



HAL
open science

La Chose et l'art minimal : une approche du réel

Isabelle Vasilic

► **To cite this version:**

Isabelle Vasilic. La Chose et l'art minimal : une approche du réel. Psychologie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2020. Français. NNT : 2020MON30036 . tel-03132576

HAL Id: tel-03132576

<https://theses.hal.science/tel-03132576v1>

Submitted on 5 Feb 2021

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

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **Université Paul Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale ED 58 LLCC :
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Et de l'unité de recherche EA4424 CRISES : Centre de
Recherches Interdisciplinaires en Sciences Humaines
et Sociales

Spécialité : **Etudes Psychanalytiques**

Présentée par **Isabelle VASILIC**

**La Chose et l'art minimal :
une approche du réel**

Soutenue le 11 décembre 2020 devant le jury composé de

Monsieur Sidi ASKOFARE, Professeur de Psychologie clinique, Université Toulouse 2	Rapporteur
Madame Ania BEAUMATIN, Professeur de Psychologie, Université Toulouse 2	Rapporteur
Madame Pascale MACARY-GARIPUY, Professeur Etudes Psychanalytiques, Université Montpellier 3	Présidente
Monsieur Jean Bernard PATURET, Professeur émérite, Université Montpellier 3	Directeur de Thèse





Université Montpellier 3

Unité de Recherche EA4424 CRISES

**École doctorale 58 LLCC : Langues, Littératures, Cultures,
Civilisations**

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE

Spécialité Études Psychanalytiques

**La Chose et l'art minimal : une approche du
réel**

Présentée par Isabelle VASILIC

Directeur de thèse : Jean-Bernard PATURET

Soutenue le 11 décembre 2020

Résumé

Les objets spécifiques de Donald Judd font symptôme dans le discours de l'art. Ces œuvres valorisent la dimension du vide et exacerbent le réel. L'enjeu phénoménologique qui caractérise cet art se vérifie dans les dispositifs immersifs où le spectateur est renvoyé à une expérience active où il perçoit son corps comme réalité physique. L'art minimal intéresse la psychanalyse car il peut venir éclairer le concept freudien de *das Ding*. Cette Chose relève d'un enjeu clinique et éthique majeur : elle est au fondement de l'Autre préhistorique, absolu du sujet. Lacan dira « Ce qui pâtit du signifiant ». Un *dam* qui orientera le sujet dans sa rencontre avec le réel, son être de jouissance. Nous examinerons la Chose comme un nom du réel dans les champs artistiques et philosophiques où nous convoque l'art minimal. La choséité de Heidegger et l'ontologie de la chair de Merleau-Ponty seront mises à l'épreuve du corps pulsionnel et de l'objet a regard. Objet cause du désir, paradigme de la schize du parlêtre nous démontrerons qu'il procède de la Chose. Celle-ci œuvrant derrière l'objet. La création dans ses liens aux questions attenantes à la structure, à ses incidences cliniques enseignent la psychanalyse : jouissance nocive, récupération de jouissance ? L'artiste répond de sa division subjective en créant une œuvre et par là restaure la dimension du trou au-delà de l'objet : sublimation artistique, pratique de la lettre, savoir-y-faire avec le réel. Le symptôme recèle un réel qui commande l'existence du sujet : *das Ding*.

Mots-clés : *das Ding*, réel, jouissance, art minimal, objet a regard, phénoménologie

Abstract

Title : The Thing and minimal art : an approach to the real.

Donald Judd's *specific objects* are symptomatic of the discourse surrounding art. These works enhance the dimension of emptiness and exacerbate the real. The phenomenological issues which characterize this art are verified in immersive devices where the spectator is returned to an active experience in which he perceives his body as a physical reality. Minimal art is of interest to psychoanalysis because it can shed light on Freud's concept of *das Ding*. This Thing raises a major clinical and ethical problem : it is a foundation of the prehistorical Other, the absolute subject. Lacan says : « what suffers from the signifier ». A prejudice which will point the way for the subject into a meeting with the real, his existence of pleasure. We will examine the Thing as a name for the real in artistic and philosophical fields in which minimal art concerns us. Heidegger's thingness and Merleau-Ponty ontology of the flesh will be challenged by the instinctual body and the object a in view. Object as cause of desire, paradigm of the shize of the speaking being, we will demonstrate that it proceeds from the Thing, the latter working behind the object. Creation in its links to questions concerning the structure, to its clinical incidents that inform psychoanalysis : harmful pleasure, or the recuperation of pleasure ? The artist responds to his subjective division by creating a work and thereby restoring the dimension of the gap beyond the object : artistic sublimation, practice of words, a knowhow of the real. The symptom conceals a real which orders the existence of the subject : *das Ding* .

Keys words : *das Ding*, real, pleasure, minimal art, object a in view, phenomenology

*La grâce d'aller chaque jour plus avant,
plus nu en nommant le même objet de demi-jour qui
amplement nous figure, c'est à la lettre reprendre vie.*

René Char

À Uvaldo

REMERCIEMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier,

Monsieur Jean Bernard PATURET pour avoir accepté spontanément de diriger ce travail de recherche.

Monsieur Sidi ASKOFARE, membre du jury et rapporteur, pour la rigueur de son enseignement et le désir de travail que cela a provoqué pour moi depuis toutes ces années.

Madame Pascale MACARY GARIPUY, pour avoir accepté d'être Présidente du jury.

Madame Ania BEAUMATIN, pour avoir accepté d'être membre du jury.

Je remercie Christian pour sa patience et son écoute constantes tout au long de mon travail.

Ma fille Louise qui sans bruit m'a empêchée de perdre confiance.

Eric pour le oui à l'aventure.

Marie pour les commencements, embarquée dans la Chose.

Isabelle qui a fait semblant de ne pas savoir pour me laisser la place.

Et Rémi GROUSSIN artiste « contemporain » pour la rencontre avec un objet.

Je remercie également Patrick, directeur artistique pour sa confiance totale et sans faille.

Uvaldo mon directeur qui « manage par le rêve et l'oxygénation ».

Les artistes et leur immense générosité pendant les résidences : Edouard SAUTAI, David MICHAEL CLARKE, Linda SANCHEZ, Estelle VERNAY, Jimmy RICHER.

Mes directrices pour leur confiance.

Les copains du Séminaire « Création, Psychanalyse et Politique ».

Les professeurs de l' ESPE pour leurs encouragements.

Les artistes chercheurs du Séminaire LLA-CREATIS pour nos merveilleux échanges.

Les résidents des établissements dans lesquels je travaille ainsi que les équipes pour leur participation rayonnante.

Enfin ma famille pour son amour et mes amis pour leur douceur et patience.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	29
I. LE RÉEL DE L'ÉTHIQUE : DE FREUD À LACAN.....	41
INTRODUCTION.....	45
1. L'ESQUISSE FREUDIENNE OU LE RÉEL FREUDIEN.....	48
1.1. Introduction.....	48
1.1.1. Présentation de l'ouvrage <i>Esquisse d'une psychologie</i>	49
1.2. Première partie : Plan général : Chapitres 1 à 10.....	52
1.2.1. Ce qui précède <i>das Ding</i>	52
1.2.2. La qualité et les neurones de perception.....	54
1.3. La Chose freudienne <i>das Ding</i> : chapitres 11 à 21	54
1.3.1. L'épreuve de la satisfaction (Chap. 11).....	54
1.3.2. L'identité de perception (Chap.16).....	57
1.3.3. Le complexe du <i>Nebenmesch</i>	58
1.3.4. Première occurrence de la Chose (Chap. 17) : le prochain : identité et opacité.....	59
1.3.5. Deuxième occurrence de la Chose (Chap. 18) : les traces : le réel lacanien à venir.....	61
1.4. Deuxième partie : Psychopathologie.....	61
1.5. Troisième partie : Tentative de représenter les processus psychiques normaux.....	62
1.5.1. Troisième occurrence de la Chose ([1]) Désontologiser.....	62
1.5.2. Quatrième occurrence de la Chose ([4]) : le sujet divisé freudien	63
1.6. La dénégation (1925) : cinquième occurrence de la Chose.....	64
2. L' ÉTHIQUE DE LA PSYCHANALYSE OU LE RÉEL LACANIEN.....	68
2.1. Introduction.....	68
2.2. Leçon IV.....	69
2.3. Leçon V.....	72
2.3.1. <i>Das Ding</i> la Chose maternelle ou le rapport au réel.....	73
2.3.2. <i>Das Ding</i> une part laissée au réel comme Chose.....	74
3. LA SUBLIMATION ARTISTIQUE : CRÉER ÉLÈVE UN OBJET À LA DIGNITÉ DE LA CHOSE.....	77
3.1. Introduction.....	77

3.2. La sublimation : révélation de la Chose au-delà de l'objet	78
3.2.1. La sublimation artistique : entrée freudienne.....	78
3.2.2. La sublimation élève un objet à la dignité de la Chose.....	79
3.2.3. La sublimation ordinaire ou la plus « innocente »	81
3.3. La sublimation artistique : lecture lacanienne : création <i>ex nihilo</i>	82
3.3.1. Un retrait inaugural, le <i>Tsimtsoum</i>	84
3.3.2. <i>Ex nihilo</i>	85
3.3.2.1. <i>La chose heideggerienne</i>	86
3.3.2.2. <i>Le vide représente la Chose</i>	89
3.3.2.2.1. <i>L'art du vide</i>	90
3.3.2.3. <i>L'objet contemporain : une réduction de l'imaginaire pour organiser symboliquement le réel, le trou de la Chose</i>	92
3.3.2.3.1. <i>Réduction de l'imaginaire</i>	93
3.3.2.4. <i>Vers L'origine de l' œuvre d'art : un réel heideggerien ?</i>	93
4. L'ONTOLOGIE DE L' ŒUVRE D'ART : UN RÉEL HEIDEGGERIEN ?...96	
4.1. Introduction.....	96
4.2. Rupture avec l'esthétique.....	97
4.2.1. Dépasser la métaphysique (comme science ou branche de la philosophie).....	98
4.3. De la chose à l' œuvre : chose/produit/œuvre.....	100
4.3.1. Introduction.....	100
4.3.2. Pas sans Kant.....	101
4.3.3. La chose et la choséité selon Heidegger.....	103
4.4. De l'util à l'œuvre.....	104
4.4.1. La vérité dans l'œuvre de la paire de souliers de Van Gogh.....	105
4.4.2. L'archi-vérité du <i>Lièvre</i> de Dürer.....	108
4.4.2.1. <i>La poésie</i>	110
4.5. De la pensée heideggerienne à l'art minimal.....	111
II. LE RÉEL DANS L'ART MINIMAL : LA PRÉSENCE PAR LE CORPS.....	113
INTRODUCTION.....	117
1. L'ART MINIMAL.....	122
1.1. Origines et influences.....	122
1.1.1. De l'art abstrait de Cézanne au suprématisme.....	122
1.1.1.1. <i>L'art abstrait</i>	123
1.1.1.2. <i>Kasimir MALEVITCH</i>	124

1.1.2. Le constructivisme avec Vladimir TATLINE et Alexandre RODTCHENKO.....	126
1.1.2.1. Vladimir TATLINE (1885 Moscou / 1953).....	126
1.1.2.2. Alexandre RODTCHENKO (1891 Saint Pétersbourg /1956 Moscou)	128
1.2. Définitions de l'art minimal.....	129
1.2.1. L'art du réel	129
1.2.2. Le contexte historique.....	130
1.2.3. Richard WOLLHEIM	130
1.2.4. Franck STELLA	131
1.2.5. <i>Less is more</i> ou Moins est plus	132
1.2.6. Des objets spécifiques	133
1.2.7. L'inclusion du spectateur	133
1.2.8. Place aux artistes.....	134
1.3. Les figures tutélaires de l'art minimal.....	136
1.3.1. Donald JUDD: l'éthique minimaliste.....	136
1.3.1.1. <i>Présentation</i>	136
1.3.1.2. <i>Enjeux phénoménologiques</i>	137
1.3.1.2.1. <i>Fin de la dichotomie forme/fond</i>	137
1.3.1.2.2. <i>L'expérience du spectateur</i>	138
1.3.1.2.3. <i>La fabrication de l'œuvre : l'objet concret, des matériaux lisibles en relation créent un langage visuel</i>	139
1.3.1.2.4. <i>La dialectique visuelle : perception réflexive</i>	140
1.3.1.3. <i>Les œuvres permanentes de Judd</i>	141
1.3.2. Carl ANDRE : la rupture en sculpture de la verticalité.....	141
1.3.2.1. <i>Présentation</i>	142
1.3.2.2. <i>Le geste de Carl Andre , la rupture en sculpture de la verticalité : le réel de Stonehedge</i>	143
1.3.2.3. <i>L' influence de Franck STELLA : le matériau concret (absence de joints et éléments non fixés)</i>	144
1.3.2.4. <i>Les mots sculptés</i>	145
1.3.2.5. <i>La démarche de Carl Andre : La sculpture comme lieu est l'enjeu phénoménologique</i>	146
1.3.3. Dan FLAVIN : l'hommage au constructivisme.....	147
1.3.3.1. <i>Présentation</i>	147
1.3.3.2. <i>Son travail. Le tube au néon</i>	148

1.3.3.2.1. <i>Le tube au néon : la lumière est le matériau</i>	148
1.3.3.2.2. <i>Enjeux phénoménologiques : déambulation du spectateur dans un espace dématérialisé associé à un choc visuel</i>	149
1.3.3.3. <i>L'hommage incommensurable à Tatline</i>	150
1.3.4. Solomon « Sol » LeWITT : vers l'art conceptuel.....	151
1.3.4.1. <i>Présentation</i>	151
1.3.4.2. <i>La démarche de Sol LeWitt : Open cubes la contenance phénoménologique</i>	152
1.3.4.2.1. <i>Open Cubes (1965)</i>	152
1.3.4.2.2. <i>La sensation de Gestalt</i>	153
1.3.4.3. <i>L'art conceptuel</i>	154
1.3.4.3.1. <i>Les Wall drawings (peintures d'espaces) : le concept prime sur la réalisation</i>	155
1.4. La critique de l'art minimal : Clément Greenberg et Michael Fried.....	156
1.4.1. Clément GREENBERG.....	157
1.4.1.1. <i>Présentation</i>	157
1.4.2.2. <i>Son texte de 1960 La peinture moderniste</i>	158
1.4.2.3. <i>Ses positions à l'égard de l'art minimal</i>	160
1.4.2. Michael FRIED héritier de GREENBERG.....	161
1.4.2.1. <i>Présentation</i>	161
1.4.2.2. <i>Son texte Art et objectivité</i>	161
1.5. Enjeux pour notre thèse : vers la phénoménologie	167
1.5.1. La critique de Fried : l'objectivité.....	168
1.5.2. L'approche phénoménologique : art de l'apparition et du mouvement	169
2. MERLEAU-PONTY ET LES MINIMALISTES.....	171
2.1. Introduction.....	171
2.2. La phénoménologie de la perception : quelques repères.....	172
2.2.1. Le phénomène de la perception.....	172
2.2.2. Le corps phénoménal.....	173
2.2.3. Quelques mots sur la <i>Gestalt</i>	175
2.3. Les minimalistes et Merleau-Ponty (art minimal, art de la perception).....	177
2.3.1. Rappel du contexte.....	178
2.3.2. L'exemple de Donald Judd.....	178
2.3.2.1. <i>La Gestalt</i>	178
2.3.2.2. <i>L'objet spécifique « le retour aux choses » « le rêve visuel de la</i>	

<i>chose même</i> »	179
2.4. L'objectivité de l'art minimal : un enjeu phénoménologique.....	180
2.4.1. La présence de l'objet : l'art du vide, de l'évidence.....	180
2.4.2. La critique de Michael Fried : l'inquiétante étrangeté.....	182
2.4.2.1. <i>La présence scénique</i>	182
2.4.2.2. <i>L'ontologie de la chair</i>	183
3. DE L'ONTOLOGIE DE LA CHAIR À L'ONTOLOGIE DE LA PULSION. 185	
3.1. De l'ontologie de la chair.....	185
3.1.2. Introduction.....	185
3.2. Le réel primordial de Merleau-Ponty : l'indivision.....	187
3.2.1. Cézanne pense en peinture dans <i>L'œil et l'Esprit</i>	187
3.2.2. La notion de chair comme indivision dans <i>L'Œil et l'Esprit</i> et <i>Le Visible et l'Invisible</i>	189
3.2.3. La réversibilité de la chair.....	190
3.2.4. Le pli.....	191
3.2.5. La parole minimaliste.....	192
3.3. La philosophie étudie l'être.....	193
3.3.1. L'être vertical : de la topologie à l'ontologie.....	195
3.3.2. Le hile du sujet : ontologie de la pulsion ?.....	197
3.3.3. Transition.....	198
III. LE RÉEL ET LA PULSION SCOPIQUE : LE REGARD COMME OBJET a	
.....	199
INTRODUCTION.....	203
1. DÉSONTOLOGISER.....	206
1.1. Introduction : Le <i>Trieb</i> notion ontologique absolument foncière.....	206
1.2. Lacan ontologue ?.....	207
1.2.1. Le premier temps : une faille dans l'essence du sujet.....	209
1.2.2. Un deuxième temps : l'être et le sujet parlant.....	209
1.2.3. Le troisième moment : ontologie de la pulsion.....	210
1.2.4. Un quatrième moment : l'être sur le mode de ne l'être pas.....	211
1.2.5. <i>energeia</i>	212
1.3. Retour à Maurice Merleau-Ponty.....	213
1.3.1. Entrelacs et chiasme : de la phénoménologie à une topologie ontologique.....	213
1.3.1.1. <i>L'entrelacs du Visible et l'invisible</i>	214

1.3.1.1.1. <i>Premier temps : L' Œil et l'Esprit</i>	214
1.3.1.1.2. <i>Second temps : l'entrelacs, le chiasme dans Le visible et l'invisible</i>	216
1.4. De la vision merleau-pontyenne au regard lacanien.....	219
1.4.1. Le Fort-Da freudien.....	220
1.4.2. Les limites du regard merleau-pontyen : l'œil et le regard.....	222
1.4.2.1. <i>L'objet a est de l'ordre du réel</i>	224
2. LE RÉEL ET LA PULSION SCOPIQUE : LE REGARD COMME OBJET a	226
2.1. Introduction.....	226
2.2. La fonction du tableau ou la structure visuelle du sujet.....	229
2.2.1. Quelques mots sur le stade du miroir : « L'image spéculaire est le seuil du monde visible ».....	229
2.2.2. L'Autre du regard.....	232
2.2.2.1. <i>L'antériorité de l'Autre dans la relation spéculaire</i>	232
2.2.3. Le tableau	236
2.2.3.1. <i>Je suis tableau : institution du sujet dans le visible</i>	237
2.2.3.2. <i>Le tableau n'est pas représentation mais fonction</i>	238
2.2.4. La non spécularité de l'objet a ou sa révision dans le séminaire L'angoisse.....	241
IV. LE RETOUR DU RÉEL : L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS LA PSYCHANALYSE ET L'ART MINIMAL	245
INTRODUCTION.....	249
1. L'UNHEIMLICH : APPORTS PSYCHANALYTIQUES.....	251
1.1. Introduction.....	251
1.2. L'inquiétante étrangeté : manifestation de l'angoisse.....	251
1.2.1. Une découverte freudienne : le double de Freud dans le train.....	251
1.2.1.1. <i>L'inquiétante étrangeté : ses grandes lignes freudiennes</i>	252
1.2.2. L'inquiétante étrangeté : quelques lignes lacaniennes.....	254
1.2.2.1. <i>L'Unheimlich du Séminaire X</i>	254
2. L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DE L'OBJET SPÉCIFIQUE : LE RETOUR DU RÉEL.....	258
2.1. L'objet spécifique.....	258
2.1.1. L'objet spécifique : un objet étrange.....	259
2.1.2. L'objet spécifique : une présence étrange Less is more	260
2.1.3. L'objet minimal me regarde.....	264

2.2. Quelques notes sur le regard et la perversion (Séminaire XVI).....	270
2.2.1. Regard et exhibition.....	272
2.2.2. Regard et voyeurisme.....	273
2.3. « Renverser ses propres yeux » de Giuseppe Penone.....	275
2.4. La sublimation dans l'amour courtois ou le Fin'amor.....	277
2.4.1. Quelques remarques.....	280
V. LA CHOSE DERRIÈRE L'OBJET.....	283
INTRODUCTION.....	287
1. L'EFFET DE L'OEUVRE : UNE JOUISSANCE NOCIVE ?.....	289
1.1. Une jouissance nocive ?.....	289
1.2. Récupérer la jouissance.....	292
1.2.1. L'œuvre d'art : un objet qui peut fonctionner comme équivalent de la jouissance.....	293
2. LA CHOSE DERRIÈRE L'OBJET.....	296
2.1. Le désir pur.....	296
2.1.1. L'aliénation.....	298
2.1.2. La séparation : l'Autre et la pulsion.....	299
2.1.3. Le désir pur : la Chose ?.....	300
2.1.4. Le désir pur selon Bernard Baas.....	302
3. L'ŒUVRE UN GAIN D'ÊTRE ?.....	309
3.1. L'objet a procédé de la Chose.....	309
3.2. Quelques mots sur la lettre et le sinthome	311
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	319
BIBLIOGRAPHIE.....	329
ANNEXES.....	341

Index des illustrations

Illustration 1 - Rémi GROUSSIN, <i>Lost Angels</i> , 2015.....	44
Illustration 2 - Donald JUDD, <i>Untitled</i> , 1964.....	117
Illustration 3 - Dan FLAVIN, <i>Untitled</i> , 1969.....	204
Illustration 4 - Jacques LACAN, FIG. 3 <i>Ecrits</i>	240
Illustration 5 - Jacques LACAN, Schéma simplifié	241
Illustration 6 - Carl ANDRE, <i>Parasite</i> , 1984.....	251
Illustration 7 - Jacques LACAN, L'angoisse entre jouissance et désir.....	261
Illustration 8 - Sol LeWITT, <i>Five Open Geometric Structures and their Combinations</i> , 1978/1979.....	288
Illustration 9 - Jacques LACAN.....	298
Illustration 10 - Jacques-Alain MILLER, Tableau conditionnalité du désir.....	311

INTRODUCTION GÉNÉRALE

La Chose est le monde commun, le monde partageable et, en ce sens, la création est constitution ou reconstitution, via l'art, de tout un monde commun, s'il est vrai que ce que nous partageons, ce n'est pas d'abord un imaginaire mais sa source (même s'il y a de l'imaginaire commun). Autrement dit, les humains ne sont pas liés par une même possession, un même rapport à l'objet, mais par ce qui fait défaut à chacun, c'est-à-dire par une même absence constitutive de l'être au monde. L'art manifeste le vide central qui donne à chacun de pouvoir être dans un monde commun. Il signifie un lieu où l'on peut habiter ensemble au nom de ce qui manque à chacun et qui forme lien social.¹

L'écriture de cette thèse sur le réel en psychanalyse et dans l'art minimal est devenue nécessaire à un moment où dans le paysage des politiques sociales et culturelles, un changement de paradigme est advenu. L'art et la culture qui s'étaient développés dans les institutions médico-sociales jusqu'en 2005 relevaient principalement de l'art-thérapie ou d'ateliers dits occupationnels. Le discours médical ou discours du maître régnait en prescrivant un cadre très structuré et plutôt fermé désigné à recevoir des patients en séance d'art-thérapie. Dans les établissements médico-sociaux, il était recommandé aux éducateurs de se former à ce savoir pour être légitimés et ouvrir ces espaces. Les actions artistiques autres, n'étaient pas considérées comme telles. Elles n'étaient toutefois pas proscrites ou empêchées, mais qualifiées d'animation au même titre que toutes les autres (équitation, cuisine, bois...).

L'art-thérapie initiée principalement par des médecins psychiatres a permis, cela est indéniable, à des patients, résidents, enfants ou adultes de s'apaiser, de créer, de s'ouvrir aux autres et au monde. Cependant cette « technique » avait un objectif bien défini : soigner ceux à qui elle offrait un lieu et un temps admis comme étant à part, en dehors de la vie institutionnelle. Un lieu mystérieux, secret, qui alimentait quelques fois toutes sortes de fantasmes et de revendications. La création de toujours est idéalisée ou présente un caractère nocif, non maîtrisable. Elle provoque régulièrement des positions clivantes que ce soit en milieu hospitalier ou dans le médico-social. Donc l'art ici est encadré dirons-nous pour résumer par le soin. Il a une visée thérapeutique édictée et annoncée par ses praticiens. Il ne va

¹CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu. Sous la direction de Frédéric Vinot et Jean Michel Vives*, Ed. Erès, 2014, p. 197

pas sans dire que la relation art et soin existe depuis la nuit des temps, un consensus qui ne faiblit pas.

Ceci étant posé revenons à ce que nous appelons une rupture épistémologique ou un changement de paradigme dans l'accompagnement des personnes handicapées.

S'inscrivant dans un mouvement européen et international, la loi n° 2005-102 du 11 février 2005 modifiée pour l'égalité des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées, dite « loi Handicap », est l'une des principales lois sur les droits des personnes handicapées depuis 1975. Elle constitue le véritable texte de refondation de la politique du handicap et traduit un changement de paradigme : pas d'approche strictement médicale du handicap, pensé comme découlant d'une déficience ou d'un accident de la vie, mais une prise en compte de l'interaction dynamique entre les possibilités d'une personne handicapée et son environnement. Outre l'énoncé des droits fondamentaux des personnes handicapées et la définition du handicap, la loi 2005 pose les grands principes de la politique du handicap qui s'appuie désormais sur deux piliers essentiels : une stratégie d'accessibilité pour tous sans exclusion, généralisée à tous les domaines de la vie sociale...pour permettre « l'accès à tout pour tous » et la reconnaissance aux personnes handicapées d'un droit individuel à la compensation des surcroûts du handicap. Redéfinie par la loi 2005, la notion d'accessibilité a désormais une portée globale : on parle désormais d'accessibilité universelle¹.

Il est évident que ce changement d'orientation engendre des effets dans l'accessibilité au champ de la culture et de l'art.

« Rien n'est plus fort qu'une idée dont l'heure est venue »² ou le temps du *kairos*. Ainsi nous pouvons lire dans le rapport « Culture et Handicap : une exigence démocratique »³ que la culture dans le prolongement de la loi 2005, a été reconnue comme faisant partie d'un besoin essentiel à l'existence, consubstantiel à la nature humaine. Les dernières propositions (2016) envisagent de favoriser la mise en accessibilité des œuvres ainsi que la contribution des personnes handicapées à la création artistique et culturelle. Le rapport indique que c'est la première fois qu'est

¹La politique française pour l'accessibilité/Accessibilité-Handicap<http://www.moselle.gouv.fr/Politiques-publiques/Handicap/Accessibilite-Handicap/La-politique-francaise-pour-l-accessibilite>

²HUGO Victor

³Rapport « Culture et Handicap : une exigence démocratique », *Rapport d'information n° 648 (2016/2017) de Mmes Nicole Durantou et Brigitte Gonthier-Maurin, fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication, déposé le 19/07/2017*

abordée en droit français la question de la participation des personnes en situation de handicap à la vie culturelle. Le rapport insiste sur les rencontres inédites provoquées par la création et son processus. Enfin et à juste titre, la prise en compte de la singularité de chacun et le lien social qui en découle. Au-delà de la visée citoyenne et inclusive, le propos se rapprocherait de ce qu'une cure pourrait offrir : singularité du sujet, de son symptôme et d'un « lien social humain, vivable et vivant, discret et fraternel »¹. L'art et la culture non pour coloniser les symptômes mais les collectiviser. Une façon aussi pour les sujets de ne pas disparaître dans la culture de masse.

Donc le *kairos* nous a permis de nous saisir d'un dispositif. Certes le terme de dispositif est ambivalent, connoté au pouvoir, à ses règles d'application... une surveillance en quelque sorte. Ce dispositif a été créé en 2010 et il a pour nom « Dispositif Culture-Santé-Handicap et Dépendance ». Il a évolué depuis pour chaque catégorie en y apportant des précisions liées aux publics pour des raisons économiques principalement, le financement selon les catégories diffèrent.

Ce dispositif s'appuie sur une Convention Culture et Santé tripartite entre l'Agence Régionale de Santé, la Direction Régionale des Affaires Culturelles et la région Midi-Pyrénées qui pilotent et financent un programme basé sur le développement d'actions culturelles partenariales entre des Établissements de Santé, des structures culturelles et ou des équipes artistiques.

Il permet d'accueillir des artistes en résidence de création au sein des établissements médico-sociaux, artistes en provenance le plus souvent des Écoles Supérieures des Beaux-Arts. L'École ne se confond pas avec l'Université, n'entre pas dans son discours, ce que les artistes ne manquent pas de signifier. Certains d'ailleurs se posent également la question de ce que c'est une École des Beaux-Arts. Donc ne peuvent être retenus des artistes non diplômés. Un changement s'est donc opéré, une rupture. Un projet artistique peut être conduit à condition qu'il le soit par ceux qui représentent l'art et le pratiquent. C'est ici que nous faisons un pas supplémentaire dans ce changement de paradigme qui excède l'art-thérapie ou les ateliers d'expression.

Le cahier des charges du dispositif spécifie : « Les ateliers d'art-thérapie et les

¹LAPEYRE Michel, *La méthode clinique, suivi de Le savoir pas tant, pas tout*, Ed. La petite librairie, Paris, Le Pari de Lacan, 2019

projet d'animation internes relèvent de la seule prérogative de l'établissement. Malgré tout l'intérêt qu'ils représentent, ils n'entrent pas dans la démarche Culture/Santé/Handicap et Dépendance ». Cet article témoigne de la volonté des politiques d'écarter l'art-thérapie et par là même sa visée, le soin. En cela nous affirmons qu'une autre rencontre avec l'art devient possible et qu'elle ouvre sur un réel. « (...) là où le symptôme suture, l'art fait rupture et dans le meilleur des cas ouverture. L'expérience des rencontres médiatisées par l'art repose sur l'énigme sans cesse relancée d'un impossible dans le rapport du sujet à lui-même »¹.

La thèse que nous défendons est le réel en jeu dans la psychanalyse et dans la création. Il nous apparaît qu'en cette décennie, période de politique culturelle incitative dans le champ de la santé, du médico-social, du grand âge, l'art contemporain a son mot à dire. Les décideurs n'ont pas reculé devant ce que nous appelons le retour du réel et qui est aussi en lien avec les effets de l'art contemporain. Ces dispositifs ouvrent la voie à ceux qui savent y faire avec le réel, comme l'avaient bien anticipé Freud et Lacan. Freud disait que l'artiste fraie la voie et Lacan que nous pouvons en prendre de la graine. Une exigence démocratique comme le stipulait le rapport à quoi nous ajouterons éthique.

Ainsi le champ culturel dans lequel l'art et la création se rangent, pas sans révolte ou animosité parfois, permet aux artistes de reprendre place sans l'instrumentalisation qui consisterait à répondre à une injonction de soin ou d'animation. Le législateur invite à une rencontre avec un artiste et avec une œuvre. L'art n'est plus assigné à une place prédéfinie où le thérapeutique en serait l'effet. Nous ne souhaitons pas faire ici le procès de l'art-thérapie ou avancer une quelconque vérité qui irait à l'encontre de ce que la psychanalyse représente. Évitions tout dogmatisme. Ce que nous relevons est le changement de discours. L'art et la création s'émancipent enfin du soin dans nos institutions médico-sociales. Or les œuvres contemporaines tout comme la psychanalyse sont confrontées à des résistances et des stigmates qui sont les noms du refoulement et du déni de notre condition d'homme. Ainsi nous avons pu observer les enjeux artistiques et politiques pour la réalisation d'une œuvre urbaine, hors les murs. Avant de financer par exemple, d'autoriser, de valider, le service culturel de la ville demandait un avant-

¹VINOT Frédéric et VIVES Jean Michel, *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le Réel en jeu, op. cit., quatrième de couverture*

projet qui aurait pu freiner ou démobiliser le processus créateur. La crainte d'une œuvre subversive était bien réelle. Il est difficile dans ce cas de soutenir la création ex-nihilo. Les acteurs culturels n'ont pas encore tout à fait changé de paradigme !

En ce qui nous concerne la refondation de la politique du handicap est féconde en termes de rencontres artistiques et culturelles qui se multiplient dans et hors les murs de nos institutions, sous des formes variées : accueil d'artistes en résidence de création, visites régulières des lieux d'exposition, partenariats avec les acteurs culturels, prêts d'œuvres, intégration au projet d'établissement et associatif de la culture, témoignages de ces expériences...La création a trouvé sa place au sein de nos structures, celles où nous intervenons à plusieurs, ensemble avec les sujets accueillis. Chacun peut dans la solitude ou dans le bruit du monde s'en saisir et interroger ce bout de réel, trou dans le savoir.

Cette recherche découle de notre position éthique, celle qui inviterait le psychologue clinicien à travailler de concert avec les artistes qui interrogent le réel « [...] au nom de ce qui manque à chacun et qui forme lien social »¹ dans un partage du sensible.

Ce bout de réel appréhendé sous les auspices de la création, nous souhaiterions démontrer qu'il implique ce qui fonde l'altérité absolue du sujet, son Autre inoubliable *das Ding*. Ainsi notre fil conducteur sera *das Ding* de bout en bout, comme un nom du réel, « [...] c'est-à-dire ce qui est présent en creux ou sous la forme d'un vide »². *Das Ding* est ce qui résiste à la représentation ou pour reprendre la formule la plus célèbre de Lacan : « [...] c'est qu'elle est cette Chose, ce qui du [...] réel primordial, dirons-nous pâtit du signifiant »³. La Chose sera désignée par le vide, le manque, le creux où va se déployer la sublimation artistique, la création. Un objet sera élevé à la dignité de la Chose, un objet créé ou trouvé. Dans la création il s'agit pour son auteur de cerner ce vide, de le border, de le valoriser, non pas de le voiler avec un substitut imaginaire. Nous mettrons à la question ce *das Ding*, avec l'être comme totalité, vérité du sujet, être de vérité.

Notre thèse essaiera à son tour de cerner, de border, de circonscrire ce réel. Pour ce nous déploierons le concept de réel à sa source freudienne mais également dans le champ artistique, esthétique et philosophique. Cette articulation multipliera

¹CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *op. cit.*, p. 197

²*Ibid.*, p. 190

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, p. 142

les entrées et approches d'un concept qui résiste au savoir. Nous démontrerons notre hypothèse en postulant que le réel lacanien, celui de *L'éthique de la psychanalyse*, ou de la Chose est au cœur du sujet, comme relevant de son éthique, à savoir l'orientation qu'il va prendre dans sa rencontre avec le réel ou la jouissance.

L'art minimal servira notre propos comme savoir-y-faire avec le réel, exacerbation du réel. Exemple de l'art contemporain il valorise la dimension du vide propre à *das Ding* et la dimension phénoménologique dans la relation du spectateur avec l'œuvre (rencontre avec la Chose?). Le champ philosophique précisera notre intention avec la lecture de Heidegger et de Merleau-Ponty. En effet l'art minimal avec l'objet spécifique se rapproche de la choséité heideggerienne, et par la *Gestalt* se définit comme l'art de la perception. L'objectivité de l'œuvre minimaliste, le corps phénoménal qu'elle présente, sont du côté du réel, de l'être comme totalité.

Nous examinerons en suivant comment la psychanalyse avec le concept de pulsion s'éloigne de la philosophie de l'être, divise le sujet, le désontologise. La vision minimaliste d'un tout (indifférenciation œuvre/sujet), la phénoménologie merleau-pontyenne de l'Être vertical (indifférenciation sujet/objet) seront mises en tension avec l'objet scopique (champ du regard) qui ouvre sur le réel de la cure comme l'impossible à supporter ou l'impossible du rapport sexuel. La pulsion scopique (en partant des travaux de Merleau-Ponty et de Lacan) avec l'objet à regard sera interrogée dans son rapport à la perversion et à l'amour courtois. Ce passage du scopique à la sublimation restaure la vigueur de la Chose ou autrement dit le réel incontournable en tout sujet.

L'inquiétante étrangeté du *Séminaire X L'angoisse*, saisissable dans l'art minimal nous conduira jusqu'à l'objet a. Objet non spéculaire (réel inscrit dans la structure) dont nous souhaiterons éclairer pourquoi nous pensons qu'il procède de la Chose.

Enfin nous aborderons succinctement le dernier enseignement de Lacan avec le nouage borroméen pour en extraire la lettre et le sinthome. Notre thèse dans son dialogue récurrent entre psychanalyse, création et philosophie consisterait à affirmer que la Chose est un concept fondamental pour la psychanalyse. La création dans son franchissement, la perversion comme transgression, le symptôme avec sa part

pulsionnelle, insurrectionnelle, témoignent de la Chose dans sa fulgurance, « ce défaut représentatif »¹ que Freud nous a légué de l' *Esquisse*.

Nous développerons ce travail en cinq parties. La première traitera du réel dans *L'éthique*. Nous partirons de l'*Esquisse* freudienne que nous détaillerons en insistant sur le complexe du *Nebenmensch*. Ceci afin de mettre en exergue la Chose comme ce qui deviendra l'altérité absolue du sujet, le génie de Freud dans sa découverte. Puis la lecture lacanienne de la Chose freudienne dégagera la Chose comme un nom du réel. Enfin Heidegger et le concept de chose suivi de *L'origine de l'œuvre d'art*, nous proposera une approche du réel de la Chose comme un retour à l'être et à la vérité, l'archi-vérité.

Notre deuxième partie sera consacrée à l'art minimal comme présence par le corps, un corps appréhendé comme totalité selon la conception merleau-pontyenne. Nous présenterons l'histoire de cet art, de ses icônes et critiques. Cette recherche offre ainsi la possibilité au lecteur de s'immerger et de s'interroger avec les objets spécifiques dont cet art se réclame. Nous décrirons l'enjeu phénoménologique de l'art minimal pour notre thèse, à savoir son objectivité qui révèle un corps en excès pour le spectateur, un corps qui se tient du côté du réel, de la Chose, un corps qui contrevient au corps pulsionnel de la psychanalyse. Le tout juddien qui ne pâtit pas du signifiant, appréhendé dans son indivision dans le sillage de la chair merleau-pontyenne sera mis progressivement à l'épreuve du hile du sujet.

Notre troisième partie abordera le réel avec le regard comme objet a, ce qui nous permettra d'en découdre avec la pulsion définie dans le *Séminaire VII* comme « notion ontologique foncière »². Peu à peu nous verrons comment Lacan se sépare de l'existentialisme prépondérant dans les années 50/60. Cette partie aura pour tâche de désontologiser le propos lacanien pas sans un retour à Merleau-Ponty. Nous déclinerons la dialectique visuelle avec le stade du miroir ou identification spéculaire, faisant état de certains remaniements. La révision de l'objet a dans le

¹REY FLAUD Henri, « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », *Figures de la psychanalyse*, n° 7, 2002, pp. 137-148, <https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-137.htm>

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 154

Séminaire X L'angoisse sera décisive pour entériner l'Autre du signifiant et l'Autre de la pulsion. L'invention de l'objet a comme non concept, lettre, cause du désir, instaure la division du sujet corrélée à une perte de jouissance. Cette dernière recelant ce que le sujet définit comme étant son être de vérité sans savoir qu'il y est plutôt question de son être de jouissance.

Dans la quatrième partie nous évoquerons le retour du réel et de la Chose dans l'inquiétante étrangeté et l'art minimal. Cette confrontation des deux champs psychanalyse et création soutiendra l'assertion de Lacan selon laquelle « [...] l'œil institue le rapport fondamental désirable en ceci qu'il tend toujours à faire méconnaître, dans le rapport à l'Autre, que sous le désirable il y a un désirant »¹. La manifestation de l'angoisse est cet insupportable, ce qui est resté *unheimlich*. L'angoisse n'est pas sans objet, pas sans désigner « [...] l'objet dernier, la Chose »². Nous préciserons le rapport entre l'œuvre minimaliste et l'angoisse qu'elle suscite. Le regard dans les installations minimalistes, immersives, inquiète le spectateur comme être-là, et regardé de partout. Le sujet devient regard. Les modalités du désir dans la perversion à partir du *Séminaire XVI D'un Autre à l'autre*, nous enseignerons comment l'objet a vient chatouiller *das Ding* par l'intérieur, le grelot. L'artiste fait surgir le vide qui révélera la Chose au-delà de l'objet. L'amour courtois, paradigme de la sublimation, nous montrera comment ici la femme n'est pas visée comme objet a. Il s'agirait de créer le signifiant qui dirait la Femme là où il n'y a qu'un seul sexe, le phallus. Enfin nous achèverons cette partie avec quelques remarques qui entérineront la place de la jouissance dans son articulation au désir et ses effets dans le lien social.

La dernière partie reprend à nouveaux frais *das Ding* comme ce qui est derrière l'objet. Nous tenterons de le démontrer en nous appuyant sur la jouissance. L'effet de l'œuvre est-il une jouissance nocive ? L'œuvre peut-elle fonctionner comme un objet équivalent à la jouissance ? Le texte de Bernard Baas³ sur le désir pur nous servira d'appui. Sa proposition nous intéresse dans la mesure où selon

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X, L'angoisse*, Paris, Ed. du Seuil, 2004, p. 314

²*Ibid.*, p. 360

³BAAS Bernard, « Le désir pur. A propos de « Kant avec Sade » de Lacan », *Ornicar, revue du champ freudien*, Ed. Navarin Seuil, n° 43, hiver 87/88, pp. 56-91

notre hypothèse l'objet a procédé de la Chose. Cette Chose est-elle un gain d'être ? Nous répondrons partiellement avec quelques mots sur la lettre et le sinthome.

Ce travail se voudrait aboutir à la conclusion que *das Ding* est un concept à ne pas écarter, que « [...] le langage opère une désactivation partielle de la Chose »¹. Que devient la jouissance en fin de cure si l'être du sujet est un être de jouissance ?

¹MORIN Isabelle, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse, Phallus et fonction phallique*, n° 8, 2007/1, pp. 5-22

I. LE RÉEL DE L'ÉTHIQUE : DE FREUD À LACAN



Illustration 1 - Rémi GROUSSIN, Lost Angels, 2015

Réalisée avec l'autorisation du Dispositif Culture/Handicap, Direction Régionale des Affaires Culturelles /
Agence Régionale de Santé, 2015

INTRODUCTION

Mon cher Wilhelm, si je t'écris aussi rarement, c'est uniquement parce-que j'écris beaucoup pour toi. Dans le train, j'ai commencé à rédiger un exposé sommaire du $\Phi\Psi\Omega$ que tu auras à critiquer. Je le continue maintenant à mes moments de liberté et dans les intervalles de mon travail médical, pendant les loisirs que me laisse ma clientèle en progression. Cela forme déjà un imposant volume, du griffonnage naturellement, mais qui constituera, j'espère, un bon support à tes données sur lesquelles je fonde de grands espoirs. Mon cerveau reposé résout maintenant, comme par jeu, les difficultés accumulées et non résolues jusqu'à présent, par exemple la contradiction émanant du fait que les actes récupèrent leur résistance tandis que généralement les neurones sont soumis au frayage. Voilà qui concorde parfaitement, si l'on tient compte de la faiblesse des stimuli endogènes individuels. A ma grande satisfaction, d'autres points encore concordent. Que restera-t-il de tout ce progrès après une observation plus poussée ? Nous le verrons bien. Mais c'est à toi que je dois la forte impulsion qui m'a poussé à considérer sérieusement la chose.

En dehors d'une adaptation aux lois générales du mouvement, telle que je l'attends encore de toi, il m'appartiendra de voir comment les faits particuliers de la nouvelle psychologie expérimentale s'accordent avec la théorie. Ce sujet me passionne toujours autant, au détriment de tout ce qui touche les intérêts médicaux et mes paralysies infantiles, qui devraient être terminées d'ici le Nouvel An ! »

Lettre à W. Fliess le 23 Septembre 1895¹

La première partie de notre thèse « Le réel de l'éthique : de Freud à Lacan » traversera les champs psychanalytique, esthétique et philosophique. Précisons que les ouvrages de référence de cette partie seront *L'Esquisse d'une psychologie*, texte princeps de Freud et *L'éthique de la psychanalyse* de Jacques Lacan. Ce choix a été décisif pour l'ouverture théorique et clinique qu'il représente. La clinique de la Chose et la création *ex nihilo* (sublimation artistique) concèdent une large part au réel, réel comme garantie de la Chose, comme nous le verrons. Ainsi *das Ding*, découverte freudienne, avancée majeure pour la naissance de la psychanalyse, sera mise en tension et en exergue avec la lecture lacanienne et heideggerienne.

Das Ding au cœur du sujet de la psychanalyse comme relevant de l'éthique, à savoir

¹FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1979, p. 110

l'orientation qu'il va prendre dans sa rencontre avec le réel. Ce faisant émanera une topologie singulière du désir, issue de son altérité absolue. L'expérience mythique de la satisfaction est saisie par Freud dans sa dimension tragique comme « [...] sanction de l'expérience morale la plus profonde »¹. L'humanisation du sujet se réalise à ce prix de perdre l'être pour s'inscrire dans l'ordre du langage comme effet de dit. La question de l'être se voit de la sorte intimement liée à *das Ding*.

L'enjeu éthique sera évoqué tout au long de cette partie où la méditation heideggerienne ajoutera un éclairage supplémentaire à cette Chose, centrale, dans ce qui nous occupe. La Chose sera déclinée comme part laissée au réel, anticipatrice du réel lacanien. Notre recherche visera à démontrer comment *das Ding*, évidemment du réel est au fondement de la constitution du sujet et de son malheur à venir, ou insatisfaction foncière de la tendance à retrouver un objet premier de jouissance.

Cette partie comprendra quatre chapitres, dont la gageure sera une tentative de conceptualiser la Chose comme part laissée au réel. Dans le *Livre VII* Lacan écrit : « [...] cette chose, ce qui du réel entendez ici un réel que nous n'avons pas encore à limiter, le réel dans sa totalité, aussi bien le réel du sujet, que le réel auquel il a affaire, comme lui étant extérieur, ce qui du réel primordial, dirons-nous, pâtit du signifiant ».²

La thèse de Lacan telle qu'énoncée dans *L'éthique de la psychanalyse* sera notre fil rouge. Les chapitres s'organiseront à partir de Freud et de Lacan jusqu'à Heidegger. Freud dans un premier mouvement avec *L'Esquisse*, suivi par Lacan lecteur de Freud pour dégager l'enjeu éthique du parlêtre, puis la sublimation comme ce qui élève l'objet à la dignité de la chose et enfin Heidegger pour une approche de la chose, sa choséité, un réel heideggerien ?

Freud a pressenti l'incidence du signifiant dans la compulsion de répétition de ses patients largement développé dans *'Au-delà du principe de plaisir*³. La pulsion de mort serait constitutive de l'être humain, inhérente à sa structure. *L'Esquisse* commentée dans le premier chapitre appuiera cette position.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 53

²*Ibid.*, p. 142

³FREUD Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », *Essais de Psychanalyse*, Ed. Petite Bibliothèque Payot, 1977

Lacan dans notre second chapitre rendra hommage à Freud, et à sa découverte de l'inconscient, éthique, parce-qu'associée à un réel insupportable.

Nous prendrons appui sur la sublimation artistique ou création, dans notre troisième chapitre, pour démontrer comment au-delà du symptôme, un sujet opère un franchissement en visant le réel. La thèse de Lacan étant que, « [...] il s'agit toujours dans une œuvre d'art de cerner la Chose. »¹. La sublimation artistique, création *ex nihilo*, « [...] elle élève un objet [...] à la dignité de la Chose. »². Par là-même, *das Ding* est mise en lumière.

Jean Daniel Causse est formel : « La sublimation stricto sensu est située du côté du réel dans son rapport avec *das Ding*, la chose freudienne. »³.

Dans notre dernier chapitre, Heidegger nous permettra d'envisager la chose comme représentée à minima par le vide, donc irréprésentable. La création brouille les pistes des catégories du réel, de l'imaginaire et du symbolique, elle provoque un retour du réel. Heidegger dans sa conférence sur *L'origine de l'œuvre d'art*⁴ convoque le réel du côté de l'archi-vérité et de la question de l'être. L'ontologie dépasse la question esthétique. La question de l'être, affirmée et soutenue par la thèse heideggerienne interroge la création comme un retour à l'être, voilement/dévoilement. L'objet créé provoque ce battement chez le regardeur où dans la fulgurance son être serait. La part consacrée à Heidegger dans ce travail nous apparaît conséquente car elle maintient à l'horizon, l'ontologie, l'être du sujet dont la psychanalyse ne s'est pas complètement expliquée.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 169

²*Ibid.*, p. 133

³CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *op. cit.*, p. 180

⁴HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, tel Gallimard , 1990

1. L'ESQUISSE FREUDIENNE OU LE RÉEL FREUDIEN

1.1. Introduction

La lecture de *l'Esquisse pour une psychologie* est incontournable à qui veut s'intéresser au réel. Référence majeure de l'œuvre freudienne, elle pose les jalons de l'acception lacanienne du réel. Lire ce texte n'est pas sans effet tant son approche vise ce qui fonde la constitution d'un sujet, du psychisme humain. Freud est au cœur de la question humaine et de son éthique dans la rédaction de ces lignes. Il cherche, tâtonne, et son empirisme produit de la satisfaction pour le lecteur. Pas à pas, il surmonte les écueils d'un savoir qui ne se laisse pas bâillonner par la science. Il découvre un « trou » qu'il ne refoule pas ni ne dément pour avancer coûte que coûte dans les méandres du psychisme. Une lecture assidue de *l'Esquisse* permet d'en dégager « l'affaire centrale », la « Chose » essentielle, à savoir le complexe du prochain comme source originnaire de tous les motifs moraux. Cette recherche orientera l'ensemble de son œuvre, il y reviendra très régulièrement pour affiner ou réajuster ses hypothèses. La force qui s'en dégage souligne tout notre intérêt à déchiffrer ce qui « pousse » un sujet à s'humaniser dans une altérité absolue. L'altérité absolue est le premier extérieur, lieu de la Chose, Autre absolu du sujet.

Cette distinction, autrement dit, le symptôme de l'être parlant, *l'Esquisse* la met en exergue, à travers toute une série de constructions et déconstructions d'une Chose qui échappe, dans un premier temps à son auteur. Ce sera à la mi-parcours du *Plan général* de *l'Esquisse* que « l'épreuve de la satisfaction » jaillit, tel le Graal, pour mieux la circonscrire. « Épreuve de la satisfaction » (selon les traductions) , comme l'épreuve d'un malheur à venir, celle de renoncer à la jouissance. Ce renoncement devant la « Chose » mobilisera le père de la psychanalyse jusqu'au *Malaise dans la civilisation* . La naissance de la psychanalyse avec la découverte de l'inconscient est l'enjeu théorique de *l'Esquisse* , soit l'avènement du sujet.

Pour décliner cette lecture nous présenterons succinctement l'ouvrage avant de nous attarder plus longuement sur sa première partie intitulée *Plan général*. « L'épreuve de la satisfaction » fera l'objet d'une attention particulière au regard de ce qu'elle permet de révéler pour notre thèse : la Chose. Nous concluons ce chapitre en l'ouvrant aux concepts ultérieurs de la répétition et de la pulsion de mort. Le tournant théorique de 1920, soit 25 ans après l'*Esquisse* et deux ans après la fin de la première guerre mondiale, s'inaugure avec un autre texte majeur, hérisson théorique, *Au-delà du principe de plaisir*. Les hypothèses de l'*Esquisse* y sont révisées et augmentées. Ceci nous permettra de faire la transition avec notre second chapitre consacré à la Chose nouée à l'éthique lacanienne. La Chose fil conducteur de notre thèse sera déclinée dans l'œuvre d'art, le processus de la pulsion scopique et la cure. La notion de *das Ding* est le produit de l'*Esquisse*.

1.1.1. Présentation de l'ouvrage *Esquisse d'une psychologie*

Le contexte d'écriture de *La naissance de la psychanalyse* est assez agité dans la mesure où les propos freudiens concernant la sexualité provoquent un certain charivari auprès de la bourgeoisie européenne qui défend le régime de l'alliance. Freud bouscule ses détracteurs qui redoutent le scandale de sa découverte et un débridement de la sexualité. L'époque victorienne est sur le déclin. Le recours aux manuels d'éducation sexuelle est envisagé comme solution pour maintenir une hygiène sociale et morale digne de ce nom. Freud ne renonce pas à ses positions concernant la vie sexuelle malgré les heurts qu'il subit. Le contexte politique est lui également fragilisé par les tensions qui règnent au sein de l'Autriche, à l'égard des minorités juives. Freud en fait part dans ses lettres à W. Fliess. En art c'est le début de la modernité avec le Salon des Refusés (1863) : *Le déjeuner sur l'herbe* de E. Manet y sera exposé. *Le monde d'hier* de Stefan Zweig décrit avec brio l'atmosphère dans laquelle Freud transmet ses travaux.

Il travaille sur l'étiologie des névroses au moment où il rédige l'*Esquisse* à l'Automne 1895. Il enverra à W. Fliess l'ensemble des chapitres le 8 Octobre 1895. Les études sur l'hystérie occupent principalement ses investigations. Il doutera dès le mois qui suit l'envoi, de la pertinence de sa théorie comme le mentionne l'éditeur dans l'avant-

propos. La conversion hystérique et l'analyse des rêves confirmeront ses doutes. Cependant les fondements de la psychanalyse sont présents dès *l'Esquisse*.

Nous disposons des traductions d'Anne Berman¹ et de Susanne Hommel, Jeff Le Troquer, Alain Liegeon, Françoise Samson². Nous utiliserons les deux traductions selon nos besoins pour les occurrences de la Chose qui n'apparaissent pas dans la première traduction d' Anne Berman. Nous retiendrons le titre proposé par Suzanne Hommel : *Esquisse d'une psychologie*. Freud n'avait pas donné de titre à son texte.

L'Esquisse d'une psychologie prolonge les lettres adressées à Wilhem Fliess (1887/1902) médecin et biologiste berlinois ami de Freud, ainsi que des notes et manuscrits. Cet ouvrage est soucieux de restituer les avancées théoriques de Freud dans ses hésitations, ses contradictions et ses découvertes. Il n'eût de cesse à cette période de résoudre le conflit entre une approche neurophysiologique et psychologique puis métapsychologique. Les relations entre le corps, le soma et l'instance psychique hésitante du moi, le préoccupent jusqu'à l'obsession. Freud a l'intuition que quelque chose tient lieu de jointure entre le corps et le signifiant. En cela il précède Lacan sans disposer de la structure langagière et des catégories du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire.

L'Esquisse affirme sa volonté d'en découdre avec le système neuronique et les processus psychiques. Les conflits névrotiques à l'œuvre dans la clinique l'obligent à franchir le seuil de l'approche biologique, physiologique, neuropathologique. Il tente véritablement de cerner ce qui génère de la douleur, de la souffrance chez ses patients et pourquoi cela se répète. Il pose les fondements de la psychanalyse à travers l'analyse des processus de décharge des neurones selon une conception multifactorielle.

Nous verrons qu'à mi-parcours l'épreuve de la satisfaction le détourne de ses acquis antérieurs pour abonder en direction de la liaison du psychique au corporel, avec la présence de l'Autre secourable et de la Chose. La métapsychologie est en germe et correspond également à un virage anthropologique.

¹FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1979

²HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, Erès, 2011

Nous pouvons dénombrer neuf occurrences de la chose indifférenciée comme objet ou comme chose dans l'édition de 1979. La traduction de Suzanne Hommel met au jour quatre occurrences de *das Ding*, fondamentales pour saisir l'impact théorique de la notion. *Das Ding* telle que définie dans le complexe du prochain *Nebenmensch*.

La traduction d' A. Berman ne permettait pas de bénéficier de ces corrections qui valorisent la Chose, *das Ding*, cette invention freudienne qui jalonne notre thèse. On saisit davantage à la lecture, la direction freudienne et l'opacité de ce terme la Chose.

Trois auteurs nous ont par ailleurs guidé dans le parcours du texte de *L'Esquisse* : Isabelle Morin¹, Jean-Paul Hiltenbrand² et Henri Rey Flaud³. Trois apports singuliers sur la question de la Chose.

L'Esquisse est composée de trois parties, détaillées dans la table des matières réalisée par l'éditeur pour faciliter la compréhension du développement freudien.

La première intitulée *Plan Général*, la plus volumineuse, rassemble la déclinaison des trois systèmes de neurones représentant les processus psychiques en mouvement. Ces derniers sont à ce stade activés par la quantité. La fin de cette partie sera complétée par la qualité associée à la mémoire et au jugement. L'invention de la Chose est apparente dans le point 11 du développement : L'épreuve de la satisfaction.

La deuxième partie est réservée à la psychopathologie où le concept de refoulement et les processus de défense sont amorcés dans l'obsession et l'hystérie. La Chose comme rejet du dedans au-dehors est évoquée avec le neurone b et son déplacement.

Enfin la troisième et dernière partie est un *Essai d'exposé des processus psychiques normaux*.

L'Autre secourable, l'Autre du langage est appréhendé ainsi que la Chose clairement décrite comme une perception fragmentée : le complexe de perception.

¹MORIN Isabelle, « Les mots et la Chose », *op. cit.*, pp. 5-22

²HILTENBRAND Jean Paul, *Le Bulletin Freudien*, n°13-14, Novembre 1989, www.association-freudienne.be

³REY FLAUD Henri, « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », *op. cit.*, pp. 137/148

Les occurrences à la Chose sont celles de la version traduite de Suzanne Hommel. Il faudra y ajouter comme le propose Isabelle Morin, la cinquième occurrence décelée dans *La dénégation* en 1925 avec la fonction du jugement. Lacan ne disposait pas des dernières traductions, il est cependant parvenu à débusquer l'ontologie freudienne d'avant la métapsychologie. *L'Esquisse* s'inscrit dans le champ de l'être, la Chose comme une part de l'être dont le sujet se séparera ultérieurement. *Das Ding* est une notion capitale pour qui souhaite interroger la condition humaine. Ce n'est pas un détour mais un passage obligé pour saisir la constitution d'un sujet. Dans ce qui suit, nous déroulerons ce qui précède *das Ding* jusqu'à *La dénégation*, texte de 1925 où la présence de *das Ding* est une nouvelle fois démontrée par Freud comme comprise dans l'opération du procès de subjectivation.

1.2. Première partie : Plan général : Chapitres 1 à 10

1.2.1. Ce qui précède *das Ding*

Dans le cadre de ce travail, nous avons découvert un texte aux multiples entrées. Nous souhaitons dégager ci-dessous ce que nous en avons retenu. Freud décrit les processus psychiques comme des quantités psychiques ou extérieures appartenant à différents systèmes neuroniques. L'appareil psychique est ainsi un ensemble de mouvements soumis à une dynamique propre et déterminée dès les premières lignes. Freud distingue deux fonctions du système neuronique. Celle, primaire, qui est le principe de l'inertie des neurones et le motif du mouvement réflexe. Il s'agit d'écouler les quantités à travers la décharge, quantités extérieures. La fonction secondaire serait la fuite. Cependant devant les exigences, la nécessité de la vie, le besoin de nourriture, où les excitations sont endogènes, le sujet doit préserver une quantité et « le système nerveux est forcé d'abandonner la tendance originarie à l'inertie, c'est-à-dire à la réduction à un niveau =0 »¹. Un acte spécifique venu de l'extérieur est indispensable à la survie. La difficulté commence à surgir même si Freud conclut par la tendance à maintenir un niveau moindre de quantité.

¹HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, op. cit., p. 17

Il poursuit avec la théorie des neurones et une seconde division : celle d'un neurone N investi et parfois vide, donc un neurone clivé. Un passage est nécessaire pour les quantités. Il fait alors l'hypothèse de barrières de contact qui sont dirigées par le processus de conduction qui lui-même va différencier les niveaux de quantité. Freud anticipe à ce stade la question de la mémoire qu'il maintient à l'écart puisqu'elle ne répond pas à une théorie physiologique. Il crée alors deux catégories de neurones, et une nouvelle division : perméables et imperméables. Cellules de perception et cellules de souvenir sont localisées mais non théorisées.

Ce constat conduit Freud à déduire deux systèmes de neurones phi et psy : le premier est constitué « des neurones perméables (qui n'exercent aucune résistance et qui ne retiennent rien) qui servent à la perception, et des neurones imperméables (ayant une résistance et retenant de la quantité (Qn)) qui sont le support de la mémoire, donc probablement des processus psychiques en général »¹.

Le principe de l'inertie et des exigences de la vie requièrent la mise en œuvre d'un certain nombre de frayages pour laisser passer ou inhiber les quantités. Un nouveau point d'achoppement oblige Freud à reconsidérer les choses. La mémoire est une nouvelle fois suggérée et appliquée à sa théorie : « le frayage dépend de la quantité (Qn) qui passe à travers le neurone au cours du processus d'excitation, ainsi que du nombre de répétitions du processus. »². Le frayage n'est pas clairement résolu. Freud a recours à la biologie pour différencier les neurones et les systèmes phi et psy.

Le premier système reçoit les stimuli de l'extérieur en grande quantité tandis que le second endogène reçoit de faibles quantités. Le système neuronique pourrait réguler la réception des stimuli et protéger phi, seules des fractions de quantités exogènes passeraient. Rétention et décharge figureraient le psychisme. La douleur va permettre à Freud de franchir un nouveau seuil entre la quantité et la qualité. La douleur confirme l'hypothèse selon laquelle le système neuronique a pour fonction de réduire le quantum d'excitation. Mais elle invalide la différence des tendances qui s'annule. Elle agit en continu.

¹*Ibid.*, p. 21

²*Ibid.*, p. 23

1.2.2. La qualité et les neurones de perception

Le problème de la qualité abordé à la suite inaugure une nouvelle hypothèse : un troisième système de neurones, les neurones de perception. La reproduction ou remémoration, sans qualité, dépendrait alors d'un écoulement temporel de la quantité. Les organes sensoriels régulent les mouvements et les tendances retrouvent leurs fonctions initiales. Ceci implique selon Freud la conscience, c'est-à-dire les séries de qualités sensorielles et « [...] une autre série...des sensations de plaisir et de déplaisir »¹. A cette étape, le fonctionnement de l'appareil psychique est dessiné, cartographié en quantité et qualité qui cheminent par les voies de conduction. Cette construction remarquable à laquelle Freud « s'accroche » préfigure le registre pulsionnel. En effet quelques lignes plus avant la sommation illustre le mouvement constant des quantités, si petites soient-elles. Freud écrit : « Aucune autre limite ne lui est posée à partir de l'égalisation de la conduction. Psy est ici livré à la quantité (Q), et à l'intérieur du système s'établit ainsi l'impulsion qui entretient toute activité psychique. Nous connaissons cette puissance en tant que volonté : le rejeton des pulsions »². Suzanne Hommel note qu'il s'agirait probablement, de la première apparition du mot *Trieb*, dans les œuvres de Freud.

Nous sommes maintenant à mi-parcours du *Plan général* et ce qui va suivre constitue une découverte fondamentale de la théorie freudienne. La clinique ici sollicitée éclaire le pré-supposé, le met au jour, à savoir la clinique pré-supposée de l'objet.

1.3. La Chose freudienne *das Ding* : chapitres 11 à 21

1.3.1. L'épreuve de la satisfaction (Chap. 11)

L'épreuve de la satisfaction³ ou l'événement de satisfaction⁴ selon les

¹FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, op. cit., p. 331

²HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, op. cit., p. 57

³FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, op. cit., p. 336

⁴HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, op. cit., p. 57

traductions est l'expérience singulière de tout sujet dans sa rencontre avec une insatisfaction foncière d'où il adviendra comme sujet du langage, parlêtre. Cette expérience que Freud caractérise comme « la source originaire de tous les motifs moraux »¹. Le petit sujet du fait de son impuissance ne peut réduire ses tensions sans faire appel à l'Autre. Devant l'état d'urgence de la vie, la faim, la respiration, le petit sujet dépend d'un Autre secourable. « Le comblement des neurones du noyau en psy a pour conséquence un effort vers une décharge, une poussée qui s'évacue vers la voie motrice. Selon l'expérience, c'est la voie de changement interne qui est d'abord empruntée (expression du sentiment, cri, innervation des vaisseaux). Toute décharge de cet ordre n'aura pourtant, comme notre introduction l'expose, aucun résultat qui soulage puisque l'absorption de stimulation endogène persiste quand même et qu'elle rétablit la tension psy. Une levée de stimulation n'y est possible que par une intervention qui, à l'intérieur du corps, élimine pour un moment la déliaison de quantité (Qn). Cette intervention exige un changement dans le monde extérieur (apport de nourriture, proximité de l'objet sexuel) qui ne peut se produire, en tant qu'action spécifique, que par des chemins déterminés. L'organisme humain est d'abord incapable de mettre en œuvre l'action spécifique. Elle se produit par aide étrangère, quand, par la décharge par voie de changement interne, l'attention d'un individu expérimenté est attirée sur l'état de l'enfant. Cette voie de décharge prend ainsi la fonction secondaire très importante de l'entente et la détresse initiale de l'être humain est la source originaire de tous les motifs moraux »².

Ce passage contient à lui seul l'expérience humaine, comme expérience ratée, épreuve, mise à l'épreuve du langage, échec du principe d'inertie. Sans l'intervention du prochain le sujet ne pourrait advenir, sans son cri il ne pourrait se faire entendre. C'est de cette rencontre inaugurale que va jaillir la marque du signifiant sur le corps, la liaison du psychique au corporel, la pulsion comme incarnation de la coupure.

Comment le petit sujet peut-il dans un second temps obtenir la satisfaction, la retrouver ? Fiction, expérience mythique d'une satisfaction toute, savoir sur la

¹FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, op. cit., p. 336

²HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, op. cit., p. 57-59

jouissance. Freud nous enseigne que le sujet par la décharge réflexe peut se remémorer et reproduire cet événement de la satisfaction. Il parle de neurone investi par simultanéité. La tragédie humaine qu'il révèle concerne le désir comme perception et donc l'hallucination aussi bien. Le sujet pourrait halluciner son désir mais la décharge en ce cas ne supprimerait pas la tension.

Ce déplaisir, dans l'état d'urgence de la vie ne peut être évacué sans l'intervention de l'Autre. Freud prétend que les images mnémoniques sont de deux ordres : attraction avec une image de souvenir aimable, l'objet désiré et le mouvement réflexe et défense, puis un peu plus loin refoulement. Défense quand le déplaisir augmente avec l'image de souvenir hostile. Freud nous laisse avec une hypothèse, celle du refoulement instruit par le biologique avec la déliaison. Il crée ensuite l'instance du Moi, qui a à charge d'inhiber ou de décharger les quantités selon le plaisir ou déplaisir.

Le Moi en psy, que nous pouvons traiter selon ses tendances comme le système nerveux général, tombe en état de détresse et subit des dommages lors de processus non influencés en psy, et ceci deux fois. A savoir, premièrement quand, dans l'état de vœu, il investit à nouveau le souvenir d'objet, puis laisse se produire la décharge alors que la satisfaction va nécessairement faire défaut parce-que l'objet n'est pas réel, mais qu'il n'est présent que dans la représentation de fantasme. Psy est d'abord hors d'état de faire cette différenciation parce qu'il ne peut travailler qu'en s'appuyant sur une série d'états analogues entre ses neurones. Il a donc besoin d'un critère provenant d'ailleurs pour différencier perception et représentation.¹

Freud cherche comment le petit humain reconnaît ce qui correspond à son désir, comment il associe l'objet à une image, une image de souvenir ! Le terme, « reconnaître » suppose une expérience préalable non définie encore, une antécédence de l'objet à retrouver.

La suite de ce texte est cruciale pour notre thèse avec la venue de *das Ding* et du complexe du prochain, *Nebenmensch*. Freud propose un système de complexes : complexe de neurones, complexe perceptuel et complexe du prochain. La reconnaissance pourrait provenir du trajet neuronal, de la perception (qualité et réalité) et de l'Autre secourable. Le Moi selon les cas, ordonnerait la décharge.

¹HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie, op. cit.*, p. 73

Cependant la détresse ou le danger, le déplaisir plus précisément, rencontrés par le sujet contraignent ce dernier à faire appel à l'Autre, le prochain. Freud tente de définir ce qu'il va admettre comme tout le fonctionnement psychique. Qu'est-ce qui pousse un sujet à reproduire, à juger, à penser et comment opère-t-il des distinctions dans ses choix ?

Quel est cet acte mental ? C'est à ce moment qu'il pose le terme de *urteil* : partition originaire, jugement. La découverte freudienne met en lumière le jugement à l'origine de la condition humaine et de la répétition qui suivra. Un jugement qui s'opère sur une partie qui lui échappe, une part disparate. Cet engagement du sujet en liaison avec une part inconnue de lui-même permet à lui seul sa survie. C'est à partir d'un non reconnaissable que le sujet advient comme désirant et donc manquant. Il perd la totalité de son être dans ce jugement premier où il attribue à l'objet une fraction inconnue, perdue. La perte est à l'origine de la constitution du sujet. Être sur le mode de ne l'être pas.

Comment Freud nous amène-t-il à ce constat du drame humain ? Drame repéré dans la cure analytique où la répétition témoigne de cette quête incessante de l'objet qui satisferait pleinement le sujet, qui viserait le principe d'inertie, prémisse de la pulsion de mort.

1.3.2. L'identité de perception (Chap.16)

Dans le complexe des neurones (chapitre 16 : le reconnaître et le penser reproduisant)¹ il s'attarde sur l'image mnémorique de l'objet. Il décrit le processus en fonction des situations. La plus simple étant la coïncidence des deux investissements où le sujet essaie de retrouver la trace de l'image-souvenir et son identité dans la perception. Avant cette première opération, l'hallucination a pu se produire suivie de la déception, sans profit. Ceci montre la force du désir à retrouver ce qui a été. Force du mythe, de la fiction.

Une situation tout à fait différente engage Freud sur un terrain inexpérimenté.

¹Ibid., p. 77

Dans la citation qui va suivre, jaillit le préliminaire de *das Ding* inassimilable, différent de l'objet.

Si les investissements coïncident la décharge est réussie. Une autre possibilité est celle où la perception ne coïncide pas totalement.

Mais une voie est maintenant trouvée pour parfaire la ressemblance avec l'identité. Le complexe de perception, par comparaison avec d'autres complexes de perception, se décomposera justement en un élément neurone *a* qui, le plus souvent, reste identique à lui-même, et en un second élément neurone *b* qui, la plupart du temps varie. Par la suite la langue instituera le terme jugement pour désigner cette décomposition et trouvera la ressemblance qui se pose en effet entre le noyau du *Ich* et l'élément de perception constant, entre les investissements changeants dans le pallium et l'élément inconstant : elle nommera le neurone *a* la chose et le neurone *b* son activité ou sa propriété, bref son prédicat.¹

Ce terme de partition originaire *Urteil* dans la traduction de Suzanne Hommel est particulièrement heureux. En effet il s'agit d'une division, originaire et logique qui autorise un départ, une entrée pour le sujet dans son humanité.

Le sujet recherche la connexion de la Chose « neurone *a* » (objet *a*?) au *b*. Le complexe perceptuel peut donner des premiers éléments de réponse, de solution pour une décharge réussie. Nous sommes encore dans une logique scientifique associée à des quantités psychiques qui suivent des trajets réglés par les investissements du Moi (plaisir-déplaisir). Le complexe du prochain lié au complexe perceptuel permet à Freud d'expliquer comment le remémorer et le juger fonctionnent. Le jugement est « provoqué par une dissemblance entre l'investissement du souvenir empreint de désir et un investissement perceptuel qui lui ressemble »².

1.3.3. Le complexe du *Nebenmensch*

La traduction de Suzanne Hommel³ discerne chose et objet, chose en tant que part inassimilable, ce que la première traduction n'offrait pas. *Ding* n'est plus utilisé

¹*Ibid.*, p. 79

²FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 346

³HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, *op. cit.*, p. 85

au sens commun.

Ainsi la partition originaire est appréhendée avec la présence de l'Autre tutélaire puisque nous l'avons exprimé le principe d'inertie ne peut être conservé par le sujet. Une action extérieure est requise pour attribuer à l'objet, à la Chose ici, son prédicat. L'identité entre l'image de souvenir et la perception de celle-ci est visée. Le sujet ambitionne la satisfaction, le désir alimentaire et la perception même de l'expérience. Ce que nous enseigne le *Nebenmensch* est la volonté du sujet à retrouver, à redécouvrir dit Freud, le trajet jusqu'au neurone b. Ainsi l'image du prochain se dédouble. Le nourrisson recherche la vue complète de l'image du sein maternel et de son mamelon. Le petit sujet déclenche la sensation d'identité à partir d'une expérience de mémoire. La pensée autorise la reproduction. C'est le côté accidentel de l'action spécifique, le mouvement de tête reproduit qui amène à la décharge. Plus avant cette partition originaire, *urteil*, qui appartient déjà au langage, la répétition de la seule identité est envisagée par Freud. « Mais le processus peut se rendre indépendant de cette dernière visée et ne tendre qu'à l'identité »¹. Les fondements de l'inconscient sont posés.

Le dédoublement de la Chose provoque un travail de souvenir sans but ou un travail de jugement sans but, travail de pensée seulement. Le penser et le juger sont encore mal définis. Leur distinction ultérieure permettra de faire du juger un acte, éthique selon Lacan.

1.3.4. Première occurrence de la Chose (Chap. 17) : le prochain : identité et opacité

Revenons à la perception d'autrui, celle en l'occurrence du semblable lors de la tétée. Cette aide externe au sujet, sera le « premier objet de satisfaction, puis ultérieurement le premier objet hostile, tout comme l'unique puissance qui porte secours »². La tentation est grande de citer dans son intégralité la définition de *das Ding* clairement énoncée dans le chapitre 17 « Le remémorer et le juger »³. Freud explicite que l'homme apprend à reconnaître auprès du semblable. Reconnaître à

¹*Ibid.*, p. 83

²*Ibid.*, p. 85

³*Ibid.*, p. 83

partir de l'Autre, du prochain dédoublé, c'est-à-dire

le complexe du semblable se sépare en deux composantes dont l'une en impose par un montage constant, reste ensemble comme *chose*, tandis que l'autre peut être compris par un travail de remémoration, c'est-à-dire peut être ramené à une information venant du corps propre. Cette décomposition d'un complexe de perception c'est le reconnaître, elle contient un jugement et prend fin quand ce dernier but est atteint. Le *jugement* n'est, comme on le voit, n'est pas une fonction primaire, mais présuppose l'investissement de la part disparate du *Ich* ; d'abord il n'a pas de but pratique et il semble que lors du juger, l'investissement des composantes disparates soit déchargé ; cela expliquerait ainsi pourquoi les activités, les « *prédicats* », se séparent du complexe du sujet en suivant une voie lâche.¹

Cette première occurrence de la Chose en tant que *das Ding* est précieuse. L'acte de juger suppose que le sujet admette sans condition une part disparate, la Chose, *das Ding*, structure constante et une part qu'il se remémore à partir de son expérience propre. Expérience dont l'autre lui a donné l'information en répondant à son cri transformé en appel, dans l'exemple du bébé. Cette part incomprise, la Chose, nécessite le choix du sujet. Le complexe du prochain introduit la relation de langage, les objets parlants. Le cri de l'Autre secourable informe le sujet sur son propre cri. C'est du dehors, autrement dit, que le nourrisson constate ce qui émane de son propre corps, de ses sensations.

Cette remarque magistrale de Freud qu'il reprendra postérieurement dans ses textes *Lettre 52 à Fliess* et *La dénégation* forge la liaison du psychique au corporel, de la pulsion comme incarnation de la coupure. Freud écrit : « Le sens éminemment pratique de tout travail de pensée serait pourtant prouvé par là même »². Le fonctionnement psychique est pour Freud tout entier ici dévoilé et le pas métapsychologique presque franchi. L'expérience de la satisfaction et son lien à la Chose, inscrit le sujet dans l'ordre du langage et dans le lien à l'Autre. La disparition du sujet est concomitante de l'acte de juger. Un juger primaire à ce stade, Freud ne parle pas encore de refoulement originaire avec une valeur imitative.

¹ *Ibid.*, p. 85-87

² *Ibid.*, p. 87

1.3.5. Deuxième occurrence de la Chose (Chap. 18) : les traces : le réel lacanien à venir

Ce chapitre a pour titre « Pensée et réalité ». Le nourrisson à la recherche d'un état d'identité, associe un fragment disparate, désagréable, à une information narcissique. Il croit alors à la réalité si la perception le confirme. Mais atteindre le premier objet de satisfaction le conduit sur un chemin qui lui échappe, échappe à son jugement définitivement : « Ce que nous nommons des choses sont des restes qui se soustraient au jugement »¹. *Das Ding* comme deuxième occurrence de la chose mentionnée dans cette traduction provenant d'un objet du même ordre, contient une part constante intraduisible pour le sujet. Ce reste, ces traces activent la répétition pour n'être jamais atteint. Un reliquat qui ne peut que rompre avec l'approche neurophysiologique puisque tributaire d'un cri qui conduit Freud dans le champ langagier et inconscient. Le caractère hallucinatoire de l'objet cité à plusieurs reprises ainsi que les rêves valideront la nature anticipée de l'appareil psychique et de la névrose. Le rêve comme voie détournée d'accomplissement du désir. Freud dans cette fin de partie du *Plan général* conceptualise la Chose, le réel lacanien à venir.

Nous complétons cette lecture par deux passages cruciaux de l'*Esquisse* que nous sélectionnons volontairement car en lien immédiat avec *das Ding*.

1.4. Deuxième partie : Psychopathologie

Dans la seconde partie Freud expose le refoulement : « (...) à chaque contrainte correspond un refoulement, à chaque intrusion démesurée dans la conscience correspond une amnésie »². La névrose hystérique, comme moment clinique, valide la notion de refoulement comme mise à l'écart des sensations de déplaisir et en rapport avec la sexualité. Freud ne fléchira plus sur ces deux points par la suite. Comme annoncé à la page 89 de la traduction d'Hommel : « [...] toutes les expériences sexuelles peuvent ne produire aucun effet, tant que l'individu ne

¹*Ibid.*, p. 91

²*Ibid.*, p. 115

connaît pas la sensation sexuelle, soit en général jusqu'au début de la puberté »¹. Le symptôme hystérique après la puberté interprète la décharge sexuelle dans l'après-coup. On peut en déduire que le désir est posthume chez l'être humain.

Les fausses connexions de l'hystérique, le *proton pseudos* signalent une réaction tardive du Moi face au souvenir déplaisant, à la déliaison sexuelle. Perception et souvenir (*vorstellung* ?) se confondent et le Moi ne peut empêcher la décharge, il n'y a pas d'inhibition du Moi. Ceci est d'une grande importance pour la compréhension du refoulement originaire et du premier mensonge hystérique dans *l'Esquisse*, premier mensonge du sujet, fausse connexion. « Ce n'est pas ça » découvert ultérieurement par Freud dans *La dénégation*.

1.5. Troisième partie : Tentative de représenter les processus psychiques normaux

La question du langage est formellement abordée à présent et le jugement, la formation du jugement en bonne voie de conceptualisation. Freud poursuit sa logique de pensée avec rigueur, soutenu par Fliess, une recherche adressée donc. La Chose, en tant que *das Ding* avec une fraction inassimilable échappant au jugement apparaît aux pages 376 et 392 de *La naissance de la psychanalyse*. Ce sont des passages cruciaux pour la théorie psychanalytique et pour notre travail. Cette troisième partie Freud la divise en quatre points sans titre.

1.5.1. Troisième occurrence de la Chose ([1]) Désontologiser

Comment Freud parvient-il à cette démonstration ? L'expérience de la satisfaction (« qui joue un rôle si important dans l'évolution »)² est emblématique de cette découverte : les associations verbales nécessaires et les indices de décharges par la voie verbale. L'attitude psychique du petit humain est une posture d'attente pour apaiser son besoin. Il cherche à reconnaître dans la situation d'expectation la coïncidence des indices de qualité avec les perceptions. Cette tendance est

¹*Ibid.*, p. 89

²FREUD Sigmund, *Naissance de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 372

constante et anticipe la pulsion. L'identité de perception est attendue. Cependant les frayages produits par la pensée, leurs traces sont insuffisantes à la remémoration, ils ne sont pas assez précis. Le Moi ne parvient pas à les identifier. C'est à ce point qu'interviennent les associations verbales comme recours à l'association des indices de qualité et de la perception. La décharge motrice des processus de pensée est liée au langage. « [...] pour donner une qualité à ces processus (de pensée), l'homme les associe à des souvenirs de mots. [...] La représentation consciente englobe la représentation objectale plus la représentation verbale correspondante, tandis que la représentation inconsciente n'est que la représentation objectale seule »¹. Le cri de l'enfant, la décharge verbale « [...] acquiert une fonction secondaire en rendant l'individu secourable (généralement l'objet de vœu lui-même) attentif à l'état de désir et d'urgence de l'enfant, et sert dorénavant à l'entente, (elle) est donc insérée dans l'action spécifique ».² L'action spécifique inclut le cri et annonce la coupure, la marque du signifiant sur le corps. La naissance du sujet s'inaugure dans ce cri qui le lie à l'Autre, à la compréhension, l'entente, issues de l'opération qui divise l'objet et la Chose, *das Ding*. Le nourrisson à travers ses premiers juger et penser rencontre « une part non assimilable (la Chose) et une part connue du *Ich* par son expérience propre (propriété, activité), ce que l'on nomme comprendre, deux nouages se dégagent pour l'expression du langage »³. « Là où, par douleur, on n'obtenait par ailleurs aucun bon signe de qualité de l'objet, l'information de son propre cri sert à la caractéristique de l'objet »⁴. Le complexe du prochain nous donne la clef de la condition du sujet soumis à une division qui engagera son éthique tout au long de la vie. Cette troisième occurrence de *das Ding*, comme processus psychique normal est un trou dans le savoir, le traumatisme de Jacques Lacan. Freud désontologise le sujet dès ce moment où ce dernier se voit rejeter ce à quoi il s'était d'abord identifié.

1.5.2. Quatrième occurrence de la Chose ([4]) : le sujet divisé freudien

Freud entérine à ce stade la formation du jugement et son corrélat *das Ding*. La formulation est claire, il reprend ce qu'il avait commencé à révéler dans « Le

¹*Ibid.*, note du traducteur p. 376

²HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie, op. cit.*, p. 147

³*Ibid.*, p. 147

⁴*Ibid.*, p. 147

remémorer et le juger ».

« Par ce moyen les complexes de perception se séparent en une partie constante, incomprise, la Chose, et en une [partie] changeante, compréhensible, la propriété ou mouvement de la Chose »¹. Plus loin il ajoute : « Les complexes de Chose ou de mouvement ne sont en effet jamais tout à fait identiques, et parmi les éléments constituants déviants, il peut s'en trouver certains dont la non-prise en compte perturbe le résultat dans la réalité »². La réalité est ainsi conditionnée sous l'acception de *das Ding*. Une part inconnue subsiste, non assimilable, irréprésentable. Le sujet cherche vainement à retrouver ce premier temps dans la répétition, ce point de jouissance ignorée de lui-même et ce à partir des traces mnésiques, l'impossible d'une première fois où le sujet ne sait pas jouir. Mais l'identité de perception ne saurait être atteinte. Cette construction freudienne démontre comment le moi dépend du semblable (le *Mensch*), cet Autre qui transformera le cri en appel. Le sujet advient sur le mode de ne l'être pas. Freud désontologise pas à pas, creuse l'être, le troue. Un an après *l'Esquisse* dans la lettre 52 envoyée à Fliess, il décrit la mémoire selon trois strates, qui augure du refoulement et de l'inconscient. Les représentations verbales et la conscience cognitive confirment la structure langagière du psychisme. Lacan relisant Freud, fera de cette découverte, le temps logique de l'apparition du signifiant hors-signifié.

Nous voici arrivé au terme de notre lecture de *l'Esquisse*. La dernière occurrence de la Chose qui nous intéresse se trouve dans le texte freudien « La dénégation ».

1.6. La dénégation (1925) : cinquième occurrence de la Chose

Dans son texte *Die verneinung*³ de 1925, Freud reprend à nouveaux frais les chapitres 16,17 et 18 du *Plan Général* de *L'Esquisse* : Le reconnaître et le penser reproduisant, Le remémorer et le juger, Pensée et réalité.

Cette étape ultérieure de sa recherche nous intéresse pour le franchissement théorique qu'elle opère. Le commentaire de ce texte par Jean Hyppolite dans les

¹*Ibid.*, p. 179

²*Ibid.*, p. 179

³FREUD Sigmund, « La négation », *Résultats, idées, problèmes, Tome II*, Paris, Ed. PUF, 1985

Ecrits de Lacan¹ est précieux pour saisir le nouvel enjeu de la *verneinung*. Freud interroge le refoulement à partir de sa clinique « Vous demandez qui peut être cette personne dans le rêve. Ma mère, ce n'est pas elle »². Le sujet intellectuellement lève le refoulement sans accepter le refoulé. Le sujet se présente ici comme « être sur le mode de ne l'être pas »³. Ceci nous amène à *das Ding*, fraction non assimilable de l'objet, part laissée au réel ou Autre préhistorique comme part identique au sujet ou au moi freudien. A partir du refoulement Freud rappelle les jugements d'attribution et d'existence qui nécessitent le choix du sujet. La *verneinung* est au centre de l'opération comme ce qui permet au moi d'attribuer une propriété à une chose au départ indifférenciée du sujet.

Une expulsion est nécessaire pour que le sujet advienne comme tel. Attribuer est une soustraction de jouissance. Introjecter (*bejahung*) et expulser (*ausshossung*) sont la condition de la *verneinung* ou tout au moins de ce qu'elle met au jour. En effet le jugement d'existence vient compléter l'opération. Il a pour fonction de retrouver ce qu'il a perçu dans un premier temps mythique. La représentation de l'objet est dans le sujet, admise. *Das Ding* comme part étrangère au moi est à la fois expulsée et perdue. La différenciation dedans/dehors est un acte, celui du sujet qui choisit le oui, la vie en perdant l'Être à partir du non, du rejet d'un dedans au dehors. L'expérience de la satisfaction est corrélée à la *verneinung*, est à l'origine de la distinction dedans/dehors. Le sujet naît sur la mode de la négation.

La *bejahung*, soit l'acquiescement au signifiant (ce qui va être introjecté, incorporé) est aussi ce qui fait limite à l'expulsion première (*ausstossung*) : il n'est pas possible d'expulser tout le mauvais pour garder tout le bon pour revenir à l'état indifférencié primaire. La *bejahung* fait limite parce-qu'elle rend, par l'entrée dans le langage, tout retour impossible, ou dit autrement, une fois que le langage est là, l'indifférencié est mort.⁴

Pour notre thèse ce temps inaugural de la naissance du sujet et de l'expulsion

¹LACAN Jacques, « Commentaire de Jean Hyppolite sur la « *Verneinung* » », *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 879

²FREUD Sigmund, « La négation », *Résultats, idées, problèmes, op. cit.*, paragraphe 1

³LACAN Jacques, « Commentaire de Jean Hyppolite sur la « *Verneinung* » », *Ecrits, op. cit.*, p. 880

⁴MACARY GARIPUY Pascale, « Quelques mots sur deux livres d'Henri REY FLAUD », Association de Psychanalyse Jacques Lacan Archives APJL 18/12/2010

partielle de *das Ding* (pas de signifiant qui barre définitivement l'accès à la Chose) augure de la catégorie du réel lacanien.

Tout n'est pas assimilable et la répétition vise à retrouver sous les auspices du trait de l'objet la part laissée à la Chose, la jouissance. Cet objet n'a jamais existé. La Chose est irreprésentable. L'inconscient est un savoir sans sujet, un savoir insu. Un impensé toujours susceptible d'un retour. Le sujet disparaît dans l'inconscient. Pour notre travail, le pas supplémentaire est la suspension du contenu dont parle Hyppolite en tant que peut-être première sublimation. La sublimation dit-il : « Peut-être ce qui naît ici est-il la pensée comme telle ; mais ce n'est pas avant que le contenu ait été affecté d'une dénégation »¹. Il est un temps où le jugement est sans but, primaire selon Freud. Ce mouvement libre de la *bejahung* est associé à l'*ausstossung*. Le moi freudien pour advenir nécessite ce passage de la création *ex-nihilo*. Hyppolite nous démontre ce que Freud découvre à savoir « la création du symbole de la négation »². Ce qui selon lui est à entendre comme la condition langagière de tout sujet dit autrement. La fonction symbolique de la négation précède les jugements d'attribution et d'existence, elle s'exerce à travers l'expulsion première : « (...) ce qui est mauvais, [...], ce qui est étranger au moi, [...] , ce qui se trouve au dehors, [...], lui est d'abord identique »³. La création symbolique selon Freud s'attrape dans la dénégation où le sujet de l'inconscient se manifeste et maintient cette part inconnue de lui-même.

Ce qui fera dire à Lacan « Que du symbolique surgisse le réel, c'est ça l'idée de la création »⁴, bien des années plus tard. La jointure du réel et du symbolique se situe dans la création du symbole de la négation. La création a ainsi partie liée avec *das Ding* elle-même contenue dans la négation. L'être du sujet se figure sur le mode de ne l'être pas, avons nous dit. Ce bout de réel, *das Ding* est un trou fondateur qui organisera toute la chaîne signifiante du sujet. « Ainsi *das Ding*, c'est le grand Autre à son point d'émergence, « l'Autre préhistorique impossible à oublier dira Lacan dans l' *éthique de la psychanalyse*, l'Autre absolu, car s'il est un temps où il est absolu,

¹LACAN Jacques, *Ecrits, op. cit.*, p. 881

²*Ibid.*, p. 886

³*Ibid.*, p. 884

⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XXII RSI*, Leçon du 13/05/1975, inédit

c'est celui-là, le temps de l'archaïque »¹.

Le texte de *La dénégation* corrélaté à *L'Esquisse* ravive la notion de *das Ding* indispensable à la conceptualisation de la catégorie lacanienne du réel.

Cette cinquième occurrence de la Chose nous a ainsi permis de faire le lien avec ce qui va nous occuper dans notre prochain chapitre sur l'éthique à partir de la lecture du séminaire VII *L'éthique de la psychanalyse* de Jacques Lacan. De Freud à Lacan avons nous dit.

Ce dernier nous propose une relecture de *L'Esquisse* centrée sur l'expérience de satisfaction corrélatée au complexe du *Nebenmensch*. Ce point central que nous avons dégagé dans le premier chapitre. Le réel est configuré par *das Ding* comme incluse dans son champ ou part laissée au réel. La tendance à retrouver l'objet perdu concède à la Chose son caractère appétitif, sa jouissance absolue. Le réel freudien fait place au réel lacanien, à la catégorie du réel. Lacan détermine trois registres dans lesquelles se déroule l'expérience humaine : le réel, le symbolique et l'imaginaire.

Le réel dans cette écriture est premier tout comme dans l'avènement du sujet.

Passons à la lecture De *L'éthique de la psychanalyse*².

¹DELEPOULLE Gérard,... »*Mais pas ça* (Propos sur *das Ding* », la Chose), *La revue lacanienne*, Ed. Erès, n°12, 2012/1, pp. 177-186 <https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2012-1-page-177.htm>

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*,

2. L'ÉTHIQUE DE LA PSYCHANALYSE OU LE RÉEL LACANIEN

2.1. Introduction

Commençons par le début du séminaire de *L'éthique de la psychanalyse*. Les leçons IV et V ont pour titres respectifs *Das Ding* et *Das Ding II*. Lacan n'a jamais négligé ce texte de Freud et ce tout au long de son enseignement. Il en a perçu la portée et le retentissement pour la psychanalyse, une praxis qui se soutient d'une position éthique. Rapidement et tout en suivant Freud, il renversera l'éthique aristotélicienne (le Souverain Bien) et kantienne. Le sujet oriente son désir selon une loi qui relève d'une éthique, la loi de l'inconscient qui n'est autre que celle dictée par *das Ding*. Il écrira « Ma thèse est que la loi morale s'articule à la visée du réel comme tel, du réel en tant qu'il peut être la garantie de la Chose »¹. Le désir de l'homme est orienté par quelque chose d'irreprésentable et d'inarticulable un bien qu'il tient à une certaine distance pour maintenir son désir orienté par ce même bien.

Lacan conceptualise le réel dans ces deux leçons comme ce qui serait la garantie de la Chose. Freud s'est risqué au-delà du principe du plaisir, pas sans mal, pour instituer un conflit moral qui renverse la réflexion morale et ses idéaux. « Il y a eût chez Freud la perception de la dimension propre où se déploie l'action humaine [...]. »². La compulsion de répétition qu'il observe quotidiennement dans sa clinique dénonce le conflit moral devant le père interdicteur et la présence de la pulsion de mort au cœur de ce qui fait l'humain. La conception freudienne plus contemporaine de la conception utilitariste dans sa recherche du bonheur ne trouvera rien en ce monde pour la guider nous rappelle Freud.

Nous verrons comment le principe de réalité tente de maintenir l'ordre du

¹*Ibid.*, p. 92

²*Ibid.*, p. 45

signifiant, à savoir la confrontation du sujet avec le réel du manque dans l'Autre, pour assurer sa réalité précaire devant l'état d'urgence de la vie. Lacan remarque l'analogie « [...] entre, d'une part la recherche d'une qualité archaïque, je dirai presque régressive, de plaisir indéfinissable, qui anime toute la tendance inconsciente, et, d'autre part, ce qu'il peut y avoir de réalisé et de satisfaisant au sens le plus accompli, au sens moral comme tel. »¹. Le sujet tend à vouloir retrouver l'objet qui représente son bien comme annoncé plus haut, bien aux commandes du principe du plaisir. Le sujet répond à un impératif qui lui est à la fois intime et étranger. Le principe de réalité tend à réguler les systèmes des processus primaires et secondaires mais nul équilibre n'en découle. L'opposition des deux principes décrit par Freud dans l' *Au-delà du principe du plaisir*² (1920) est un remaniement théorique. Le concept de pulsion propre au tournant métapsychologique de 1915 se verra prolongé avec l'arrivée de la pulsion de mort et la répétition. « Les faits qui nous font assigner au principe du plaisir un rôle dominant dans la vie psychique trouvent leurs expressions dans l'hypothèse d'après laquelle l'appareil psychique aurait tendance à maintenir à un étiage aussi bas que possible, ou tout au moins, à un niveau aussi constant que possible la quantité d'excitations qu'il contient »³. Ces tendances seraient toujours selon Freud indépendantes du principe du plaisir et peut-être plus primitives que lui. C'est une donnée majeure. Il valorise la mise en tension entre les processus primaires et secondaires, principe du plaisir et principe de réalité. Le sujet est littéralement poussé par une forme obsédante, retour éternel du même.

2.2. Leçon IV

Examinons la leçon IV de *L'éthique de la psychanalyse* afin de comprendre ce que Freud cherche à nous dire, lorsqu'il qualifie les tendances de plus primitives que le principe de plaisir.

Lacan commence par présenter sa détermination à définir *das Ding* au cœur de l'opposition des deux principes : intérêt éthique. Il cherche à distinguer les termes

¹*Ibid.*, p. 52

²FREUD Sigmund, « Au-delà du principe du plaisir », *Essais de Psychanalyse*, Ed. Petite Bibliothèque Payot, 1977

³*Ibid.*, p. 9

das Ding et *die Sache* qui tous deux en allemand veulent dire la chose. En français il n'existe qu'une seule occurrence. La Chose, *das Ding* et *die Sache* renvoient entre autres à une opération juridique. « La *Sache* est [...] le passage à l'ordre symbolique, d'un conflit entre les hommes »¹. La Chose comme éthique, conflit moral.

Il rappelle ensuite l'exposé de Monsieur Lefèvre-Pontalis où ce dernier dans sa lecture de *l'Entwurf* dissocie représentation de choses et représentation de mots : *sachvorstellung* et *wortvorstellung*. La première serait du registre de l'inconscient et la seconde du préconscient. Lacan revient sur la question de l'articulation signifiante et du refoulement pour que se réalise la possibilité de l'inconscient et du conscient. L'opposition freudienne entre *sachvorstellung* et *wortvorstellung* ne suffit pas à rendre compte de l'inconscient. Mais Freud distingue la fonction langagière, son articulation dans le préconscient et l'inconscient avec la structure du langage. Freud ne parle pas de *dingvorstellung*. Il existe donc un rapport qui ne serait pas à négliger entre *wortvorstellung* et *sachvorstellung*. Lacan de souligner c'est la paille qui a porté le grain.

Lacan va définir strictement le processus symbolique en confirmant le lien de *Sache* et *Wort*. « La *Sache* est bien la chose, produit de l'industrie de l'action humaine en tant que gouvernée par le langage »². Le mot et la chose sont dans une relation de réciprocité, l'action humaine qui produit des choses est de l'ordre du préconscient. Ce qui en viendra à s'articuler apparaîtra dans la conscience. Mais où est *das Ding* ? Freud dans le principe de réalité, dans son ratage, va dégager quelque chose qui vient au-delà des besoins vitaux. « L'état de *Not*, c'est l'état d'urgence de la vie »³. La nuance est fondamentale entre les besoins et le besoin. Cela se passe dans le processus secondaire. Lacan appelle secret véritable, ce qu'il y a dans *das Ding* et qui recèle le fait remarquable que le « [...] principe de réalité fonctionne en fait comme isolant le sujet de la réalité »⁴.

Concernant la qualité, pas plus que la quantité, elle s'inscrit pour le sujet comme « [...] des morceaux choisis de réalité »⁵.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 56

²*Ibid.*, p. 58

³*Ibid.*, p. 58

⁴*Ibid.*, p. 59

⁵*Ibid.*, p. 59

Lacan reprend les deux principes en insistant sur les processus de pensée dominés par le principe de plaisir et l'inconscient. Cela se vérifie tous les jours lorsque nous essayons de rationaliser « la succession de nos formes endopsychiques »¹. A partir du *Not des lebens* le sujet accède à la réalité dans un mouvement de parole. Commence alors pour le sujet le cheminement de *vorstellung* en *vorstellung* : perception endopsychique. Puis Lacan évoque le *Ich* freudien, un *Ich* inconscient en fonction, et le moi qui n'est pas ce système conscient. Il parle de décussation. Freud dévoile dans la lettre 52 à Fliess son travail autour de la mémoire et des inscriptions dans le psychisme. Il écrit : « [...] quelque chose fait signe et qui est de l'ordre de l'écriture [...] »².

Le sujet s'il s'inscrit dans une parole qu'il peut formuler c'est entre perception et conscience. L'inconscient en tant que structure est situé entre les deux. Le principe du plaisir règle les frayages à partir de la structure signifiante (décussation). Freud emploie une métaphore, la provision, pour désigner le *Ich* (l'inconscient en fonction). Le *Ich* est le « [...] support de quantité et d'énergie qui constitue le cœur de l'appareil psychique »³.

A partir de cette découverte nous situons comment le sujet appréhende la réalité. Celle qui sera au principe de son éthique.

Le complexe du *Nebenmensch* se sépare en deux parties : l'objet est la partie identifiable de *das Ding* (attributs), ce que le sujet reconnaît pour ses besoins, les représentations primitives. *Das Ding* serait la division originelle de l'expérience de réalité. Lacan nous renvoie ensuite à la *verneinung* que nous avons déjà traitée dans la cinquième occurrence de la Chose. Il l'associe à la répétition et à la Chose. « [...] ce qui du dedans du sujet, se trouve à l'origine porté dans un premier dehors [...] »⁴. Cette Chose qui déterminera toute la recherche ultérieure du sujet pour sa satisfaction, qui n'appartient pas à la réalité.

« [...] le but premier et le plus proche de l'épreuve de réalité n'est pas de trouver dans la perception réelle un objet qui corresponde à ce que le sujet se représente

¹*Ibid.*, p. 61

²*Ibid.*, p. 63

³*Ibid.*, p. 64

⁴*Ibid.*, p. 65

sur le moment, mais c'est de le retrouver, de se témoigner qu'il est encore présent dans la réalité »¹.

La Chose est étrangère au sujet et même hostile mais constitue son Autre absolu. Freud conjoint la Chose à une hallucination fondamentale qui ordonne le monde du sujet. Lacan dira plus loin que l'homme peut toujours halluciner sa satisfaction !

Freud dans sa clinique met au travail la Chose selon les structures : hystérie, obsession, paranoïa. L'éthique est bien l'orientation que va prendre un sujet dans sa rencontre avec le réel, la Chose. Le sujet tel que Freud et Lacan le noue dans la réalité affrontera la réalité muette de *das Ding*, hors signifié et celle des choses muettes (du côté de la parole).

Et Lacan de conclure avec les pronoms d'appel : Toi et Moi. Le Toi comme le paradigme de la Chose, l'Autre inoubliable, l'Autre préhistorique. Le moi « [...] en tant qu'il s'expulse lui-aussi par un mouvement contraire [...] »².

2.3. Leçon V

Dans cette leçon nous espérons avancer sur la question du repérage entre les représentations de mots, de choses et les représentants de la représentation. *Das Ding* se présente comme « [...] le terme étranger autour de quoi tourne tout le mouvement de la *Vorstellung*[...] »³. Le principe du plaisir est ici en relation avec *das Ding* et la réalité signifiante. La tendance à retrouver est essentielle à la condition humaine. L'objet n'a jamais été perdu insiste Lacan. Ce qui nous intéresse est le maintien de la distance entre l'objet et ce qui est recherché. Le principe du plaisir guide la quête et les seuils d'excitation. La Chose invisible est cependant la loi qui pousse le sujet de représentations en représentations. L'objet dans son élaboration imaginaire est le « leurre vital »⁴ de la Chose elle-même ir-représentable. « La *Vorstellung* est [...] décomposée »⁵. Lacan spécifie que les *vorstellungen* entre

¹*Ibid.*, p. 65

²*Ibid.*, p. 70

³*Ibid.*, p. 72

⁴*Ibid.*, p. 75

⁵*Ibid.*, p. 75

perception et conscience, sont investis par les processus de pensée au niveau du principe du plaisir. Il ajoute que les processus de pensée règlent également la structure dans laquelle l'inconscient s'organise. La *vorstellung* ainsi définie a la même structure que le signifiant. Elle devient un *vorstellungrepräsentanz*. Elle peut combiner les éléments et s'organise sur le mode du signifiant (métaphore et métonymie). Freud apporte un élément supplémentaire concernant les processus de pensée, il s'agit de mots *vortvstellungen*. Ces derniers arrivent au préconscient sous la forme d'un discours.

Nous sommes avertis à ce point de l'articulation effective d'un discours, des représentations et de leurs représentants, des représentations de mots et de *das Ding* préalable à toutes les autres fonctions de représentations du sujet. La Chose est absente des représentations tout en commandant leur gravitation. Elle représente ce que le sujet ne peut se représenter, étrangère à lui tout en étant au cœur de ce qu'il s'imagine être. « La Chose [...] n'est pas [...] »¹. La Chose est ce par quoi le sujet construit malgré lui sa réalité psychique en s'appuyant sur un intérieur exclu. Il ne pourra désormais en retrouver que des représentations inconscientes. Ce que Lacan affirme sans conteste à travers la Chose, les représentation primitives, la *verneinung*, est la manière dont le registre signifiant se met en place pour le sujet. Comment il se trame. Il ne cédera jamais sur la substance signifiante. « Cet Autre de l'Autre n'est là que par sa place »². Cette fonction est d'être « ce qui contient les mots, au sens ou contenir veut dire retenir, par quoi une distance et une articulation primitives sont possibles, par quoi s'introduit la synchronie, sur laquelle peut ensuite s'étayer la dialectique essentielle, celle où l'Autre peut se trouver comme Autre de l'Autre »³. Dans *Les Écrits* nous pouvons lire que ce qui nous porte vers la Chose est « l'envers de la loi »⁴, une jouissance mortelle, absolue.

2.3.1. *Das Ding* la Chose maternelle ou le rapport au réel

Lacan dans *Das Ding II* poursuit avec Freud en affirmant tout comme lui que le désir essentiel de l'homme est ce désir de l'inceste. Ce qui va tout à fait à

¹*Ibid.*, p. 78

²*Ibid.*, p. 81

³*Ibid.*, p. 81

⁴LACAN Jacques, « Kant avec Sade », *Écrits, op. cit.*, p. 787

l'encontre de la loi fondamentale de l'interdiction de l'inceste comme « [...] le principe de la loi primordiale dont tous les autres développements culturels ne sont que les conséquences et les rameaux »¹. Il s'agit pour tout un chacun de régler un conflit moral qui à la fois humanise, civilise et contient le mal. Les dix commandements ne laissent pas apparaître selon Lacan qu'il ne faut pas coucher avec sa mère. Et cependant ils sont ce qui « [...] règle la distance du sujet au *das Ding* »². La mère occuperait la place de la Chose, selon Freud. « Ce que nous trouvons dans la loi de l'inceste se situe comme tel au niveau du rapport inconscient avec *das Ding*, la Chose. Le désir pour la mère ne saurait être satisfait parce-qu'il est la fin, le terme, l'abolition de tout le monde de la demande »³. Se rapprocher de la Chose empêcherait la condition de la parole. Et Lacan de préciser : « Le Souverain Bien qui est *das Ding*, qui est la mère, l'objet de l'inceste, est un bien interdit, et qu'il n'y a pas d'autre Bien. Tel est le fondement, renversé, chez Freud, de la loi morale »⁴.

Le mal dans son acception morale ne saurait être résolu sans la vision éthique de la condition humaine. Le mal est contenu dans la Chose au sens où le sujet peut décider d'accéder à la jouissance absolue, via la pulsion de mort. Le malaise dans la civilisation tient à ce reste, indomptable que chacun tend à tenir à distance, écart respectueux d'avec le réel. Ou encore distance intime commandée par la Chose de maintenir son désir à distance. La clinique rend compte par le symptôme de la position éthique du sujet à l'égard de la jouissance.

2.3.2. *Das Ding* une part laissée au réel comme Chose

Nous sommes parvenus au terme de ces deux leçons difficiles du séminaire. Dans le prolongement de l' *Esquisse* freudienne elles établissent le désir du sujet comme la tendance à retrouver un objet premier de jouissance, soit la Chose. Tendance qui se situe toujours à la même place autour de laquelle tendent les représentations inconscientes. *Das Ding* irréprésentable, au fondement du symbolique, de sa fonction, de son articulation, comme évidemment du réel. Réel qui définit l'homme et s'enracine dans *das Ding*.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p.82

²*Ibid.*, p. 84

³*Ibid.*, p. 83

⁴*Ibid.*, p. 85

Nous ne pouvons faire l'économie de la Chose telle qu'appréhendée dans *L'éthique* comme notre entrée majeure à la conceptualisation du réel. *Das Ding* comme ce qui revient toujours à la même place dans la répétition, comme l'impossible de la représentation et chargé de jouissance. Soit *das Ding* comme un nom du réel. Cette rencontre ratée avec le réel comme l'impossible à supporter est la conséquence d'un conflit moral qui garantirait la Chose comme le seul souverain Bien du sujet.

L'inconscient jaillit du réel troué par le symbolique et comme tel recèle la part laissée au réel irréductible. Voilà en quoi le statut de l'inconscient est éthique. « *Das Ding*, la jouissance, [...] topologise le champ de l'expérience se signalant comme « au-delà de la barrière gardée par la structure du monde du bien » »¹. Le désir de l'homme comporte ainsi une part obscure dont il se défend dans le symptôme, une part toujours à même de faire son retour. Quelle position occuper face à la Chose ? Cette part inconnue de lui-même affleure dans les formations de l'inconscient ou dans la rencontre avec une œuvre par exemple. Le désir comme condition absolue, désir de l'Autre comme reste métonymique souligne que le sujet reçoit sa condition du réel. La psychanalyse, telle que nous la concevons, a le mérite de renoncer à une vision de l'homme « humaniste », qui l'exclurait de son humanité. La condition humaine ne peut négocier avec le réel comme l'impossible à supporter.

Lacan dans un passage des *Écrits* ne cantonne pas la psychanalyse dans une perspective évolutionniste. L'expérience du désir où elle se déploie : « [...] est celle du manque à être par quoi tout étant pourrait n'être pas ou être autre, autrement dit est créé comme existant »². En cela la psychanalyse est créationniste où il faut entendre « que le rien soit au principe de la création »³. Rien comme un bout de réel, effet de la coupure du signifiant sur le corps dont le sujet reste ignorant. Part non sue, trou dans le savoir.

La pensée psychanalytique créationniste promulgue la venue de quelque chose qui n'était pas.

¹MAUGUIT Georges, « Ethique, écriture et jouissance dans l'œuvre de Jacques Lacan », *Dires, Etudes Psychanalytiques, Le tragique et le mal*, n° 20, décembre 1997, p. 46

²LACAN Jacques, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Ecrits, op. cit.*, p. 667

³*Ibid.*, p. 667

Notre dernière partie abordera ce point où pour le sujet du nouveau pourrait jaillir. La cure aura permis un aperçu sur le réel où le sujet dégagé de son être dans le fantasme pourra consentir à la castration et au vivant. La cure évite une réponse tragique telle qu' Antigone dans son acte nous en fait la monstration : la position pure de sujet comme issue au retour de *das Ding*.

A présent notre prochain chapitre sur la sublimation artistique ou la création, renoue avec *das Ding* comme le lieu élu où opère la sublimation. Nous ne ferons pas état de l'ensemble des références freudiennes de la notion. Nous centrerons notre propos sur la création *ex nihilo* qui nous établit d'emblée dans notre champ de recherche, le réel dans la création. Sous quels auspices y est-il présentifié, cerné, enserré ? Lacan nous enseigne que la sublimation artistique élève un objet à la dignité de la Chose.

3. LA SUBLIMATION ARTISTIQUE : CRÉER ÉLÈVE UN OBJET À LA DIGNITÉ DE LA CHOSE

3.1. Introduction

La sublimation, elle, est le propre de celui qui sait faire le tour de ce à quoi se réduit le sujet supposé savoir. Toute création de l'art se situe dans le cernement de ce qui reste d'irréductible dans le savoir en tant que distingué de la jouissance. Quelque chose pourtant vient marquer son entreprise, en tant qu'à jamais elle désigne dans le sujet son inaptitude à sa pleine réalisation.¹

La sublimation artistique sera abordée telle que Lacan la décline dans le *Séminaire VII*. Elle nous apparaît emblématique de ce rapport de la création avec le réel, comme savoir y faire avec le réel. La thèse de Lacan étant que « [...] il s'agit toujours dans une œuvre d'art de cerner la Chose »². La sublimation élève un objet à la dignité de la Chose ainsi « La sublimation *stricto sensu* est située du côté du réel dans son rapport avec *das Ding*, la Chose freudienne »³. Cette considération justifie à elle seule le choix que nous opérons tout au long de cette thèse de nous y référer. Dans ce séminaire Lacan nous éclaire sur le réel dans son rapport au symbolique, au cœur du symbolique. La sublimation entendue comme création *ex nihilo* vise le réel, ce qui de la Chose n'a pas été expulsée. La création, l'objet créé « [...] c'est la Chose elle-même qui le recrache » nous dit Colette Soler⁴.

Dans ce chapitre nous poursuivons avec Lacan ce que Freud mettait au jour comme la condition de l'être parlant. La création rejoint *L'Esquisse* freudienne comme la mise en œuvre du symptôme de l'être parlant. Création au fondement de

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Ed. Seuil, 2006, p.353

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 169

³CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *op. cit.*, p. 180

⁴SOLER Colette, « La sublimation », *Che Vuoi, Revue de Psychanalyse, Sublimer ? Il Chemins de la création*, Ed. L'Harmattan, n° 19, 2003, pp. 155-162

la rencontre du sujet avec le signifiant, de son entrée dans l'Autre. *Das Ding* relie Freud et Lacan. Ce dernier prolonge la découverte de la Chose comme événement de langage, opération symbolique, de l'éthique à l'esthétique. La Chose comme réel du sujet. A la fin de son enseignement, Lacan dans *RSI*, révisera la catégorie du réel. Cette catégorie le mènera jusqu'au sinthome, où le réel du sujet sera le nœud.

3.2. La sublimation : révélation de la Chose au-delà de l'objet

3.2.1. La sublimation artistique : entrée freudienne

Passer de la sublimation à la création engendre quelques difficultés. Il sera nécessaire de se dégager de la notion freudienne de la sublimation en tant que, principalement, l'un des quatre destins de la pulsion avec le renversement dans le contraire, le retournement sur la personne propre et le refoulement. La sublimation selon Freud concerne la pulsion et sa satisfaction. « La sublimation serait le processus qui permet de révéler le processus de la pulsion comme tel, c'est-à-dire de la pulsion en tant qu'elle n'est pas un instinct et qu'elle est condamnée par essence au changement d'objet. Sans refoulement, ajoute Freud »¹. Nous sommes en 1915 lorsque Freud remanie sa théorie en direction d'une approche métapsychologique. Freud décrit les pulsions sexuelles. « La coïncidence du champ de la psychanalyse et de la sexualité est à l'origine de la découverte freudienne et c'est un point essentiel à rapporter pour la compréhension de la sublimation »².

La sublimation dans la création artistique a un statut particulier pour Freud parce-qu'elle propose une voie et une issue différentes concernant le renoncement pulsionnel. L'artiste, dit Freud, évite la névrose à cause de son aptitude à la sublimation et de par son incapacité au refoulement ! L'artiste rejoint le névrosé cependant dans sa position vis à vis de la morale sexuelle civilisée. A la différence du symptôme, l'œuvre d'art est socialement valorisée, reconnue par les membres de la communauté. L'artiste use de son fantasme en l'embellissant pour le rendre acceptable au spectateur. L'art serait une compensation de désir, une cicatrice de la

¹ANDRE Serge, *Le symptôme et la création*, Ed. Le bord de l'eau, 2010, p. 69

²SILVESTRE Michel, *Demain la psychanalyse*, Ed. Navarin, 1987, p. 181

castration. Mais l'art n'est pas sans faire avec un « psychisme primitif impérissable »¹. L'art est dans l'Autre. Il est un traitement de la jouissance. L'artiste face au conflit tente une réponse originale et l'obtention d'une satisfaction pulsionnelle. L'art vient soutenir la pensée freudienne qui énonce que « la fonction sexuelle se refuserait à nous accorder pleine satisfaction »². L'art viendrait ainsi dire l'impossible, aporie et atopie du désir. Il dénonce le substitut et la perte dans un montage éthique. Il fait circuler le fantasme de l'artiste au sein de la communauté. L'art contribue-t-il au processus culturel ? La lecture du *Malaise dans la civilisation* confirme la sublimation comme produit de la culture. L'art, l'artiste peuvent nous éclairer si l'on convient que la sublimation dans la création artistique insiste sur le substitut et la perte et fait « correspondre une satisfaction substitutive à la satisfaction qu'il n'y a pas... en aucun cas »³. Serge André ajoute une nouvelle forme de la sublimation, repérée chez Freud qui concilie *L'Esquisse* et *Moïse et le monothéisme* en tant que sa « [...] racine [...] est à chercher dans la reconnaissance par le sujet de la paternité, c'est-à-dire la reconnaissance de quelque chose qui ne peut se prouver par un témoignage des sens, mais qui tient seulement à la transmission d'un nom. Ceci nous indique que, dans l'esprit de Freud, la sublimation est un processus lié à la reconnaissance du signifiant comme tel et à la détermination qu'il exerce sur l'homme. [...] le mécanisme de la sublimation serait lié à la découverte par l'homme d'un certain savoir concernant le primat du signifiant sur le signifié »⁴.

Freud n'a jamais cédé sur ce point tout comme Lacan, chacun d'entre-eux à la fin de leur vie ont validé la sublimation comme une production du symbolique, une création. Pas sans le réel à la racine de cet acte de nomination du sujet.

3.2.2. La sublimation élève un objet à la dignité de la Chose

Lacan dans le *Séminaire VII* définit la sublimation selon une formule

¹LAPEYRE Michel, « Fonctions de l'art : lectures freudiennes », *Cliniques Méditerranéennes, La psychanalyse (sur)prise par l'art*, n° 80, 2009, pp 9-25

²FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Ed. PUF, 1983, p. 57

³LAPEYRE Michel, « Fonctions de l'art : lectures freudiennes », *Cliniques Méditerranéennes, op. cit.*, pp. 21

⁴ANDRE Serge, *le symptôme et la création, op.,cit.*, pp. 61-62

générale : « [...] elle élève un objet à la dignité de la Chose »¹. On pourrait rapprocher la dignité de la personne humaine de la Chose. Le principe étant de ne pas traiter la personne comme un objet ou la Chose comme un objet. D'ailleurs certaines définitions n'hésitent pas à décrire la dignité comme le sentiment de la valeur intrinsèque d'une d'une personne ou d'une chose et qui commande le respect d'autrui. Grandeur, valeur, caractère d'une chose. Quelque chose d'intrinsèque, qui lui est propre, qui lui est intérieur (la valeur).

L'éthique comme séjour, lieu d'habitation, abriterait cette chose intrinsèque à l'homme. Ainsi l'homme « dans son ouvert »² valorise quelque chose qui est à la fois le plus proche et le plus lointain, qui organisera ses relations à l'objet.

La sublimation dans sa forme ordinaire éclaire dans ses fondements la sublimation artistique en ceci que l'objet n'est pas la chose, qu'il s'en dégage. L'objet inséré dans le registre imaginaire, en rapport avec l'idéalisation se distingue de la Chose située du côté du réel. L'élévation de l'objet à la dignité de la Chose s'inscrit du côté de la perte, de l'absence, de la non-représentation, d'un vide.

La pulsion freudienne « peut trouver son but ailleurs que dans ce qui est son but, sans qu'il s'agisse là de la substitution signifiante qui constitue la structure surdéterminée, l'ambiguïté, la double causalité, de ce que l'on appelle le compromis symptomatique »³. La révélation de la Chose au-delà de l'objet ?

La pulsion, son but, a part liée avec la sublimation, la Chose. Dans un article fort intéressant de Michel Silvestre *Mise en cause de la sublimation*⁴, ce dernier relève la sublimation comme un processus inachevable et circulaire. Élever l'objet à la dignité de la Chose n'est pas du côté de l'idéal qui est un point fixe, la sublimation est un processus, un circuit selon l'auteur. Freud disait « [...] un processus qui concerne la pulsion »⁵. L'objet est valorisé et non idéalisé, plus proche de *das Ding*, donc du réel.

Élever un objet à la dignité de la Chose ?

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 133

²*Ibid.*, p. 133

³*Ibid.*, p. 132

⁴SILVESTRE Michel, *Demain la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 180

⁵FREUD Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1982, p. 99

3.2.3. La sublimation ordinaire ou la plus « innocente »¹

Dans la sublimation la pulsion est selon Freud « condamnée par essence au changement d'objet. Sans refoulement »². La satisfaction s'obtient directement, l'activité sexuelle est sublimée et l'objet valorisé.

La collection évoquée par Lacan lors de sa rencontre avec Jacques Prévert élucide le processus et sa séparation avec l'idée d'un objet idéalisé. La sublimation ordinaire introduit une première définition du processus : les boîtes d'allumettes telle que Prévert les disposent en font une forme, une Chose. « Le collectionneur trouvait ainsi sa raison dans ce mode d'appréhension portant moins sur la boîte d'allumettes que sur cette chose qui subsiste dans une boîte d'allumettes »³. La révélation de la Chose au-delà de l'objet est ici manifeste. Le terme de révélation comme dévoilement, divulgation, dénonciation, mise à nu, démonstration, présentation de la Chose nous indique ce que Lacan décrit comme le « [...] secret véritable »⁴. Les coordonnées de plaisir de l'objet ne suffisent pas à satisfaire le sujet. Le principe de réalité est sous-tendu par la situation centrale de la Chose au cœur du sujet. C'est à cette révélation que le sujet prétend.

Les objets, champ de *das Ding* sont des objets du monde valorisés socialement, culturellement.

[...] l'objet est inséparable d'élaborations imaginaires et très spécialement culturelles. Ce n'est pas que la collectivité les reconnaisse simplement comme des objets utiles_elle y trouve le champ de détente par où elle peut, en quelque sorte, se leurrer sur *das Ding*, coloniser avec ses formations imaginaires le champ de *das Ding*. C'est dans ce sens que les sublimations collectives, socialement reçues, s'exercent.⁵

Les boîtes d'allumettes ainsi alignées, toutes identiques révèlent leur choséité ou leur part énigmatique à l'instar d'une œuvre. La sublimation ordinaire ouvre l'accès à un réel dans cet exemple. Par ailleurs, l'œuvre d'art nous précise Lacan ne

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire*, Livre VII, *op. cit.*, p. 137

²ANDRE Serge, *Le symptôme et la création*, *op. cit.*, p. 69

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 136

⁴*Ibid.*, p. 58

⁵*Ibid.*, p. 119

demande rien à personne en tant qu'objet de satisfaction. Elle nous regarde. L'amateur d'art y logera ses valeurs issues du discours donc du signifiant. La Chose entrevue sera mise à l'index comme élaboration imaginaire de l'objet élevé à la dignité de la Chose. La primauté du signifiant ne peut céder sur un objet sans représentation, composé de perceptions ou halluciné, un objet mythifié. Sauf à y croire le temps de l'œuvre ou de valoriser cet objet. La sublimation ordinaire ne franchit pas le seuil de la sublimation artistique comme mise en tension du rapport du sujet au signifiant. L'artiste en se plaçant du côté du désir prend à sa charge la représentation freudienne ou le signifiant lacanien. Il n'abandonne pas la perte et sa solution est sur une pente tragique.

3.3. La sublimation artistique : lecture lacanienne : création *ex nihilo*

Là où Freud oppose l'action dissolvante de la pulsion de mort à l'énergie des liaisons sous l'égide d' Eros, Lacan situe la pulsion de mort comme inhérente au symbolique et il en fait le ex nihilo d' où s'originent le langage et le sujet parlant.¹

Colette Soler nous propose de distinguer la sublimation de la création ou sublimation artistique selon trois traits.

La création [...] élève un objet à la dignité de la Chose, c'est elle qui le crée, premier trait [...] c'est un objet qui représente la Chose comme vide, qui évoque la perte primordiale qui la constitue, voire l'instance de la mort inscrite dans l'opération du langage [...] cet objet, c'est la Chose elle-même qui le recrache, il y a création *ex nihilo* »². Cette conception est tout à fait pertinente en ce qu'elle caractérise la Chose comme non représentable, vide, évidée par le symbolique et enfin créé à partir de rien. L'éthique s'impose pour celui qui décide de créer une œuvre en tant qu'elle s'emploie à cerner la Chose, à concevoir un accès au réel. Ce qui irait à l'encontre de la proposition freudienne, ici pas de recul devant l'acte, pas d'inhibition quant au but. La satisfaction est obtenue sans détour mais à quel prix ?

La sublimation artistique est un tour de force au sens où l'acte de son auteur

¹Espace Analytique, Argument du Colloque « Une civilisation en souffrance » 3/12/2016

²SOLER Colette, « La sublimation », *op. cit.*, pp. 155-162

est un dépassement. Il ne s'écarte pas de la Chose en tant qu'irreprésentable. L'effet de l'art, de certaines œuvres, nous convie au-delà des frontières balisées par le signifiant jusqu'à son origine, à son énigme. Atteindre la Chose est ce devant quoi le névrosé rétrograde. Il place le savoir dans l'Autre et sa jouissance est liée aux signifiants, et aux objets substitutifs. Celui qui crée se rapproche du trou, du vide laissée par la Chose, une position vertigineuse. « C'est parce-que la sublimation soutient le sujet dans cette prétention à signifier la singularité de son désir que son effet limite, extrême, est d'objet et plus seulement de signifiant »¹. A ce stade, pris tout de même dans les rets du signifiant, ces derniers s'estompent « à mesure que l'objet prend consistance de chose »². La création artistique se voue à répéter l'insatisfaction foncière du sujet et refuse de se soumettre à un objet façonné par le signifiant dont pourtant elle est l'auteur. Cependant le marché de l'art réintroduit l'objet créé dans le circuit des échanges et donc de la « substituabilité »³.

La sublimation artistique développée tout au long du *Séminaire VII* est un point d'ancrage pour cerner ce qu'il en est de *das Ding*. Comment l'objet peut-il prendre consistance de Chose ? Comme annoncé dans notre introduction Lacan dans ce séminaire émet la thèse suivante : « [...] la création *ex nihilo* éclaire de façon décisive le concept freudien de *das Ding* »⁴, et ce principalement à travers l'art et la sublimation.

Jean Daniel Causse ajoute : « La sublimation *stricto sensu* est située du côté du réel dans son rapport avec *das Ding*, la Chose freudienne. Elle donne une représentation à ce qui n'a pas représentation, qui est un trou dans l'image ou un vide central. Dans cette perspective, Lacan définit la sublimation comme ce « qui élève un objet à la dignité de la Chose » et c'est cela qui fait la création *ex nihilo* »⁵.

Lacan met en exergue la sublimation créationniste et l'art parce-que tous deux s'organisent autour d'un vide, un *ex nihilo*, à partir de rien. « Le névrosé ne sait pas, et pour cause, que c'est en tant que sujet qu'il a fomenté ceci : l'avènement du sujet en tant que le signifiant est l'effaçant principal de la Chose, que c'est lui, le sujet qui en effaçant tous les traits de la Chose, fait le signifiant »⁶. Cette ignorance est celle

¹SILVESTRE Michel, *Demain la psychanalyse, op. cit.*, p.198

²*Ibid.*, p. 199

³*Ibid.*, p. 199

⁴CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *op. cit.*, pp. 179

⁵*Ibid.*, pp. 180-181

⁶LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre IX, L'identification*, 1961-1962 inédit

qui conduit le sujet à contre courant en direction de la pulsion de mort, de la perversion, de la transgression... L'homme de sa condition a la volonté d'accéder à ce point d'infranchissable. L'éthique dans cette expectative consiste à se situer en tant que sujet parlant dans un rapport au vide, à un trou et au signifiant. *Das Ding* étant au cœur du dispositif, de la structure psychique du parlêtre.

3.3.1. Un retrait inaugural, le *Tsimtsoum*

Jean Daniel Causse nous offre une première lecture de la création *ex nihilo* à partir du *Tsimtsoum*. Dans son texte¹, il nous introduit à la création *ex nihilo* comme forme de la kénose. Doctrine selon laquelle, la religion catholique, monothéiste, dépeint le fils de Dieu « dépouillé », vidé de ses attributs divins et ainsi semblable aux humains, humble serviteur. Ce qui signifie un retrait du divin. Cette acception du vide réfute une création évolutionniste, qui émanerait de Dieu. Ce point, vide, retrait rappelle *das Ding* comme un point dans l'Autre. Jean Daniel Causse insiste sur le vide en l'Autre. Ce qui retient tout notre attention. « C'est donc au point précis où Dieu *n'est pas* que le monde advient, et non pas de là où il est »². Cet évidemment barre l'Autre qui n'est plus un tout. L'auteur appuie son raisonnement avec la théorie du *Tsimtsoum* qui signifie contraction, retrait : Dieu se retire de lui-même en lui-même et crée ainsi une place pour accueillir le monde. Cette théorie est celle du grand rabbin, cabalistique, Isaac Lourià.

Cette auto-contraction du divin produit un exil en lui-même et l'apparition d'un espace vide, qui comme *das Ding* se doit d'être écarté, non ré-investi. Isaac Lourià se demande comment le vide peut-il être préservé. Dans sa méditation hébraïque, le rabbin imagine que le vide contiendrait la voix qui dirait : « Cela suffit ! Ne reviens pas *Daï* ». L'infini *En sof* serait de la sorte circonscrit par une force appelée *Chaddaï*, où Dieu se limite lui-même. Ce nom serait pour nous un non à la jouissance. De cet exil de la divinité le monde est à venir.

Le deuxième *Tsimtsoum* que nous ne développons pas, solutionne l'aporie précédente qui figerait la création du monde.

Le *Tsimtsoum* est proche de l'éthique lacanienne si l'on considère qu'il est un

¹CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *op. cit.*,

²*Ibid.*, p.184

acte séparateur et un dire que non à la jouissance toute, donc celle de Dieu. Dieu lui-même « [...] renonce [...] à la totalisation de lui-même »¹. Sans cet acte fondateur, ce serait l'abolition de tout le monde de la demande et de la condition de la parole. Un ordre s'établit, régulateur de la distance entre Dieu et l'être créé. Une distance ontologique.

L'artiste Anselm Kiefer² intéressé par la pensée cabalistique compare son travail et le mythe de la création. Il explique qu'à son tour il se retire, provoque un retrait intérieur. Ainsi, dit-il, il diminue la responsabilité de l'artiste. Il laisse faire ce qui se passe en lui et regarde. Le « poids du génie » est allégé. Le public fait la moitié de l'œuvre avec le regard, précise-t-il. L'artiste, selon Kiefer échoue toujours par rapport à ce qu'il envisageait de faire. « Elle reflète d'une faible lueur les débris de l'œuvre ». Reflet d'une perfection inatteignable. Kiefer dit : « Lueur qui tombe de l'idée de l'œuvre sur le débris ». Une certaine mélancolie se dégage de ses propos, il ne se sent jamais apaisé, toujours dans le conflit. La métaphore du *Tsimtsoum* avec la lumière, les débris, s'entend au sens clinique et philosophique. Ce retrait est une perte pour l'artiste, perte de l'unité sans quoi la création ne saurait être possible.

3.3.2. *Ex nihilo*

« Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif »³. Cette thèse, Lacan va l'illustrer avec le vase et la métaphore du potier empruntée à Martin Heidegger dans sa conférence sur « La chose »⁴.

« Le vide de la chose se confond avec l'origine du signifiant : *ex nihilo* »⁵. La Chose, nom du réel, vide nécessaire à toute forme de sublimation élève l'objet à la dignité de la Chose, au sens heideggerien de *Ding*.

Pour Lacan, la définition majeure de la Chose est « [...] cette Chose, ce qui du réel _entendez ici un réel que nous n'avons pas encore à limiter, le réel dans sa totalité,

¹*Ibid.*, p. 185

²KIEFER Anselm et Daniel ARASSE, *A voix nue*, France Culture 2001

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 155

⁴HEIDEGGER Martin, « La chose », *Essais et conférences*, Ed. Gallimard, 2014

⁵PORGE Erik, *La sublimation une érotique pour la psychanalyse*, Ed. Erès, 2018, p. 63

aussi bien le réel du sujet, que le réel auquel il a affaire, comme lui étant extérieur, ce qui du réel primordial, dirons-nous, pâtit du signifiant. »¹.

La Chose comme nous l'avons déjà indiqué ne peut être qu'autre chose. Freud la conçoit à partir de la répétition, de la pulsion de mort, de la tendance du sujet à retrouver quelque chose qu'il imagine perdu. Cette chose est aux commandes comme reste de jouissance qui aimante le sujet, qui cause son désir.

La psychanalyse objecte au principe d'une vérité qui viendrait dire l'être et elle affirme qu'aucun savoir n'échappe au sexuel. Le savoir est disjoint de la vérité. Lacan dira : « La Chose parle d'elle-même »². La création interroge l'articulation primordiale. « C'est ici qu'intervient la question de savoir ce que l'homme fait quand il façonne un signifiant »³. « La Chose est voilée »⁴. Ce rapport de l'homme au signifiant s'amarre d'une position éthique puisqu'il est l'auteur, unique, de sa condition de parlêtre. L'articulation primordiale, reprise dans le *Séminaire XI*, engage le sujet dans son lien à *das Ding*, ceci est nécessaire à son humanité. Ce vide central, au cœur du réel est l'objet d'une création singulière qui viendrait représenter la Chose, seulement la représenter. En effet, elle est par définition absente, une présence absente, qui supporte la dialectique signifiante.

« Je pose ceci qu'un objet peut remplir cette fonction qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, mais de la représenter, en tant que cet objet est créé »⁵. Lacan affine cet aphorisme en se référant à Heidegger, au texte *La chose* de 1950 où ce dernier élucide le vide que le vase crée. La création dans le *Séminaire VII* contribue au fil des pages à démontrer comment le symbolique est le *ex nihilo* d'où s'originent le langage et le sujet parlant.

3.3.2.1. La chose heideggerienne

« La chose » est un texte rédigé 14 ans après « L'origine de l'œuvre d'art »

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p.142

²LACAN Jacques, « La Chose freudienne », *Ecrits, op. cit.*, p. 408

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 144

⁴*Ibid.*, p. 143

⁵*Ibid.*, p. 144

que nous reprendrons dans notre quatrième chapitre de cette partie. Dans ce texte, l'auteur s'interroge sur la proximité, ce qui nous est proche, en l' occurrence les choses. La technique revisite les notions d'espace et de temps sans pour autant solutionner les questions du proche et du lointain. Bien au contraire, la confusion emporte tout dans « le flot de l'uniformité sans distance »¹. Heidegger se demande ce qu'est une chose et il prend l'exemple de la cruche. Cette chose lui permettra de répondre à la question précédente, sur ce qu'est la proximité. Nous verrons comment la cruche rapproche. Le philosophe marche et se retourne.

La cruche, dans sa fonction de vase, en quoi est-elle exemplaire du vide ? Pour Lacan, le vase est sans conteste la trace de l'homme, le premier objet créé, « [...] le premier signifiant façonné des mains de l'homme, il n'est signifiant, dans son essence de signifiant, de rien d'autre que de tout ce qui est signifiant_ autrement dit de rien de particulièrement signifié »². Le vide et le plein surgissent du vase.

L'être de la cruche pour Heidegger provient de ce qu'elle est aussi un vase. Ainsi « [...] le vide est dans le récipient ce qui contient »³. C'est toujours à partir du vide, du trou que le potier crée le vase. Le vase rassemble dans sa fonction signifiante de vide et de plein. La cruche installe un monde.

Ce qu'est la chose, telle qu' Heidegger nous en fait l' argumentation est assimilable, dans une certaine limite, à la Chose dont Lacan nous parle. Heidegger dans un passage d'une haute clairvoyance écrit que le potier « donne forme au vide »⁴. Ainsi dit-il : « Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qui contient »⁵. *Das Ding* n'est-elle pas ce qui organise le champ du symbolique à partir d'un *nihil*, d'un trou ? Le potier cerne le vide, lui donne une représentation. « L'introduction de ce signifiant façonné qu'est le vase, c'est déjà la notion toute entière de la création *ex nihilo* »⁶.

Anselm Kiefer que nous avons déjà cité dit littéralement qu'il donne la forme au vide.

¹HEIDEGGER Martin, « La chose », *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 195

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII*, *op. cit.*, p. 145

³HEIDEGGER Martin, « La chose », *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 199

⁴*Ibid.*, p. 200

⁵*Ibid.*, p. 200

⁶LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII*, p. 147

Heidegger saisit ce vide en poussant l'analyse jusqu'à définir l'être de ce vide, vide de la cruche, son *hecceité*. « Nous appelons « versement » (*Genschent*) le rassemblement du double contenir dans le « déverser », rassemblement qui, en tant qu'il réunit, est seul à constituer l'être plein du verser : le versement »¹. Ce qui relie Lacan et Heidegger est la présence de ce vase en tant qu'il représente le monde, l'humanité, il rassemble dans sa fonction signifiante de vide et de plein. Heidegger démontre ce rassemblement avec le Quadriparti qui réunit les Quatre : mortels, divins, ciel et terre. Cette vision créationniste de la cruche, de son être comme ce qui retient, de chose comme ce qui rassemble, cherche le mouvement qui permet la parole. Le philosophe, en appelle à la réflexion qui dans un jeu de miroir produit le monde. « Chacun des Quatre, au contraire, à l'intérieur de leur transpropriation, est exproprié vers quelque chose qui lui est propre. Cette transpropriation expropriante est le jeu de miroir du Quadriparti »². Il en déduit que « La chose retient le Quadriparti dans un rassemblant [...] »³. Ainsi fait-il un saut du *Ding* au *Ring*. L'Anneau du monde vient secourir la totalité du Quadriparti qui comme tel figerait les choses. « [...] le monde comme monde joue-le-jeu-du-monde [...] »⁴. Heidegger trébuche semble-t-il sur l'origine du monde. L'appel de l'être comme non résolu parce-qu'il peut être oublié et selon Heidegger « [...] l'être [...] a déjà parlé »⁵. Quelque chose est voilé et dévoilé. La chose est prise dans la simultanéité « [...] de l'ancien et du tardif qui sans cesse passent l'un devant l'autre »⁶. L'oubli de l'être, de l'être de la chose est ainsi le destin de l'homme. Un certain renoncement est à observer pour acquiescer au mouvement du monde. L'acception divine du Quadriparti, du Dieu heideggerien nécessite un retour en arrière, un retour aux choses dont la présence est l'absence dans ce qui est désormais voilé. La chose à ce point naît dans le rassemblement, dans son jeu « [...] la pensée qui se souvient »⁷. Heidegger selon nous ne résout pas l'aporie de l'Être avec le Quadriparti. Toutefois il nous enseigne sur *das Ding* en tant que « Le vide n'est donc pas le contenu du vase, mais son *contenant*. Le potier circonscrit le vide avec l'objet

¹HEIDEGGER Martin, « La chose », *Essais et conférences, op. cit.*, p. 200

²*Ibid.*, p. 214

³*Ibid.*, p. 215

⁴*Ibid.*, p. 217

⁵*Ibid.*, p. 220

⁶*Ibid.*, p. 221

⁷*Ibid.*, p. 217

créé et c'est ce qui lui donne le statut de Chose »¹.

3.3.2.2. *Le vide représente la Chose*

Ce vide reconnu par Lacan comme la « représentation minimale de la Chose »². La Chose est irréprésentable ce que le vide nous laisse à voir. « [...] il y a identité entre le façonnement du signifiant et l'introduction dans le réel d'une béance, d'un trou »³.

Le Taoïsme, système philosophique et religieux, est le principe à l'origine de la vie et régulant toutes choses dans l'univers. Ainsi on façonne l'argile pour faire des vases, mais c'est du vide interne que dépend son usage. Une maison est percée de portes et de fenêtres, c'est encore le vide qui permet l'usage de la maison. « Ainsi ce qui est » constitue la possibilité de toute chose, « ce qui n'est pas » constitue sa fonction. La création surgit de ce qui n'est pas. Selon François Regnault⁴ et à juste titre quand la Chose est représentée par le vide, « [...] on est plutôt du côté de la logique, du réel »⁵. Ce que la création *ex nihilo* démontre. La Chose ainsi appréhendée est circonscrite par la topologie, le trou. Viviana M. Saint Cyr⁶ qualifie le *Séminaire VII* de topologie et de variations de la Chose, de son vide central.

Dans la création, le geste consiste à circonscire ce vide qui en est la condition. Regnault interroge ce vide qui dans l'art est représenté par une œuvre. « Où allons nous reconnaître ce vide autour de quoi il s'organise ? Vide de la statue ? [...] ? C'est toute la question »⁷. Il répondra que « L'art qui organise la psychanalyse, c'est celui qui organise le trou de la Chose »⁸. Propos conforme à l'hypothèse lacanienne selon laquelle l'œuvre d'art cerne la Chose. Dans l'art primitif ce sera à partir d'une cavité centrale que l'homme va produire un objet d'art.

¹CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *op. cit.*, p. 191

²SAINT CYR Viviana M. « Créer un vide ou de la sublimation chez Lacan », *Recherches en psychanalyse*, n°13, 2012, p.5, <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2012-1-page-14.htm>

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII*, *op. cit.*, p.146

⁴REGNAULT François, *Conférences d'esthétique lacanienne*, Ed. Agalma diffusion Seuil, 1997

⁵*Ibid.*, p. 14

⁶SAINT CYR Viviana M., « Créer un vide ou de la sublimation chez Lacan », *op. cit.*, p. 5

⁷REGNAULT François, *Conférences d'esthétique lacanienne*, *op. cit.*, p. 15

⁸*Ibid.*, p. 19

L'architecture en est le paradigme de la caverne jusqu'au temple. La naissance de la perspective dans sa tentative de maîtriser l'espace est mise à l'épreuve par les anamorphoses, l'art baroque où les artistes visent la Chose, le réel et non plus une illusion de l'espace. Le vide est ainsi récupéré pour redonner la place à ce qui était caché, la Chose.

3.3.2.2.1. *L'art du vide*

« La grande table » sur France Culture avait consacré une émission à « L'art du vide »¹ dans le cadre d'une exposition au Musée Picasso de Paris, qui réunissait Pablo Picasso et Alexander Calder. Plusieurs exemples de gestes artistiques étaient cités comme autant de définitions du vide, à dire vrai, des vides multiples. La physique quantique conçoit le vide comme une substance portée d'énergie, alors que la physique classique définit le vide comme en évolution constante : Newton, Einstein...le vide se caractérise selon les époques. A cela se greffent le vide intérieur et extérieur. L'émission proposait un dialogue entre un physicien et une commissaire d'exposition. L'art dans son projet de cerner le vide, de le border, répond au-delà des catégories, des représentations pour aboutir à une vibration, une sensation, une énergie comme dans les sculptures de Calder avec des zones de vide variables par exemple. L'art abstrait avec la crise de la représentation valorise le vide, un vide comme anti-matière. Ainsi Picasso dans les « 11 états successifs de la lithographie « Le taureau » (1945) enlève plus qu'il ne rajoute jusqu'à l'épure, « la quintessence du taureau »². Plus contemporain Yves Klein dans son exposition « Vide » (1958) faisait l'apologie du vide en dématérialisant la couleur, le bleu. Le vide comme ce qui permettrait de percevoir plutôt que voir. Nous reviendrons sur ces questions avec Heidegger dans notre quatrième chapitre. La philosophie étaiera cette mise en tension où le vide pourrait être la Chose dans son absoluité, son invisibilité. Le vide a des accointances avec la chose en soi, la choséité et le phénomène qui nous ramènent à la philosophie.

L'un des protagonistes a fait allusion à Gustave Flaubert dans sa correspondance avec Louise Colet. Il écrivait ceci : « Ce qui me semble beau, ce

¹FRANCE CULTURE, « La grande table » du 25 février 2019

²KLEIN Etienne, France Culture, La grande table, *op. cit.*,

que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque plus de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière (...) »¹.

Voilà ce que nous avons recueilli de cet échange autour de l'art du vide.

La création se spécifie « (...) par un certain mode d'organisation autour de ce vide »². Roger Rousseau³ sculpteur du « Terrain » à Beauregard dans le Lot a « creusé pendant 19 ans, un trou, un passage pour descendre son corps, avancer au milieu des roches invisibles jusqu'à découvrir ses parois, sans ne plus rien chercher »⁴. « Je sais que je ne cherche rien ». Il a hésité à reboucher le trou pour finalement laisser cette ouverture vivre sans lui, offerte aux visiteurs. Il en a conclu que ce trou avait une fonction pour les humains, que cela relevait du sacré. Ce site minéral incarne la puissance du trou, du vide dont l'artiste se mêle. Création *ex nihilo*, il creusait pour rien également. Avancer vers le vide avec une détermination sans faille. Mais Lacan d'ajouter que « [...] le cercle enchanté qui nous sépare d'elle est posé par notre rapport au signifiant »⁵. Nous sépare de la Chose. Regnault redouble la portée, le vide « [...] est entre le réel et le signifiant »⁶. Nous retrouvons *RSI* : le vide a une fonction symbolique, il se situe dans le réel et l'art « [...] utilise l'imaginaire pour organiser symboliquement le réel »⁷. Le signifiant est élevé au rang d'objet. Un objet produit, inventé, unique. Ou encore création *ex nihilo*, tendance à cerner le trou.

Le sculpteur Roger Rousseau, cité plus haut, en est le paradigme. Il décidera de ne pas reboucher le trou. A l'instar de Colette Soler, on peut en déduire qu'il y a production d'un objet, objet qui représente la Chose comme vide, création *ex nihilo*. Mais nous compléterons cette assertion avec la réduction de l'imaginaire dans l'art

¹FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, 16 janvier 1852 <https://www.deslettres.fr/lettre-de-gustave-flaubert-a-louise-colet-voudrais-faire-cest-livre-rien/> <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.tym>

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 155

³ROUSSEAU Roger, <https://www.youtube.com/watch?v=uCCs4KTzEYQ>

⁴*Ibid.*,

⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 161

⁶REGNAULT François, *Conférences d'esthétique lacanienne, op. cit.*, p. 26

⁷*Ibid.*, p. 26

contemporain¹.

3.3.2.3. *L'objet contemporain : une réduction de l'imaginaire pour organiser symboliquement le réel, le trou de la Chose*

L'art minimal, mouvement de l'art contemporain, épinglé comme art du réel, révèle la Chose au-delà de l'objet comme nous le verrons dans notre deuxième partie. Les œuvres créées à partir de matériaux bruts, d'objets du monde, de récupération signent la sortie du grand art, de l'harmonie et de la perfection de l'art grec tout comme la sortie des Beaux-Arts. L'artiste contemporain cible le réel de l'œuvre. Le réel est toujours en jeu dans la création, il en est le mobile. L'art d'aujourd'hui en s'écartant de la représentation, de la figuration, de la barrière du beau, du vrai, produit un nouvel effet de l'art. Serait-il l'avènement du concept au détriment de l'image ? Un concept pur dans l'art minimal *less is more*, qui se développe dans les installations et les performances actuelles ? L'art post-moderne questionne le monde abolissant la frontière entre l'art et la vie. L'objet partiel, l'objet du rebut, le corps lui-même, le discours sur l'œuvre, l'art conceptuel, processuel sont les objets valorisés de l'art contemporain.

Nous observons ainsi que la valeur de l'art ne chute pas, sa marchandisation, sa fétichisation. Valeur marchande qui compense le réel optimal de certaines œuvres. Les formes de l'art sont inscrites dans un contexte socio-politique, le discours ambiant. Les plasticiens valorisent les objets échoués de la société de consommation. La rupture opérée par Marcel Duchamp fluidifie la circulation des œuvres. L'art réveille les sujets et les questions humaines. La création contemporaine joue sur le vide comme une substance à voiler ou à dévoiler. « L'art contemporain appelle le regard et la pensée. [...] Le vase devient pour Lacan l'objet modèle de la création *ex nihilo* puisque, au-delà d'être un ustensile simple et primitif de l'industrie humaine, il représente la bipartition du vide et du plein. On comprend que l'art contemporain utilise cette logique de la création à l'extrême. Dans la contemporanéité la création s'appuie sur le vide laissé par l'objet »².

¹COUTO E SILVA DE MELLO Leticia, « Le savoir y faire avec le réel, une nouvelle conception sur l'invention », *Psychanalyse*, n° 33, 2015/2, pp. 101-108, <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2015-2-page-101.htm>

²*Ibid.*, p. 4

3.3.2.3.1. Réduction de l'imaginaire

Il devient épineux face à certaines œuvres de situer dans quelle catégorie la création opère, où le vide réside, de s'en tenir à l'objet d'art comme objet du monde. Nous affirmons que l'artiste s'oriente vers le réel depuis le début de ce travail. Un réel hors du sens, un pas-tout, celui de A barré. Ce réel dit Leticia Couto e Silva de Mello « [...] est désymbolisé au-delà de l'image »¹. et plus loin « [...] l'objet d'art est réel »². Hors sens, hors réalité il subsiste le réel, ce qui n'est pas sans rappeler l'objet a comme le réel inscrit dans la structure. Ce traitement du réel ou de la jouissance inventé par l'artiste contemporain consiste à réduire l'imaginaire allant à l'encontre des Beaux-Arts qui créent l'illusion, la jouissance rétinienne. Cet imaginaire n'est plus à nos yeux ce que le geste artistique incarne. Les barrières ont sauté comme l'annonce Marie Hélène Brousse³ ou se sont effacées. Nous retiendrons celles-ci, émises par l'auteur : la barrière entre le corps, au sens de l'image globale, pivot de la dimension de l'imaginaire, et l'organisme, pivot de la dimension du réel ; la barrière du dedans-dehors qui y est corrélée, abolie tant en ce qui concerne l'espace où sont situées les œuvres que l'intérieur-extérieur du corps, l'intime et le non-intime, la subjectivité et l'objectivité ; la barrière entre sens propre et sens figuré, ce qui produit un effet d'interprétation non- métaphorique, dont la valeur éthique est recherchée par l'artiste, mais aussi un effet « psychose » ; la barrière entre signifiant et semblant, produisant un brouillage à l'intérieur du symbolique.

Ainsi la création brouille les catégories lacaniennes. On ne peut pas écrire nous semble t-il, que l'artiste ou l'art opèrent seulement de l'imaginaire, le geste artistique brigue le désir pur, le désir de réel. Il existe bien un savoir y faire avec le réel de l'artiste donc un savoir y faire avec *das Ding*. Ce qui nous déplace vers la question de l' œuvre d'art avec Heidegger, objet de notre prochain chapitre.

3.3.2.4. Vers L'origine de l' œuvre d'art : un réel heideggerien ?

Ce texte, *L'origine de l'œuvre d'art* 1935/1936 précédait de loin l'art

¹*Ibid.*, p. 7

²*Ibid.*, p. 7

³BROUSSE Marie Hélène, « L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau », *La Cause Freudienne*, n° 71, 2009/1, pp. 201-205, <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2009-1-page-201.htm>

contemporain plus proche d'un texte comme *La chose* de 1950. Le lien que nous recherchons recoupe en partie la ligne heideggerienne. *L'origine de l'œuvre d'art* consistait à éclairer le problème de la chose pour l'auteur en tant qu'Être. L'art minimal de notre prochaine partie est qualifié de réel pour le vide qu'il dévoile, mais aussi par la radicalisation annoncée de l'objet commun non distinct de l'objet d'art. L'art conceptuel le dépasse puisqu'il dématérialise l'objet. Ces objets contemporains sont des choses élevées à la dignité de la Chose et soutenus par un discours nécessaire sur l'art. Les installations produisent un effet de réel sur le spectateur, dans l'art minimal un effet de présence angoissant. Le critique d'art Michael Fried parle d'objectité (voir notre deuxième partie). Cette chose, cet objet spécifique de l'artiste Donald Judd a-t-il des accointances avec l'œuvre d'art heideggerienne dans ce qu'il pourrait révéler de sa choséité ? Révélation de la Chose au-delà de l'objet. Cet objet spécifique se range du côté du tout (autre version du réel) et de l'Être, « le tout juddien ». Ce passage par le texte *L'origine de l'œuvre d'art* est un instrument pour essayer de résoudre le concept de choséité associé à celui d'objet spécifique (pour l'artiste Judd), voire d'objectité (pour le critique Fried).

L'aphorisme de Franck Stella *What you see is what you see*, si on écarte une interprétation seulement tautologique, magnifie la Chose, la cerne, la purifie. Judd disait que l'objet *spécifique*, ni peinture, ni sculpture, évoluant dans l'espace réel, un espace puissant, produisait une œuvre forte, aussi forte qu'on voudrait qu'elle soit. Pour Judd le tout est la Chose.

Comment Heidegger peut-il élucider ce tout, cet Être, la choséité de l'objet de l'art minimal, la révélation de *das Ding*, ce nom du réel ?

Précisons encore que les minimalistes conceptualisent leurs travaux dans le champ de la phénoménologie merleau-pontyenne, où corps et mouvement recouvrent l'enjeu artistique. Nous développons longuement ces aspects dans notre deuxième partie. Le passage par Heidegger constitue un avant-propos afin de pénétrer l'insondable de la choséité.

L'œuvre minimale propose une chose qui contient une intériorité, une choséité des formes.

Heidegger décline la conférence *L'origine de l'œuvre d'art*¹ de la chose à l'œuvre et illustre son propos avec quelques œuvres (Vincent Van Gogh, Albert Dürer, un temple grec). Il ne répond pas à une question esthétique, mais peut-être éthique. Éthique au sens de l'habitation mais aussi comme être-au-monde du *Dasein*.

L'objet d'art contemporain est-il de la même veine que cette chose qui installe un monde ? Cette chose, archi-chose, réalité hors sémantique, nom du réel heideggerien. Fera t-elle surgir le vide, l'être comme fond sans fondement ? Comment l'œuvre d'art en suivant l'auteur cerne le réel ?

¹HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*,

4. L'ONTOLOGIE DE L' ŒUVRE D'ART : UN RÉEL HEIDEGGERIEN ?

4.1. Introduction

L'œuvre d'art, telle qu'appréhendée par Heidegger dans le texte de 1935/1936 *L'origine de l'œuvre d'art* nous intéresse pour les choses qu'elle soulève et qui ne se résorberont pas, ne se refermeront pas toutefois sur elles-mêmes. Heidegger nous livre un chemin de pensée qui met au travail la question de l'art, de l'œuvre, de l'artiste, de la création. Nous avons opté pour cette lecture qui se dégage d'un souci esthétique et qui s'engage dans une problématique qui relève de l'Être, de l'ontologie.

Comment prétendre résoudre ce que veut dire le mot art, ce qu'est une œuvre, l'effet de l'art, sa fulgurance ? Maints auteurs, théories multiples, s'y sont essayés. Mais l'art, l'œuvre comme le symptôme résiste à un déchiffrement, à une interprétation toute. Une part est laissée au réel, un reste.

L'originalité de Heidegger réside pour nous dans cette notion de chose qui appuie, élève la chose comme énigme, agalma, voire objet cause du désir. En quoi nous montre-t-il que l'œuvre n'est pas une chose comme une autre mais qu'elle est extraordinaire ? Comment parvient-il à installer une réflexion qui peut nous donner de la matière à penser l'art comme le rapport de l'homme à l'être. Nous souscrivons à la possibilité que l'œuvre ouvre un monde, crée une rupture, défamiliarise. Certes, l'ouverture à l'être, caractéristique de la ligne heideggerienne s'éloigne à priori de la psychanalyse pour qui la vérité est mi-dite. L'être sous-entend une totalité dans son éclair, une restitution de quelque chose qui n'est plus, ou à venir. Heidegger dit avènement. Ce texte ne se fonde pas sur les valeurs esthétiques, sur la valeur

marchande de l'art, sur la culture artistique. Ne procède t-il pas d'un évidement du Beau d'où surgirait la choséité de la chose, son archi vérité, une sorte de tautologie ?

Au-delà de la vraisemblance non pas comme une copie du réel, une *mimésis*. Les motivations d' Heidegger politiques et philosophiques croisent les nôtres quand l'objet de l'art minimal manifeste sa spécificité, son objectité, son tout de chose et revendique son art comme l'art de faire apparaître les choses dans leur essence. Quid de la chose, de l' œuvre ? La conception d' Heidegger met en tension la choséité qui de notre point de vue, dans l'art minimal, met au jour la vérité de la chose, son essence, son être de chose, un réel. L'effet de ces œuvres , ce qu'elles manifestent, la manière dont elles affectent le regardeur laisse apparaître leur étrange état de chose, leur choséité. L'apport philosophique de Heidegger est une voie qui interroge la choséité dans l'art. Nous verrons comment avancer à partir de ce texte, qui nous suggère un réel, le réel de l' œuvre d'art tout aussi bien, son étrangeté de chose parmi les choses. Ce parcours nous conduira jusqu'à l' œuvre , à l'art comme mode d'être de l'être-au-monde, être-au-monde poétique.

4.2. Rupture avec l'esthétique

La question de l'être dirige toute l'œuvre heideggerienne, et cela atteste de son « refus de l'esthétique »¹. Cette discipline autonome depuis le milieu du 18^e siècle étudie selon Heidegger les choses comme des objets, des étants de l' Être. Le tout, la totalité de l'Être se voit entamée et insultée par une discipline qui sépare sujet et objet, discours de la subjectivité moderne. L'art est réduit à un étant parmi les étants qui ouvre à la connaissance d'un étant de l' Être, l'art. Le sujet esthétique regarde le monde sensible, est hors de lui, n'est pas au monde. Le sujet moderne de la connaissance saute par-dessus les choses et prend le monde comme objet. « Dans sa version moderne, l'esthétique perpétue également cet éloignement en accentuant encore plus le détachement des questions entourant l'art et le Beau de la question de l'Être qui, pour Heidegger, est pourtant la question directrice de toute philosophie »².

¹BRUNEAULT Frédéric, « L'art et l' œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger », *Horizons philosophiques*, Volume 14, n°2, printemps 2004 <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2004-v14-n2-hphi3198/801263ar/> p. 37

²*Ibid.*, p. 38

Citons Heidegger : « [...] la considération esthétique [...] Elle pose l'œuvre d'art en tant qu' « objet » destiné à un « sujet », et pour la considérer prend pour règle la relation sujet-objet, notamment la relation du sentir »¹.

Il est inconcevable pour lui d'ignorer la différence ontologique entre l'Être et l'étant. En cela il dépasse la métaphysique et le sujet du cogito puisque le sujet cartésien précède le monde, existe indépendamment du monde qui l'entoure. Les choses, le rapport aux étants s'organise à partir de « nous » dans cette configuration que critique Heidegger. Ce à quoi il tend nous amener, est l'Être et la vérité comme ouverture, non comme preuve ou adéquation entre l'idée et la chose. Vérité comme sortie de l'étant hors du retrait, avènement, dévoilement. Ce que les grecs de la Grèce antique nommait *Alètheia* (*lethe* oublié). Nous n'irons pas plus avant sur ce point mais cela suppose que le *Dasein* accueille la chose en tant que ce qu'elle est, devant lui, présentée et non représentée. Au-delà du jugement propre à la connaissance, la vérité se donnerait à celui qui ne se laisserait pas détourner par la science.

4.2.1. Dépasser la métaphysique (comme science ou branche de la philosophie)

Heidegger pense en tant que phénoménologue, c'est-à-dire qu'il suppose une mise en lumière des choses, à leur endroit propre, dans une relation directe avec elles. Ni représentation, apparence, apparition. Il reprend à son compte l'aphorisme husserlien : « Aux choses mêmes »², présence de l'étant. Nous sommes pleinement dans une ontologie phénoménologique qui s'oriente vers les questions de l'originaire et de l'immédiat ou phénoménologie de l'existence. Heidegger ne prétend pas ici faire usage d'une méthode ou d'une nouvelle philosophie. Il élabore la phénoménologie comme la seule manière possible pour l'homme de penser à partir de sa condition humaine ou réalité humaine. Il met en tension la métaphysique de la tradition philosophique, science qui interroge les fondements et les principes absolus de toutes choses. La question de l'Être au cœur de sa pensée, appartient selon la

¹*Ibid.*, p. 39, note 4 de l'auteur : M. Heidegger, « La volonté de puissance en tant qu'art » in *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1971, p.77

²HUSSERL Edmund, *Premières recherches logiques*, Paris, PUF, 1990, p. 171

philosophie traditionnelle à la métaphysique. Comment peut-il parvenir à un dépassement de cette dernière ? « Nous voulons donc préserver le plus possible le nom de « Métaphysique » de tout ce qui s'y est attaché au cours de l'histoire. Que ce nom nous indique seulement cette démarche où l'on court grand risque de tomber dans le puits »¹.

Ainsi que l'explique François Jaran², Heidegger voudrait renoncer à la métaphysique comme science ou branche de la philosophie. Il corrèle la question de l'Être à un événement dans l'existence humaine dans son ouvrage « Être et Temps », « *Sein und Zeit* », publié en 1927 dans les annales de philosophie et de recherche phénoménologique, éditées par Edmund Husserl. L'Être n'est pas une substance ou n'appartient pas aux catégories aristotéliennes. L'Être se saisit à partir d'existentiels, il rédige ainsi une analytique existentielle. La métaphysique revisitée serait une *metaphysica naturalis*, quelque chose de la nature de l'homme, propre à sa condition. Il engage la question de l'Être sur un versant ontologique et non pas sur le mode de la connaissance. Les caractères existentiels qu'il développe sont au nombre de trois : la compréhension, la disposition affective et le logos. Le *Dasein* comme être là au cœur du *Da*, espace ontologique et du temps, est l'unique à avoir accès à l'Être de l'étant. Le *Dasein* est conscient pourrait-on dire de sa situation comme être-jeté dans le monde, absorbé dans l'étant. Sans détailler plus avant, disons qu' Heidegger construit un « (...) fondement comme la structure unitaire de trois phénomènes propres au *Dasein* : le projet d'un monde (*Weltentwurf*), l'Être absorbé dans l'étant (*Eingenommenheit in Seienden*), et la vérité ontologique (*ontologische Wahrheit*) c'est -à-dire la « vérité de la compréhension de l'Être » »³. Jaran avance que le philosophe conçoit l'essence métaphysique du *Dasein* comme transcendance et de ce fait « La métaphysique est l'événement fondamental dans le *Dasein*. Elle est le *Dasein* lui-même »⁴.

Cette tripartition de la transcendance provient du *Dasein* qui se demande « pourquoi »⁵. D'où l'angoisse de l'Être dans sa lutte avec les étants intra-mondains

¹HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce-qu'une chose*, tel Gallimard , 1988, p.15

²JARAN François, « La pensée métaphysique de Heidegger. La transcendance du *Dasein* comme source d'une *metaphysica naturalis* », *Les Etudes Philosophiques*, n° 76, 2006/1, pp. 47-61, <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2006-1-page-47.htm>

³*Ibid.*,

⁴*Ibid.*, Jaran cite Heidegger.

⁵*Ibid.*, Jaran cite Heidegger (Cours sur Leibniz en 1928)

pour se révéler à lui-même. Ainsi « La transcendance institue une dimension d'ouverture qui englobe tous les étants et constitue le lien ontologique à l'intérieur duquel l'homme se tient, ou dans lequel il peut entrer »¹. Le souci (*Sorge*) de *Sein und Zeit* se caractérise par les trois existentiels qui renvoient l'Être à son Néant, un Autre heideggerien ? La manifestation de l'Être comme Être qui comprend son Être propre (ontologie) dans son ouverture fait surgir le sens ou autrement dit la vérité, l'Être-vérité. Ce dépassement de la métaphysique comme essence de l'homme évoluera ultérieurement mentionne Corvez pour se conclure dans les années 1950 non plus « conforme à la nature humaine »², mais transformation de cette nature. Heidegger cherche à conduire l'Être sur le chemin de sa vérité, de son dévoilement. Ce que nous pouvons retrouver dans la conférence sur *La Chose* texte plus tardif et préhensible dès *L'origine de l'œuvre d'art*.

L'ontologie de la chose et de l'œuvre d'art illustre partiellement ce possible dépassement de la métaphysique. Le problème de l'Être, central, domine le développement et parvient à la différence ontologique, division fondamentale pour l'auteur entre Être et étant. L'ontologique et l'ontique. Sans cette distinction qui met au jour « l'oubli de l'Être » des sciences modernes, la pensée heideggerienne aurait manqué le sens, la compréhension de l'Être qu'elle poursuit inlassablement. En quoi la chose, puis l'œuvre seraient-elles à même d'en rendre compte ?

4.3. De la chose à l'œuvre : chose/produit/œuvre

4.3.1. Introduction

Le questionnement s'introduit avec l'appui du texte *Qu'est-ce qu'une chose ?*³ (1935/1936) où Heidegger examine la chose selon différentes acceptions et terminologies pour dans un deuxième temps se centrer sur la manière kantienne d'interroger la chose. Ce texte est touffu, truffé de références, de la science antique

¹CORVEZ Maurice, « L'Être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », *Revue philosophique de Louvain*, n° 78, 1965, pp. 257-279, https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1965_num_63_78_5305

²*Ibid.*,

³HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, *op. cit.*

au sujet-insigne de la subjectivité moderne et de Descartes. Il reprend les modalités du savoir et de la connaissance à l'aune de la science moderne, du positivisme qui relève des faits, des concepts et de principes généraux. Il caractérise la science moderne comme « [...] science des faits, science expérimentale et science qui mesure »¹ à quoi il ajoute le caractère mathématique. Cette progression repose la question de la chose comme étant possible à partir de la raison pure : « Pourquoi parle-t-on maintenant du connaissable et de la connaissance ? Parce-que maintenant, depuis Descartes, le pouvoir de connaître, la raison pure, est proprement fixé comme le fil conducteur selon lequel les déterminations sur l'étant, sur la chose, doivent être établies en stricte démonstration et fondation »².

La science positive qui s'annonce fermement tend à écarter la métaphysique comme celle qui s'attardait sur la nature intrinsèque des phénomènes ou l'ontologie. Au pourquoi se substitue le comment et l'interprétation mathématique des relations entre les phénomènes. Le questionnement heideggerien ou de la philosophie en général se tient hors de la science. Heidegger écrit : « Ce que nous voudrions savoir, c'est ce que ceux-là non seulement ne veulent pas savoir, mais peut-être même sont à jamais incapables de savoir, en dépit de toute leur science et de toute leur habileté artisanale »³. Le philosophe entend mettre en question la chose « [...] ce qui est donné à portée de main »⁴ et « la choséité, ce qui d'une chose comme telle fait précisément une chose »⁵.

4.3.2. Pas sans Kant

Dans un deuxième temps, il superposera cette même problématique à la philosophie kantienne. En effet, le passage par Kant serait le paradigme d'un rapport au savoir qui se couple à la fois sur la pensée et le *Dasein*, une version tout à fait moderne de l'attitude de savoir. La *Critique de la raison pure*⁶ de Kant valorise le

¹*Ibid.*, p. 80

²*Ibid.*, p. 126

³*Ibid.*, p. 21

⁴*Ibid.*, p. 22

⁵*Ibid.*, p. 22

⁶KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, GF Flammarion, 2014. Première traduction en français 1835 aux éditions Ladrangé, par Claude-Joseph Tissot.

savoir comme une forme de l'entendement. La raison pure exclurait toute forme empirique de connaissance. La chose est passée au crible de la forme de l'entendement. Kant conçoit un être raisonnable, autonome, acteur de ses actes, auteur de son éthique. Un JE qui pense et apprend à connaître et à juger. Le recours à la logique transcendantale ne laisse pas indifférent Heidegger, qui y devine le canal de ce qu'il déploiera par la suite avec le *Dasein*, et l'ontologie phénoménologique. L'intuition kantienne, sensibilité ajoutée au concept, constitue une voie d'entrée pour Heidegger. Le noumène ou chose en soi s'inscrit hors de la logique mathématique. Heidegger écrit : « L'examen transcendantal ne se dirige pas sur les objets mêmes ; pas davantage sur la pensée comme pure représentation de la relation sujet-prédicat, mais sur le dépassement et sur le rapport à l'objet en tant que ce rapport »¹. Kant à son tour écrit : « La détermination d'une chose, eu égard à son essence en tant que chose, est transcendantale »². La chose en soi, un entendement dont on ne peut rien dire, une place vide. Ce que les catégories kantienne désignent comme les formes *a priori* de la pensée de tout objet (quantité, qualité, relation, modalité). Le noumène ne peut être absorbé que par la raison pure. La chose en soi ne nous est pas accessible à nous autres, hommes, selon la logique kantienne.

La choséité kantienne n'interroge pas le rapport aux choses mêmes, l'« Entre-deux-entre nous et la chose »³. S'agit-il ici de la connaissance transcendantale : « [...] je nomme transcendantale toute connaissance qui s'occupe en général moins d'objets que de notre mode de connaissance des objets, en tant que celui-ci doit être possible *a priori* »⁴. Le jugement synthétique *a priori* tel que décrit ci-dessus sert la pensée du *Dasein* à venir « [...] cet entre-deux n'est pas tendu, comme une corde, de la chose à l'homme, mais que cet intervalle en tant que pré-saisie étend sa prise par-delà la chose en même temps que dans un mouvement de retour il a prise derrière nous. La pré-saisie est rétrojet (*Vor-griff ist Rück-wurf*) »⁵. Ainsi la vision kantienne apparaît dans cet entre-deux qui préfigure l'ontologie phénoménologique pour Heidegger.

¹HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, op. cit., p. 185

²*Ibid.*, p. 185

³*Ibid.*, p. 248

⁴Critique de la raison pure de Kant Les philosophes.fr, <https://www.les-philosophes.fr/kant-critique-de-la-raison-pure/Page-9.html> p. 9

⁵HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, op. cit., p. 249

La question de la vérité selon Kant ne peut se résoudre dans cet entre-deux. La vérité absolue du projet heideggerien est un impossible à atteindre pour Kant. Cependant l'espace et le temps, formes de la sensibilité n'existent pas réellement au sens kantien. « Être et Temps », au-delà de la raison pure, en signe la limite et dépasse la chose en soi. Heidegger retiendra l'espace et le temps, cadre de la chose.

4.3.3. La chose et la choséité selon Heidegger

Quelques mots à présent sur la première partie de *Qu'est-ce qu'une chose ?*

La définition retenue (1935/1936) sera celle de la chose à portée de main, les choses qui nous sont les plus proches, « [...] une pierre, un morceau de bois, des ciseaux, une horloge, [...], les choses inanimées et aussi les choses animées, [...] un lézard, une guêpe ... »¹.

Cette chose si proche la science la détermine et la conditionne. Cette manière de faire éloigne de la chose, ce qu'il reformulera dans ses écrits sur la technique. La vérité de la chose, son être de chose, la science saute par-dessus. L'auteur explique que la chose se détermine à partir de sa singularité, de son *ecceité* (chose particulière) ou « [...] chaque fois celle-ci »². *Ecceité* comme cette chose là dans le monde, dans l'essence de l'espace et du temps. Puis Heidegger caractérise la chose comme support de propriétés et cite Kant : « Tous les phénomènes (c'est-à-dire toutes les choses) contiennent quelque chose de permanent (substance) en tant que l'objet lui-même, et quelque chose de changeant en tant que simple détermination de l'objet, c'est-à-dire un mode d'existence de l'objet »³.

Pour l'auteur cette définition n'augmente pas son souci de la chose et cette dernière est toujours inscrite dans la tradition philosophique. La question de la chose est-elle de ce point de vue superfétatoire ?

Dans le prolongement de cette aporie, Heidegger dramatise le propos de la chose naturellement concevable en évoquant l'essence de la vérité, de la chose et

¹*Ibid.*, p. 18

²*Ibid.*, p. 27

³*Ibid.*, p. 44

de la proposition. L'énoncé validerait la fondation de la vérité de la chose. « Est-ce l'essence de la proposition et de la vérité qui se détermine à partir de l'essence de la chose, ou est-ce l'essence de la chose qui se détermine à partir de l'essence de la proposition ? »¹. L'homme est-il la mesure de toutes choses ? L'ensemble de cette quête envers la choséité de la chose, son être de chose le conduit pour conclure cette première partie à la question historique de la chose. *Dasein* historial, question historique, Heidegger transforme la proposition « Qu'est-ce qu'une chose ? » en position radicale de l'être-là au sein de l'étant. La question philosophique est en perpétuel mouvement, un peu à la manière d'un philosophe contemporain, Michel Foucault qui problématisait l'objet selon les époques. A cette problématisation subsiste toujours un reste qui à son tour sera englobé dans la question à venir, « [...] la philosophie est un questionner qui se met lui-même en question et qui par là se meut toujours et partout dans un cercle[...] »².

Heidegger éprouvera ce cheminement historial dans la seconde partie, avec Kant, que nous avons déroulée auparavant dans la sous-partie « Pas sans Kant ». La chose, question métaphysique, sera mise à l'épreuve de la science moderne.

A présent nous repensons la question de la chose avec la conférence (1935/1936) de *L'origine de l'œuvre d'art*³, comme annoncé dans notre introduction, qui nous conduira de la chose à l'œuvre.

4.4. De l'*util* à l'œuvre

A travers la conférence sur *L'origine de l'œuvre d'art* une nouvelle avancée se réalise qui augurera du dernier texte sur la chose, *La chose* (1950) en tant que la chose créée installe un monde (Quadriparti). *L'origine de l'œuvre d'art* décline le dévoilement de l'Être à travers l'art, l'œuvre, pour pénétrer la choséité de la chose.

Heidegger compose son texte en trois parties : la chose et l'œuvre ; l'œuvre et la vérité ; la vérité et l'art. Il distinguera trois modes d'être de la chose : la chose, le

¹*Ibid.*, p. 57

²*Ibid.*, p. 58

³HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*,

produit et l'œuvre. « Si nous considérons dans ces œuvres leur pure réalité, sans nous laisser prendre par la moindre idée préconçue, nous nous apercevons que les œuvres ne sont pas autrement présentes que les autres choses »¹. N'est-ce-pas ce que nous enseigne l'art minimal ? N'est-ce-pas une première approche de ce « mouvement » artistique que de ramener l'œuvre à son état de chose. Et pourtant en suivant Heidegger l'art même « réduit » à l'état pur de chose parle d'autre chose, d'une chose contenue dans la chose ! « [...] l'œuvre d'art [...] une chose dont autre chose encore en fait partie, ou bien si l'œuvre est d'une façon générale autre chose, sans jamais être une chose »². S'agit-il de la vérité dans l'œuvre ?

4.4.1. La vérité dans l'œuvre de la paire de souliers de Van Gogh

Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. A travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. A travers ce produit repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre à nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace. Ce produit appartient à la *terre*, et il est à l'abri dans le *monde* de la paysanne. Au sein de cette appartenance protégée, le produit repose en lui-même.³

L'auteur devant une œuvre de Vincent Van Gogh qu'il ne référence pas ici dans le texte, projette de démontrer l'être-produit du produit. Il aura auparavant défini l'être-chose « [...] comme support de qualités marquantes, comme unité d'une multiplicité de sensations et comme matière informée »⁴. Chose assignée dans son rapport avec l'homme, non laissée à ce qui en elle serait le plus rebelle. Insultée comme le dit Heidegger, dans son être-chose par nos conceptions et nos énoncés. Comment « [...] nous pourrions nous abandonner à sa présence immédiate [...] »⁵ ?

¹*Ibid.*, p. 15

²*Ibid.*, p. 17

³*Ibid.*, p. 34

⁴*Ibid.*, p. 30

⁵*Ibid.*, p. 23

Les souliers, de la chose au produit, sont une manière d'interroger ce qu'il y a de proprement produit dans le produit, le produit situé entre la chose et l'œuvre, comme matière informée et chose d'usage.

Le produit pour Heidegger est le moyen d'investiguer le caractère d'œuvre de l'œuvre. L'artiste produit peut-être une œuvre à l'instar de l'artisan qui produit un outil. Cette approche de l'œuvre comme produit est emblématique dans les œuvres d'Andy Warhol, qui augure de l'ère de la reproduction. L'art contemporain a saisi la pente du consumérisme dans les années 60 dont l'art n'a pu être exempté. Le marché de l'art qui s'est développé depuis ravale l'œuvre à un produit. Les objets (être-objet et non être-œuvre) contemporains ne répondent-ils pas à cette « insulte » en déniaient leur statut d'œuvre d'art, en objectant au génie de l'art, en rejetant l'exclusivité de sa dimension esthétique ? Heidegger ouvrirait peut-être une voie de réflexion en direction de la banalisation de l'art, ou de son spectacle.

Le produit, les souliers du tableau de Van Gogh se lisent comme outil ou produit, ce qui s'écrira *Util*, c'est-à-dire qu'ils intègrent le monde ambiant de l'être-au-monde.

Ainsi, dans ses occupations quotidiennes qui le font entrer en relation avec les « chaînes » de significativité des « *utils* » qui l'entourent et qui prennent sens dans des « *utillages* », le *Dasein* agit en étant guidé par la discernation, c'est-à-dire qu'il vit dans ce monde et qu'il utilise ces « *utils* » sans y réfléchir ontologiquement, étant ainsi toujours dans une entente non questionnée de leur être.¹

Heidegger déduit de cette œuvre de Van Gogh la vérité, certes son interprétation est très personnelle et répond à ce qu'il espère trouver. « L'œuvre d'art nous a fait savoir ce qu'est en vérité la paire de souliers »². « La proximité de l'œuvre nous a soudain transporté ailleurs que là où nous avons coutume d'être »³. Terre et Monde se rejoignent pour figurer l'être-produit du produit. Ce qui advient comme essence de l'art » : [...] le se mettre en œuvre de la vérité de l'étant »⁴. Le projet ontologique de l'œuvre est ainsi rassemblé dans le monde qu'installe le tableau, avènement de la

¹BRUNEAULT Frédéric, *L'art et l'œuvre d'art compris à la lumière de l'analytique de l'être-au-monde chez Heidegger*, op. cit., p. 45

²HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », op. cit., p. 36

³*Ibid.*, p. 36

⁴*Ibid.*, p. 37

vérité, un réel heideggerien ? Cette conception relie terre et monde, ciel et terre, figure du combat intime de l'être-au-monde. Une élaboration divine ? La terre ? « [...] ce qui, ressortant, reprend en son sein »¹. Retrait en soi-même à l'image de la kénose. Faire venir la terre en tant qu'elle héberge, devient faire venir de l'œuvre d'où se retranche toute visée utilitariste. L'artiste crée un produit qui ne ressort pas à la fabrication mais de l'être de l'étant, de la vérité. Il crée conduit par l'essence de la création. « L'être-créé de l'œuvre c'est la constitution de la vérité en stature »². Cette méditation autour de la vérité de l'être se prolonge jusqu'au choc que produit une telle œuvre « [...] faisant éclater ce qui jusqu'ici paraissait normal »³. Enfin l'origine de l'œuvre d'art, titre éponyme de la conférence veut dire que « [...] l'art fait jaillir la vérité »⁴. « D'un seul bond qui prend les devants, l'art fait surgir dans l'œuvre en tant que sauvegarde instauratrice, la vérité de l'étant »⁵.

Des souliers de Van Gogh au *Lièvre* de Albrecht Dürer⁶ il n'y a qu'un pas, celui de l'archi-vérité de l'œuvre. Dans *L'origine de l'œuvre d'art* Heidegger cite Dürer : « Car en vérité, l'art y est, dans la nature, et celui qui d'un trait peut l'en faire sortir, il le tient »⁷. L'ouverture à l'étant dans le projet créateur, tient à ce que l'art comprend l'origine, l'art est dans l'œuvre. L'œuvre dans sa stature en sera la manifestation, l'éclosion. En cela Heidegger se distingue de Dürer. Cette conception, nouvelle, s'oppose à la vision platonicienne de la *mimesis*, de l'illusion. L'art rend visible ce qui serait invisible autrement. Pour Platon l'ontologie ne peut relever du domaine de l'art et ce dernier, n'appartient pas à la philosophie comme recherche de la perfection du Beau, le grand art grec. Seule la beauté peut mener à la vérité selon Platon, à l'être véritable. Ceci nous détourne de ce que l'œuvre de Dürer le *Lièvre* révèle de l'archi-vérité.

¹*Ibid.*, p. 49

²*Ibid.*, p. 71

³*Ibid.*, p. 75

⁴*Ibid.*, p. 88

⁵*Ibid.*, p. 88

⁶DURER Albrecht, Le « Lièvre », œuvre de 1502, gouache et aquarelle, conservée au Musée Albertina de Vienne

⁷HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 79

4.4.2. L'archi-vérité du *Lièvre* de Dürer

Jean François Courtine dans son texte¹ *La petite servante Thrace – Vita e Pensiero* met en exergue la lecture de cette œuvre par Heidegger, dans un séminaire consacré à Friedrich von Schiller. Cette œuvre a exercé une certaine fascination pour le philosophe qui y voit un lièvre plus vrai que vrai, l'être-lièvre. Un vrai lièvre ne produirait pas un tel effet, à le suivre. Il n'est pas un semblant, l'accomplissement d'une vraisemblance, mais la vérité de la vérité, l'archi-vérité, « l'archi-lièvre ». Une œuvre minimaliste somme toute, qui laisse l'œuvre être œuvre. La choséité, la chose non voilée, surgit de l'art qui est dans l'œuvre. L'œuvre prend ainsi à sa charge un problème philosophique, celui de l'ontologie. L'archi-originaire de la chose n'est pas un concept abstrait comme le mentionne Courtine, une mutation s'opère dans la compréhension de l' être.

Cette œuvre avait été commentée par Erasme nous dit encore Courtine et citée par Heidegger dans son cours sur Friedrich Nietzsche *La volonté de puissance comme art*. Nous livrons ci-dessous le passage extrait du texte de Courtine.

Une phrase d'Érasme nous a été transmise, qui cherche à caractériser l'art d'Albrecht Dürer. Cette proposition exprime une pensée qui, de toute évidence, a dû surgir dans l'esprit de l'humaniste au cours d'un entretien avec le peintre. La voici: *Ex situ rei unius non unam speciem sese oculis intuentium offerentem exprimit.* (Erasme, *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis Pronunciatione, in Opera omnia, 1703, t. I, col. 908 sq.*) – Lui, le peintre Dürer, en représentant une chose isolée (*ein einzelnes Ding*) à partir de ce qui est à chaque fois sa situation ou son site – son lieu (*aus seiner jeweiligen Lage – ex situ*), ne se borne pas à en faire apparaître (*zum Vorschein bringt*) un aspect singulier, isolé (*einen einzigen, vereinzelt Anblick, unam speciem*), offert aux regards (*unam speciem sese oculis intuentium offerentem*)..., mais, faut-il suppléer: il s'attache à montrer l'objet singulier en tant que cet objet à chaque fois unique dans son unicité, il rend visible l'être même dans cet unique lièvre, l'être-lièvre, l'être-animal (*indem er dieses Einzelne jeweilig als dieses Einzige in seiner Einzigkeit zeigt, macht er gerade das Sein selbst in diesem einzelnen Hasen, das Hasensein, das Tiersein sichtbar*).²

Cette analyse nécessiterait un long développement car elle est un enjeu

¹COURTINE Jean François, *La petite servante Thrace – Vita e Pensiero*
http://www.vitaepensiero.it/direct_free_download.php?id=319629&idv=

²COURTINE Jean François, *Ibid.*, p. 265

philosophique majeur. Erasme comparait Dürer à Appelle mais dans l'éloge on peut y déceler un pas supplémentaire, la compréhension de l'être se transforme. « C'est-à-dire que le *Lièvre* de Dürer est rapporté à un changement qui « n'émane pas immédiatement de l'art ou de la méditation sur l'art » (GA43, 96)¹ ainsi que Heidegger l'avance dans son esquisse de l'Histoire de l'art et de l'esthétique »². Il n'abandonne pas l'idée que l'œuvre est un dévoilement de l'être. L'Être chose, *hecceité*. L'époké, le lièvre comme « tournant épochal »³ bouleverse la réalité « (...) elle n'est plus liée exclusivement à l'universel [...] préalable [...] à toute singularisation ou individuation »⁴. « [...] chaque étant explicité, déployé comme on défait un pli, trouve son droit entier, sans être plus simplement le « cas » d'une détermination générale et essentielle [...] »⁵. Une *res singularis*. Heidegger insiste sur une œuvre qui ne donne pas à voir mais qui traite de l'être et de la vérité. Une œuvre où le lièvre, la *res singularis* est présente au sens du « se tenir-en-soi-même »⁶. A l'instar des souliers dont Heidegger disait que « [...] le produit repose en lui-même »⁷. Courtine supplée : « C'est bien comme une transformation de la compréhension de l'être que le tournant épochal en question se laisse ici concevoir : transformation de l'universel en singulier qu'il appartient aussi, éminemment, à l'œuvre d'art de mettre en scène »⁸.

La question de l'art, d'Appelle aux souliers de Van Gogh, étudiée par Erasme puis par Heidegger est historique et supporte la relation de l'œuvre à l'Être et à la vérité. Chez Platon l'art ne peut supporter l'angoisse délivrée par le *Lièvre*, le souci de l'Être. Le sensible usurperait la discipline philosophique, puisqu'il se déploie dans l'apparence et non dans l'idée, le concept, l'intelligible. Ceci nous permet de faire un pont avec la poésie, valorisation suprême pour Heidegger de l'incarnation de la vérité de l'étant. Les poètes étaient des charlatans pour Platon, et devaient être écartés, seule la philosophie pouvait se réclamer de l'ontologie, des idéaux du Vrai, du Beau et du Bien. Heidegger est aux antipodes de cette perception de l'art qui réduit l'

¹BERNASCONI Robert, « Ne sutor ultra crepidam. Erasme et Dürer aux mains de Panofsky et Heidegger », *Art et phénoménologie, La part de l'œil*, n° 7, 1991

²*Ibid.*, p. 149

³COURTINE Jean François, *op. cit.*, p. 268

⁴*Ibid.*, p. 266

⁵*Ibid.*, p. 269

⁶*Ibid.*, p. 270

⁷HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *op. cit.*, p. 34

⁸COURTINE Jean François, *op. cit.*, p. 266

œuvre à une croyance, la positionne dans l'opinion, et l'exclut à jamais de la vérité absolue de la chose en soi. Les deux philosophes déclinent deux lignes ontologiques, qui comme les montagnes ne peuvent se rejoindre. Pour Platon l'accès direct aux choses ne peut se faire pour nous autres, les hommes, et seul le NOÛS, intellect divin, pourrait en être une modalité. Attraper la chose au-delà des apparences se fonde sur des conceptions philosophiques distinctes. Nous avons choisi la version heideggerienne pour le trou dans le savoir dont elle s'affranchit.

4.4.2.1. La poésie

Trou dans le savoir, saisi dans la langue qui « [...] n'est pas que [...] l'expression orale et écrite de ce qui doit être communiqué »¹. La langue « [...] fait advenir l'étant en tant qu'étant à l'ouvert »². L'auteur décrit ce projet comme un possible à « tirer à la lumière »³. Donc une création *ex nihilo* (ce qui se confirmera dans le texte *La chose* de 1950), ouverture du Non-étant et du vide. « Le dire en son projet est Poème »⁴. « [...] toute création est un « puiser » »⁵. L'avènement de la vérité pour le *Dasein* dépend ainsi de sa détermination à l'ouvert de l'être. L'archi-lièvre interroge la condition du *Dasein* à travers son énigme de vérité, d'archi-vérité. L'origine de l'œuvre d'art est la mise en œuvre de la vérité, dans l'ouvert de l'étant. « [...] l'art lui-même est, en son essence, une origine, et rien d'autre : un mode insigne d'accession de la vérité à l'être, c'est-à-dire à l'Histoire »⁶.

La vérité heideggerienne n'est pas du côté du savoir mais d'un voilement/dévoilement que l'art met en œuvre. Le cheminement des souliers au « Lièvre » ne permet pas de conclure mais de circonscrire partiellement la choséité de la chose, la part obscure d'un réel heideggerien. Cette lecture incontournable pour notre recherche, manifeste l'enjeu philosophique et artistique contenu dans la réflexion de l'être et de la vérité, enjeu récurrent, historial de l'origine de l'œuvre d'art. Heidegger a tenté de définir l'abri, l'Ethos du *Dasein*.

¹HEIDEGGER Martin, L'origine de l'œuvre d'art, *op. cit.*, p. 82-83

²*Ibid.*, p. 83

³*Ibid.*, p. 83

⁴*Ibid.*, p. 83

⁵*Ibid.*, p. 86

⁶*Ibid.*, p. 89

4.5. De la pensée heideggerienne à l'art minimal

Les thèses avancées par Heidegger sur la chose et l'œuvre d'art sont dans notre développement l'anti-chambre du retour du réel propre à l'art minimal. L'archivité des objets spécifiques minimalistes est ce devant quoi ses fondateurs ne reculent pas. L'objet dans sa forme tautologique, fixé, figé prend vie par le mouvement du spectateur. Cet objet nous regarde parfois de toute sa hauteur à la façon d'un miroir. *Die* de Tony Smith en est le paradigme selon les critiques. *Die* est une sculpture, un cube, qu'il réalisa en 1962.

La réflexivité en jeu dans ces œuvres, comme nous le découvrirons, interroge l'objet dans sa dimension première de chose au-delà de toute chose d'usage. La choséité interpelle le regardeur dans une monstration non-voilée, présentation de la chose et non représentation. Chose dans le monde, dans l'espace et dans le temps. Une chose qui renverrait à *das Ding* ? L'art minimal induit un temps d'arrêt, une sortie, un hors-champ où la chose se laisse être (Heidegger). Art et vérité se solidarisent dans la quête de l'Être, le temps de l'œuvre.

Cependant les minimalistes ne se réfèrent pas à Heidegger dans leurs essais mais à un autre philosophe, phénoménologue, Maurice Merleau-Ponty. Notre deuxième partie sera dédiée à la phénoménologie de la perception mise en pratique par Merleau-Ponty et mise en œuvre par les minimalistes. Le corps en excès, le corps phénoménal en sera le fil conducteur.

La question de l'être, de l'ontologie se prolonge à partir de la chair merleau-pontyenne, Être vertical. Le réel primordial de l'auteur, celui de l'indivision, celui peut-être de la philosophie en général, révélera l'impossible de l'ontologie de la pulsion. Ce point de désaccord séparera définitivement en matière de théorie, les deux amis que furent Maurice Merleau-Ponty et Jacques Lacan.

L'art minimal comme volonté de convoquer le spectateur, de le mettre en mouvement dans la rencontre avec un objet pris comme un tout, relève de la *Gestalt* empruntée par le philosophe à la psychologie de la forme.

Phénoménologie et ontologie sont déterminantes dans la pensée de l'auteur et l'art minimal, art de l'apparition, pourrait retourner au regardeur, la question de son être

parmi les choses.

Ces développements seront l'objet de notre deuxième partie « Le réel dans l'art minimal, la présence par le corps ».

II. LE RÉEL DANS L'ART MINIMAL : LA PRÉSENCE PAR LE CORPS



Illustration 2 - Donald JUDD, Untitled, 1964

INTRODUCTION

Nous introduirons cette partie avec le texte de l'exposition *Lost Angels* de Rémi Groussin, artiste plasticien.

MEETING AN OBJECT¹

« Ne pas chercher à comprendre » répète à l'envi Rémi Groussin. Il vous écoute parler de son travail et vous ramène à l'essentiel : less is more. Les pièces ne sont rien d'autres que ce qu'elles sont.

Déshabillé sur le champ, vous baissez les armes : pas de fioritures, d'emphase, de compréhension à la hâte, de références pompeuses. Il n'a que faire des artifices, des raisonnements spécieux sur l'art. C'est à l'objet qu'il vous confronte, l'objet spécifique, celui de l'art post minimal dont il se réclame sans chercher à vous convaincre.

L'exposition « LOST ANGELS » propulse le visiteur là où il devrait être, en présence du monde, littéralement. Un monde issu d'un geste préliminaire opéré dans le garage du Foyer Occupationnel et Thérapeutique (FOT-Faute). L'artiste a saisi les objets abandonnés pour leurs défauts, leurs erreurs, inutilité. Exilés du monde marchand, il réinsère ces « Lost Angels » dans un nouvel environnement, où ils deviennent présence scénique. Cet espace inclut le spectateur en l'invitant à réfléchir sur la portée conceptuelle et l'unité structurelle de l'œuvre. Objets et contexte sont dans un rapport narratif qui suscite une sensibilité littéraliste. Les choses ont pour ainsi dire une espèce d'intériorité qui de prime abord vous échappe.

¹VASILIC Isabelle texte rédigé pour l'exposition de Rémi Groussin dans le cadre des projets Culture Handicap DRAC/ARS Janvier 2015 (Direction Régionale des Affaires Culturelles/Agence Régionale de la Santé)

A la démarche froide qui neutralise l'objet s'en substitue un autre qui procure des sensations de Gestalt (forme-structure). Dans Phénoménologie de la perception, Maurice Merleau-Ponty évoque la Gestalt pour nous rappeler que le monde nous apparaît d'abord en tant que forme. La perception est le fond sur lequel tous les actes se détachent. L'œuvre s'apparente à cette structure indécomposable, à la forme unique et constante que décrit Merleau-Ponty. Cette expérience troublante où les pièces sont mises en tension crée un espace autonome et atemporel. A l'IME (Institut Médico-Educatif) le visiteur fabrique à son tour un rapport inédit, sensoriel avec les structures. Une relation anthropomorphique avec les sculptures de l'artiste l'invite à une sensation « d'implosion ».

Thierry de Duve dans son texte « Performance ici et maintenant »¹note que la modernité ne pouvait tolérer pareille promiscuité avec le théâtre du monde. A la conviction devant le tableau succède l'exaltation de l'objectivité. Le tableau du modernisme n'est pas un objet dans un espace donné, il est le support d'une forme picturale. Le pouvoir de conviction découle de l'adéquation entre la forme du support et les formes dépeintes.

La fascination produite par les réalisations de Rémi Groussin opère à la condition de participer, de se déplacer. « Lost Angels » instaure une distance originale d'où surgit la choséité des formes. L'exposition brise les conventions, le spectateur est aspiré par la présence silencieuse de l'objet, sa choséité selon un terme emprunté à Martin Heidegger. Cette omniprésence confère l'autorité littérale de l'œuvre. « L'art littéraliste s'éprouve comme un objet placé dans une situation qui par définition inclut le spectateur ».

« L'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre ». Cet espace théâtralisé c'est-à-dire comme art conscient signifie que l'illusion est consentie : même espace et même temps pour l'acteur et le spectateur. Ici un franchissement se produit, celui du quatrième mur, l'écran imaginaire qui sépare la scène du spectateur ou encore

¹PIRSON Jean-François, *La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)*, Ed. Mardaga, Liège Bruxelles, 1984, cite De DUVE Thierry, « Performance ici et maintenant : l'art Minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Alternatives théâtrales*, n° 6-7, janvier 1981

l'acteur de son personnage. Cette rencontre suprasensible nous projette dans une temporalité sans ellipse : celle de la vie. Déplacement et vision en temps réel exposent le visiteur à l'inconnu : la sensation de la durée. L'objet agit comme un trou noir proche de la quatrième dimension. La présenteté de l'oeuvre inhérente à la tradition s'efface si l'on y consent. Ce qui est valorisé est l'implication du corps propre, la corporéité des êtres vivants. Merleau-Ponty affirme que le perçu s'expliquerait seulement par le perçu. Less is more .

Les pièces proposées sont le résultat d'un travail où la taille et la découpe des matériaux créent des objets spécifiques et révèlent leur fonctionnement artistique. L'artiste dépasse le jugement esthétique et tire le récepteur vers un bouclage autoréférentiel . L'art est mis en question du point de vue éthique. Les formes sculptées de l'artiste sont une entrée dans des systèmes qui pourraient se décliner à l'infini blow-up (agrandissement) jusqu'à l'explosion. Rémi Groussin réunit construction et déconstruction, systèmes modulables qu'il déplace, juxtapose, fragmente. Il laisse agir le système. Le travail de sculpture, son geste de taille et de découpe est épuré, minimal (économie de moyens). Il empêche la modélisation et la systématisation.

L'acte sculptural de l'artiste est-il un commentaire sur l'art ? Son travail artistique renvoie à l'intellect, la Cosa Mentale. L'artiste sculpte l'idée comme la matière qui devient masse, forme, volume. L'idée est plastique. Rémi Groussin provoque chez son auditeur une quête incessante de savoir, un gai savoir. L'abondance de ses références culturelles pluridisciplinaires, en prise directe avec la vie, bouleverse les idéaux et ouvre le débat. Tête chercheuse, il repère l'essentiel dans un quotidien apparemment banal pour en extraire la profondeur, la beauté ou le génie. Cet intérêt manifeste pour le monde et son aura culmine dans ses œuvres où la narration exerce un dialogue suprasensible. Poésie et philosophie s'accouplent dans le silence. La vision politique se mesure à la volonté de ne jamais enfermer le propos.

La création engage le créateur dans un processus où il épouse sa forme dans un temps réel, sans anticipation, seulement dans la propulsion. La logique se révèle et advient d'elle-même. C'est de ne pas savoir et à cette condition seulement que

surgira l'œuvre. Créer ou accepter de ne pas savoir c'est favoriser le vide. En cela toujours l'artiste s'engage. » Isabelle Vasilic Janvier 2015

Cette deuxième partie intitulée « Le réel dans l'art minimal : la présence par le corps » est une rencontre artistique et théorique avec le travail des artistes minimalistes. Les objets spécifiques de ce mouvement sont pour notre recherche une exacerbation du réel. L'art minimal, exemplaire de l'art contemporain, valorise la dimension du vide propre à *das Ding* et la dimension phénoménologique dans la relation du spectateur avec l'œuvre.

Le champ philosophique de Maurice Merleau-Ponty illustrera le propos minimaliste qui s'en réclame.

Les écrits des minimalistes, auteurs de leurs propres théories nous guideront dans ce rapport entre le minimalisme et la phénoménologie. La parution en anglais des travaux de Merleau-Ponty dans les années 60, en particulier la *Phénoménologie de la perception* (1962) a considérablement influencé le mouvement. Les thèses de Merleau-Ponty répondaient à la volonté minimaliste d'inclure le corps du spectateur dans sa rencontre avec les pièces. Il est reconnu comme étant le philosophe de la vision, de l'espace. La topologie dans *Le Visible et l'invisible* est une recherche approfondie des relations sujet/objet/monde. La vision minimaliste d'un tout (indifférenciation œuvre/sujet) rejoint la vision merleau-pontyenne de l'Être vertical (indifférenciation sujet/objet). Ceci est une des clefs pour comprendre le minimalisme : sujet et objet non distincts.

La nouvelle dialectique visuelle qui suppose la mobilisation du corps dans l'acte de voir, s'oppose au modernisme qui excluait le corps du spectateur et par-delà la vision perspectiviste. Au concept de géométrie, se substitue celui de présence, cher à Merleau-Ponty et que Michaël Fried a dénoncé : trop de présence, corps en excès idiome des minimalistes.

Ce trop de présence, inquiétante étrangeté, est un signal du réel à travers l'angoisse qu'il peut générer chez le spectateur. Quelque chose d'impossible à supporter. Le dépouillement des œuvres élève l'objet à la dignité de la Chose.

Nous tenterons une approche du réel dans ce contexte artistique pour en

dégager les limites avec celui rencontré dans les achoppements de l'inconscient par un sujet divisé, confronté au réel de sa division.

Pour ce faire, trois chapitres organiseront le développement à venir. Le premier dédié au mouvement, aux artistes minimalistes et à leurs critiques. Nous avons opté pour une présentation assez détaillée des icônes minimalistes que sont Donald Judd, Carl André, Dan Flavin et Solomon Sol LeWitt, afin d'insister sur la dialectique visuelle révélatrice de l'espace réel pour le visiteur. En fin de chapitre, nous lirons deux critiques d'art, Clément Greenberg et Michaël Fried, décontenancés par l'intention de ces artistes à s'affranchir de la planéité, de la bi-dimensionnalité et à présenter des blocs de béton à ses visiteurs.

Les enjeux phénoménologiques dans le second chapitre, en seront dégagés à partir de Maurice Merleau-Ponty dont la philosophie est revendiquée par les artistes. Art de la polysensorialité, multisensorialité, ayant vocation à rompre avec la dichotomie pensée/sensation ou intelligible/sensible, l'art minimal est celui du corps phénoménal.

Enfin le troisième chapitre consacré à l'ontologie de la chair reprend la complexité de cette notion. Indivision, réversibilité, pli, chiasme, en supporte la démonstration. La phénoménologie de l'apparaître pousse le philosophe jusqu'à la topologie. Ce dernier point ouvrira sur de nouvelles questions, dont celle de la pulsion, brièvement ontologique pour Jacques Lacan qui parlera plutôt du hile du sujet.

1. L'ART MINIMAL

L'art minimal décrit généralement comme une évidence pour le spectateur (formes simples, épurées, unitaires) multiplie les perspectives de recherche. Il réunit des champs disciplinaires aussi distincts que la phénoménologie, la philosophie, la psychanalyse, l'esthétique, les mathématiques. Le vide qui se dégage de ces œuvres, réactualise la dimension métaphysique du monde. Cet art est à la fois logique, rationnel et aussi bien art de l'idée, de la conception et non dénué d'empirisme . Il est l' art majeur qui précédera la post-modernité, « l'après-coup » de ses origines au début du XXe siècle ou le retour du réel. Art novateur, subversif, il crée de nouvelles formes d'art, s'affranchit des normes rigides et propose une construction artistique sans égal.

Pour présenter l'art minimal nous évoquerons ses origines et influences, ses définitions, ses icônes et les positions incontournables de ces principaux critiques. Nous tenterons une ouverture vers l'art conceptuel. Cette présentation ne sera pas exhaustive mais nécessaire au développement de notre problématique.

1.1. Origines et influences

Nous avons choisi de nous référer à l'avant-garde russe avec l'art abstrait et le constructivisme. Trois figures emblématiques de cette période nous intéressent : Kasimir Malevitch, Vladimir Tatline et Alexandre Rodtchenko. Ils ont considérablement influencé les minimalistes.

1.1.1. De l'art abstrait de Cézanne au suprématisme

1.1.1.1. L'art abstrait

Le début du XXe siècle annonce la rupture avec l'imitation, la *mimesis* et la représentation figurative. Une approche plus spirituelle de l'art voit le jour en opposition à une vision centrée sur la science du Beau et la critique du goût, héritée du système des Beaux Arts. Les artistes se libèrent des contraintes spécifiques à leur genre et créent de nouvelles règles moins rigides .

La couleur et la forme s'émancipent jusqu'à devenir pures sensations picturales. Les artistes façonnent la couleur comme une pure matière, sculptent ses effets sur le support. Plus on s'approche du tableau et plus la forme disparaît. Les impressionnistes créent le mouvement et le rythme avec la couleur. On entend le vent courber les arbres de Cézanne. Ce dernier inclassable dans un mouvement, sépare la couleur de son objet. La couleur donnera le contour à l'objet d'où des déformations, des irrégularités dans ses peintures. Cézanne ne compose pas son tableau, la forme et l'espace sont déterminés par la couleur qui s'intensifie. Il délaisse la perspective linéaire et les points de fuite. La couleur crée un nouveau rapport au temps et à l'espace. Les contrastes suppléent aux lignes et au fond. C'est la densité chromatique qui domine l'œuvre. Cézanne construit une nouvelle dimension, une vision rapprochée avec l'objet. Le peintre se définit comme étant à l'intérieur du monde, il essaie de nous montrer ce qu'il voit comme une omniprésence, une réalité sans illusionnisme. Une vision très proche du réel. Cet artiste monumental propose une peinture axée sur le désir et la sensualité, la Chose de la psychanalyse. Cézanne conduit le récepteur dans un tourbillon de couleurs, de sensations colorantes qui fascine. Cézanne abonde du côté du droit à la jouissance. Le débordement, le chaos dont parle Gilles Deleuze, nous captive et nous emporte au-delà de nous-mêmes dans la lumière des couleurs. Peintre de la fureur en peinture et de son apothéose. On ne peut occulter Cézanne en ce début de la modernité, il a libéré la peinture ! Il n'a pas connu l'art abstrait mais il en aura été le précurseur, il est reconnu comme étant le père de l'art moderne.

Dans ce contexte également, le cubisme avec Picasso et le futurisme s'écartent de la tradition esthétique. Après l'abandon cézannien de la perspective,

c'est l'espace euclidien qui disparaît dans les œuvres fragmentées où la perception, son processus, est décomposé. Le point de vue est démultiplié comme une suite de clichés photographiques, la vision est saccadée. La peinture permet à partir de petits cubes de se confronter à l'espace tridimensionnel. Les volumes donnent l'accès à la profondeur et montrent l'objet sous toutes ses faces, ses angles. Les formes et les couleurs sont simples, issues de l'influence de l'art primitif, de l'art africain et amérindien d'Amérique. L'influence de Cézanne se reconnaît dans l'usage du cylindre, de la sphère et du cône. On voit combien l'art moderne du début du XXe siècle a été bouleversé par Cézanne et Picasso. Nous ne parlerons pas de Matisse pour notre sujet mais ses œuvres et le fauvisme dominent la période.

Les minimalistes¹ dont les « icônes américaines » avaient eux-mêmes pour icônes Cézanne et Matisse sont pénétrés de cette modernité, du geste audacieux cézannien.

Carl André, Dan Flavin, Donald Judd et Sol LeWitt ont retenu le cylindre, la sphère et le cône initiés par le maître Cézanne.

1.1.1.2. *Kasimir MALEVITCH*

Nous quittons le contexte européen pour rejoindre l'avant-garde russe avec Kasimir Malevitch (1878 Kiev/1935 Leningrad). Il subit les influences cubistes, expressionnistes et futuristes européennes. La libération du geste, de la lumière, de la couleur dynamise le champ esthétique et le renouvelle. Les formes et les couleurs se détachent de la réalité de l'objet. Les prémisses de l'abstraction envahissent le monde artistique et bousculent les valeurs classiques. Wassily Kandinsky (1866 Moscou/1944 Neuilly sur Seine) sera l'un des premiers peintres de ce mouvement international de l'art moderne : l'art abstrait. Piet Mondrian (peintre néerlandais, 1872 Amersfoort /1944 New-York) est également un représentant de ce mouvement né en 1915. Signes, couleurs, lignes géométriques, rejet de la figuration sont autant d'éléments en faveur d'une nouvelle esthétique. Le rythme et le mouvement renforcent l'effet d'abstraction jusqu'au lyrisme. Revenons à Kasimir Malevitch.

¹En 1995 le musée Granet d'Aix en Provence a exposé une sélection de peintures et de sculptures issues du fonds *San Francisco Museum of Modern Art* et de la collection de Doris et Donald Fischer. L'exposition *Icônes américaines* dans ce musée qui accueille Cézanne était un bel hommage.

Kasimir Malevitch est un peintre et écrivain russe. Il étudie à l'École d'art de Kiev, puis à l'académie privée de Rerberg à Moscou.

Tout d'abord lui-même influencé par Cézanne, Matisse et Picasso, il simplifie ses formes et ses volumes, affirme ses couleurs. La géométrie héritée du cubisme devient caractéristique de son œuvre. Mais c'est en 1915 que l'avant-gardiste russe présente son quadrangle, *Carré noir* (1923-1930 ; huile sur plâtre) à l'exposition 0,10 (Zéro-Dix) de Saint Pétersbourg. Le zéro des formes comme source de l'être. Cette exposition sera la dernière exposition futuriste de tableaux. Il titre cette œuvre *Quadrangle* et la date de 1913. Ce carré noir laisse apparaître des marges blanches dont l'auteur ne dira rien. Est-ce le premier monochrome ? Un peu plus tard en 1918 il crée *Carré blanc sur fond blanc*. Forme et fond sont difficiles à distinguer, un nouvel espace, infini, comme il le précise révolutionne tout ce qui a précédé. Il écrira dans le catalogue de l'exposition : « J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme (...) Voguez ! L'abîme blanc, l'infini sont devant vous »¹.

Malevitch recherche le degré zéro de la peinture dans ses *Ecrits sur l'art*.

Ce carré blanc est réalisé avec deux blancs pour séparer les surfaces auxquelles il a ajouté du sable et de la sciure. C'est un travail complexe qui selon l'artiste vise à la fois l'évidence et la volonté de l'idée, un mouvement de pensée. La fonction haptique est sollicitée tout comme la fonction optique. La philosophie et la phénoménologie croisent le champ de l'art. C'est un nouveau langage de l'art auquel il nous introduit. Ce carré n'est pas vraiment un carré, il est légèrement incliné, cerné par des traits. Malevitch travaille dans un climat politique perturbé : la révolution d'Octobre, les débats d'idées. Il aspire au dépassement des conventions, à une lecture polysémique de l'art, idéale. Ses architectones (déploiement des formes géométriques abstraites dans l'espace) sont à l'image d'un laboratoire, il expérimente et conceptualise. La lumière qu'il peint ne se veut pas le reflet des icônes mais l'énergie nécessaire au nouveau théâtre, à la poésie, à sa *Victoire sur le soleil*

¹MALEVITCH Kasimir, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme, le nouveau réalisme pictural », Moscou 1916, mediation.centrepompidou.fr

(Opéra futuriste créé en 1913 au Luna Park de Saint Pétersbourg).

Il met en exergue la sensation pure. Cette pureté picturale est à l'origine du mouvement qu'il crée : le suprématisme (être suprême).

Malevitch ouvre la voie à une vision conceptuelle de l'art, il écrit sa propre théorie *Le suprématisme*. Les minimalistes seront attentifs à la notion d'élément additionnel qui préfigure la théorie d'un système. Cet élément établit un langage propre à l'oeuvre, un langage des formes. Il dirige le regard vers quelque chose de central, et fera le lit de la *Gestalt* des minimalistes.

Malevitch bouleverse les repères en créant un art neuf, une crise du cadre, un degré zéro de la peinture. L'absence et le vide appartiennent désormais au langage de l'art. Le peintre propose un geste cathartique, un absolu de la peinture sans précédent.

« Quand la conscience aura perdu l'habitude de voir dans un tableau la représentation de coins de nature, de madones et de Vénus impudentes, nous verrons l'oeuvre purement picturale »¹.

1.1.2. Le constructivisme avec Vladimir TATLINE et Alexandre RODTCHENKO

1.1.2.1. Vladimir TATLINE² (1885 Moscou / 1953)

Avec le suprématisme évoqué précédemment, nous pouvons dire que ces deux courants ont révolutionné et redimensionné les conceptions de l'art. La révolution russe a galvanisé ses artistes qui ont influencé le monde artistique en général. Cet héritage nourrit dans ses formes et ses idées l'art contemporain. Les artistes minimalistes se sont emparés de ces nouvelles formes conceptuelles, ont rejoint l'avant-garde russe, convaincus de la rupture opérée. Au système que permet le suprématisme va s'adjoindre la structure du constructivisme. Système et structure, objet concret, sont les jalons de l'art minimal.

¹MALEVITCH Kasimir, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme, le nouveau réalisme pictural*, op.cit.,

²Peintre soviétique. Etudes à l'école d'architecture, sculpture et peinture de Moscou (1902/1904). Ecole d'art de Penza (1904/1910).

Le constructivisme est un mouvement artistique soutenu par la nouvelle Russie et ses idéaux communistes. La période s'étend de 1914 à 1932 environ avec une apogée les dix premières années. Le contexte politique augurant son évolution. Vladimir Tatline est à l'origine de cet idéal socialiste où l'art servirait un but social et où chacun pourrait prendre place. Cet art vise à rendre le spectateur actif dans ses lectures : publicité, illustration, propagande... Les œuvres se dirigent vers un but utilitaire et non plus contemplatif, sensible.

Elles relèvent de la technique pure et en cela rejoignent la problématique liée au prolétariat. L'artiste ingénieur fait son entrée dans le monde de l'art. Il construit plus qu'il ne crée. Ce qui sera co-extensif d'une désidéalisation de l'artiste créateur. En écho au suprématisme, le constructivisme est une création de l'art non objectif.

Tatline en 1914 visite l'atelier de Picasso à Paris. Les travaux de Picasso et de Braque, l'intéressent au plus haut point dans leur conception pure. Cet assemblage de pièces et de formes géométriques n'est pas une réalité visuelle. Le terme de construction illustre cette pratique, cette intention de l'artiste.

Tatline précurseur du constructivisme va créer un art de laboratoire où il valorisera un graphisme minimaliste, des formes géométriques pures, des sculptures abstraites, un rapport réel à l'espace et au temps. La tridimensionnalité renverse l'esthétique du tableau et de la surface. Il brise les conventions et installe la sculpture non-objective dans l'espace, véritable scène picturale.

La logique cubiste transposée ici crée un rapport entre les éléments, une structure. Système et structure configurent le constructivisme auquel s'ajoute le vide. La sculpture s'affranchit de sa représentation, flotte dans l'espace libérée de son socle, en suspension. Une énergie s'en dégage, un rythme. Les objets exposés, fabriqués sont autonomes.

Tatline a marqué l'histoire de l'art par ses reliefs et contre-reliefs où il assemble les matériaux. Cette vision originale est obtenue à partir de principes : « interaction de plans, espace tensionnel obtenu grâce à l'emploi de l'angle droit, et structures diagonales, refusant les volumes fermés et les lois de la matière statique.

Telle une force centrifuge, employée à entraîner la matière en dehors de l'ancienne conception de passivité monumentale, le dynamisme sert ainsi à la destruction de la masse »¹.

Il présentera ses reliefs angulaires à la dernière exposition futuriste *0.10 39 suprématies* qui se déroulait à Petrograd du 19/12/1915 au 19/01/1916. Il devient le poète des matériaux, sensible au théâtre et à la poésie. Les ouvertures proposées par cet artiste sont remarquables, elles remanient et refondent le rapport à l'objet et à la sculpture. Nous ne pouvons ignorer le projet conceptuel de Tatline exposé dans son atelier en 1920. Cette maquette était issue d'une commande du Commissariat à l'Éducation en 1919. Ce *monument à la gloire de la IIIe Internationale Communiste*, cette tour devait être le symbole de la modernité. Deux années de travail seront requises pour fabriquer la maquette, véritable prototype d'architecture constructiviste. L'introduction de la troisième dimension et du vide dans la sculpture constructiviste guideront l'art minimal.

1.1.2.2. Alexandre RODTCHENKO (1891 Saint Pétersbourg /1956 Moscou)

Peintre, sculpteur, designer et photographe russe.

Influencé par Picasso, Braque et le Dadaïsme, il réalise des photos montages et des prises de vues originales : plongée, contre-plongée, verticalité de la perspective. Il collabore avec Tatline dans des entreprises de décoration. Tatline signe le manifeste de la fin de la peinture de chevalet.

Sa formation de designer l'entraîne vers les arts appliqués et le mouvement productiviste. Il construit du mobilier urbain dans les lieux officiels. Ses objets ont une visée utilitaire marquée par l'idéologie stalinienne qui appelle à la dissolution du mouvement.

Les travaux des constructivistes matérialisent définitivement la création non-objective. Ce mouvement a défait les frontières entre peinture, sculpture et architecture. La ligne, le volume, le plan, le relief franchissent les limites géométriques pour rejoindre une approche organique hautement poétique et symbolique. Le constructivisme crée un nouveau discours sur l'art en direction de la

¹PIRSON Jean François, *La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)*, Ed. Pierre Mardaga, 1984, p. 30

technique et d'une révolution sociale. Ce mouvement d'avant-garde russe arrêté en plein vol se répandra ainsi dans toute l'Europe. Jamais auparavant la sculpture n'avait atteint ce degré d'abstraction. Ces expériences léguées par le constructivisme deviendront l'une des pierres angulaires du mouvement minimaliste.

Nous faisons le choix de nous limiter à ces références mais le *ready-made* de Duchamp est une source considérable pour le mouvement. C'est une transformation du Nom de l'Art qui est annoncée. Nous ne reparlerons pas ou peu de Duchamp ultérieurement. L'objet de l'art minimaliste n'est pas un objet duchampien. Comme ce dernier il est extrait, *ipso facto* du monde réel mais s'ajoute l'acte sculptural, archi (architecture) sculptural. Duchamp n'avait pas cette préoccupation. Ils se rejoignent peut-être dans les constructions des machines de Duchamp mais les finalités sont différentes, voire divergentes. L'inventeur du *ready-made* a ouvert la voie à une transfiguration du banal, à toute une génération d'artistes contemporains. Duchamp a migré aux USA en 1917. Il appartient à la culture américaine d'où sont issus les minimalistes. Il a influencé malgré lui l'ensemble du discours et des définitions sur l'art. C'est un bouleversement total qu'il a produit. L'exploit de Duchamp est d'avoir libéré l'art, les artistes et les regardeurs. Son ingéniosité, sa provocation, ses « non-œuvres » ont ouvert tous les champs du possible. Duchamp est à lui seul un rêve d'artiste. Sa position est le paradigme et le paradoxe de l'art. Donc oui Duchamp a influencé les minimalistes qui ont tenu en respect ce visionnaire.

1.2. Définitions de l'art minimal

1.2.1. L'art du réel

Ici seront déclinées les définitions de l'art minimal de manière non exhaustive. Dans le champ de l'art il est parfois considéré comme l'art du réel, le retour du réel dans le champ esthétique. Intuitivement nous postulons qu'il peut nous éclairer sur la catégorie lacanienne du réel. Nous verrons ultérieurement si ce réel se distingue de celui de la psychanalyse, en quoi l'art minimal serait une des modalités de la rencontre avec le réel.

1.2.2. Le contexte historique

L'art minimal : *Primary Structures, ABC Art*, les dénominations varient. Historiquement il apparaît dans les années 60 à New York et Los Angeles. Il est présenté comme un mouvement en réaction à l'art expressionniste abstrait des années 40/50 qui valorisait le caractère émotionnel des œuvres, et la planéité absolue du plan pictural. Il est encore à ce jour mal défini mais reconnu par l'histoire de l'art comme art contemporain. Il se situe à l'extrême du modernisme. Les artistes minimalistes ont rejeté massivement cette appellation au caractère réducteur. « Le terme minimaliste a été inventé pour le confort du milieu de l'art, mais Judd ne s'y retrouvait pas du tout. Mettre les choses dans des petites boîtes, c'est les rendre familières. Or l'art ne peut être familier »¹.

1.2.3. Richard WOLLHEIM

Philosophe britannique à qui nous devons la notion d'art minimal *a minimal art content* : minimum de contenu d'art en 1965 dans son article paru dans *Arts Magazine* (New York)². Il s'intéressait particulièrement aux phénomènes perceptifs en peinture. Il était à la fois théoricien et critique. Les artistes eux mêmes s'expliquaient sur leurs travaux et ont proposé des définitions comme l'art littéraliste. Les notes d'intention précisaient leurs démarches artistiques. La critique américaine était plutôt désespérée devant l'extrême dépouillement apparent de ces œuvres. Le contexte historique est alors marqué par la production de masse, le capitalisme industriel mais aussi la culture beatnik, l'art du réel en musique, littérature, poésie. La seconde guerre mondiale avec la Shoah, la bombe atomique d' Hiroshima, la guerre du Vietnam bouleversent l'humanité entière. Les artistes évoluent dans une conjoncture de brisures, de gravité. L'art minimal prône un retour à un degré zéro.

D'autres influences artistiques pénètrent ce nouvel art dont le *Bauhaus*, école

¹BEAUX ARTS Magazine, *L'art monumental*, Donald Judd de New-York à Marfa, l'héritage maximal d'un mythe américain. Extrait de l'entretien avec Flavin Judd, n° 419, Mai 2019, p. 84

²<https://www.grandpalais.fr/fr/article/lart-minimal>

d'art allemande, dirigé par Walter Gropius de 1919 à 1928 (architecture et design), qui se définit par la construction et la fusion entre art et industrie. Le Corbusier et Frank Wright Lloyd en seront les descendants.

De Stijl également qui est un mouvement hollandais qui se distinguait par l'utilisation de couleurs et formes pures (Piet Mondrian).

Enfin Marcel Duchamp et le *ready-made* qui révolutionne définitivement le champ artistique. Le *ready-made* est un objet tout fait, un objet trouvé dont le plus célèbre dans l'histoire de l'art sera *Fountain*.

Le contexte artistique international est en pleine mutation, « après-coup » de l'avant-garde moderniste. L'art minimal crée un malaise, fait symptôme en déjouant toutes les conventions de la tradition moderniste. Il est désigné comme un style de l'avant-garde américaine à sa sortie.

1.2.4. Frank STELLA

« « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » [...] je me demande ce que vous avez voulu dire avec cette formule. ». « Ça n'avait pas grand chose à voir avec l'illusionnisme. En réalité, c'était à propos de l'incapacité de celui qui réalise, c'est-à-dire l'artiste, de savoir ce que le regardeur veut dire quand il décrit ce qu'il voit. Le regardeur et l'artiste se croisent sans vraiment se comprendre.»¹

Il est l'initiateur du mouvement avec ses *Black Paintings* en 1959 (peintures noires). Il fit scandale au MOMA (The Museum of Modern Art New York) en 1963. « L'art exclu le superflu »². Stella préfigure les préceptes de l'art minimal dont l'absence d'illusionnisme ou de sensibilité. Il peint alors comme le peintre en bâtiment qu'il a été : des bandes noires qui laissent apparaître la toile entre elles, recouvrent l'ensemble du tableau. Tout effet de profondeur est exclu. Les grands formats tels des fresques monochromes habillent l'espace.

Cette présence obtenue seulement par la toile et la peinture est une volonté de l'artiste : *Ce que vous voyez est ce que vous voyez ; What you see is what you*

¹HEARTNEY Eleanor, *Frank Stella l'espace paradoxal*, Biennale de Lyon, Art Press, n° 425, Septembre 2015, p. 46

²MEYER James, *Minimalism*, Ed. Phaidon Press, 2005, p.18

see ¹ . Il avait énoncé cet aphorisme en septembre 1966 dans un entretien avec une critique d'art américaine Lucy Lippard. Stella voudrait que le spectateur s'en tienne là, à une lecture tautologique où l'acte pictural est tout entier contenu dans le matériau. Il interroge véritablement l'acte de voir en nous disant qu'il n'y a rien à regarder. Il refuse la méthode relationnelle de la peinture, celle qui consiste à composer un tableau.

L'unité totalisante de ses *Black Paintings* en est la démonstration. Dans un second temps il réalise des œuvres qui épousent la totalité du support mais exécutées sur un châssis de forme irrégulière les *Shaped Canvas* . Le tableau perd littéralement sa fonction de support, de limites pour devenir ce qu'il est : un objet, un matériau. Il prend alors diverses formes aux contours irréguliers et évidé au centre. Stella laisse apparaître un vide central et la toile écrue entre les bandes. Ses portraits *Portraits series* sont tri-dimensionnels, le châssis est épais et ils sont accrochés au mur tels des reliefs. Les influences suprématises et constructivistes sont perceptibles. La répétition des bandes et la série augurent de l'art minimal et s'imposent.

1.2.5. *Less is more* ou Moins est plus

L'architecte allemand Ludwig Mies Van der Rohe directeur du Bauhaus (1930/1933) commente l'art minimal en ces termes, en 1965. *Less is more* a été emprunté à un poète dénommé Robert Browning en hommage à un peintre de la renaissance Andréa del Sarto (le peintre sans erreur). Cet artiste visait la perfection dans ses tableaux. L'architecte du *Bauhaus* aspirait à des constructions épurées où le vide et le plein jouent avec des matériaux de verre et d'acier. La simplicité de ces derniers ont influencé le mouvement minimaliste et *less is more* en est devenue la devise.

La structure minimale ni sculpture, ni architecture, mais « entité autonome de dépendances internes » s'opposera radicalement à l'illusionnisme et à l'idéalisation de la peinture. Le terme de structure se référant ici à la théorie linguistique de Emile Benveniste.

¹STELLA Franck, http://www.bnf.fr/documents/biblio_minimalisme.pdf

1.2.6. Des objets spécifiques¹

L'art minimal dans ses généralités réfute toute forme de subjectivité, de symbolisme, de génie artistique ou de marchandisation de l'art. Les formes sont simples et géométriques ordonnées par des formules mathématiques, répétées en séries. Les combinaisons sont multiples.

Les matériaux sont issus de la production industrielle (économie de moyens). Ces objets usinés excluent toute intervention directe de l'artiste.

1.2.7. L'inclusion du spectateur

Les artistes minimalistes tendent ainsi à bannir la représentation, et la métaphysique liées à la vérité en peinture. Cet art *a priori* sans émotion s'écarte de l'habituelle jouissance rétinienne, de la pure opticalité. Il sollicite le spectateur dans son rapport à l'espace et à l'objet. L'enjeu est phénoménologique. Auto-référentiel il renvoie le spectateur à lui-même. Ce dernier est mis en situation de se déplacer dans l'espace et autour de l'œuvre. La tridimensionnalité offre une multitude de points de vue. L'observateur sort du cadre du tableau, de sa planéité.

L'art minimal crée un rapport inattendu avec l'œuvre d'art. Cette totalité, cette forme indécomposable agit sur la perception du spectateur. La pureté de l'objet procure des sensations de *Gestalt* chère à Maurice Merleau-Ponty. Nous déclinons ce propos ultérieurement. L'œuvre minimale rappelle au visiteur que le monde lui apparaît d'abord en tant que forme. La promiscuité avec l'objet, avec sa présence silencieuse déclenche une relation anthropomorphique.

Ces enjeux sont majeurs pour notre travail sur le réel. La perception est-elle une rencontre avec le réel ? Lacan dans le *Séminaire XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, révisé la position de Merleau-Ponty pour théoriser la pulsion scopique.

Le déplacement et l'inclusion du spectateur dans l'œuvre renvoient pour nous à la

¹Annexe 1

choséité, à l'objet comme chose.

Le déplacement et la vision en temps réel exposent le visiteur à la sensation de la durée. Ainsi l'art minimal serait l'art de la perception.

1.2.8. Place aux artistes

Nous souhaitons à présent décliner les figures tutélaires de l'art minimal. Donald Judd, Carl André, Dan Flavin et Solomon « Sol » LeWitt sont considérés comme les icônes de l'art minimal. Judd n'évoquait pas un mouvement artistique, il préférait préserver la singularité de chacun. Judd a toujours pris position pour ne pas se laisser enfermer dans un système quelqu'il soit.

Ces artistes ont développé une pratique discursive et « un droit de parole sur leur travail »¹. Comme le précise Laurence Corbel, expliquer leur démarche contrait la critique ambiante moderniste.

L'oeuvre des six artistes énumérés plus haut Andre, Flavin, LeWitt, Judd, Morris, Smithson, requiert un nouveau vocabulaire critique ». L'artiste critique le recours à ce qu'il appelle le « langage de la botanique » dans l'art : « On peut désormais tenir pour suspects des mots comme « forme-contenu », « tradition », « classique », « romantique », « expressif », « expérience », « psychologie », « analogie », « profondeur », « pureté », « sentiment », « espace », « avant-garde », « lyrique », « individuel », « composition », « vie et mort », « sexualité », « biomorphique », « biographique » - tout le langage de la botanique de l'art. Ces termes ne sont pas des outils d'exploration, mais des facettes d'un système de restriction moraliste. Ce système a ses racines dans la crainte. Il a pour conséquence de condamner la forme d'art actuelle la plus radicale en la qualifiant de « froide », de « minimale », de « réduite ».²

Mel Bochner défend le nouvel art en précisant : « Les descriptions, largement limitées à la dénotation, se composent d'énoncés qui écartent les métaphores et la projection d'une intention expressive. Si les analyses de Mel Bochner mettent l'accent non sur la manière dont une œuvre affecte le spectateur mais sur l'analyse de celle-ci et de ses conditions d'existence dans l'espace et dans le temps, c'est

¹CORBEL Laurence, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description », *Marges* n°13, 2011, doi : 10.4000/marges.417

²*Ibid.*, BOCHNER Mel, *Structures primaires. Programme d'un nouveau courant révélé par une importante exposition visible actuellement* », dans *Spéculations, Ecrits, 1965-1973*, p. 35

parce-que les propriétés émotionnelles des œuvres sont des aspects qui « varient d'une personne à l'autre et (qu)'il est difficile de les aborder avec le sens ordinaire des mots »¹.

Ces artistes ont développé chacun avec leurs caractéristiques un nouvel art. Matérialisation ou dématérialisation de l'espace, valorisation de l'invention et non plus du geste, inclusion du récepteur, disparition de l'œuvre, élaboration mentale. C'est l'idée de l'art qu'ils défendent et non plus l'œuvre d'art. L'objet spécifique défait les carcans qui enferment l'œuvre dans un discours illusionniste et idéal. L'objet banal présenté dans les installations clôt définitivement le pouvoir des Beaux Arts. L'art minimal érige un discours qui ébranle toute l'histoire de l'art. Nous sommes très sensibles à ces œuvres dont l'esthétique se mêle à la poésie et à la philosophie. L'art minimal est-il un commentaire sur l'art ?

Le parcours inédit de ces quatre artistes a eu un vif retentissement dans le milieu artistique. Le débat ultra célèbre entre les théoriciens majeurs du mouvement Clément Greenberg et Michael Fried ne peut être contourné dans notre thèse. Sa densité contribuera à la progression de nos connaissances de l'art minimal.

La présentation suivante, des icônes minimalistes, permettra au lecteur de s'immerger dans cet art du visible et du mouvement qui crée une topologie du spectateur. Hal Foster dans *Le retour du réel* écrit : « Cependant un autre problème se pose ici, dans la mesure où le minimalisme envisage la perception en termes phénoménologiques, c'est-à-dire comme antérieure ou extérieure à l'histoire, au langage, à la sexualité et au pouvoir »². Ce retour du réel est à entendre selon Foster, comme l'accomplissement par les minimalistes, néo-avant-garde, du projet de l'avant-garde historique des constructivistes. Ces derniers avaient subi les affres du nazisme et du stalinisme. Une réparation s'opère, artistique plus que politique. Les minimalistes inventent une solution pour conquérir une autonomie institutionnelle.

¹*Ibid.*, BOCHNER Mel, « *Les systèmes d'art sériels : un solipsisme* », 1967. Spéculations, Ecrits, 1965-1973, p. 119

²VOLLAIRE Christiane, « L'esthétique comme enjeu : le retour du réel dans la critique d'art de Hal Foster, <http://christiane-vollaire.fr/index.php?/conferences/lesthetique-comme-enjeu/>

La phénoménologie « présence perceptuelle »¹ pour le minimalisme, lui permet de résister « aux représentations produites par les *mass média* »². Présentation et non pas représentation, est l'enjeu esthétique du minimalisme et du réel qu'il tente d'approcher. Voyons à présent avec les artistes comment se réalise ce rapport, ce savoir-y faire avec le réel.

1.3. Les figures tutélaires de l'art minimal

1.3.1. Donald JUDD: l'éthique minimaliste

1.3.1.1. *Présentation*

Donald Judd (1928 à Excelsor Springs /Missouri 1994 New York). Artiste américain. Il étudie la peinture à l'*Art Students League* de New York dès 1947. Il obtient un diplôme de philosophie à l'Université de Columbia en 1953. En 1957 il suit des cours donnés par l'historien Meyer Shapiro. Il travaille comme critique d'art (1959/1965) pour des revues spécialisées : *Art News*, puis *Arts Magazine*. Il délaisse la peinture et le dessin progressivement pour le relief (1961). En 1965 il s'impose comme un « essayiste majeur du minimalisme naissant avec son article *Specific objects*. Sa première exposition (des œuvres peintes en rouge de cadmium) a eu lieu à la Green Gallery, à New York en 1963. Au milieu des années 60, il a réalisé des œuvres en série fabriquées industriellement en métal et en plexiglas qui ont fait son renom. Dans les années 70, il s'est installé à Marfa (Texas) et a mis en place des installations permanentes de certaines de ses œuvres et de celles d'autres artistes. Il a figuré dans d'innombrables expositions, dont *Shape and structure* (Tibor de Nagy Gallery, New York, 1966), *Primary Structures* (Jewish Museum, New York, 1966) et *The art of the real USA, 1948-1968* (Museum of Modern Art, New York, 1968)³

Donald Judd est un artiste majeur pour le mouvement minimaliste dont il dit par ailleurs ne pas se reconnaître. Judd et ses pairs refusent cet appellation trop

¹*Ibid.*,

²*Ibid.*,

³MEYER James, *Minimalisme*, op. cit., p. 192

réductrice de leurs travaux. Issus comme nous l'avons indiqué du mouvement constructiviste, les artistes minimalistes visent à valoriser la perception de l'objet dans l'espace. Cette conception nouvelle de l'art s'inscrit dans la tridimensionnalité et l'espace réel.

1.3.1.2. Enjeux phénoménologiques

1.3.1.2.1. Fin de la dichotomie forme/fond

Judd développe ces aspects fondateurs du mouvement dans *De quelques objets spécifiques*¹. L'objet spécifique est sans précédent et formalise son travail : ni peinture, ni sculpture. Ce sont des structures qui créent un nouveau rapport à l'espace. Elles sont épurées, dépouillées de toute figuration, constituées par des formes géométriques simples articulées en séries ou en modules. Il essaie de dépasser la bidimensionalité de la peinture et la masse de la sculpture. Elles sont fabriquées à partir de matériaux industriels. Au niveau de la couleur Judd ne différencie plus la forme de la couleur. Il utilise de la laque qui laisse apercevoir l'aspect brut du matériau et annule tout geste pictural. Le rouge cadmium industriel est son coloris de prédilection pour la précision de la forme de l'objet. L'objet spécifique est un tout composé de parties mais le travail de Judd consiste à accentuer la totalité de l'objet, le tout prime sur les parties. La composition et l'harmonie sont exclues de ses principes. Seule l'unité visuelle est recherchée. Ses entités sont solidaires. Dans le système juddien tout se tient. L'élément isolé n'a pas sa place. Les combinaisons logiques et parfois mathématiques contribuent à maintenir cette unité devenue autonome. L'entité autonome avec ses pièces multipartites affirme les liens de dépendances internes, la solidarité interne. « Il n'est pas nécessaire qu'une œuvre présente plusieurs formes à considérer, comparer, analyser, contempler tout à tout. Ce qui est intéressant c'est l'œuvre dans sa totalité, sa qualité globale. Les choses essentielles sont isolées, elles sont plus intenses, plus évidentes, plus fortes. »² Le tout est la chose. « Le gros problème est de maintenir le

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie*, Ed. Hazan, p. 891

²HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie, op.cit.*, p. 896

sens total de la chose »¹.

Judd précise qu'il agit dans une logique déductive. Il appose un élément après l'autre, de manière empirique. (...) « Les parties sont subordonnées et non distinctes dans les sculptures d'Arp et souvent dans celles de Brancusi. Les *ready-made* de Duchamp et autres objets Dada doivent également être considérés de façon globale, et non élément par élément »². [...] Cette structure morceau par morceau ne doit être ni trop simple, ni trop compliquée . Elle doit donner une impression d'ordre »³. [...] L'ordre n'y est pas rationnel ni structurant, il n'est qu'ordonnance, continuité, chaque élément venant après l'autre »⁴.

1.3.1.2.2. *L'expérience du spectateur*

Les séries de Judd sont-elles un nouvel acte sémiotique ? La lecture visuelle de ses œuvres est proche du langage avec ses systèmes d'oppositions et de similitudes, le paradigme oppositionnel, la rythmicité se développe à l'instar d'une partition musicale minimale. Judd crée un univers absolument nouveau, il est en recherche perpétuelle d'un art spécifique, le sien. Il défend sa singularité sans annuler ce qui l'a précédé. Il a une éthique, une position dans son travail qui tranche avec la modernité. Sa formation de philosophe le pousse à analyser et à réaffirmer tout au long de sa vie d'artiste ses propositions et à franchir les limites. Ceci est à son apogée dans sa volonté d'offrir au spectateur une immersion dans un espace avec des objets spécifiques dénués de toute dimension personnelle ou compositionnelle. La liberté qu'il saisit dans l'espace réel, les trois dimensions sont selon Judd un espace où on peut évoluer. « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs, ce qui veut dire qu'on est débarrassé de l'un des vestiges les plus marquants, et les plus critiquables, légués par l'art européen. Les nombreuses limites de la peinture n'existent plus. Une œuvre peut être aussi forte qu'on veut

¹PARMENTIER Jérôme, « Les expositions de Donald Jud », Travail de méthodologie contemporaine, Academia2011, http://www.academia.edu/2436539/Les_expositions_de_Donald_Judd, p. 8

²HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie, op.cit.*, p. 894

³*Ibid.*, p. 894

⁴*Ibid.*, p. 895

qu'elle soit. L'espace réel est intrinsèquement plus puissant, plus spécifique que du pigment sur une surface plane »¹. Judd n'a de cesse de sortir du cadre, du tableau, du rectangle.

Il caractérise encore l'entité autonome, la structure comme « l'ensemble constitue une forme au plein sens du terme, comme on en rencontre parfois dans l'art primitif. Trois couches épaisses et une petite suffisent. »². Pour lui le procédé est premier et, d'une certaine manière, il est la conclusion. Judd évolue sans *a priori* dans l'espace réel, l'assemblage et le découpage des matériaux produiront la forme simple. Cette simplicité modulaire, la standardisation des formes dans des matériaux primaires constituent sa signature. Échelles, piles, cubes, parallélépipèdes se succèdent dans un travail rigoureux où la fabrication et l'installation de l'œuvre dans l'espace sont cruciales.

1.3.1.2.3. La fabrication de l'œuvre : l'objet concret, des matériaux lisibles en relation créent un langage visuel

Afin d'exclure toute intention de l'artiste, Judd dès 1964 utilise des matériaux industriels pour la fabrication de ses œuvres. Elles sont réalisées en usine. Il associe les métaux (laiton-cuivre-aluminium anodisé-acier) ou le plexiglas à la couleur, aux reflets, à la transparence. Il standardise les dimensions. Les séquences jouent sur des possibilités multiples, des suites finies ou infinies. Le rapport à l'objet est de ce fait intensifié, central pour le spectateur. Le tout est obtenu dans cette répétition de la forme, dans sa sérialité, son principe d'identité. Ce procédé voudrait-il exclure les propriétés du langage à savoir que le signifiant est pris dans un réseau de relations, d'écarts, de différences dans une chaîne articulée, il est tout ce que les autres ne sont pas.

Ce système est-il une forme d'holophrase ? La dialectique s'obtient seulement à partir du déplacement du spectateur qui en fera une lecture visuelle. Judd recherche aussi une perfection de l'objet, sa pureté.

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie*, op. cit., p. 866

²PARMENTIER Jérôme, http://www.academia.edu/2436539/Les_expositions_de_Donald_Judd, op. cit., p. 68

1.3.1.2.4. *La dialectique visuelle : perception réflexive*

Le principe minimaliste propulse le visiteur dans une rencontre avec l'objet, une rencontre étrange et inédite. Les pièces de Judd ne sont pas exemptes d'une certaine beauté ou poétique. Les jeux de lumière, de transparence, d'élévation, d'horizontalité et de verticalité, les vides et les pleins, la précision des formes géométriques, l'équidistance dans les intervalles, les volumes créent des possibilités esthétiques infinies. Les sensations visuelles sont troublantes, voire fascinantes. La répétition ouvre parfois à la quatrième dimension, à une réalité augmentée presque psychédélique. Ces effets sont propre à la forme géométrique, à la construction mathématique. L'ordonnement des modules empêche de conclure, c'est bien le procédé la conclusion comme Judd l'affirme. Cet aspect infini de l'œuvre retiendra notre attention. Les piles *Stacks* qu'il reproduira de 1965 à la fin de sa vie sont le paradigme de ce procédé sans début, ni fin à la différence d'un tableau. Judd avec l'objet spécifique fusionne la peinture, la sculpture et l'architecture. C'est un art nouveau.

L'originalité tient au fait que le système ne tient pas au rapport des parties entre elles, le travail de Judd ne nécessite pas d'antériorité, mais à la relation et au dialogue qui va s'établir entre elles. Le spectateur selon sa position dans l'espace tout comme l'objet est surpris de la multiplicité des points de vue. Judd ajoute à cela des pièces où le vide et le plein laissent une perspective ouverte. Il souhaitait convoquer le visiteur là où il se trouve dans l'espace, dans l'architecture, le rappeler à sa position physique dans le monde. Pour lui la sensation physique d'être au monde s'accordait avec la pensée. Il ne distinguait pas le monde sensible du monde intelligible. Toute sensation était éprouvée en pensée et toute pensée en sensation. « L'incarnation dans une forme est le but vers lequel tend l'art, c'est la façon même dont il se fait, et pour beaucoup cela signifie créer quelque chose à partir de rien. Tout cela se produit de concert, coexiste, et ne peut se diviser sous le simple effet d'une dichotomie absurde. »¹.

Judd a continuellement pensé et développé son travail soucieux de conceptualiser la notion d'art. Les objets spécifiques, construits avec des matériaux

¹JUDD Donald, *Ecrits 1963/1990*, Daniel Lelong Editeur, p. 93-94

industriels, bruts, lui ont permis d'accéder en partie à l'objectivité tant recherchée. Le matériau était inaliénable dans son identité s'il était utilisé comme tel.

Judd n'a jamais failli à son éthique : penser et dessiner des objets « spécifiques » avec un enjeu phénoménologique.

1.3.1.3. Les œuvres permanentes de Judd

Elles sont visibles à New York dans l'immeuble de cinq étages qu'il avait acquis en 1968. Architecture et design s'assemblent dans un univers spécifique marqué par l'insubordination de l'art à l'architecture. Ce qui se prolongera à Marfa en Basse Californie, au Texas en plein désert. En 1972 Judd achète un ranch puis en 1979 à l'apogée de son art, un ancien camp militaire désaffecté, un hangar d'artillerie. C'était un camp de prisonniers allemands pendant la guerre. La dimension politique est présente dans ce geste artistique. Ce lieu s'ouvrira au public en 1987. Les sculptures monumentales de Judd en aluminium ou en béton mythifient et mystifient le lieu. Ces œuvres *in situ* sont à la hauteur de toutes les espérances de Judd en matière d'accueil de l'art, un lieu pour l'art. Les boîtes en aluminium (*One hundred boxes in aluminium* 1982-1986) sont disposées selon des rangées et à chacune d'entre elles à équidistance de l'autre. La cathédrale de Judd ! Marfa est un site incomparable, unique au monde. Marfa est la réussite de Judd, son musée idéal. Artiste, commissaire d'exposition, directeur artistique, gestionnaire, Judd est le maître à penser de la Fondation. En 1996 deux ans après sa mort, la Fondation est devenue la Fondation Judd. Elle accueille des visiteurs et des chercheurs en art du monde entier. Jamais un artiste n'avait atteint ce degré de « perfection minimaliste ».

1.3.2. Carl ANDRE : la rupture en sculpture de la verticalité

Carl Andre la sculpture comme lieu¹ : « [...] Le minimalisme, qu'est-ce que c'est ? C'est essayer de trouver le moyen le plus efficace, pas seulement le moyen le plus minimal. La beauté, ce n'est pas un surplus d'ornement ou de sophistication. Rémy de Gourmont a dit que la beauté était lente. La beauté est austère, la beauté

¹HEARTNEY Eleanor, *Carl Andre la sculpture comme lieu*, op. cit.,

est très efficace, elle a tout juste ce qu'il faut »¹.

« Je tapais des textes comme un forgeron fabrique un fer à cheval »².

« Les gens se plaignent et demandent : « C'est tout ? » [...] Ils se disent qu'il doit bien y avoir autre chose, qu'il doit bien y avoir du sens quelque part. Mais je dis que non ; comme l'a fait remarquer Franck Stella dans une formule célèbre : « Vous voyez ce que vous voyez »³

1.3.2.1. Présentation

Il est né en 1935 à Quincy, Massachussetts USA. Sculpteur et poète, il est l'une des grandes figures du minimalisme. En 1959, il exécute ses premières œuvres composées d'éléments identiques qui deviendront sa marque de fabrique, des sculptures dans lesquelles les caractéristiques physiques du matériau sont rigoureusement prises en compte. Ses plans horizontaux disposés au sol, comme *Equivalents I-VIII* (1966) et *Cuts* (1966-1967), tiennent à la fois de la sculpture et de l'installation. Les œuvres de Carl Andre ont figuré dans d'innombrables expositions, comme *Primary Structures* (*Jewish Museum*, New York, 1966), *Quand les attitudes deviennent formes* (*Kunstalle* de Berne, 1969).⁴

Il étudie la peinture à partir de 1951 à la *Philips Academy d'Andover* (Boston). En 1954 il découvre le site mégalithique de *Stonehedge* en Angleterre. En 1959 et jusqu'en 1965 il travaille aux Chemins de Fer de Pennsylvanie où il aligne les containers et découvre l'horizontalité. Il écrit des poèmes qui seront un levier pour la suite de sa production.

En 1964 il crée *Cedar Piece* deuxième version de *Pyramids* et il entre sur la scène contemporaine. En 1965 ses sculptures se détachent de l'architecture et il expose seul.

En 1966, il participe à *Primary Structures* avec sa pièce *Lever*. Cette manifestation est fondatrice du *Minimal Art* avec Judd, Flavin. Il rompt avec la verticalité.

En 1967 la sculpture plane entre pour la première fois dans l'histoire de l'art.

¹*Ibid.*, p. 37

²*Ibid.*, p. 38

³*Ibid.*, p. 38

⁴MEYER James, *Minimalisme*, op. cit., p. 191

Carl André travaillera désormais sur la forme-structure-lieu (*a place*).
Ses œuvres majeures sont : 1966 *Equivalents VIII* (Tate Gallery) ; 1969 *Zinc Lead Plain* (au sol) ; 1975 *144 Tin Square* jusqu'en 1975 ; 1979 *Triskaidek* (escalier) ; 1980 *Fallen Timbers* (poutres verticales) ; 1980 *Hearth* (tunnel).

Les matériaux sont le bois, l'étain, la brique, les blocs de béton, les plaques de métal.

Il construit plus qu'il ne sculpte, absence de taille et de découpe, de modélisation. Ses pièces sont reproduites comme dans l'industrie, en série.

1.3.2.2. Le geste de Carl André , la rupture en sculpture de la verticalité : le réel de Stonehedge

Carl André tout comme Donald Judd est un artiste minimaliste qui se distingue par son acte radical : la rupture en sculpture de la verticalité.

Il a commencé sa carrière d'artiste par la peinture (1951-1953). En 1954 il voyage en Europe et découvre le site anglais mégalithique de *Stonehedge* (les pierres suspendues). L'histoire de *Stonehedge* n'est pas encore élucidée : monument funéraire ou observatoire astronomique. Les archéologues datent la construction entre 3100 et 1600 avant notre ère. Il existe plusieurs définitions du signifiant *Stonehedge*. Ce qui nous intéresse est la multiplicité des blocs de pierre, des monolithes de couleur bleue pour certains. La précision de la construction intéresse Carl André au plus haut point ainsi que la position, l'emplacement des mégalithes, les cercles concentriques des menhirs. Les cercles contiennent des pierres monumentales qui tantôt s'élèvent, tantôt sont déposées à plat sur les pierres érigées. Ce site fascinant influencera considérablement le travail de l'artiste. Les pierres dans ses pièces sont déposées les unes sur les autres sans aucun liant par exemple. Elles ne sont pas fixées .

1.3.2.3. L'influence de Franck STELLA : le matériau concret (absence de joints et éléments non fixés)

Il partagera avec ce dernier, peintre américain, son atelier en 1957/1958. Stella est célèbre pour ses *Black Paintings* (peintures noires) 1958/1959. André a dit des tableaux de Stella : « L'art exclut le superflu. Franck Stella a jugé nécessaire de peindre des bandes. Il n'y a rien d'autre dans sa peinture »¹.

Les bandes faut-il le préciser correspondent à l'épaisseur du support, sa largeur. Stella s'oppose à l'expressionnisme abstrait de Pollock ou de Kooning pour se centrer sur le matériau, la matière picturale. Le médium est subordonné au support, il en épouse les formes. Il invente les *Shapes canvas*, toiles découpées mises en formes (1960). Le travail de Stella laisse apparaître la toile par endroits, les châssis épais et ouverts en leur intérieur exposent le vide de l'œuvre. Stella produit bien une œuvre nouvelle proche du relief et de la tridimensionnalité. Il est l'inventeur de la peinture-objet. *What you see is what you see*. Stella exige de regarder la réalité matérielle du tableau. *Ce que vous voyez est ce que vous voyez*. Il condamne l'illusionnisme. En cela il est le précurseur majeur du minimalisme. C'est lui qui oriente André définitivement vers la sculpture. Sculpture pas sans lien avec sa rencontre avec l'œuvre de Constantin Brancusi, sculpteur français d'origine roumaine. André intègre le socle dans la sculpture et annule ainsi la dimension hiérarchique. C'est un acte révolutionnaire qui est né. Il a également épuré les formes, supprimé les détails pour accentuer les volumes. Ces derniers après le lissage et le polissage sont exaltés dans la lumière. C'est *la colonne sans fin* de Brancusi qui engage André dans une nouvelle direction qui n'est plus négociable. Il dira « Je ne fais que poser la colonne sans fin de Brancusi à même le sol, au lieu de la dresser vers le ciel »².

Il rend hommage à Brancusi avec *Pyramids* en 1959. C'est une œuvre en bois composée de modules bruts, aux formes simples et assemblées selon certaines combinaisons. Elle ressemble aux figures géométriques de Stella. L'œuvre *Last ladder* (dernière échelle) 1959, est fortement représentative de la colonne sans fin de Brancusi. André est dans cette période sous ces deux influences qui donneront

¹MEYER James, *Minimalisme, op. cit.*, p. 47

²MOLLET-VIEVILLE Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Ed. Art Albert Skira S.A., Genève, 1995, p. 42

naissance à sa singularité.

A la suite de cette réalisation il sera obligé pour des raisons financières de travailler aux Chemins de Fer de Pennsylvanie de 1960 à 1964. Ce temps de jachère constitue un temps de réflexion remarquable, déterminant pour la suite de son œuvre. La sculpture au sol, voilà ce qui le préoccupera désormais tout au long de sa vie.

1.3.2.4. *Les mots sculptés*

Durant cette période il fera diverses rencontres dont celle d'Holis Frampton cinéaste structurel et Ezra Pound chef de file du mouvement littéraire et artistique dont le vorticisme, synthèse du cubifuturisme. C'est à ce moment là que Carl André se lance dans la poésie. Ses poèmes ont une forme visuelle, ils sont sculptés. C'est assez surprenant et saisissant. André souhaiterait « appeler les choses par leur bon nom ». On retrouve le superfétatoire enseigné par Stella, pas de superflu ici. André ambitionne de produire un choc sémantique, dépourvu d'émotion. Le mot est assimilé à de la matière, le sens n'est pas prioritaire. Les listes de mots forment les sculptures à venir. Ils sont associés, assemblés selon des combinaisons mathématiques et un système sériel. Nous n'entrerons pas dans les détails car il serait dommage de léser la densité de ce travail d'écriture. Disons que Carl André effectue des *cuts* dans le texte, des découpes. Il accorde toute son importance à la diction donc aux variables sonores. C'est une création d'une grande authenticité qu'il déploie sous nos yeux, « une sculpture de mots ». Ce sont presque des esquisses, les futures épreuves de ses sculptures, des études tant la forme s'impose. Il fragmente des textes issus de l'histoire américaine. Tout comme Stella dans le titre de ses œuvres où il fait référence aux événements du contexte politique en cours. Il est difficile pour ces artistes de se dégager complètement d'un message politique. Ses poèmes *Seven Books of Poetry* ont été édités chez Seth Siegelaand. Nous pouvons y découvrir ses travaux de 1960 à 1969. Il fait allusion aux constructivistes pour qualifier la structure invisible qui condense les éléments syntaxiques et organise les permutations. Ces poèmes sont encore le geste préalable à son geste sculptural à venir.

1.3.2.5. La démarche de Carl Andre : La sculpture comme lieu est l'enjeu phénoménologique

Il est temps pour nous de mettre en exergue la démarche de Carl André dans ses réalisations. Ce qui est majeur est tout d'abord le travail au niveau du sol, la planéité des œuvres est similaire au sol, elles sont enracinées dans un socle invisible. La pesanteur et la densité du matériau sont les conditions que l'artiste exige. Les matériaux bruts : billots de bois, briques, blocs de béton, plaques de métal répondent à ces critères.

Son activité en Pennsylvanie lui apprend la puissance de l'horizontalité. L'alignement des rails sur les chemins de fer ouvre à l'identique et à la sérialité.

Dans la sculpture au sol, André souhaite que le visiteur pénètre la pièce, la foule ou la piétine. Il établit un rapport inédit entre l'œuvre, le spectateur et son espace environnant. Il attend de cette réception un aspect visuel, sonore (bruits des pas sur le métal par exemple), une rencontre physique avec l'œuvre. De plus l'agencement de ces formes simples, une juxtaposition d'unités standards de plaques industrielles sur le sol, empêcherait l'idéalisation du génie créateur !

Carl André dira « [...] j'ai dû surmonter cette tendance académique et linguistique avant de faire un travail intéressant »¹. Le spectateur se déplace autour de l'œuvre, sur l'œuvre. La sculpture est assimilée à un lieu, *a place*. Un lieu dans un lieu. *144 Tin Square* (1967 à 1975) en est la démonstration. Le visiteur peut ressentir sa verticalité devant cette réalisation.

Dans les œuvres d'André les séries, les répétitions, les combinaisons très strictes suivent un protocole qu'il établit lui-même. Ce sont des matériaux qui induisent la construction. Il n'existe pas de hiérarchie, ce qui n'est pas sans rappeler *Stonehedge*. L'œuvre est modulable et interchangeable dans le cas de *144 Tin Square*. Ce sont des carrés pré-découpés conçus de manière industrielle et sérielle. Carl André n'utilise pas de matériaux nobles comme le bronze. Faut-il mettre ses choix en relation avec ses préoccupations, rendre l'art accessible à tous avec des matériaux prélevés dans la vie réelle ? Que devient l'objet d'art ? Est-ce une démarche proche de celle de Duchamp se demanderont les critiques d'art ?

¹LEBEER Irmeline, « Entretien avec Carl Andre », 1974, *In l'art c'est une meilleure idée*, Ed. Jacqueline Chambon, 1997, pp. 42-45, mediation.centrepompidou.fr, Annexe 2

En 1970 Carl André revient à la verticalité mais toujours avec le souci d'un assemblage propre au matériau utilisé . Il construit plus qu'il ne sculpte. Il ne taille, ni ne découpe pour éviter toute modélisation. La découpe se fait sur une mesure industriellement. Il établit une symétrie sans axe.

Ce que nous retiendrons pour notre problématique est le rapport à l'espace que Carl André veut induire chez le spectateur. Il essaie de saisir l'espace véritablement, de le matérialiser . Ces questions relèvent pour nous de la phénoménologie. Cette expérience qu'il développe pour lui et le visiteur touche au réel. Nous savons que la représentation de l'espace et du temps s'effectue par le biais du symbolique. Ici l'artiste préfère l'approche du réel, sensibiliser le spectateur à son inclusion dans l'espace en l'incluant dans l'œuvre. André crée ainsi un enjeu phénoménologique dont le visiteur ne peut s'abstraire. Il le confronte à une réalité physique le plus souvent invisible. L'espace devient une composante de l'œuvre. La place du spectateur est mise au travail dans les créations de cet artiste.

Pour conclure cette présentation, nous dirons que la plasticité des sculptures de l'artiste atteint un degré de fusion entre l'œuvre et l'espace tout à fait exemplaire. Son esthétique poétique et philosophique dans son dénuement, tente de refondre notre rapport à l'espace. Un rêve d'artiste ?

1.3.3. Dan FLAVIN : l'hommage au constructivisme

1.3.3.1. Présentation

Dan Flavin (1933 à New York/1996 à Long Island New York). Il a créé en 1963 des installations avec des éclairages au néon qui ont mis en valeur les caractéristiques physiques et conceptuelles de l'espace d'exposition. Ses œuvres intitulées *The nominal three* (to William of Occam 1964/1969) et *The diagonal of May 25* (to Robert Rosenblum 1963) sont des œuvres classiques du minimalisme des années 60. Flavin a figuré dans des expositions collectives telles que *Black, White, and Gray* (Wadsworth Atheneum, Hartford, 1963), *Primary Structures* (Jewish

Museum, New York 1966) et *The Art of the Real USA*, 1948/1968 (*Museum of Modern Art*, New York 1968)¹.

Il a fréquenté le Séminaire jusqu'en 1952.

Il a une formation en dessin et peinture (Columbia de 1957 à 1960).

Entre 1961 et 1963, il réalise des constructions carrées, peintes sur lesquelles il fixe des ampoules électriques (*Icônes*) . [...] Ses structures sont organisées selon l'installation *in situ*, et n'engagent qu'une action minimale de sa part. [...] Inspiré par l'œuvre de Tatline qu'il admire et auquel il a dédié plusieurs installations (*Monument for V. Tatline*, n°61, 1969) et en créant les *Corner Pieces*, il a introduit le discours du constructivisme dans le minimalisme.²

1.3.3.2. Son travail. Le tube au néon

Dan Flavin travaille selon les préceptes minimalistes à partir de son médium : la lumière artificielle du néon . Il est un fervent admirateur de Jaspers John, de Constantin Brancusi, de Tatline et de Duchamp. Il rendra hommage à ces personnalités influentes tout au long de son œuvre. Séries, colonne, constructivisme, objet trouvé guident l'artiste de la lumière. Il est proche de Sol LeWitt qu'il a rencontré au MOMA (The Museum of Modern Art) quand il était gardien.

Il s'engage à réaliser des constructions lumineuses avec le néon.

1.3.3.2.1. Le tube au néon : la lumière est le matériau

C'est un produit manufacturé, un objet industriel. Flavin dispose de quatre longueurs standard et de neuf couleurs. Le néon devient le vocabulaire formel de l'installation. Le choix du néon est-il un geste duchampien comme certains critiques le soutiennent ? Pour sûre c'est un geste minimaliste. La *diagonale du 25 Mai 1963* en est la preuve. Flavin avait installé un néon unique en diagonale sur le mur de son atelier. « Une lampe ordinaire devient un banal fétiche industriel, que l'on peut reproduire tout aussi bien, mais qui est devenu soudain étrangement insolite »³.

¹MEYER James, *Minimalisme*, op. cit., p. 191

²*Encyclopédie de l'Art*, Ed. Garanzi, 1997, p. 369

³MEYER James, *Minimalisme*, op. cit., p. 63

1.3.3.2.2. Enjeux phénoménologiques : déambulation du spectateur dans un espace dématérialisé associé à un choc visuel

La simplification des formes chère aux minimalistes révèle un nouveau rapport à l'espace où à l'inverse de Carl André, Flavin le dématérialise. La lumière absorbe l'œuvre et son extension sur le mur, le sol, le plafond fabrique un espace immatériel. Il se produit une reconstruction de l'espace, de surcroît aléatoire selon le déplacement du spectateur. Ici il est inclus dans l'œuvre qu'il ne peut regarder. Ces stimuli rétiniens transforment l'espace et la vision habituelle que nous en avons. Ces œuvres sont le résultat d'états virtuels particuliers selon Donald Judd.

Le spectateur est acteur dans ce dispositif où il est en situation. L'espace advient dans l'après-coup de sa déambulation. Il est immergé dans un monde de couleurs et de formes en constante évolution. L'art de Flavin est en mouvement, voisine avec l'art cinétique. L'éblouissement que provoque le bain lumineux désintègre des pans de l'espace. On assiste visuellement à une déconstruction et reconstruction du lieu. L'architecture avec ses vides et ses pleins est mise en tension. La lumière crée de nouvelles frontières qui peuvent empêcher le spectateur d'avancer.

Untitled (to Jan and Ron Greenberg) (sans titre pour Jan et Ron Greenberg) 1972/1973, lumière fluorescente, (244X244 cm chaque élément), est une œuvre elliptique. Ce jeu dans le déplacement est compensé par l'esthétique du jeu des couleurs. Une grande douceur se dégage de certaines œuvres aux tons rosés, bleutés. Flavin peint avec la lumière en multipliant les agencements selon des règles mathématiques. L'éblouissement dans lequel l'œuvre disparaît s'apparente à un phénomène proche de ce que serait la quatrième dimension. Le cadre n'est plus limité physiquement, l'éclairage le déborde, l'alternance ombre et lumière accentue le choc visuel.

Flavin entraîne le spectateur au-delà du monde, peut-on évoquer une forme de mysticisme ? Le visiteur pénètre littéralement dans la lumière et son faisceau. Il est enveloppé et guidé par elle. L'éclairage à priori simplifié de Flavin produit un effet symbolique certain pour l'amateur d'art. La dimension iconique, christique, démentie par Flavin fait retour.

Mes icônes se distinguent du Christ en majesté de Byzance ; elles sont muettes, anonymes et sans gloire. Elles ne parlent pas et n'ont pas de signes distinctifs, elles sont comme le parcours de nos architectures. Mes icônes ne rehaussent pas le Saint Sauveur dans des cathédrales richement décorées. Ce sont des constructions qui rendent hommage aux pièces vides.¹

Flavin souhaitait écarter la transcendance de ses icônes dans ses premiers travaux. Les œuvres ultérieures, les installations mettent à la question cette intention de l'artiste. Son travail est d'une forte intensité émotionnelle et esthétique. Le désœuvrement apparent masque un pouvoir de l'œuvre authentiquement éprouvé. Les tubes fluorescents fabriquent des univers extatiques, oniriques voire psychédéliques, reflets de l'Amérique des années 60. Les dédicaces en témoignent (guerre du Vietnam). Et la lumière, la luminescence sont des thèmes chers à la Renaissance avec des artistes tels que Le Caravage , Georges de La Tour, Rembrandt..

Flavin n'essaie t-il pas de rendre palpable la lumière, d'en faire une matière comme une autre ? Son approche scientifique, physico-mathématique est dépassée par l'éclat, les flaques de couleurs qui atteignent celui qui regarde. Le halo est-il à rapprocher de l'aura ?

Ce rêve cependant éphémère se dissout aussitôt la lumière éteinte ! L' œuvre d'art retrouve alors son origine : un tube de néon avec des fils électriques apparents.

1.3.3.3. *L'hommage incommensurable à Tatline*

Flavin ne réalisera pas moins de 39 pièces en hommage au constructiviste de 1964 à 1990. Elles sont constituées de lampes fluorescentes et de tubes au néon qu'il va décliner en séries, en séquences selon une progression pensée, conceptuelle. Cette œuvre évoque bien sûr le projet de conception du Monument à la troisième Internationale de Tatline (1921). Flavin le présente sous la forme d'une tour composée d'orgues lumineuses. Ces 39 variations sont la démonstration de la

¹MOLLET-VIEVILLE Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, op. cit., p. 46

filiation de Flavin au constructivisme (économie de moyens-structure-matériaux industriels). Ici le message politique s'actualise dans son apparition-disparition (lumières allumées – lumières éteintes). Un message en demi-teinte ?

L'œuvre de Flavin est exemplaire du minimalisme à ceci près que la dimension poétique et l'esthétique visuelle lui donnent un caractère hautement artistique.

1.3.4. Solomon « Sol » LeWITT : vers l'art conceptuel

1.3.4.1. Présentation

Solomon Sol LeWitt (1928 Hartford (Connecticut)USA/2007).

Il était sculpteur et peintre. Il fait les Beaux-Arts à l'Université de Syracuse (New York) puis il entre à la *Cartoonists and Illustrators School* (New York) en 1953, aujourd'hui Ecole des Arts Visuels. Il travaille comme graphiste dans le cabinet d'architecte d'leoh Ming Pei et il est réceptionniste au *MOMA* où il fait d'heureuses rencontres (Flavin, Lucy R. Lippard critique d'art).

A ses débuts il est influencé par le constructivisme et le *Bauhaus* (Maison de la Construction). Jasper Johns (Pop Art Américain) et Muy Bridge (photographe) sont également des références considérables dans son travail.

Progressivement il abandonnera les dessins et les collages pour le cube et le carré qui deviendront la structure de l'artiste en 1963. Cette forme simple s'inscrit dans le minimalisme. Sol LeWitt s'en défend pourtant. Il participe à l'exposition *Primary Structures* au *Jewish Museum* à New York (1966). L'art de Le Witt est à cette période proche de l'abstraction géométrique et du minimalisme. C'est en 1967 que parallèlement il déclare que son art relève de l'art conceptuel. L'idée, le concept primeront sur l'exécution, tel sera son orientation artistique définitive. Dès 1970 il se consacre aux *Wall Drawings* (dessins muraux) débuté en 1968. Ce sont d'immenses fresques où la bidimensionnalité est privilégiée.

Il écrit les textes fondateurs de l'art conceptuel :

1967 : *Alinéas sur l'art conceptuel*

1969 : *Positions*

Ces deux manifestes sont publiés dans *Art Forum* et *Art Language*¹.

« L'idée devient une machine qui fait l'art »² (*Art Forum* 06/1967)

Enfin il dessine, photographie, publie des livres d'artistes.

1.3.4.2. *La démarche de Sol LeWitt : Open cubes la contenance phénoménologique*

Cet artiste qui se situe à la lisière de l'art minimal et conceptuel nous intéresse particulièrement pour les questions phénoménologiques que son travail soulève. Le cube est un objet dont il fera une exploration mentale très poussée. Nous y reviendrons. Ses *Wall Drawings* nous préoccupent quant à eux pour leur dimension conceptuelle où la question de la dématérialisation de l'œuvre se profile.

Sol LeWitt a consacré sa vie à l'art et aux artistes qu'il encourageait, en témoigne la lettre adressée à Eva Hesse³. Il était un homme généreux, curieux et discret, un grand collectionneur également. Il « accumulait » selon certains, et il se saisissait de tout ce qui augmentait ses élaborations. Il marchait et photographiait ses déplacements qu'il inventoriait ensuite. LeWitt attrape ainsi des bouts de réel dans l'espace et le temps, infinis, incomplets, tout comme son crayonnage dans les dessins muraux.

1.3.4.2.1. *Open Cubes (1965)*

Le cube est l'emblème de l'art minimal pour sa forme simple à priori. Judd nous l'a démontré même s'il en fait un tout autre usage. Un solide à six faces et composé de douze arrêtes, de huit sommets. Symboliquement il est parfait pour le déploiement des combinaisons géométriques.

En 1965 il crée *5 Part piece (Open cubes) in Form of a Cross* (Pièces en cinq unités

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie, op. cit.*, p.910 et 913

²*Ibid.*, p. 910

³LEWITT Sol, « Sol LeWitt Collectionneur », *Un artiste et ses artistes, Dossier de presse*, 18/04/2013-18/08/2013, www.yumpu.com, Annexe 3

(cubes ouverts) en forme de croix) 1966/1969. 160X450X450. Acier peint (laque émaillée).

Ces structures sont des modules où des cubes blancs sont ouverts et ordonnés selon des formules mathématiques. La tridimensionnalité est respectée. Cette œuvre est composée de cinq cubes évidés, disposés selon un plan en croix.

L'œuvre est au sol. Cet ordonnancement fait apparaître un cinquième élément central et virtuel. Cet effet visuel est obtenu par les arêtes des autres cubes.

Cette pièce sera déclinée durant trois années. Et elle pourrait être conçue sur un mode perpétuel. Le processus est valorisé et annonce l'art conceptuel. LeWitt dessine des plans et des grilles très détaillés de l'œuvre.

Open Cubes est révélateur d'une contenance phénoménologique. Les cubes ouverts créent des vides, les dimensions sont parfois à l'échelle humaine et toutes identiques bien entendu.

Jean François Pirson dans son ouvrage *La structure et l'objet* (essais, expériences et rapprochements)¹, nous informe de la puissance de l'objet, ici le cube ! Nous rappelons que cette lecture a été essentielle dans le choix de notre sujet de thèse. Son approche pédagogique, nous enseigne sur l'acte de créer, créer un objet. Pirson perçoit dans l'art minimal la rencontre entre l'objet et le spectateur, un dépassement, un franchissement dans l'histoire de l'art.

1.3.4.2.2. *La sensation de Gestalt*

Le cube de Sol LeWitt crée de nouvelles relations à l'espace. Robert Morris artiste minimaliste dans *Notes on sculpture* écrit : « [...] la forme constante du cube, présente à l'esprit, mais dont l'observateur ne fait jamais réellement l'expérience, est un fait auquel sont confrontées les vues réelles et changeantes apportées par des perspectives différentes »². Il écrit encore : « Ainsi les volumes simples qui créent de puissantes sensations de *gestalt*. Leurs parties sont si unifiées qu'elles offrent un maximum de résistance à toute perception séparée »³. Morris reprend à son compte la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty quand ce

¹PIRSON Jean François, *La structure et l'objet*, op. cit., p. 37

²GINTZ Claude, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Anthologie critique, Paris, Ed. Territoires, 1979, p.87

³PIRSON Jean François, *La structure et l'objet*, op. cit., p.37

dernier s'interroge sur le constant connu et le variable expérimenté. *Open Cubes* est véritablement une expérience pour le visiteur, les perspectives créent en permanence une vision renouvelée de l'œuvre. C'est le déplacement de celui qui regarde qui construit l'œuvre en temps réel. L'artiste est totalement dégagé de cette appropriation. Pirson nous dit que le cube produit une sensation de *Gestalt* sur laquelle nous reviendrons ultérieurement en détails, entendue donc comme une forme totale (pas de perception séparée des parties). Le spectateur face à la production est renvoyé à lui-même. La relation s'établit entre eux par son propre déplacement dans l'espace et provoque l'accès à de nouvelles dimensions temporelles et spatiales. LeWitt a développé une nouvelle conception de l'art avec l'expérience du cube.

Ceci nous permet de faire la transition avec l'art conceptuel qu'il arbore dès 1967. La réalisation devient alors l'illustration de l'idée. « Tout ce qui attire l'attention sur le physique d'une œuvre nuit à la compréhension de l'idée et devient un mécanisme expressif »¹.

1.3.4.3. *L'art conceptuel*

Incomplete open cubes expansion d' *Open cubes* est composée de cent vingt deux éléments singuliers d'un ensemble de variations. Les cubes incomplets décuplent les possibilités à l'infini.

LeWitt caractérise cette réalisation sur le versant de son exploration mentale.

Je m'en tiendrai à l'art qui me concerne : l'art conceptuel. Dans l'art conceptuel c'est l'idée ou le concept qui compte le plus. Pour un artiste conceptuel, tous les projets et toutes les décisions sont antérieurs à l'exécution qui reste une chose superficielle. L'idée devient une machine d'art. Mais l'art conceptuel n'est pas théorique, il n'illustre pas de théories. C'est un art intuitif, un art qui a trait à toutes sortes de processus mentaux et qui préserve sa gratuité. Généralement, il n'est pas tributaire du métier au sens artisanal du terme. Pour l'artiste conceptuel il s'agit essentiellement de susciter un intérêt mental ; il cherchera donc à museler l'affect. Il ne faut pas croire pour autant qu'on cherche à ennuyer.²

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie, op. cit.*, p. 912

²*Ibid.*, p. 910

L'art est selon LeWitt une *cosa mentale*.

1.3.4.3.1. Les *Wall drawings* (peintures d'espaces) : le concept prime sur la réalisation

Les *Wall drawings* traduisent la démarche de l'artiste, qui voudrait exclure la polysémie, l'émotion et la subjectivité.

Il dessine au préalable au crayon à papier, utilise un vocabulaire et des formes géométriques simples. Il évoluera vers la complexité dans le dessin et les matériaux. Les dessins sont adaptés à l'échelle du lieu d'accueil, il retrouve la bidimensionnalité du mur. Le dessin est effectué à même le mur, sur la surface totale en général. LeWitt distingue concept et réalisation, c'est-à-dire que ce sont des exécutants (assistants professionnels habilités par l'atelier LeWitt ou débutants dessinateurs) qui appliquent les énoncés de l'artiste. D'ailleurs dans le titre des œuvres figure le nom des premiers dessinateurs et le lieu de la première réalisation du dessin. Ces derniers ont leur propre interprétation du concept. Ils disposent de toutes les informations nécessaires sous forme de programmes. Ce sont eux et l'exposant qui font en quelque sorte advenir l'œuvre. Les procédés mathématiques et géométriques, la sérialité peuvent faire l'objet de décisions esthétiques de la part des exécutants. LeWitt authentifie ses œuvres avec des certificats. Des diagrammes sont disponibles pour les réalisations.

Les *Wall drawings* à échelle monumentale disparaissent après l'exposition, les murs sont nettoyés. « Quand quelque chose est fait (dans l'esprit) il ne peut être défait »¹.

Les *Wall drawings* sont esthétiquement très réussis. Les courbes, les lignes droites, les boucles, les dessins au crayon à mine, au pastel, au lavis d'encre, les couleurs vives (bleu, jaune, vert, rouge) sont autant de reflets de l'édifice de Sol Le Witt.

LeWitt s'est ainsi définitivement écarté de l'art minimal pour exhausser l'élaboration mentale, la *cosa mentale*. L'objet, cependant n'est pas dématérialisé car la réalisation est fondamentale.

C'est un cheminement prodigieux et sublime que nous a laissé cet artiste. L'art devient intéressant, il n'est plus une affaire de goût, d'affect, devenu

¹MOLLET-VIEVILLE Ghislain, « Art minimal et conceptuel », *Ma collection au MAMCO*, <http://www.conceptual-art.net/sl.html>

émotionnellement neutre.

Les critiques de l'art minimal vont nous permettre à partir de leurs divergences, de saisir les enjeux phénoménologiques de l'ensemble de ces œuvres.

1.4. La critique de l'art minimal : Clément Greenberg et Michael Fried

Le minimalisme a fait l'objet de la critique d'art des années 60/70 dans un contexte fort agité. Duchamp est exposé à Pasadena (1963) en Californie et un an plus tard seront fabriquées les copies des ready-made. L'ombre duchampienne plane sur l'ensemble du monde artistique dont les artistes américains ne sont pas exempts. Le minimalisme éclot quand l'art européen décline au profit de l'art américain.

C'est l'exposition *Primary Structures* (1966 au *Jewish Museum* New York) qui concrétise le mouvement minimaliste et traduit une multitude de réactions critiques. Nous retiendrons celles de Clément Greenberg et de Michael Fried dont les positions sont majeures dans l'histoire de l'art moderne. Le premier pour qui l'art minimal rompt avec le modernisme et le second qui voit en lui, une pure présence qui exalte l'objectivité. Fried distance les propos de Greenberg malgré la filiation qui les relie. Ce qui va progressivement les différencier est ce qui se transforme en « non-art » pour Fried dans l'art minimal, à savoir la théâtralité.

Ils sont tous deux persuadés que le tableau du modernisme est avant toute chose, le support d'une forme picturale. La conviction de l'œuvre ne fait aucun doute à la manière kantienne. Le tableau, l'art en général représentaient le sens de la vie, du monde. L'objet minimaliste introduit du nouveau, de l'étranger, il abolit la distance entre l'art et le récepteur, entre l'art et la vie.

La fin du système des Beaux-Arts est largement consommée avec Duchamp. Ce qui pour nous n'est pas la disparition de l'art mais la domination, le rapport hiérarchique qu'il installait avec le récepteur. Les minimalistes s'affranchissent de la frontière entre l'art et la vie. En cela ils se rapprochent de Duchamp mais ils ne s'y assimilent pas pour autant. Ce qui les distingue de Duchamp à priori serait leur filiation avec l'art

abstrait et le constructivisme. La dimension sculpturale est présente et le message subversif n'a pas la même teneur. L'art minimal crée véritablement un rapport inexploré au temps et à l'espace. Il n'est pas dénué de rigueur. L'objet de Duchamp est presque une blague. Duchamp réinvente l'art et les minimalistes se réapproprient le *Bauhaus*.

Revenons à nos deux critiques que nous présenterons successivement en ouvrant le débat avec Greenberg.

1.4.1. Clement GREENBERG

1.4.1.1. *Présentation*

Clément Greenberg (1909/1994 à New York).

Il était collectionneur et historien de l'art de nationalité américaine. Il s'est formé à l'*Ecole de New York* qui accueillait des artistes d'avant-garde (avant et après seconde guerre mondiale). Le mouvement de l'expressionnisme abstrait (1940 USA) s'est considérablement déployé au sein de cette école. La pensée de Greenberg évoluera intensément tout au long de son œuvre en fonction du contexte historique, socio-économique et artistique. Il dynamise la critique d'art par ses positions ambivalentes à l'égard de l'expressionnisme abstrait. Il suscite de nombreuses controverses.

Malgré cela il demeure le critique d'art américain le plus reconnu de son époque.

Au début des années 50, il s'écarte de ses préoccupations politiques et sociales pour revendiquer un art autonome, idéal de l'avant-garde moderniste. Il revendique ce qu'il extrait de l'expressionnisme abstrait : le formalisme. Ce dernier peut étayer sa conception du modernisme. Greenberg en délaissant l'histoire se recentre sur l'histoire de la forme artistique, qui en devient le principe évolutif. L'abstraction en peinture en abandonnant le contexte du monde majore le médium, la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment. Greenberg tend à séparer l'art de la vie, l'art supérieur, abstrait, du kitch et de l'art populaire. L'art ne

peut se confondre avec la société de consommation et l'ère industrielle. Greenberg prône l'exploration illimitée du médium, les qualités du tableau. L'art figuratif ou illusionniste encadre le tableau. Greenberg cherche à définir l'art en tant qu'entité autonome. Il se contredit, revient sur des positions antérieures, sa pensée est trépidante, vivante et vivace. Il vise la pureté du médium détaché de la vie.

1.4.2.2. Son texte de 1960 *La peinture moderniste*¹

Nous faisons ci-dessous une lecture² en diagonale de ce texte.

Greenberg tente de soutenir en quoi « chaque art devait déterminer, au travers de ses propres méthodes et œuvres, les effets qui lui étaient exclusifs ». Sa pensée se décline selon la méthode kantienne mais en critiquant le modernisme de l'intérieur. Il déplore que l'art soit assimilé à un divertissement ou à une thérapie. Il contribue à une élévation de l'art. « La tâche de l'autocritique consistait alors à éliminer, des effets spécifiques de chaque art, le moindre effet qui aurait éventuellement pu être emprunté d'un autre médium, ou importé au travers du médium d'un autre art ».

Greenberg comme annoncé plus haut, ambitionne de garantir des normes de qualité. Ce qui le rapproche encore de Kant et du jugement esthétique. Pour se dégager de la tendance du goût, il s'appuie sur le formalisme propre au modernisme qui s'écarte du goût établi. La peinture abstraite serait en mesure de maintenir son essence et sa spécificité. Peut-on parler d'un effet cathartique de cette auto-critique moderniste ? Greenberg écrit : « Ainsi chaque art serait-il rendu « pur » et trouverait dans sa « pureté » la garantie de ses normes de qualité ». Deux décennies plus tard, il corrigera l'interprétation de ces propos mais ils auront marqué à jamais la critique d'art.

Sa définition de la peinture :

Il concentre sa définition de l'art de la peinture avec ce qui la singularise : sa

¹GREENBERG Clément, « La peinture moderniste », *Appareil*, n° 17, 2016, doi :10.4000/appareil.2302

²Toutes les citations sont extraites de ce texte cité ci-dessus

planéité. « Car la planéité était le seul élément exclusif à l'art pictural ». Le tableau du modernisme n'est pas un objet dans un espace donné, il est le support d'une forme picturale. Le pouvoir de conviction découle de l'adéquation entre la forme du support et les formes dépeintes. La forme prime sur le sujet. Pour Franck Stella la forme dépeinte et la forme littérale se rejoignent. La forme supprime le tableau dans la conviction. Greenberg dans ce texte sus-cité, confère au tableau la primauté sur le sujet. La peinture devient autonome si le médium est premier, si la troisième dimension est exclue, si la planéité est absolue et si l'illusion est seulement optique. Mais il entend toutefois que ces critères sont difficilement plausibles. Alors il consent à « un genre de troisième dimension. Mais ici, cette dernière est strictement picturale, strictement optique ». Il poursuit en privilégiant le caractère empirique de ces valeurs, attestant que la science moderne ne saurait être une méthode en esthétique .

Il ne dit pas que l'art moderniste recèle un savoir sur l'art. Il est pour lui en constante évolution. « L'art moderniste continue le passé sans écart ni rupture, et quelle que soit sa forme terminale, il ne pourra être compris qu'en rapport avec le passé ». L'art moderniste est auto-critique et empirique. Selon l'auteur il est continu et impensable sans cette condition.

Enfin Greenberg dans ce texte s'attarde sur la qualité de l'œuvre. L'artiste se voit obligé d'être bon dans la peinture moderniste, ce qui lui permet de prendre place dans « une histoire continue et intelligible du goût et de la tradition ».

Cette brève présentation du modernisme défini par Greenberg, nous fait pressentir le spectre de Duchamp tant redouté et la révolution à venir de l'art minimal. Comment préserver l'art moderniste que l'avant-garde menace, véritable prêt à porter pour les artistes naissants ?

L'aire de compétence propre selon la doctrine de Greenberg légitimait la démarche minimaliste. L'introduction de la troisième dimension a renversé les nouvelles conventions établies par l'art moderniste. Cette émancipation, ni peinture, ni sculpture a ébranlé la tradition.

Greenberg nous occupe au plus haut point dans la déconstruction qu'il réserve au minimalisme. La perception propre à l'art minimal est tout à fait étrangère à la

conviction du tableau moderniste. A présent nous allons résumer ce que ce collectionneur enthousiaste et regardeur effréné, pensait de l'art minimal.

1.4.2.3. Ses positions à l'égard de l'art minimal

Il ne peut s'extraire du contexte artistique des années 60. Il n'est pas sans souffrir de l'explosion de ce qui advient, l'art contemporain. La portée duchampienne est sortie de sa réserve et enflamme l'art en général. Les minimalistes à la suite de Franck Stella sortent du cadre du tableau, de la bidimensionnalité. Le modernisme à son apogée est utilisé par les minimalistes. Greenberg ne voit pas d'un bon œil la spatialité judienne à trois dimensions. Dépassement, transgression, nouvelle exploration, dissolution des genres, l'art n'en fait qu'à sa tête. Les objets spécifiques de Donald Judd re-présentent le *ready-made*. Art et non art mutent en sujet épineux pour le critique. L'œuvre n'est pas un objet à ses yeux. N'importe qui ne peut faire de l'art avec n'importe quoi. Le nom de l'art ne tient plus seulement à la qualité et à la pureté. Les matériaux bruts, les produits usinés ne relèvent plus du génie artistique. Ce n'est pas tant l'absence de figuration qui chagrine Greenberg mais la proximité de l'art et de la vie, le retour de l'espace et du temps. La dimension optique, rétinienne est délaissée au profit d'un contact physique avec la production. L'art minimal fait symptôme dans le champ esthétique. Greenberg admet que là il y a l'art, il y a bien l'art mais ce n'est pas un jugement esthétique (ça me plaît, ça ne me plaît pas). L'œuvre est réflexive, suscite un intérêt autre, novateur.

D'autres sensations en émanent. Duchamp fait dire à Greenberg : « Mais qu'est-ce que le *ready-made* en général, si ce n'est l'idée que si tel urinoir est une œuvre d'art, tous les urinoirs pourraient en être, et que si un urinoir, une pelle à neige, un sèche-bouteilles, un porte-chapeaux ou un peigne sont des œuvres d'art, alors n'importe quel objet peut en être ? »¹.

Laissons cette interrogation en suspens qui nous engagerait sur la piste d'un débat foisonnant, à savoir le « nom de l'art ». Retenons pour l'instant la posture symptomatique de l'art minimal dans le champ esthétique et l'amplification du geste duchampien, ses résonances.

¹DE DUVE Thierry, *Clément Greenberg entre les lignes suivi d'un débat inédit avec Clément Greenberg*, Ed. Dis voir, 1996, p. 101

Un autre regard, celui d'un élève de Clément Greenberg, nous invite à prolonger la critique, il s'agit de Michael Fried.

1.4.2. Michael FRIED héritier de GREENBERG

1.4.2.1. Présentation

Il est né en 1939 à New York. Il est critique d'art moderne et historien de l'art, proche de Clément Greenberg dont il hérite les craintes et réserves à l'égard des minimalistes.

Pour étoffer ses positions nous consulterons son essai *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine*¹, principalement le texte *Art et objectivité* (1967). Cet ouvrage réunit plusieurs textes fondamentaux de la critique de Michael Fried. Il met en lumière l'écart à jamais réalisé entre la tradition en peinture et le retour à la théâtralité dans les années 60 avec le minimalisme. A la conviction devant le tableau succède l'exaltation de l'objectivité. La convention moderniste selon laquelle le tableau est le support d'une forme picturale est définitivement brisée. Fried dénonce la sensibilité théâtrale qui menace l'œuvre d'art dans l'art minimal. L'intégration du spectateur, cheval de Troyes des minimalistes rompt avec l'art, devient l'antithèse de l'art selon Fried. Il n'économise pas ses mots pour décrire ces derniers comme des fossoyeurs de l'art.

1.4.2.2. Son texte *Art et objectivité*

Venons-en au texte *Art et objectivité*². Il a été publié en 1967 dans le recueil *Art and Objecthood*³. Il est paru dans *Artforum* en Juin 1967. Ce texte est révélateur de la coupure épistémologique suscitée par les minimalistes dont Tony Smith, Donald Judd, Carl André, Robert Morris...

¹FRIED Michael, *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine*, NRF Essais, Ed. Gallimard, 2007

²FRIED Michael, *Ibid*, p. 111

³FRIED Michael, *Art and objecthood, Essays and reviews*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1998

Nous vous proposons ci-dessous une description de Tony Smith *D'un trajet nocturne sur un tronçon en travaux de l'autoroute du New Jersey*¹. Ce récit selon le critique confirme le caractère théâtral de l'art littéraliste.

Alors que j'enseignais à la Cooper Union, au tout début des années cinquante, quelqu'un m'avait dit comment aller sur un tronçon encore en travaux de l'autoroute du New Jersey. J'emmenai trois étudiants avec moi pour aller des Meadows jusqu'au Nouveau-Brunswick. Il faisait nuit noire, et il n'y avait ni lumière, ni accotements balisés, ni lignes, ni rampes, rien à l'exception du bitume sombre qui se déroulait dans un paysage de plaine, bordé au loin par des collines mais ponctué de cheminées, de tours, de fumées et de lumières colorées. Ce trajet fut une expérience révélatrice. La route et une grande partie du paysage étaient artificiels et cependant, on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art. Pourtant, cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit. Je ne sus d'abord pas pourquoi mais je me libérai de bien des idées que j'avais eues sur l'art. Il semblait qu'il y eût là une réalité qui n'avait jamais pu s'exprimer dans l'art.

Sur la route, j'avais vu une espèce d'arrangement, d'organisation, mais qui n'était pas socialement reconnu. A part moi je pensai : il est évident que c'est la fin de l'art. Beaucoup de peintures ont vraiment l'air pictural, après cela. C'est une expérience impossible à cerner, il faut la vivre. J'ai découvert plus tard, en Europe, des pistes d'atterrissage désaffectées -œuvres à l'abandon, paysages surréalistes, sans fonction, mondes fabriqués, totalement dénués de tradition. Le paysage créé artificiellement, hors de tout précédent culturel, a commencé à m'obséder. Il y a, à Nuremberg, un terrain militaire d'une capacité d'accueil de deux millions d'hommes. Le terrain est totalement environné de remblais et de tours. On y accède par une rampe de béton faite de marches d'une quarantaine de centimètres superposées trois par trois, qui s'étire sur mille six cents mètres environ.

Pour Fried l'art minimal tend à se positionner à l'égard de la peinture et de la sculpture modernistes et à conserver un caractère indépendant. Judd essayiste majeur du minimalisme dans *Specific objects*² souhaite en finir avec la forme littérale du tableau à deux dimensions, sa planéité, sa profondeur. Il veut sortir du tableau, des bords du tableau au sens strict. La peinture moderniste est ainsi accusée selon Fried dans le caractère relationnel de ses œuvres picturales et leur illusion picturale. Judd écrit : « Les éléments que contient le rectangle sont diversifiés et simples et correspondent étroitement à sa forme. Ils n'ont pas d'autres formes et surface que

¹FRIED Michael, *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine*, op. cit., p. 126

²HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie*, op. cit., p. 891

celles dont l'occurrence est plausible à l'intérieur d'un plan rectangulaire »¹. Judd scrute l'espace réel et non plus la surface plane et limitée du tableau. Comme nous l'avons déjà précisé, ces objets spécifiques privilégient la troisième dimension. La forme littérale du modernisme dans la ligne de Greenberg appartient à la peinture. Le tableau du modernisme n'est pas, répétons-le, un objet dans un espace donné, il est le support d'une forme picturale. La conviction découle de l'adéquation entre la forme du support et les formes dépeintes.

Ce que Fried réproouve dans l'art minimaliste est la fusion du scénique et de l'espace réel, ce que Michel Foucault appelle une hétérotopie. Fried nomme alors le minimalisme art littéraliste. C'est un objet et non plus une œuvre, placé dans une situation qui inclut le spectateur. Le texte de Smith en est la démonstration.

Fried critique l'art minimaliste qui s'adresse au spectateur et offense la tradition qui oublie le spectateur, il y voit un retour à la théâtralité. Précisons simplement que Le Caravage ou Manet avaient déjà rompu avec cette convention de l'anti-théâtralité. L'art abstrait, évolution de la peinture moderniste a réintroduit cette convention et celle de suspendre sa propre objectivité. Le tableau doit convaincre par sa forme d'essence picturale. Le tableau n'est pas l'objet minimaliste. Stella met au jour ces questions que nous ne traiterons pas ici.

Fried critique ce nouvel art qui selon lui :

est un art littéral

est un nouveau genre de théâtre

est une exacerbation de l'objet, de sa présence, de son objectivité, de sa présentété

est une expérience (empirisme) corporelle

inclut le spectateur

est une rupture avec le modernisme dans la place qu'il rétrocède au spectateur

est un art du temps et de l'espace, de la durée

abolit les frontières entre l'art et la vie

est une antithèse de l'art

est une rencontre supra-sensible qui projette le spectateur dans une temporalité sans ellipse

¹FRIED Michael, *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine, op. cit.*, p. 115

est une sollicitation sensorielle du spectateur.

Héritier de Greenberg il interroge la qualité et la finalité de l'art dans un contexte moderniste défié par l'art minimal.

La place du spectateur et l'objectivité sont la source du conflit avec l'art moderniste, Fried parle de condition du non-art¹. Greenberg quant à lui écrivait : « Pourtant, il semble de nos jours difficile d'envisager ou de concevoir une forme d'art qui soit plus proche de la condition du non-art »².

L'autorité littérale de l'œuvre, sa présence en tant qu'objet, présence scénique, défait le rapport optique, visuel avec l'œuvre. L'opticalité, l'illusion optique quintessence de la peinture est rompue par l'expérience sensorielle, corporelle de la situation minimaliste. Ni peinture, ni sculpture mais objet spécifique et sollicitation sensorielle.

Fried illustre son propos avec des extraits de l'expérience de Tony Smith à travers son expérience propre et non conventionnelle de l'art. « La route et une grande partie du paysage étaient artificiels et cependant, on ne pouvait pas parler d'œuvre d'art. Pourtant, cela produisit sur moi un effet que l'art n'avait jamais produit »³. Cet effet de l'art soulève la question fondamentale de la conviction en art, telle qu'elle a été abordée, tout au moins jusque là. Fried explique cet effet par l'expérience du spectateur, la situation proprement dite qui inclut l'objet et le spectateur. L'efficacité est théâtrale. Cette objectivité est aperçue dans un espace travaillé par l'artiste, scénique d'où jaillit le spectateur en tant que sujet. Comment une telle appréhension de l'art s'est-elle produite ? Cet aspect des choses jette un trouble car il prête à confusion. La littéralité du support dans l'art moderniste, sa planéité, a donné naissance à de nouvelles œuvres fondées sur la forme. La planéité comme littéralité a scié la branche sur laquelle elle était assise . En effet ceci a conduit à valoriser par erreur l'objectivité du tableau, ce qui a valu à l'art moderniste de défendre avec acharnement son essence picturale. La forme est venue secourir ce qui risquait de devenir une impasse voire une aporie. Entre la forme dépeinte et la

¹FRIED Michael, *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine*, op. cit., p. 119

²*Ibid.*, p. 119

³*Ibid.*, p. 126

forme littérale du support il existe cependant une confusion. Le médium vient difficilement à bout de cette question. La viabilité de la forme peut-elle emporter la conviction du tableau moderniste ? Stella dans son art de la forme a répondu : « [...] la dissolution ou la neutralisation, par le nouvel illusionnisme optique, de la planéité du support a eût pour effet de mettre l'accent de façon plus insistante et plus explicite sur l'importance de la forme du support, jusque dans ses proportions et dimensions exactes »¹.

Ses bandes (la forme) accentuent la forme littérale du tableau, et la dépendance de la forme dépeinte à cette dernière ? L'œuvre de Kenneth Noland à l'inverse, valorise véritablement la couleur qui crée l'illusion visuelle. Ainsi il relie forme dépeinte et forme littérale, qui sont en adéquation comme l'affirme l'art moderniste.

Echapper à l'objectivité et au tableau en tant qu'objet, Noland y parvient-il en annulant la bordure de l'œuvre ? Fried conclut par la négative. Le conflit perdure et sa résolution est en attente. L'œuvre comme objet est ce qui fait le lit de l'art littéraliste. Judd : « Les œuvres nouvelles (c'est -à-dire littéralistes) ressemblent plus, à l'évidence, à de la sculpture qu'à de la peinture, mais sont plus proches de la peinture »². La sculpture de fait est un objet et le modernisme récent examine les modalités qui réduirait son objectivité. L'art minimal lui, s'empare de la sculpture pour augmenter l'anti-illusionnisme et exacerber l'objet. « Tout conflit entre le caractère littéral du support et l'illusion sous toutes ses formes est intolérable, et pour lesquels, de ce fait, l'œuvre de l'art repose sur la création d'œuvres dont la première caractéristique sera d'être entièrement littérales, d'œuvres qui de ce point de vue iront « au-delà » de la peinture »³. Il s'adresse aux minimalistes. Le réductionnisme de Greenberg sous-entendu dans ce propos fait le lit de l'art minimal. Le différend entre Greenberg et Fried est sensible dans ce tournant de la critique friedienne.

La divergence est de taille et le travail de Franck Stella au cœur du conflit, l'illustre. Greenberg évoquant le médium et la pureté de chaque art, son entreprise d'auto-définition, cite la « toile tendue ou clouée »⁴qui existe donc déjà comme tableau. Et

¹FRIED Michael, *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine*, op. cit., p. 72

²*Ibid.*, p. 130

³*Ibid.*, p. 174

⁴*Ibid.*, p. 173

d'ajouter: « [...] bien que cela ne préjuge pas de sa réussite »¹. La planéité et sa délimitation désorientent Greenberg. A cela il justifiera par la qualité et la valeur de l'art, par le bon art et sa conception. Nous ne nous avancerons pas au-delà de ce débat pour le moment. Ce qui requiert notre attention est la place offerte à Stella dans ce débat, pionnier du minimalisme. L'objectité est née au cœur de cette critique concernant ce nouvel objet. Un objet qui s'inscrit dans la théâtralité tant réfutée par Fried. Judd écrit : « Il y a une objectité qui s'attache à l'identité opiniâtre de l'objet »². Et, « Une œuvre n'a besoin que d'être intéressante »³. Valeur et qualité sont basculées dans l'intérêt de l'œuvre, ce que l'art contemporain a bien saisi.

Cet opiniâtreté de l'objet accentue pour Fried sa présence, son caractère d'étrangeté, son objectité répétons le ! Cette rencontre suprasensible avec l'objet nous projette dans une temporalité sans ellipse. Déplacement et vision en temps réel exposent le spectateur à l'inconnu : la sensation de la durée. Fried perçoit l'œuvre minimaliste dans un espace théâtralisé, où la présentété de l'œuvre inhérente à la tradition s'efface si l'on y consent. Il s'attarde sur l'espace et le temps que l'objet minimal exploite à son plus haut degré de perception. Ce dont le théâtre lui-même cherche à s'affranchir quand il réunit acteur et spectateur dans franchissement du quatrième mur. L'écran imaginaire qui sépare les deux protagonistes est aboli dans le nouveau théâtre. L'art minimal tend à joindre les arts de l'espace et du temps a contrario de l'art moderniste, où la promiscuité avec le théâtre du monde est intolérable. Fried essaie de différencier la présence et la présentété qu'il croit déceler dans l'art moderniste. Cette démonstration est réfutable car la présentété est l'idéal de Fried, ce qu'il nomme la grâce.

Le minimalisme est un art du temps tout comme le théâtre approuve Thierry de Duve : « L'argument plus général de De Duve est que le souci littéraliste de la durée, nulle part mieux exprimé que dans l'œuvre de Robert Morris, a porté un « coup fatal » à ce qui constituait le principe de base de l'esthétique classique et moderniste »⁴. Fried ne pousse pas sa critique aussi loin. Il rappelle que le minimalisme est un sous produit de l'art littéraliste, ce que nous développons

¹*Ibid.*, p. 173

²*Ibid.*, p. 136

³*Ibid.*, p. 136

⁴FRIED Michael, *Contre la théâtralité Du minimalisme à la photographie contemporaine*, p. 186

précédemment, son paradoxe. Il s'explique dans le chapitre VII *De l'anti-théâtralité*, sur cet art de la durée, véritable hérisson théorique. Il mentionne qu'il n'entend pas l'instantanéité par présentété. « [...] la conviction, la grâce, demande à être perpétuellement reconduite, à être garantie pour ainsi dire continûment par l'œuvre elle-même, mais aussi, dans l'acte d'appréhension de l'œuvre, par nous-mêmes, les spectateurs »¹.

Fried nous ouvre de nouveaux territoires où l'effet de l'art, la conviction moderniste, son effet de complétude est infléchi par le doute, l'illimité et le vide de l'art minimaliste.

Intérêt, illimité, doute, inclusion du spectateur, œuvre *in situ*, déstabilisent les conventions et les normes imposées jusqu'ici.

Un franchissement s'opère dans les années 60 avec l'avant-garde moderniste, avec son évolution qui sied parfaitement à notre sujet, notre problématique, à savoir le retour du réel. Ce réel que Duchamp avait démontré venait enfin d'être décrypté. L'art contemporain, l'art du présent né dans l'après-guerre devient le « nom de l'art » et se libère de toutes les normes et standards de ses prédécesseurs. L'approche minimaliste dans les critiques de Greenberg et Fried était nécessaire pour discerner la suite de notre travail dans le contexte de l'art contemporain et de la place réservée au spectateur, de la façon dont il convoque ce dernier.

1.5. Enjeux pour notre thèse : vers la phénoménologie

L'art minimal implique et requiert le corps du spectateur dans sa rencontre avec l'œuvre. À la perception de la forme comme un tout, comme une évidence, une immédiateté, s'ajoute le déplacement de celui qui est en présence avec cet objet. Le spectateur est appelé à aborder l'objet sous différents angles, points de vue, déclinés à l'infini. Les artistes effectuent ainsi une recherche sur la perception visuelle qui se distingue de la jouissance rétinienne. Ils envisagent la perception comme pure fonction visuelle, peut-être sans le regard, qui lui implique la possibilité du désir. Stella dit *What you see is what you see*². Cette lecture tautologique de

¹*Ibid.*, p. 188

²STELLA Franck, http://www.bnf.fr/documents/biblio_minimalisme.pdf

l'œuvre lui permet d'écarter l'illusion chère à la peinture. Cela s'apparente au désir pur de voir sans la dimension pulsionnelle, voire langagière. L'archisculpture de l'objet spécifique ni architecture, ni sculpture introduit la création d'un objet à trois dimensions qui empêche la focalisation du corps et du regard devant la bi-dimensionnalité du tableau. Le corps est sollicité pour contourner l'objet, traverser ses vides, marcher sur les plaques de cuivre de Carl André, se perdre dans les séries de cubes de Sol LeWitt...

Les minimalistes déplacent littéralement le spectateur, provoquent un contact physique avec l'œuvre. Fouler une œuvre est incontestablement révolutionnaire tout comme pénétrer dans la lumière jusqu'à ne plus y voir dans les installations de Dan Flavin. L'artiste convie le visiteur à prendre conscience de son propre corps et de ses mouvements.

L'alternance du vide et du plein chez Donald Judd révèle sa volonté de matérialiser l'espace réel avec la troisième dimension, la profondeur, et la position physique du spectateur dans le monde. L'objet spécifique délaisse la masse pour ouvrir ses volumes et s'engager vers les lois du vide et de l'apesanteur, flotter par exemple à l'instar des mobiles d' Alexander Calder. Les matériaux eux-mêmes délient les formes pour libérer leurs forces physiques : éclat, intérieur et extérieur indéfinis avec le verre et le plexiglas, libération de la couleur. Les œuvres minimalistes à suivre Judd conduisent à des sensations de *Gestalt* (forme) qui incorporent le regardeur. Le réel est-il saisissable dans ce rapport insaisissable des parties entre elles, ce tout plébiscité par Judd, indécomposable ?

La *Gestalt* comme l'un des accès au réel, dans une apparition de l'œuvre qui englobe le spectateur et le questionne sur sa présence au monde parmi les choses. Les pièces de dimension humaine renforcent ce rapport avec l'objet perçu comme une entité autonome. La puissance de l'objet est obtenue par cet effet de *Gestalt*, de présence dont Michael Fried a créé le concept d'objectivité.

1.5.1. La critique de Fried : l'objectivité

Elle démontre l'opiniâtreté de l'objet spécifique défendue par Judd, son objectivité « le

rêve visuel de la chose même »¹. Didi Huberman proposera une « esthétique de la tautologie »² telle que les artistes conceptuels ont pu la développer. Joseph Kosuth à l'origine de l'art conceptuel a-t-il conçu un rebouclage tautologique du langage sur l'objet reconnu se demande l'auteur ?

L'œuvre *One three chairs* tend à figer l'algorithme saussurien où le mot représenterait la chose.

Kosuth fabrique-t-il un langage déshumanisé dont la fonction d'utilité quotidienne suffirait ? Un redoublement du langage, sa tautologie, la mort du langage en quelque sorte. Une présentation et non pas une représentation de la chose.

L'art conceptuel, art de l'idée, arrête le sens, le gèle ce qui produit un langage littéral à l'identique des objets spécifiques de l'art minimal qui suit cette pente tautologique. Ces courants artistiques parviennent-ils véritablement à occulter toute forme d'illusion, de croyance ? Richard Wollheim a écrit « [...] mais c'est une toute autre affaire, et qui, selon moi, dépasse les bornes de l'entendement, fût-ce simplement de caresser l'idée qu'une forme d'art puisse survivre en dehors d'une société d'usagers de langage »³.

Nous n'en déciderons pas. Aporie ou non d'une telle approche de l'art conceptuel qui advient dans le continuum de l'art minimal. Nous nous centrons sur le minimalisme et ses enjeux phénoménologiques.

L'art minimal est-il caractéristique de l'art de la perception, l'art de l'apparition ?

1.5.2. L'approche phénoménologique : art de l'apparition et du mouvement

L'approche phénoménologique a présenté un grand intérêt pour les artistes théoriciens du minimalisme. Nous souhaitons en saisir les points d'accroche et de butée dans ce travail. En quoi le phénomène de l'art minimal dévoilerait le réel ? La *Gestalt* convoitée par Judd, l'art de la forme, contient une perception où le tout est la

¹DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Collection Critique, Les Editions de Minuit, 1992, p. 33

²DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.33

³HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie*, op. cit., p. 955

chose, où la chose serait prise comme tout, où le tout prime sur les parties. Judd espère atteindre la pureté de l'objet. Le réel est de ce point de vue dans la perfection envisagée par l'artiste. Tour à tour le vide et le plein de l'objet fascinent le regardeur. Inquiétante étrangeté, rencontre avec *das Ding*, relation anthropomorphique du sujet et de l'objet ?

Nous espérons apporter quelques éclairages avec la phénoménologie de Merleau-Ponty, philosophie de l' apparaître, et l'art de la perception, dans ce contexte minimaliste.

2. MERLEAU-PONTY ET LES MINIMALISTES

2.1. Introduction

La phénoménologie étudiée dans le champ de l'art minimaliste pourrait nous conduire jusqu'à la catégorie du réel en psychanalyse. L'excès de corps à priori vise la non distinction entre le sujet et l'objet, le sujet et le monde. L'artiste minimaliste entend nous le rappeler dans l'expérience à vivre qu'il nous propose. La « perception vécue » nous permet de recouper l' *Esquisse* freudienne, le corps phénoménal de Merleau-Ponty et l'œuvre minimaliste. Croiser ces champs disciplinaires, art, philosophie et psychanalyse est la tendance de notre travail. *L'Esquisse* freudienne est selon nous la préfiguration de la catégorie du réel lacanien. Pourquoi le corps pourrait-il nous guider sur la catégorie du Réel, le corps comme enjeu phénoménologique. Parce que nous pensons que Merleau-Ponty cherche à élucider la vision dualiste sujet/objet et qu'il ouvre la voie à Lacan qui inventera l'objet a. Il n'a pas à sa disposition le concept de division. Merleau-Ponty dispose d'un corps de chair où Lacan découvre un corps pulsionnel. L'Autre lacanien précède l'avènement du sujet quand la phénoménologie appréhende le langage sur un mode expressif dans un sujet incarné.

Les aspects théoriques de Lacan et de Merleau-Ponty ne cesseront de diverger cependant que des éclairages réciproques auront définitivement argumenté leurs recherches.

L'artiste minimaliste tente d'obturer, de réduire ce qui divise le sujet en s'appuyant sur la *Gestalt*. Merleau-Ponty démontre un sujet et un objet qui se réciproquent au cœur du monde. Lacan définit le corps sur le versant du manque. Un corps troué par le langage. La formalisation distincte de ces approches et leur confrontation déboucheront sur un questionnement autour de l'ontologie de la chair.

Ce sera l'objet de notre dernier chapitre.

2.2. La phénoménologie de la perception : quelques repères

2.2.1. Le phénomène de la perception

L'œuvre majeure de l'auteur, sa thèse *La phénoménologie de la perception* a été publiée en 1945 chez Gallimard. Merleau-Ponty remanie le phénomène de la perception à la suite d'Edmond Husserl fondateur de la phénoménologie. Il ambitionne de démontrer son désaccord ou les insuffisances, voire les préjugés d'une vision intellectualiste, transcendantale, naturaliste de l'intelligible et du sensible. Il critique la science classique. Dans la suite de Husserl il opère une réduction phénoménologique pour atteindre le phénomène pur.

La phénoménologie (du grec : *phainomenon*, « ce qui apparaît » et *logos* « étude ») étudie les phénomènes, l'expérience vécue et les contenus de conscience. L'étude de ce qui se montre, de ce qui apparaît. Ainsi l'apparaître est l'être de ce qui est.

Merleau-Ponty en se désolidarisant également du Cogito poursuit l'idée d'une perception absolue. Il existe pour lui une véritable volonté de s'en tenir à la « conscience en train d'apprendre ».

Le courant intellectualiste atténue la perception. Le monde y est donné d'avance et dans un second temps le sujet sera en mesure de l'expérimenter. Le phénomène coexiste au cogito, conscience constituante universelle.

Merleau-Ponty envisage ainsi un *a priori* du corps, un corps percevant. « Il est impossible de donner un sens cohérent à l'action prétendue du monde sur le corps et du corps sur l'âme »¹. L'*a priori* du corps supporte l'étayage formel, la communion du sentant et du sensible. Il dit de la phénoménologie qu'elle est « [...] une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà-là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le

¹DUPOND Pascal, «Merleau-Ponty . Autour de la phénoménologie de la perception » ,http://www.philopsis.fr/IMG/pdf_perception_merleau-ponty_dupond.pdf , p.4

monde pour lui donner enfin un statut philosophique »¹. Présence inaliénable, le vocable est éloquent. Merleau-Ponty s'engage dans une voie radicalement nouvelle. Plus avant, dans l'avant-propos il évoque la description pour mieux réfuter l'explication ou l'analyse. L'analogie avec les minimalistes se conçoit déjà, *what you see is what you see*.

Donc la description pour « revenir aux choses mêmes »². Revenir aux choses mêmes (peut-être y aurait-il un lien à faire avec Heidegger?) en éloignant toutes les formes de savoir qui antécédent le sujet dans le monde. « Revenir aux choses mêmes c'est revenir à ce monde avant la connaissance »³. « Le réel est à décrire et non pas à construire ou à constituer »⁴. L'auteur se dégage de la vision husserlienne, de l'aperception, de la pensée réflexive, de la conscience comme à venir. Concernant le réel il le spécifie comme un savoir primordial et l'ouvrage s'emploie à le prouver : « La perception [...] est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présupposée par eux »⁵.

Le primat de la perception, l'expérience vécue, le savoir primordial du corps étayent la pensée du philosophe. Ce réel ainsi épinglé ne peut être circonscrit, sa description serait infinie. Cette unité du réel n'est pas conceptualisable au risque de verser dans l'intellectualisme. Le réel est un préalable donné selon l'auteur, une chose vivante à qui il va donner un statut philosophique, comme nous le verrons avec la notion de chair.

Nous allons préciser maintenant le corps phénoménal, non distinct de ce réel, monde phénoménal .

2.2.2. Le corps phénoménal

Le corps dans cet ouvrage est conçu sur le versant du corps propre et du schéma

¹MERLEAU-PONTY Maurice, <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>, <http://classiques.uqac.ca>, phénoménologie de la perception, le livre au format RTF (rich text format) à télécharger : Phénoménologie de la perception, Paris Ed. Gallimard NRF, 1945, TOUSSAINT Réjeanne, Bibliothèque des classiques des sciences sociales, avant-propos [I] p. 15

²*Ibid.*, [ii] p. 16

³*Ibid.*, [iii] p. 17

⁴*Ibid.*, [iv] p. 19

⁵*Ibid.*, [v] p. 19

corporel. Pour Merleau-Ponty « ce sont les deux faces d'un même acte »¹. « Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme »². Le corps permet d'être au monde, il est un corps sujet, nous sommes corps selon l'auteur. Tout ce qui sera développé dans l'ouvrage posthume *Le Visible et l'Invisible* est pressenti. Perception et motricité sont le corps phénoménal. Le corps phénoménal est un corps sujet.

Ainsi le sujet percevant dans l'apparition du sens n'est pas une construction de l'esprit, une connaissance, un savoir scientifique. L'auteur tente d'écarter le corps objet, l'objet perçu. « La pensée objective ignore le sujet de la perception »³. Le corps ne s'objective pas. Merleau-Ponty s'oppose aux préjugés de la pensée objective. Pour que cela se produise, pour que le sens apparaisse il lui faut « le fond inhumain par où, selon le mot de Rimbaud « nous ne sommes pas au monde » »⁴. Ultérieurement il parlera d'un réel primordial. Co-naissance, communion, synchronisation d'avec le monde, le milieu est ce qui permet le phénomène de la sensation. Sa pensée évolue en permanence, et il en viendra à séparer le sens de l'objet. « Le sens originaire serait à chercher là où le sujet et l'objet ne sont pas encore séparés »⁵. Ceci est très prometteur pour notre réflexion et anticipe le chiasme à venir, le sujet déhiscent de ses derniers travaux. « Le paysage se pense en moi et je suis sa conscience (Cézanne) »⁶. Ce postulat est une clef pour comprendre le minimalisme.

Merleau-Ponty revendique un sensible « non étalé dans l'espace *partes extra partes* mais un sens faisant situation »⁷. Ceci sera à corrélérer à la théorie de la *Gestalt* qui propose une unité de la forme.

Le sujet percevant est spatial, est à l'espace et la profondeur en est le vecteur. Les minimalistes avec l'avènement de la profondeur exacerbent ce jeu entre le visible et l'invisible.

La phénoménologie de la perception contient ses avancées et ses apories

¹*Ibid.*, [237] p. 260

²*Ibid.*, [235] p. 258

³*Ibid.*, [240] p. 240

⁴*Ibid.*, [466] p. 489

⁵DUPOND Pascal, « Autour de la phénoménologie de la perception », *op. cit.*, p. 18

⁶*Ibid.*, p. 19

⁷*Ibid.*, p. 19

mais le fil rouge est conservé et sera maintenu jusqu'aux derniers travaux. Merleau-Ponty est en quête d'une description qui exclurait la conscience et le monde extérieur comme transcendance, objectivité, réflexivité. Le sujet corps percevant, sentant, touchant « s'échappe à mesure qu'il se ressaisit »¹. Pour l'auteur « le sujet percevant « recul (e) » dans l'avenir »². Martin Heidegger écrivait au sujet de la sensibilité impressionnelle qu'elle nous affecte en arrière, lorsqu'il cherchait l'archivité de la chose. Nous sautons selon lui par dessus le domaine des choses. Les deux auteurs s'intéressaient conjointement à la phénoménologie. Ces citations mettent en lumière le quale visuel, le primat de la perception doublée de sa part obscure, peut-être non énonçable, de sa fulgurance. Seule la phénoménologie nous paraît en mesure de creuser cet insondable « ontologique » dans sa logique philosophique.

2.2.3. Quelques mots sur la *Gestalt*

Merleau-Ponty dans *La structure du comportement* publiée en 1942 se rapporte à la psychologie, discipline multiple qui englobe à cette période, le comportementalisme, le behaviourisme, la *Gestalt* théorie. Il a été professeur titulaire de la chaire de psychologie à la faculté des Lettres de l' Université de Lyon (1948). Puis Maître de conférence de psychologie pédagogique à Paris. La psychologie donne lieu à un pas supplémentaire quant à la vision dualiste corps/esprit de la conscience humaine. La théorie de la forme interroge l'expérience vécue, « naïve » et offre un dépassement du scientisme, des lois physiques. Merleau-Ponty contre le behaviourisme de John Broadus Watson qui sous l'auspice de la répétition expliquerait l'acquisition des apprentissages, tout comme il contre Ivan Pavlov. Conditionnement et répétition ne peuvent selon lui justifier le rapport sujet/réalité, les comportements. Le comportement serait davantage une forme.

La *Gestalt* lui fournit des éléments les mieux à mêmes de consolider sa thèse de la perception.

La *Gestalt* est la structure à laquelle sont subordonnées les perceptions. Elle

¹MERLEAU-PONTY Maurice, <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>, *op. cit.*, p. 276

²DUPOND Pascal, « Merleau-Ponty. Autour de la phénoménologie de la perception », *op. cit.*, p. 21

est née dans les années 60 en Allemagne et elle s'inscrit dans le courant de la psychologie moderne. « Le tout est plus que la somme de ses parties » ou comme le revendique son fondateur Wolfgang Köhler « Il y a un tout qui, au lieu d'être la somme des parties, existe indépendamment, donne leurs fonctions ou propriétés spécifiques des parties, qui peut seulement être défini par rapport au tout en question ». On peut lire ça et là « le tout est différent de la somme de ses parties » ; « l'ensemble prime sur les parties qui le composent ». Les auteurs de ce mouvement admettent un sujet qui structure sa perception selon différents points de vue. La *Gestalt* donne le sens à la perception, comme l'affirme Merleau-Ponty. Le sens comme la conscience.

Dans la partie sur la sensation de la phénoménologie il écrit : « Quand la *Gestalt* théorie nous dit qu'une figure sur un fond est la donnée sensible la plus simple que nous puissions obtenir, ce n'est pas là un caractère contingent de la perception de fait, qui nous laisserait libres, dans une analyse idéale, d'introduire la notion de perception. C'est la définition même du phénomène perceptif, ce sans quoi un phénomène ne peut être dit de perception. Le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un champ »¹. Un champ ouvert jamais réduit à la chose que l'on voit.

La *Gestalt* est un levier qui aura plus tard ses limites car elle restreint le perçu à un ordre physique, une réalité physique. Merleau-Ponty voudrait rétablir les trois ordres : physique, vital et humain. Le sujet percevant décèle une signification, un sujet dit concret, avec des intentions, une conscience préalable.

Le corps phénoménal est toujours en action avec son environnement, avec le perçu. La *Gestalt* contribue à l'élaboration du structuralisme propre à Merleau-Ponty, à maintenir le phénomène comme un ensemble indivisible. Ce qu'il retient du structuralisme est l'ensemble formel de relations, lui-même inspiré du modèle linguistique de Ferdinand de Saussure dans son cours de linguistique générale. Merleau-Ponty a rédigé la phénoménologie de la perception avant la définition du structuralisme des années 50. C'est-à-dire avec une conception issue de l'architecture et de la linguistique (Roman Jakobson). « Le point de vue structuraliste met en évidence la prédominance du système et la relation des éléments entre eux (structure) sur l'élément isolé qui, séparé de tout, perd son sens,

¹MERLEAU-PONTY Maurice, <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf.op.cit.>, [10] p. 34

sa fonction »¹. Cette ressource est nécessaire pour progresser sur la notion d'unité et d'une conception formelle de la perception. Ainsi nous pouvons lire :

Il n'y a pas une définition du triangle qui renferme d'avance les propriétés que l'on démontrera par la suite et les intermédiaires par lesquels on passera pour arriver à cette démonstration. Prolonger un côté opposé, faire intervenir le théorème concernant les parallèles et leur sécante, cela n'est possible que si je considère le triangle lui-même dessiné sur le papier, sur le tableau ou dans l'imaginaire, sa physionomie, l'arrangement concret de ses lignes, sa *Gestalt*. N'est-ce pas là justement là l'essence ou l'idée du triangle ?²

Le monde est pour l'auteur « un ensemble ouvert de choses vers lesquelles nous nous projetons »³. Merleau-Ponty fait la preuve d'une philosophie de la conscience constituante. La philosophie interroge la foi perceptive, ici se rapporter aux choses comme elles sont.

Voyons à présent les relations de la phénoménologie et de l'œuvre minimaliste. En quoi cette approche viserait un réel, une expérience pré-objective de la perception ? L'enjeu ontologique de cette perception pour Merleau-Ponty, « nous sommes des corps » est appuyée par les artistes de ce mouvement qui enveloppe le corps du regardeur.

Ce mouvement artistique est littéralement imprégné du primat de la perception. Cette position a des conséquences politiques et éthiques dans le monde artistique sur lesquelles nous passerons brièvement. L'enjeu principal étant pour notre thèse de valoriser ce retour à l'objet, aux choses, à la Chose, au réel. Le réel primordial de Merleau-Ponty et le Réel à venir de Lacan, la catégorie du Réel.

2.3. Les minimalistes et Merleau-Ponty (art minimal, art de la perception)

¹PIRSON Jean François, *La structure et l'objet (essais, expériences et rapprochements)*, op. cit., p. 14

²MERLEAU-PONTY Maurice, <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>, op. cit., [441] p. 462

³*Ibid.*, [444] p. 465

2.3.1. Rappel du contexte

What you see is what you see

L'art minimal apparaît dans les années 60 à New York et Los Angeles au moment même où la phénoménologie s'immisce dans le discours de l'avant-garde artistique. Merleau-Ponty nourrit la démarche des « icônes » minimalistes. La puissance de l'objet, sa présence dans les œuvres répond à la thèse minimaliste d'inclure l'objet et le spectateur dans le monde, de confirmer l'indivisibilité entre le spectateur et l'objet. Inclusion dans le temps et l'espace, mise en œuvre de nouvelles catégories spatio-temporelles. Les pièces minimalistes sont conçues pour éviter la bidimensionnalité propre au tableau de l'art moderniste. Le retour du réel fait symptôme dans le champ esthétique. Un réel qui pourrait découler de cette présence silencieuse de l'objet qui engage le corps. Nous renvoyons le lecteur à notre premier chapitre sur l'art minimal. Le contexte, origines et influences y sont largement décrits ainsi que les artistes représentatifs du mouvement.

2.3.2. L'exemple de Donald Judd

Figure emblématique du mouvement, Donald Judd met en exergue l'effet de *Gestalt* qui traverse la réflexion merleau-pontyenne. L'espace réel dans lequel il crée les nouvelles œuvres ou objets spécifiques garantit l'effet de *Gestalt* recherché. Le mouvement du spectateur le confronte à une œuvre totale, une forme unique. Judd s'oppose à la nature compositionnelle d'une œuvre et à ses relations internes. Il opte pour la répétition par exemple, qui exclut la relation entre les parties indépendamment du tout. Des objets « non relationnels »¹, des « tout sans parties »².

2.3.2.1. La Gestalt

Reprenons la formulation de Judd « Une chose prise comme un tout » douée d'une « (...) qualité (elle-même) prise comme un tout » (*the thing as a whole its*

¹DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 30

²*Ibid.*, p. 30

quality as a whole, is what is interesting) « les choses essentielles sont isolées (*alone*) et sont plus intenses, plus claires et plus fortes ». « (...) le grand problème, disait-il, c'est de préserver le sens du tout »¹.

La totalité du volume chez Judd est d'emblée reconnue par le spectateur. L'objet spécifique de Judd est en cela le paradigme de la théorie de la forme. Le cube qu'il modulera à l'infini est l'objet par excellence pour atteindre la vérité de ce postulat. Le cube à l'inverse du tableau, génère un nouvel espace pour le regardeur, une dialectique visuelle non frontale mais plutôt réflexive. Le spectateur est en tension avec la pièce dans un espace autonome et atemporel. La *Gestalt* agit à la manière d'une surface où se projeter, elle confirme l'expérience pré-objective, ce qui conduit à la chose même. L'objet spécifique accroît son objectivité et par anticipation sa choseité. *Gestalt* et objet spécifique sont les moyens d'accéder à ce réel primordial évoqué par Merleau-Ponty. La présence de l'objet juddien, présence pure, rejoint la conception philosophique de la phénoménologie et de l'être comme corps percevant. Le retournement dans l'expérience sensible nous rend chose. Les deux pôles sujet/objet ne sont pas opposés ou dans un rapport de subordination.

2.3.2.2. *L'objet spécifique « le retour aux choses » « le rêve visuel de la chose même »*²

L'objet spécifique s'ingénie à briser la frontière spatiale, temporelle du sujet et de l'objet d'art. L'objet est présent tout comme le sujet qui le regarde. La chose ne se distingue plus en tant qu'objet. Sujet et objet se confondent au cœur du monde minimaliste. La spécificité de cet objet est sa force, son évidence, sa simplicité, son caractère inclusif.

Un changement de perception se réalise où l'œuvre opère comme un miroir, perception réfléchie. Judd rappelle le visiteur à son exposition physique dans le monde, sujet percevant et perçu. Les pièces de Judd toutes abstraites qu'elles soient, renvoient le regardeur à lui-même, à son expérience physique dans l'espace. Sa circulation est une expérience active où il perçoit son corps comme réalité physique.

¹*Ibid.*, p. 31

²*Ibid.*, p. 33

À la lecture de l'objet spécifique qui se réclame de la tautologie s'ajoute une expérience sensible, phénoménologique. La réception de l'œuvre dépasse la radicalité tautologique. Intelligible et sensible ne sont pas distincts selon Judd. « Toute perception extérieure est immédiatement synonyme d'une certaine perception de mon corps comme toute perception de mon corps s'explique dans le langage de la perception extérieure »¹.

Le philosophe réaffirme que c'est par le biais du corps que le sujet va se retrouver, que je vais me retrouver. Le visiteur des créations minimalistes est d'emblée dans cet état d'esprit, difficile à énoncer. Il éprouve une sensation étrange face à la sculpture, proche de l'angoisse, parfois abyssale, une sensation de vide et de solitude. Cet état avoisine avec la sensation d'être là, présent au monde sans ligne de départage avec la production. Comment résister au phénomène, à l'interrogation produite devant les *Stacks* de Judd en acier et plexiglas ?

L'échelle des parallélépipèdes installée dans l'espace convie le visiteur à une retrouvaille avec un objet plus qu'une œuvre d'art, un objet dans l'espace. La jouissance rétinienne, la représentation sont absentes, un excès de présence ou de vide s'installent.

2.4. L'objectivité de l'art minimal : un enjeu phénoménologique

Corps en excès dans une situation où l'objet déploie sa forme dans un espace englobant le visiteur. Expérience corporelle avec des présences, suivie d'une activité de pensée qui prendrait forme à son tour dans un objet. Ce principe d'autonomie de l'œuvre et d'auto réflexivité propres à l'objet spécifique remodèle les valeurs artistiques actuelles. Un objet qui s'auto-définit en se fabriquant, dans l'acte pour le producteur. Un objet qui se pense dans l'immédiateté de sa forme, que le spectateur configure en se déplaçant. La critique ambiante s'en empare.

2.4.1. La présence de l'objet : l'art du vide, de l'évidence

¹MERLEAU-PONTY Maurice, <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>, *op. cit.*, [239] p. 261

Nous reprenons la critique de Michael Fried avec la notion de théâtralité. Les critiques que ce soient Fried, Krauss, Greenberg étaient également influencés par la phénoménologie. Rompre avec le modernisme, la bidimensionnalité, l'illusionnisme, la société du spectacle, voilà à quoi les minimalistes s'employaient.

Didi Huberman pense que le parallélépipède de Judd « [...] ne rejoue aucune présence, parce-qu'il est donné là, devant nous, comme spécifique, dans sa propre présence, sa présence « spécifique » d'objet d'art »¹. L'objet spécifique est une présence à concevoir « comme l'art est quelque chose qui se voit (*art is something you look at*) »².

La simplicité de l'objet accentue le phénomène difficilement qualifiable. Présence d'autant plus troublante que Judd alterne les pleins et les vides dans ces créations, les boîtes peuvent être ouvertes. Ces ouvertures donnent à voir un vide dans un matériau industriel. Le vide et la froideur de la sculpture et ici en l'occurrence son trou inquiètent le regardeur. Judd mise sur le vide comme processus de l'œuvre niant toute intériorité ? Cependant que le spectateur intrigué explore cette intériorité. Omniprésence qui dans la sérialité se décline dans une sorte d'auto-bouclage où l'objet se perd et se retrouve.

Le tout juddien comme un trou dans un trou est une proposition vertigineuse. La profondeur ne se laisse plus mesurer, devenue abyssale. Merleau-Ponty : « Il faut comprendre que l'espace n'a pas trois dimensions, ni plus, ni moins, comme un animal a quatre ou deux pattes, que les dimensions sont prélevées par les diverses métriques sur une dimensionnalité, un être polymorphe, qui les justifie toutes sans être complètement exprimé par aucune »³.

Ce tout comme un trou ou un trou comme un tout. L'espace ainsi défini par la phénoménologie modifie les repères habituelles, la dimension est complètement subjectivée par le spectateur. Le trou de Judd comme intériorité et par-delà intériorité dans l'intériorité concrétise peut-être la profondeur de la phénoménologie. Temporalité et spatialité s'éprouvent dans ce jeu d'apparition et de disparition de la présence de l'objet. Si loin, si proche. Toute la problématique de la vision, du regard, de la perception est mise au travail. Qu'est-ce-que voir, qu'est-ce-que l'art donne à

¹DIDI HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 37

²*Ibid.*, p. 37

³MERLEAU PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Folio Plus Philosophie, Ed. Gallimard, 1964 pour le texte, 2006 pour la lecture d'image et le dossier, p. 35

voir ? Que voyons nous, comment l' œuvre nous regarde ?

2.4.2. La critique de Michael Fried : l'inquiétante étrangeté

Cet auteur présenté dans la partie sur la critique de l'art minimal de notre thèse, malmène parce-que lui-même se sent malmené, la présence de l'objet. Son texte *Art et objectivité*¹ qualifie l'art minimal de littéraliste qui selon sa compréhension scénarise la relation objet/spectateur. Le débat de fond concerne la suspension de l'objectivité dans l'art moderniste, le tableau étant une forme picturale. L'apparition des structures primaires dans le champ de l'art objecte à cette évidence. Qualifié de non-art par certains critiques, le courant minimaliste valorise l'opiniâtreté de l'objet comme le résume Judd.

2.4.2.1. La présence scénique

La modernité ne pouvait tolérer pareille promiscuité avec le théâtre du monde. L'art minimal tend vers les rapports réels dans l'espace réel. Les pièces à hauteur d'homme renforcent l'effet anthropomorphique. Robert Morris avec *Columns* ou Tony Smith avec *Die* sont représentatifs de cet anthropomorphisme. Devant ces œuvres ce qui agit en premier ordre est la relation que l'on établit avec elles. La masse, les matériaux, l'alternance vide/plein des boîtes produit un effet troublant. Le silence qui accompagne ces objets dans l'espace ou la lumière qui filtre dans les vides, la profondeur, signent l'intimidation du visiteur. L'œuvre est perçue comme un autre. « Le fait de tomber à l'improviste sur des objets littéralistes dans des pièces plutôt sombres peut se révéler tout aussi perturbant, même momentanément »².

Cette présence est angoissante pour le critique alors que la prétention des minimalistes était la forme simple, immédiatement compréhensible, un cube avec une seule longueur, de l'acier peint. L'étrangeté proviendrait-elle de la pureté de l'objet, de son dépouillement, de son inertie dans l'espace ? Une grande partie de l'art contemporain, par la suite, en sera le prolongement. Les installations actuelles le confirment.

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie, op. cit.*, p. 896

²FRIED Michael, *Ibid.*, p. 901

Merleau-Ponty sonde l'invisible, ce qu'il ne voit pas, ce qui le regarde. L'acte de voir ne peut se réduire à l'aphorisme de Stella. L'objet est au centre de l'exposition, il est intégré à un espace et à un regardeur à venir. C'est ce que Fried nomme théâtralité. Il compare la présenteté du tableau à la présence de la colonne, du cube. Le rapport temporel est modifié ainsi que la distance comme nous l'avons dit précédemment. Cet art nous attire au plus près des choses, à leur étrangeté, en tension avec le visiteur. La rupture engagée avec les minimalistes selon Clément Greenberg se formule ainsi : « Traduire la matière d'une manière entièrement optique et faire de la forme, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou d'architecture, une partie intégrante de l'espace environnant crée le monde clos de l'anti-illusionnisme. L'on nous propose pour remplacer l'illusion des choses, l'illusion des modalités, c'est-à-dire que la matière est immatérielle et sans consistance et, telle un mirage, n'existe qu'optiquement »¹. La dialectique visuelle est une expérience vécue, reproductible et consentie en temps réel. Temporalité sans ellipse.

2.4.2.2. *L'ontologie de la chair*

L'objectité dénoncée par Fried corrobore l'art littéraliste comme expérience phénoménologique. Cet événement supra sensible manifeste pour nous la catégorie de réel. Un savoir y faire avec le réel.

L'excès de présence de l'objet, sa présenteté fait surgir l'angoisse parce-que le manque vient à manquer, ainsi que la représentation et le langage. L'objet minimaliste, un certain nombre, sont le signal de l'angoisse. Le vide devient insupportable, la masse, le volume, comme autant de figures de l'angoisse de castration.

L'angoisse provoquée face à l'objet n'est-elle pas le « mode fondamental du sentiment de toute situation », cette « révélation privilégiée de *l'être-là*, dont parlait Heidegger. C'est l'angoisse de regarder au fond *-au lieu-* de ce qui me regarde, l'angoisse d'être livré à la question de savoir (en fait : de ne pas savoir) ce que devient mon propre corps, entre sa capacité à faire volume et entre sa capacité à s'offrir au vide, à s'ouvrir »².

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie*, op. cit., p.904

²DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 18

Cette citation entendue sous son angle phénoménologique resserre la phrase merleaupontienne. De la corporéité à l'ontologie de la chair nous le suivrons dans *L'œil et l'Esprit* et *Le visible et l'invisible*. Nous apprécierons comment Lacan a emprunté à la phénoménologie de la perception les voies d'accès de l'ontologie à la pulsion scopique. Ce trajet de l'être à la pulsion révélera le réel primordial, le fond d'inhumain, jusqu'au manque à être lacanien, au concept de pulsion. Cette dernière désontologise le sujet lacanien.

3. DE L'ONTOLOGIE DE LA CHAIR À L'ONTOLOGIE DE LA PULSION

On peut exhaler le cri qui nie que l'amitié puisse cesser de vivre. On ne peut dire la mort advenir sans meurtrir encore. J'y renonce, l'ayant tenté, pour malgré moi porter au-delà mon hommage. Me recueillant pourtant au souvenir de ce que j'ai senti de l'homme en un moment pour lui de patience amère.

Jacques Lacan

3.1. De l'ontologie de la chair

3.1.2. Introduction

L'art minimal réalise le vœu de Merleau-Ponty, le retour aux choses mêmes. Théorie de l'apparaître, expérience de ce qui est, de notre contact naïf avec le monde, la phénoménologie consacre le corps voyant, le corps visible.

Merleau-Ponty fera un pas de plus pour concevoir cette indivision sujet/objet, intérieur/extérieur. La science moderne ayant pour vocation de distinguer le sensible et l'intelligible. La philosophie étant le plus souvent rationnelle à la recherche de la vérité, de la connaissance. Le rationalisme cartésien dans son acception, établit que la pensée, le *cogito* est le modèle de la vérité. La phénoménologie va à l'encontre de ce postulat en tenant en respect Descartes.

Au pré-objectif, à la perception originaire Descartes y substitue la pensée comme évidence. Merleau-Ponty interprète cette réponse comme transcendante. Pour lui la perception est l'expérience d'une existence, de ce qui est. « L'intellectuation que le cogito avait trouvé au cœur de la perception n'en épuise

pas le contenu ; dans la mesure où la perception s'ouvre sur un « autre », dans la mesure où elle est l'expérience d'une existence, elle relève d'une notion primitive qui « ne peut être entendue que par elle-même » d'un ordre de la vie où les distinctions, de l'entendement sont purement et simplement annulées »¹.

Un pas de plus. La corporéité telle qu'elle se détermine dans la phénoménologie jusqu'à saisir l'être, l'*eidos*, amène l'auteur à approfondir sa matière. *L'Œil et l'Esprit* et *Le visible et l'Invisible* débouchent sur de nouvelles perspectives. Le corps acquiert un statut inégalé pour valider ce « il y a » préalable. L'indivision sujet/objet exclut toute intentionnalité première. La conscience et l'apparaître à ce moment de son développement s'incarnent dans la notion de chair. L'empiétement de l'un sur l'autre décrit ce phénomène d'invagination, coulisse de l'objet pulsionnel lacanien.

Ainsi le *cross-cap* ou la bande de Mœbius abolissent la frontière dedans-dehors, extérieur-intérieur. Les deux faces sont en continuité. Le trajet de la pulsion scopique en est le premier exemple qui confirmera la réversibilité sujet-objet dans le fantasme.

Le corps est pour l'auteur la condition d'accès à toute connaissance. Dans *L'Œil et l'Esprit* il enrichit sa thèse avec le peintre Paul Cézanne, son geste, la peinture comme énigme de la visibilité et paradigme de la vision. Dans *Le visible et l'Invisible* les notions d'entrelacs et de chiasme cherchent à convaincre, à alléguer le réel primordial, « Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre »².

Dans ce chapitre, nous relaterons succinctement l'apport de Cézanne, qui a largement influencé les minimalistes rappelons-le. Précurseur du cubisme qui multiplie les points de vue dans les formes décomposées, peintre de la sensation, il révolutionne le geste en peinture. Merleau-Ponty amoureux de ces œuvres ne s'y trompera pas. Dans *L'Œil et l'Esprit* il décline la sensation colorée, la densité chromatique, la profondeur comme voluminosité. « L'art est la présentation sans concept de l'Être universel »³.

¹MERLEAU PONTY Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Ed. PUF, 1942, p. 213

²MERLEAU PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Tel Ed. Gallimard, 1964, p. 180

³MERLEAU PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 71

Nous aborderons maintenant ce pas supplémentaire, réel primordial, pré-humain qui antécède la pulsion. Quelques notes rédigées par les artistes minimalistes concluront la partie.

3.2. Le réel primordial de Merleau-Ponty : l'indivision

Les dernières élaborations nous permettent de mieux saisir l'enjeu phénoménologique. La difficulté à circonscrire sa pensée, à la décliner n'est-elle pas à l'image de la problématique envisagée corps et âme ! Comment décrire cette pensée sans la réduire à une connaissance pour ne pas le trahir ? Il fait l'apologie de la philosophie. Il nous instruit sur un réel qui est là et en même temps à naître. Réel dans lequel nous sommes inclus. Cette posture est éthique pour l'auteur, le retour à l'intellectualisme ne se fera point. Il maintiendra de bout en bout l'indivision du sujet et de l'objet sans la volonté de le désobjectiver. Lacan reprendra ce discours avec la schize du sujet, le parlêtre. Lacan dans un contexte existentialiste et phénoménologique avait songé prédéfinir la pulsion sur un versant ontologique. Nous le verrons ultérieurement.

3.2.1. Cézanne pense en peinture dans *L'œil et l'Esprit*

Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserai de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle soit dans l'espace: elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante.¹

La position du philosophe fait symptôme dans le champ philosophique tout

¹MERLEAU PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 48

comme l'art minimaliste dans le champ esthétique. Percevoir serait-il faire l'expérience du réel ? « Le réel est à décrire et non pas à construire ou à constituer »¹. « Si le peintre veut exprimer le monde, il faut que l'arrangement des couleurs porte en lui ce Tout indivisible ; autrement sa peinture sera une allusion aux choses et ne les donnera pas dans l'unité supérieure, dans la présence, dans la plénitude insurpassable qui est pour nous la définition du réel »² L'art invente des solutions pour accéder à des bouts de réel. « Le peintre apporte son corps » dit Valéry³. Merleau-Ponty analyse la vision comme un savoir incorporé, un entrelacs de vision et de mouvement. Corps voyant et visible. Comment résoudre cet indiscernable *a priori* ? Le corps est « sans dedans et sans « soi » »⁴.

La chair est ce qui unit corps voyant et visible. C'est en cela que l'auteur fait un pas supplémentaire, ce corps est animé. Au cœur des choses, « l'une d'elles »⁵. Il écrit encore que le monde est fait de « l'étoffe même du corps »⁶. Cette étoffe est la chair. Cette nouvelle catégorie est introduite dans *L'Œil et l'Esprit* en référence à la lumière, la profondeur en peinture, la physicalité. Cézanne et les minimalistes avaient perçu la voluminosité des choses, le « il y a ». « Il y a » primordial, la chair du monde pour annoncer la réversibilité des dimensions. Toute vision purement géométrique est réductrice. On retrouve la forme tant privilégiée des minimalistes. « Des formes pures qui ont la solidité de ce qui peut être défini par une loi de construction interne, et qui, toutes ensemble, traces ou coupes de la chose, la laisse apparaître entre elles comme un visage entre des roseaux ? »⁷. Il conviendra de considérer la couleur comme une dimension à part entière. Exit l'illusion ou l'imitation. Le peintre « naît dans les choses »⁸. Le visible vient à lui. Le tableau est « d'abord autofiguratif »⁹. Renvoi à l'objet spécifique auto-réflexif, auto-référentiel. Le tableau « n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant « la peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et

¹MERLEAU-PONTY Maurice, http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf_op_cit., [IV] p. 19

²MERLEAU PONTY Maurice, « Le doute de Cézanne », *Sens et non sens*, Paris, Ed. Gallimard, 2013, pp.20-21

³MERLEAU PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 12

⁴*Ibid.*, p. 15

⁵*Ibid.*, p. 14

⁶*Ibid.*, p. 14

⁷*Ibid.*, p. 46

⁸*Ibid.*, p. 47

⁹*Ibid.*, p. 47

le monde monde »¹. La coloration et l'intensité des mots témoignent de la volonté intellectuelle de Merleau-Ponty, de son cheminement.

L'exemple de l'eau comme matérialisation de l'espace renforce l'idée. La sensation n'est donc plus qu'une expérience vécue, corps opérant et actuel. Le corps n'apprend que de lui-même, en voyant. « Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence »².

A ce stade de la recherche, la vision a son corollaire ontologique. L'Être se dévoile à travers l'expression toujours à venir, le visible vient au peintre. L'être à entendre ici comme l'être du monde, sans distinction, homme et nature. Seul l'art comme trou dans le savoir établit cet avant monde, arrière monde. La vision en peinture obture le manque en créant de l'éternité ou un temps indéfini, indéterminé, infini, présent toujours actuel.

« (...) la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir »³. L'idée de création comme toujours recommencée, atemporelle. L'art commencement, réel primordial.

Cette relation du visible à l'invisible, « ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre, et voilà pourquoi ses tableaux donnent l'impression de la nature à l'origine »⁴ nous engage à déplier la notion de chair.

3.2.2. La notion de chair comme indivision dans *L'Œil et l'Esprit* et *Le Visible et l'Invisible*

Le fil rouge de la pensée merleau-pontyenne, mon corps est dans le monde comme visible et le monde est à ma portée quand je suis voyant, est à son apogée dans ces deux livres.

Le Visible et l'Invisible ouvrage posthume, manuscrit de 150 pages, a été rédigé en 1959 et 1960 un an avant sa mort. Claude Lefort philosophe et ami de l'auteur, exécuteur testamentaire a publié les manuscrits de son ami en 1964 pour la première parution. La question ontologique vive et cruciale y est retravaillée, l'être-là,

¹*Ibid.*, p. 47

²*Ibid.*, p. 57

³*Ibid.*, p. 62

⁴*Ibid.*, p. 75

l'être au monde, comment l'homme devient homme.

La notion de chair s'affine comme l'étoffe commune du corps voyant et du monde, « unité de l'être comme voyant-visible »¹. En cela elle est ontologique. Au risque de reformuler certaines assertions, nous prévenons le lecteur de cette nécessité. La pensée est en mouvement chez le penseur et la quête de dépassement de la foi perceptive dans sa logique de travail ne cesse pas de s'écrire. Il interroge les modèles philosophiques de la connaissance de la foi perceptive : réflexion (Descartes/Kant), la critique dialectique de Sartre et l'intuition (Husserl/Bergson). La philosophie est l'étude de l'être non de la connaissance.

Le regard et la vision sont traités avec persévérance et rigueur. Cette ontologie de la chair, cette chair du visible sera explicitée par sa réversibilité qui augure encore une avancée.

3.2.3. La réversibilité de la chair

Le philosophe dans *Le Visible et l'Invisible* « L'entrelacs-le chiasme » (pages 170 à 201) décline toute une description de la vision en y ajoutant le regard comme chair. Il se demande une nouvelle fois qui commande le regard, les choses, le monde ou le voyant ? Ce qui intéressera au plus haut point Lacan quand il abordera la pulsion scopique. Merleau-Ponty répond à sa question en toute logique précisant qu'il faut « en être » du visible pour voir. La réversibilité opère selon des ramifications entre le corps et le monde et la² « correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors ». Il distingue ensuite le paradoxe de l'être puisque le visible est une expérience et qu'il ne peut de ce fait être total. Voir et être vu sont comme l'envers et l'endroit de cette chair universelle où le corps est « [...] la visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée »³. Cette remarque dépasse toutes les possibilités de la philosophie réflexive ou transcendantale. Merleau-Ponty explore une notion qui prélude à une dialectique prometteuse où « rentrer en soi c'est aussi sortir de soi »⁴. Lacan notera la subtilité et la richesse de l'enchaînement.

¹DUPOND Pascal, «Le vocabulaire de Merleau-Ponty », Ed. Ellipses, 2001, p. 5

https://monoskop.org/images/4/4c/Dupond_Pascal_Le_vocabulaire_de_Merleau_Ponty_2001.pdf

²MERLEAU PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 177

³*Ibid.*, p. 179

⁴*Ibid.*, p. 73

La chair est non seulement ce qui entoure mais ce qui est entourée à son tour : « Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre »¹. Le sujet regardant est regardé, les choses me regardent. Le voyant et le « visible se réciproquent »². La chair établit un rapport d'empiètement du regardé-regardant, senti-sentant, vu-voyant.

Le corps phénoménal à partir de la déhiscence est à la fois en lui et hors de lui, identité dans la différence. La chair est un élément et non une substance, « un élément de l'Être »³. Le chiasme identité de principe dans la différence du senti et du sentant. Les opposés ne sont plus divisés. Les pôles touchant-touché sont un seul organe tout en ne coïncidant pas. Il existe un lien « natal avec le monde »⁴. La pensée husserlienne, corrélation noético-noématique est rejetée au profit d'une indifférenciation pré-objective. Réversibilité, retournement, empiètement sont conformes à l'unité pré-réflexive, à la pré-objectivité du corps. L'union est toujours déjà là.

A suivre l'auteur nous sommes en immersion dans une conceptualisation de l'ontologie tout à fait novatrice. Ces notions empiètent d'ailleurs les unes sur les autres. S'agit-il d'une sémiotique encore inexplorée, une sémiotique du vécu, en train de se faire ?

Avant de clore cette partie sur l'ontologie de la chair il convient de s'arrêter sur l'un des termes de la langue du philosophe, le pli.

3.2.4. Le pli

Le pli est un creux dans l'être, non un trou. Le pli peut se faire et se défaire. « [...] il y a être, il y a monde, il y a quelque chose [...] il y a cohésion, il y a sens. On ne fait pas surgir l'être à partir du néant, *ex nihilo*, on part d'un relief ontologique, où l'on ne peut jamais dire que le fond ne soit rien »⁵.

Le pli lie le voyant et le visible, le senti et le sentant...Cependant la réversibilité

¹*Ibid.*, p. 180

²*Ibid.*, p. 181

³*Ibid.*, p. 182

⁴*Ibid.*, p. 54

⁵*Ibid.*, p. 119

de ce qui est visible et invisible est ré-interrogée comme imminence, ne pouvant se réaliser. Mais la force de l'auteur dans la démonstration qu'il en fait¹ est de maintenir sa croyance au pli. Il a recours à l'art en peinture, littérature, musique pour asseoir sa conviction. Une allusion s'impose dans ce contexte, « la petite phrase »² de Swann qui traduit le lien original de la chair et de l'idée ! « Je suis toujours du même côté de mon corps, il s'offre à moi sous une perspective invariable »³. De la main gauche qui se dérobe à la main droite en train de toucher les choses ou de ma voix à laquelle je n'ai pas accès, jusqu'à la petite musique de Swann, l'auteur sauvegarde l'idéalité du sensible, d'un invisible dans le pli, dans son creux ! La puissance du développement est une véritable splendeur. Merleau Ponty décline à ces idées une seconde positivité. Sensibles elles le restent. Seul l'art peut concéder à cette philosophie qui s'obstine à contrer la science. « Nous aurons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions »⁴.

Étendue et pensée se réciproquent ! Merleau-Ponty termine sur la réversibilité comme « vérité ultime »⁵. Réversibilité du langage également « Et en un sens, comme dit Valéry, le langage est tout, puisqu'il n'est la voix de personne, qu'il est la voix même des chose, des ondes et des lois »⁶. L'esprit en phénoménologie est la vérité ultime.

Les minimalistes ne contredisaient pas cette vérité à lire leurs notes et théories.

3.2.5. La parole minimaliste

Robert Smithson (Land Art) dans un texte publié dans *Artforum* (New York 1968) écrit :

Aux niveaux inférieurs de sa vie consciente, l'artiste connaît des méthodes de travail indifférenciées, flottantes, qui sont affranchies des limitations précises

¹*Ibid.*, p. 191

²*Ibid.*, p. 195

³*Ibid.*, p. 192

⁴*Ibid.*, p. 197

⁵*Ibid.*, p. 201

⁶*Ibid.*, p. 201

d'une technique rationnelle. A ce stade, les outils ne se distinguent plus du matériau sur lequel ils opèrent : comme s'ils retournaient à leur état primordial. Robert Morris (dans *Anti Form*, *Art forum*, avril 68) voit la brosse disparaître dans le « bâton » de Pollock et le bâton se dissoudre dans la « peinture versée » à partir d'un récipient utilisé par Morris Louis. Que faire alors du récipient ? Cette entropie de la technique fait qu'on se retrouve avec une limite vide, ou pas de limite du tout. Pour l'artiste qui fait l'expérience de cet état de choses, toute différenciation des techniques devient dénuée de sens. (...) le critique d'art rationnel ne peut prendre le risque de se perdre dans cette indifférenciation « océanique » ; il ne peut avoir affaire qu'aux limites qui surviennent après la plongée dans cet univers de non-limitation. [...] La plupart des critiques [...] sont prompts à écarter le monde de la non-objectivité de Malevitch. (...) On pourrait dire qu'une « dé-architecturation » a lieu avant que l'artiste ne fixe ses limites en dehors de l'atelier ou de la salle d'exposition. [...] tout le chaos est relégué dans l'intérieur caché de l'art. En refusant les « miracles de la technologie », l'artiste se familiarise avec les moments corrodés, les états carbonifères de la pensée, les craquèlements de la boue mentale, dans le chaos géologique, dans les strates de la conscience esthétique. Les rebuts, entre esprit et matière, sont une mine d'information.¹

La pensée minimaliste, comme retour « aux choses mêmes », à l'indifférenciation monde/art, à « l'art comme un trou dans quelque chose qu'il n'est pas »² sublime la phénoménologie de la perception.

La philosophie minimaliste subjective l'objet d'art qu'il n'est pas. Elle laisse apparaître le réel à travers des œuvres décharnées qui le matérialise ou le dématérialise. L'art minimal est une des figures de l'empiètement merleau-pontyen.

3.3. La philosophie étudie l'être

La philosophie étudie l'être et non pas l'apprentissage de la connaissance, elle n'a pas de préjugé ontologique nous dit Merleau-Ponty. En cela il s'oppose à Platon pour qui la vérité est pensée, non pas touchée, ni vue. « Les Idées » sont du domaine de l'intelligible. La philosophie de l'auteur renverse la tradition philosophique issue de Descartes et de Kant. Son œuvre consiste à repousser les visions intellectualistes qui élèvent des barrières à l'encontre du sensible. La phénoménologie de la perception est un plaidoyer pour une nouvelle philosophie qui

¹HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990 Une anthologie*, op. cit., p. 943

²DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 98

s'attache à réhabiliter la part du sensible dans le phénomène de la perception.

La philosophie telle qu'il l'envisage contiendrait des notions propres à définir une ontologie. Mais sur un mode refoulé par la pensée réflexive. Percevoir n'aboutit jamais à une totalité du voir, ne se réduit pas à ce que l'on voit. L'ontologie comme dépassement de la conscience et du moi. Merleau-Ponty est un philosophe existentialiste qui s'exile de l'existence toute, ce n'est pas un philosophe de la subjectivité. Il existe de l'impensé. L'apparaître est l'être de ce qui est. La conscience et le sens ne sont pas là avant, pré-objectifs.

Le percevoir est un mouvement qui donne le sens à une conscience prête, disponible à l'accueillir. L'ontologie attendue s'écarte du sujet transcendantal et de la conscience intentionnelle du sujet. Il n'y a pour l'auteur d'adéquation possible, immédiate, du sujet percevant et du perçu. La vérité est mobile, en train de se faire à chaque instant. Le sens est mouvant, l'immersion du sujet dans le monde, englobé dans le monde, incarné en témoigne. Autant d'expériences du monde, autant de perceptions multiples. Cette expérience est infinie, continue dès lors que j'entre en relation avec ce dernier, que je m'engage spontanément.

L'ontologie de la phénoménologie, ce « il y a » préalable se dissocie d'une pensée de « survol » ou de « surplomb » dont il qualifie la pensée réflexive sans relâche. C'est toute la philosophie des savoirs qu'il bouscule et en cela il est assez proche de la psychanalyse. Il nous dit qu'il existe un trou dans le savoir à sa manière. La chair ne suffit pas à totaliser l'Être du monde auquel j'appartiens selon Merleau-Ponty. Il veut dire « Ce que je suis au total déborde ce que je suis pour moi »¹. La part cachée, voilée est ce réel primordial, aussi bien moi que non moi.

« Je ne verrai jamais ici, mes rétines »². Sans reprendre la réversibilité nous sommes en mesure d'écrire qu'elle ne peut résoudre ce réel qui comme la Chose freudienne *Das ding*, me renvoie à ce plus proche ou ce plus étranger à moi-même. L'auteur conférera à l'art ce qu'il ne peut exprimer en philosophie. La position phénoménologique est distincte de celle de la psychanalyse.

« La chair est un élément de l'Être »³ comme les éléments en général (eau/terre/air/feu). La métaphore du voyant et du visible est poussée encore plus

¹MERLEAU PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 86

²*Ibid.*, p. 190

³*Ibid.*, p. 182

avant dans la citation suivante : « C'est cette visibilité, cette généralité du sensible en soi, cet anonymat inné de moi-même que nous appelions chair tout à l'heure, et que l'on sait qu'il n'y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela. [...] la chair n'est pas matière, pas esprit, pas substance »¹. Pas de nom ! Et cependant il ne fait pas de ce réel une aporie ou un manque mais une ontologie. Un être « pas-tout » qui n'est pas « L'Être et le néant » sartrien, ni le manque à être lacanien puisqu'ici la division du sujet n'est pas perçue, pas plus que la dimension psychique, spirituelle. C'est une manière d'être générale conclut-il. La philosophie ne serait pas non plus un être plein, plutôt un être ouvert à la question, un horizon aux questions ouvertes.

3.3.1. L'être vertical : de la topologie à l'ontologie

La topologie va permettre à Merleau-Ponty d'entériner l'ontologie de la chair. L'être vertical, le monde brut est présentation et non représentation. Profondeur et voluminosité, englobement renvoient à la spatialité de l'Être, tout comme la réversibilité, le retournement, l'enveloppement. Le visible et l'invisible sont des notions qui elles-mêmes sont circonscrites dans un espace, appartiennent à la topologie de l'espace. L'Être vertical, qui entoure le sujet peut être énoncé comme lieu, topos. Cet être transcendantal ne l'est pas au sens habituel du terme, il ne surplombe pas un sujet. Il est l'étoffe du monde et du sujet, empiètement de l'un sur l'autre, voyant/visible. La topologie dépasse la querelle du sujet transcendantal. Cependant quelque chose reste exclu, non perçu. L'en-soi et le pour-soi sont contenus dans l'Être vertical ce qui fait la différence avec une positivité de l'Être à la manière sartrienne.

Le corps percevant, corps propre se meut dans l'Être, pris à l'intérieur de celui-ci, il en est. Subjectivité incarnée pour dénier l'existence en tant que telle, transcendantale. L'Être de transcendance serait ainsi l'invisible comme point de passage du monde. « C'est ce négatif qui rend possible le monde vertical, l'union des impossibles, l'être de transcendance, et l'espace topologique et le temps de jointure et de membrure, de dis-jonction et dé-membrement_ et le possible comme

¹*Ibid.*, p. 181

prétendant à l'existence »¹.

Mouvement de l'Être et mouvement du corps propre dans la chair du monde suivi d'une certaine opacité. Cet enroulement du visible sur le visible dont il nous parle, appartenance de l'un à l'autre se situe dans un espace à plusieurs dimensions dont aucune ne prévaut sur l'autre. Guy Félix Duportail² explique les propriétés topologiques telles que nous les avons décrites et la raison topologique de l'ontologie. Le pli en est le paradigme comme « l'indivision générale de l'Être et la double déhiscence du voyant et du visible »³. Merleau-Ponty nous suggère une topologie vécue, vivante. L'Être vertical est ainsi défini « L'espace comme chiffre par excellence de l'Être ». C'est dire la portée topologique du propos. Topologie et ontologie à ce stade s'accordent sur une vision intramondaine du corps. Le chiffre annule tout effet d'équivocité ou de dialectique. L'auteur affirme sa pensée comme une évidence. Que rajouter à cela ? L'Être espace présent, virtuel, déjà-là d'où surgira l'expérience, le vécu perceptif à partir de quelque chose qui me suscite. Ce fond d'inhumain, étoffe commune du sujet et de l'objet. Pure présence sur un fond d'absence (l'invisible). Cette ontologie du sensible, nous l'aurons approchée brièvement, est configurée dans la topologie de l'espace. Limites, continuités et voisinages préoccupent l'auteur dans un champ infini, propre à la phénoménologie de l'apparaître.

Lacan, aura à son tour recours à la topologie, à différents moments de son enseignement, pas sans se référer à Merleau-Ponty.

Enfin les artistes minimalistes intègrent dans leur travail ce rapport à l'espace loin de la perspective afin de brouiller les pistes. Les installations contemporaines contrarient le regard, floutent les repères visuels. Diffraction et perception de la lumière déforment les objets et l'espace disparaît. Les dispositifs lumineux ou sonores perturbent le déplacement du spectateur. La perception optique recèle un potentiel artistique considérable. Dan Flavin, artiste minimaliste que nous avons présenté essaie de rendre palpable la lumière, de la matérialiser. Il multiplie les

¹*Ibid.*, p. 277

²DUPORTAIL Guy Félix, « La question du parallélisme entre phénoménologie et psychanalyse », *Savoirs et Clinique, Psychanalyse et phénoménologie : questions et enjeux*, n°7, 2006, pp. 163-174

³*Ibid.*,

chocs visuels. Artiste de l'espace il offre au spectateur, actif, la possibilité d'accéder, (le temps de la visite), à un espace virtuel, non conventionnel où sujet et objet ne sont plus distincts.

3.3.2. Le hile du sujet : ontologie de la pulsion ?

Nous achevons cette partie avec le hile, un signifiant tout à fait indiqué pour mettre au jour la division du sujet que Merleau-Ponty a tenu à l'écart. Le hile est la cicatrice de l'Autre sur le corps du sujet, trace de sa prise. Le corps phénoménal et l'Être vertical sont sur le point de faire advenir le sujet de la division, sur le point seulement. L'Autre de la phénoménologie est dans l'Autre, l'Être vertical. Un Autre non barré, symbolisme primordial qui dans l'ouverture à l'Être peut apparaître co-extensif du sens, un sens qui se trame dans le langage, qui est en mouvement. Parler pour l'auteur est comme toujours un mouvement du corps (geste, respiration, ton ...), une incarnation du langage, qui contribuent à la signification du sens. Sens et non sens car il maintient que tout n'arrive pas au sens. Pour lui le langage articule la pensée dans le mouvement de la parole.

Ce non sens n'est pas une extériorité mais une part non émise dans l'étendue de l'Être. Alors que pour Lacan ce n'est pas le sens ou le non sens qui importera en fin de cure mais l'antécédence du langage et sa part de non su, l'inconscient du sujet que la répétition dans l'acte dévoilera comme non su, part inconnue du sujet à jamais, qui l'étonne dans les lapsus, l'équivoque, l'oubli et qui signifie que le sujet analysant est « un sujet tout aussi parlant que parlé »¹, un sujet divisé.

« Le sens n'apparaît plus comme le corrélat d'une intentionnalité, mais comme l'effet d'une cause qui n'est pas d'ordre subjectif »². La rupture avec la phénoménologie tient au fait que le sujet est soumis à la juridiction du signifiant. Le langage est la condition de l'inconscient, le sujet est un fait de dit. Un dit qu'il ignore, le hile, point d'inconnaissable. «[...] ce lieu de l'Autre n'est pas à prendre ailleurs que dans le corps, qu'il n'est pas intersubjectivité, mais cicatrices sur le corps tégumentaires, pédoncules à se brancher sur ses orifices pour y faire office de prises

¹ZENONI Alfredo, « Lacan et Merleau-Ponty : dialogue et divergence », www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/ZENONI-ROUSSEAU-18.pdf

²*Ibid.*, p. 3

[...] »¹. Du *nihil* au hile dira Lacan. Hile comme insertion au réel. Le corps n'est plus en excès mais troué. Freud fera de ce point le roc de la castration. L'objet pulsionnel dans son trajet répétera inlassablement la tentative de retrouver l'objet perdu, son hile irreprésentable. Le signifié ne rejoint pas le signifiant.

3.3.3. Transition

Dans cette partie l'art minimal, comme expérience du réel telle que la phénoménologie merleau-pontyenne la conçoit, nous a conduit jusqu'à l'ontologie de la chair. Le réel des minimalistes et le réel primordial de Merleau-Ponty se distinguent du réel de la psychanalyse.

Notre troisième partie traitera de la pulsion scopique dans la suite des apports de Merleau-Ponty sur la vision. La pulsion sera le passage de l'être au réel par Lacan. Un virage où encore philosophe et phénoménologue, il désontologise le sujet de la psychanalyse, barré, divisé. Celui que la philosophie ignore. Le regard, comme objet a, objet « sans être », sera abordé dans l'amour courtois, la perversion et la création artistique. L'art permet-il de nouvelles modalités de jouissance ? L'art comme une tentative d'écriture du rapport sexuel, acte éthique ?

Le réel de la psychanalyse est l'impossible à supporter. Il se manifeste dans l'angoisse comme effet de corps. Ce réel si Lacan le construit, le conceptualise avec la philosophie, ce sera progressivement sans l'être.

La pulsion renvoie à la part pulsionnelle du symptôme et à sa conséquence, l'angoisse. La pulsion ne renvoie pas à l'ontologie même si Lacan avait commencé par le penser.

Avec la pulsion nous glisserons du corps phénoménal au corps parlant, consistance du parlêtre. Les liens psychanalyse et philosophie se distendent. La jouissance affiliée au réel ou pulsion de mort freudienne, était exempte du réel merleau-pontyen. Le fond inhumain ou réel primordial ne dit rien de la rencontre traumatique du sujet avec le signifiant qui « rééllise » son existence. Venons-en à présent à notre troisième partie.

¹LACAN Jacques, « La logique du fantasme », *Autres écrits, op. cit.*, p. 327

**III. LE RÉEL ET LA PULSION SCOPIQUE :
LE REGARD COMME OBJET a**



Illustration 3 - Dan FLAVIN, Untitled, 1969

INTRODUCTION

A l'image d'un miroir qui se définirait comme une utopie, consistant en un lieu sans lieu. Ce miroir permet de nous voir là où nous ne sommes pas, un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, une sorte d'ombre qui nous donne notre propre visibilité et qui nous permet de nous regarder là où nous sommes absents.

*Catherine Houard,
galeriste à Paris pour l'exposition de Jimmy Richer.*

Dans cette troisième partie nous examinerons comment la psychanalyse avec le concept de pulsion et l'objet a regard, s'affranchit de la philosophie de l'être, divise le sujet, le désontologise. Le champ du réel s'élabore progressivement à partir de la pulsion comme « notion ontologique foncière »¹, jusqu'à la consistance pulsionnelle du symptôme. Le champ psychanalytique se préoccupe du symptôme. Le ternaire RSI, registres de la réalité humaine se fonde. Le langage et le corps sont concernés dans la création du sujet de l'inconscient. L'être advient sur le mode de ne l'être pas : renversement clinique majeure. L'invention lacanienne de l'objet a réoriente la clinique de l'objet.

Cette partie démontrera sous certains aspects, le concept fondamental de pulsion avec le regard. Objet a que nous avons choisi parce-qu'il est emblématique de la schize du parlêtre. Objet a regard, supplémentaire comme la voix, aux objets freudiens. La schize du sujet de l'inconscient se conçoit dans le champ scopique et non optique, avec son objet, effet du réel, l'objet regard. Cet objet est intégré au champ du désir. Il est le paradigme de l'objet a cause du désir. « L'objet a dans le

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 154

champ du visible, c'est le regard »¹. La séparation lacanienne objet et organe, donne à lire la fonction leurrante de leur dialectique. L'objet regard incarne le manque central, manque phallique qui implique la présence de l'Autre symbolique, le regard de l'Autre. Il est la béance, ouverture et fermeture de l'inconscient. Entre voir et regarder il y a l'*aphanisis* du sujet. La pulsion scopique serait la plus apte à masquer l'angoisse de castration.

Cette partie ne sera pas sans un retour à Merleau-Ponty qui a considérablement ouvert la voie à Lacan, dans son questionnement sur la vision. Nous l'avons largement développé précédemment. Il s'agira maintenant d'en découvrir les limites : « l'imminence de la réversibilité ». Lacan se désolidarisera de Merleau-Ponty avec l'objet a qui divise le sujet merleau-pontyen. Ce dernier étant pris dans les rets de sa méconnaissance, où sujet et objet se confondent.

Ce désaccord nous le traiterons avec la dialectique visuelle lacanienne : stade du miroir et tableau. Un pas sera franchi avec le tableau : la non spécularité de a. Ce changement de paradigme introduira notre quatrième partie sur *l'inquiétante étrangeté* dans l'art minimal, pas sans se référer au séminaire *L'angoisse*.

Notre partie comprendra deux chapitres. Le premier sera introduit avec la lecture d'un texte de Clotilde Leguil « Usages lacaniens de l'ontologie ».² L'existentialisme couplé au structuralisme des années 1950/1960, ont exercé une certaine influence auprès de Lacan. Nous verrons quatre moments décrits par l'auteur pour affirmer le progrès de désontologisation de Lacan. Puis nous reviendrons sur l'apport de Merleau-Ponty, qui se décale des existentialistes, en particulier de Jean Paul Sartre. La pré-existence d'un regard ou la voyure préalable nourrit la pensée lacanienne. La topologie ontologique du philosophe intéresse Lacan.

Cependant les limites du regard merleau-pontyen seront saisies à partir d'un « écart » ou l'être apparaît et disparaît. Le symbolisme est charnel, il s'actualise dans

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Ed. du Seuil, 1973, p. 97

²LEGUIL Clotilde, « Usages lacaniens de l'ontologie », *La Cause du Désir*, n°81, 2012/2, pp. 121-129 <http://disparates.org/lun/2011/06/jam-15-juin/>

l'expérience du perçu. Continuité et indivision, *Gestalt*, s'opposent au corps troué par la coupure signifiante. L'objet a est de l'ordre du réel.

Le second chapitre présentera succinctement l'objet a regard. Puis nous déclinons la fonction du tableau ou la structure visuelle du sujet, c'est-à-dire, le stade du miroir et l'antériorité de l'Autre (l'image spéculaire comme le seuil du visible), puis ses remaniements jusqu'à la non spécularité de a (invisible). L'objet n'est plus saisi dans le miroir.

Les élaborations théoriques de Lacan ne sont pas sans mouvements, ce qui peut produire dans notre travail, des usages lacaniens non chronologiques. Il n'est pas possible de préciser, à chaque fois, le contexte dans lequel ils adviennent. L'objet a, invention de Lacan comme il le dira, soulève de nombreuses questions, selon la place, qu'il viendra occuper dans la dialectique du sujet.

1. DÉSONTOLOGISER

1.1. Introduction : Le *Trieb* notion ontologique absolument foncière

Dans le séminaire VII *L'éthique de la psychanalyse*, chapitre IX De la création *ex nihilo*, Jacques-Alain Miller a intitulé l'un des points « La pulsion, notion ontologique ». Nous avons souhaité creuser cette proposition d'écriture *a priori* surprenante, d'autant plus que nous nous dirigeons vers la pulsion, concept majeur pour s'écarter de la vision existentielle philosophique. Lacan a-t-il pressenti que la répétition visait l'être de jouissance, le réel ?

C'est là le terme de notre recherche cette année_ le mode sous lequel la question de ce qu'il en est de la Chose se pose pour nous. C'est cela que Freud aborde dans sa psychologie de la pulsion, car le *Trieb* ne peut aucunement se limiter à une notion psychologique_c'est une notion ontologique absolument foncière, qui répond à une crise de la conscience que nous ne sommes pas forcés de pleinement repérer, parce-que nous la vivons.¹

Lacan perçoit l'enjeu du *Trieb* « [...] s'il trace sa voie dans le réel qu'il s'agit de pénétrer »². Réel qui deviendra la catégorie de l'impossible et dont chaque sujet pour sa satisfaction aura à se confronter, satisfaction immédiatement symptomatique. L'être est-il à situer en ce point de jonction, de réel, où le signifiant entre dans le corps ? Un être de jouissance donc qui pâtit de « [...] la modalité singulière d'insertion du signifiant dans le corps »³. Cette conception fera naître le parlêtre et la pulsion s'en fera l'écho dans les modalités de la demande, de la dialectique du désir et de la jouissance.

Le désir serait-il la métonymie de l'être dans le sujet ? La sublimation

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 154

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 149

³IZCOVICH Luis, « L'Être de jouissance », *Revue L'en-je-lacanian*, n°11, 2008/2, pp.35-46
<https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanian-2008-2-page-35.htm>

artistique, l'amour courtois, la transgression dans la perversion, tendent à valider ce postulat.

L'être archaïque, celui de la rencontre avec la Chose disparaît sous l'effet du signifiant comme sujet du désir. Nous cherchons depuis le début de ce travail à discerner l'être, le réel et la chose. L'être selon les périodes dans les séminaires de Lacan varie, se transforme et se réinterprète.

Lacan pense avec la philosophie existentialiste qui est contemporaine de l'écriture du *Séminaire VII*. Dans cette partie sur le réel et la pulsion scopique, nous chercherons dans les *Séminaires VII et XI* principalement, les usages lacaniens de l'ontologie. Le parlêtre impose sa définition : être de parole, celui qui parle. Au sujet divisé par le signifiant avec la primauté du symbolique, s'ajoutera le sujet de l'inconscient, le parlêtre plus tardivement. La parole n'est pas sans la pulsion qui elle-même recouvre un réel, l'être archaïque (lalangue?). Sans doute faudrait-il dérouler les rapports entre existence et être chez Lacan, mais cela n'est pas notre intention.

La lecture d'Heidegger et de Merleau-Ponty a eu un retentissement sur la notion d'être chez Lacan. La catégorie du réel avec la chose heideggerienne s'est affirmée. Cette version du réel corrélé à la pulsion sera conservée jusqu'à la fin de son enseignement dans la consistance pulsionnelle qu'il accordera au symptôme. Le réel prendra le pas sur le symbolique, ce qui nous intéresse au plus haut point, parce-qu'emblématique du réel dans la cure et dans la production d'une œuvre.

1.2. Lacan ontologue ?

Pour introduire cette question nous nous référerons au texte de Clotilde Leguil¹ sur les usages lacaniens de l'ontologie. Ce que Freud et Lacan soutiennent est bien que la pulsion est du côté du vivant, de la manière dont chacun est vivant, donc jouit puisque le parlêtre n'est pas sans la jouissance. Clotilde Leguil précise que Lacan détourne les usages philosophiques de l'ontologie, celle de Sartre, Husserl ou Heidegger. Ce qui le pousse à s'éloigner des existentialistes s'explique par leur refus de la cause freudienne, le rejet de l'inconscient. Une ontologie qui aurait « sa propre marque »².

¹LEGUIL Clotilde « Usages lacaniens l'ontologie », *op. cit.*, pp. 121-129

²*Ibid.*,

Ce point que nous tenons à souligner, ce passage par l'ontologie est tout de même ce qui conduira Lacan à la catégorie de réel. Il existe bien une logique difficile à résumer de l'être au réel. *Das ding* telle que présentée dans notre première partie ouvrirait sur le réel et aurait pu être assimilée à un point d'être, perdu, oublié certes. Nous nous étions demandé si *Das ding* n'était pas l'être freudien. Freud avait côtoyé les philosophes lorsqu'il rédigeait sa métapsychologie, et découvrait l'inconscient.

Il décrivait les phénomènes psychiques qu'il observait et les mettait dans un second temps en relation. Il réfléchissait en phénoménologue. « Le véritable commencement de toute activité scientifique consiste plutôt dans la description de phénomènes, qui sont ensuite rassemblés, ordonnés et insérés dans des relations »¹. Sa démarche scientifique est en cela identique à celle de la phénoménologie. Ce qui le sépare du champ philosophique est l'admission de quelque chose qui échappe à la conscience. En cela il se démarque de la tradition philosophique pour laquelle l'être humain était doté d'une conscience, d'une intentionnalité, en devenir certes, un être comme totalité. A la conscience du cogito se substitue le psychisme, le conflit psychique.

Avec l'inconscient Freud a entamé l'être et les modalités de la connaissance. L'inconscient n'apparaissant que dans ses effets, dans l'après-coup, dans ses interférences. L'inconscient comme manifestation de l'être, voilement, dévoilement, béance ontologique dira Lacan. Freud choisit la métapsychologie comme dépassement, antériorité pour que le petit sujet advienne par le biais de l'Autre secourable. Pas d'être chez Freud, cependant *Das ding* pourrait requérir son point d'ontologie. L'ontologie freudienne qu'il n'y a pas, serait à chercher dans cette force constante qui est la pulsion, comme l'a indiqué Lacan.

Clotilde Leguil nous accompagne dans ce pont ontologique entre Freud et Lacan. Le contexte existentialiste, comme annoncé y contribue largement. Nous ne reprenons pas l'ensemble du développement de l'auteur. Elle pose quatre moments de l'usage de l'ontologie. Les troisième et quatrième moments retiendront toute notre attention.

¹FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Ed. Gallimard, 1983, p. 13

1.2.1. Le premier temps : une faille dans l'essence du sujet

Le premier temps est celui de « Propos sur la causalité psychique »¹ (1960), l'ontologie à l'encontre de Henry Ey et de l'organo-dynamisme. « [...] le phénomène de la folie n'est pas séparable du problème de la signification pour l'être en général, c'est-à-dire du langage pour l'homme »². Cette position aura pour conséquence de ne pas considérer la folie comme un déficit. La causalité psychique telle que Freud l'a enseignée, est reformulée par Lacan comme « la virtualité permanente d'une faille ouverte dans l'essence de l'homme ».³ Dans l'identification à un signifiant, le sujet perd l'être comme vivant, l'être lui manque.

L'homme est né dans les fers, les fers du signifiant, et partout il est dans les fers_sauf l'aliéné, en effet, qui a rejeté la séduction du père, mais au prix de son âme, voire de la forme même de son corps. Il n'a point voulu échanger la jouissance pour le signifiant du père, et la jouissance lui est restée intime, tandis que le signifiant du père était forclos.⁴

La psychanalyse reconnaît au sujet la décision de placer en l'Autre la cause de son désir, ce qui est d'un autre niveau que la psychiatrie. Le psychanalyste promulgue une causalité psychique et essentielle. Le dialogue avec les existentialistes se poursuit dont Sartre (ontologie phénoménologique) et « (...)l'idée d'une faille dans l'essence du sujet »⁵.

1.2.2. Un deuxième temps : l'être et le sujet parlant

Un deuxième temps ou l'âge d'or comme le dit l'auteur, avec le texte « Fonction et champ de la parole et du langage »⁶ (1953).

Dans le prolongement de Sartre, Lacan revisite la « [...] définition du désir considéré

¹LACAN Jacques, « Propos sur la causalité psychique », *Ecrits, op. cit.*, p. 151

²LEGUIL Clotilde, *op. cit.*,

³LEGUIL Clotilde, *op. cit.*,

⁴LACAN Jacques, *Actes de l'Ecole de la Cause Freudienne, L'expérience psychanalytique des psychoses*, n° XIII, p. 143

⁵LEGUIL Clotilde, *op. cit.*,

⁶LACAN Jacques, « Fonction et champ de la parole et du langage », *Ecrits, op. cit.*,

comme relatif au néant d'être sujet »¹. Cette fois ci contre la psychologie du moi, l'*egopsychology*. La portée ontologique du désir est une reformulation du sujet de l'inconscient de Freud. A partir de ce moment le sujet de l'inconscient se différencie radicalement du moi imaginaire. La douleur d'exister renvoie à « [...] l'être du sujet qui parle et de son désir comme excentrique à toute satisfaction »². Le ternaire Imaginaire, Symbolique et Réel comme les registres essentiels de la réalité humaine, est pressenti dans le discours de Lacan. La douleur d'exister préfigure le registre du réel, ce qui du symbolique échappe à la symbolisation, l'épreuve de la satisfaction freudienne.

1.2.3. Le troisième moment : ontologie de la pulsion

Le troisième moment remet en cause la souveraineté symbolique dit l'auteur (début des années 60). Il existe de nombreux échanges entre les philosophes et les psychanalystes, une communauté intellectuelle en débat.

Ce troisième moment qui attire notre attention, mentionné en exergue du chapitre IX de *L'éthique de la psychanalyse*, concerne l'ontologie de la pulsion. Lacan nous interpelle en nous disant que nous la vivons, quoi ? La crise de la conscience sans pleinement le repérer.

Jacques-Alain Miller reconnaît ici « [...] le dépassement de l'ontologie phénoménologique [...] et le renoncement à l'ontologie au profit du réel »³. Ce moment théorique est fondamental car il intègre la consistance pulsionnelle du symptôme. L'inconscient est du non-né, du non-réalisé, un insu rééllisé. L'enjeu pulsionnel est incontournable dans ce travail et le chapitre suivant avec la pulsion scopique en rendra compte. L'angoisse qui surgit du hile comme insertion du réel, point d'inconnaissable, devient dans le *Séminaire X* l'un des modes d'accès au réel.

La vision existentielle de l'affect d'angoisse dont le souci de l'être que nous avons évoqué dans notre première partie (Heidegger) ou le néant sartrien, était strictement une ontologie phénoménologique. Le pas supplémentaire en lien avec

¹LEGUIL Clotilde, *op. cit.*,

²*Ibid.*,

³*Ibid.*,

das *Ding* s'organise avec la pulsion et la répétition. Pulsion de mort ou répétition de quelque chose dont le sujet ignore tout. L'inconscient exige du sujet un retour à la Chose. La détresse contenue dans l'angoisse en est la résurgence. « Ainsi on peut dire, que dans le séminaire de *L'angoisse*, Lacan conserve de l'ontologie phénoménologique le postulat du manque d'être comme point d'appui pour le sujet, mais rend compte de l'angoisse comme manque du manque, c'est-à-dire précisément de l'angoisse comme surgissant face à un objet en trop, qui prive le sujet du manque d'être lui permettant d'accéder au désir »¹.

Ce renversement réorientera toute la clinique de l'objet et du sujet. Ce sera l'objet a ou cession de l'objet qui témoignera du rapport absolument foncier du sujet à la pulsion, l'objet qui manque, et qui deviendra l'objet cause du désir du sujet.

L'objet a est ce qui permet de désirer et qui par ailleurs signifie le manque absolu de la Chose présentifié par l'angoisse et dans la répétition.

1.2.4. Un quatrième moment : l'être sur le mode de ne l'être pas

Un quatrième moment repéré dans le *Séminaire XI* (1964) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Dans ce séminaire la pulsion, notion ontologique foncière, devient un concept crucial. Dans la deuxième leçon, Lacan reprend la théorie freudienne de l'inconscient, comme entité autonome « (...) ça parle, et ça fonctionne d'une façon aussi élaborée qu'au niveau du conscient, qui perd ainsi ce qui paraissait un privilège ».² Freud décèle une discontinuité (phénomène) dans le discours du sujet qu'il « [...] assimile au désir ».³ Un désir déjà ciblé par Lacan comme la métonymie de l'être dans le sujet, un point obscur. Surgissement de l'être du sujet dans l'apparition/disparition des phénomènes inconscients. Ça parle. Donc un être sur le mode de ne l'être pas, répétons le.

L'inconscient est dans la leçon III présentée par la structure d'une béance dont la fonction est ontologique. Et de poursuivre « [...] pré-ontologique ».⁴ Ça se complique pour le lecteur. L'inconscient est du non-réalisé et le passage se fait de

¹*Ibid.*,

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 27

³*Ibid.*, p. 29

⁴*Ibid.*, p. 31

l'ontologie à l'ontique, un inconscient comme étant et non être à la manière heideggerienne. Le manque se maintient corrélé au désir. Clotilde Leguil nous guide dans ces méandres, de l'ontologie phénoménologique à l'éthique. « Quoiqu'il en soit, il faut y aller ».¹ Freud cité par Lacan. Ne pas reculer devant « [...] la limite de l'*Unbewusste* [...] l'*Unbegriff*_ non pas comme non-concept, mais concept du manque »².

1.2.5. *energeia*

Ce que nous retiendrons pour notre travail est la conclusion de l'auteur qui rejoint ce qui nous a poussé à ce détour nécessaire par l'ontologie : la pulsion.

« [...] au-delà ou en-deçà du néant d'être, il reste quelque chose qui n'est ni être ni non être mais *energeia*, activité pulsionnelle, jouissance de l'être »³.

Le désêtre lié à l'émergence du désir en fin de cure « [...] ne subsume pas l'être sexué »⁴. L'être devient la jouissance du corps et le sujet un parlêtre. Le réel de la jouissance est la trace de la marque de l'Autre dans l'existence de chacun. La réalité sexuelle de l'inconscient recouvre deux manques : la chaîne signifiante du désir et la satisfaction de la pulsion. La prise du vivant dans le langage que Freud représente par la pulsion de mort s'oppose à la conception dualiste *germen-soma*. Le génie de Freud aura sans doute été d'oser ce dépassement entre pulsions du moi et pulsions sexuelles, pulsion de vie et pulsion de mort. Les pulsions du moi, *soma*, répondaient à la survie de l'individu et les pulsions sexuelles *germen* à la survie de l'espèce. Le conflit pulsionnel sera mis à l'épreuve dans l' *Au-delà du principe du plaisir*. « En ce qui concerne la vie psychique la conservation du passé est plutôt la règle qu'une étrange exception »⁵. Il ajoute : « La vie, au fond n'aspire qu'à retourner au repos des pierres, mais elle ne peut le faire qu'en repassant par des traces »⁶. Le génie freudien envisage l'intrication des pulsions de vie et de la pulsion de mort, désir et jouissance pour s'humaniser. La pulsion de mort, ce retour à l'inanimé dans

¹*Ibid.*, p. 34

²*Ibid.*, p. 28

³LEGUIL Clotilde, *op. cit.*,

⁴*Ibid.*,

⁵FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Ed. PUF, 1983, p. 15

⁶*Ibid.*, p. 15

la répétition est la seule voie pour vivre. Le déplacement de la mort, à l'origine, comme obligatoire pour la vie psychique, présente le caractère ontologique, foncier de la pulsion.

Nous clôturons ce chapitre à l'endroit de la pulsion qui désontologise le sujet de la psychanalyse.

Pour la suite, le second chapitre sur la pulsion scopique, le regard comme objet a, la conversation avec le philosophe Maurice Merleau-Ponty se relance. Ses indications topologiques se rapprochent de la psychanalyse jusqu'à un certain point qu'il nous faudra préciser.

1.3. Retour à Maurice Merleau-Ponty

1.3.1. Entrelacs et chiasme : de la phénoménologie à une topologie ontologique

Retour à Merleau-Ponty afin de parvenir à la pulsion scopique de Lacan. *Le visible et l'invisible*, ouvrage posthume de son ami philosophe l'orienta sur la question de l'œil et du regard à savoir la schize. Ce point est fondamental pour la psychanalyse dans son ressort à la répétition et à l'objet a. Merleau-Ponty et Lacan ont emprunté à la topologie qui serait chair pour le premier et étoffe du sujet pour le second. « La topologie c'est l'étoffe même dans laquelle, (le psychanalyste), qu'il le sache ou qu'il ne le sache pas, peu importe qu'il ouvre ou non un bouquin de topologie, du moment qu'il fait de la psychanalyse, c'est l'étoffe dans laquelle il taille le sujet de l'opération psychanalytique »¹.

Chair et objet a sont des non-concepts. Algèbre et topologie sont la voie cependant pour en dire quelque chose, en faire la monstration, la formalisation. Le principe de la topologie est un dépassement de la représentation par l'image. Ses possibilités intéressent les auteurs pour la réversibilité, le chiasme et l'entrelacs.

¹LACAN Jacques, *séminaire L'objet de la psychanalyse, inédit, Séance du 8/06/1966*

1.3.1.1. *L'entrelacs du Visible et l'invisible*

Ce dernier chapitre du *Visible et l'invisible* survient dans l'écriture, au moment où l'auteur, parle de la réversibilité. Comme d'une chose « [...] toujours imminente et jamais réalisée en fait »¹. Une bifurcation s'opère depuis *L'Œil et l'Esprit* quand il se demandait comment la vision se faisait.

1.3.1.1.1. *Premier temps : L'Œil et l'Esprit*

Dans un premier moment, il pose le corps comme voyant et visible. « Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même »². Il existe une inhérence de l'un à l'autre. L'énigme de la visibilité pousse l'auteur, à partir de la peinture, à supposer l'organe premier : « [...] l'œil a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main »³. La proprioception (touchant-touché), si on la compare à une œuvre, possède elle aussi son style.

Merleau-Ponty se moque de la tradition du regard où l'œil était dévalorisé, la sensation accompagnée d'un jugement. Le sensible, l'œil de chair reprend ses droits et donne l'accès au monde et aux choses.

A l'œil récepteur de sensations se substitue un corps voyant et non seulement un esprit ou la science qui manipule les choses. Il met fin au dualisme âme/corps. Il crée un cogito perceptif : « Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. [...] Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être »⁴. Le mouvement dans le monde n'est pas induit par une opération de pensée préalable. L'empiétement du voyant et du visible dans *L'Œil et l'Esprit* crée une double visibilité ou indivision. L'indistinction dedans/dehors lui est confirmée par le geste du peintre. « [...] on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint »⁵. Comme le dit le penseur, l'art brouille les catégories du réel et de l'imaginaire⁶. La vocation de l'art gît au cœur de cette tentative récurrente de créer de nouveaux bords, nœuds,

¹MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 191

²MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 14

³*Ibid.*, p. 3

⁴*Ibid.*, p. 13

⁵*Ibid.*, p. 23

⁶*Ibid.*, p. 26

d'abolir la frontière dedans/dehors, pour retrouver un espace plein ou monde total. Le corps phénoménal s'oppose au corps objectif et à l'espace comme *partes extra partes* (organes séparés, espaces découpés). Le corps habite l'espace et la conscience est incarnée. La vision dirige mon corps mobile et voyant. L'Esprit cartésien est contrecarré tout au long du texte car il empêche l'accès au monde. Merleau-Ponty suspend le rapport rationnel de cause à effet. La peinture est pour lui la preuve de ce corps qui se meut dans la chair du monde, dépositaire, et non pas le dépositaire de la vision et du toucher.

L'auteur compare également le miroir cartésien et le miroir qu'il fonde, réversible. Une remarque dont Lacan ne fera pas abstraction. Le miroir merleau-pontyen « (...) apparaît parce-que je suis voyant et visible, parce-qu'il y a une réflexibilité du sensible, il la traduit et la redouble. [...] Le fantôme du miroir traîne dehors ma chair, et du même coup tout l'invisible de mon corps peut investir les autres corps que je vois. [...] L'homme est miroir pour l'homme »¹. Chez l'auteur le miroir est ce qui permet à l'enfant de se voir et d'être vu par autrui. L'enfant s'appréhende sur un mode narcissique. A la différence du miroir cartésien qui « [...] ne se voit pas dans le miroir : il voit un mannequin, un « dehors » dont il a toutes les raisons de penser que les autres le voit pareillement. [...] Son « image » dans le miroir est un effet de la mécanique des choses [...] c'est sa pensée qui tisse ce lien, l'image spéculaire n'est rien de lui »². La chair, l'inhérence n'appartiennent pas au vocabulaire de la science moderne. Le miroir qui englobe la chair du monde, aussi bien celui de la peinture, fait parler l'espace, la lumière et le je ou le moi qui en est, entouré, mais qui en est. Un miroir proche de la fenêtre du fantôme où je me verrai me voir, « [...] absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être »³.

Il est difficile de consentir *a priori* à cette proposition qui cependant évoque une fission qui ne s'oppose pas pour autant à l'indivision. Merleau-Ponty lui-même se confronte à un impossible en relevant que le visible a une doublure d'invisible. Comment être à la fois de mon côté et du côté du monde tout en étant distinct, expliquer l'identité dans la différence de mon corps et du monde ? L'empiétement de *L'Œil et l'Esprit* ne suffit pas à résoudre les paradoxes, la peinture davantage, et

¹*Ibid.*, p. 25

²*Ibid.*, p. 29

³*Ibid.*, p. 42

l'ouvrage posthume *Le visible et l'invisible* permet d'aller plus avant.

1.3.1.1.2. *Second temps : l'entrelacs, le chiasme dans Le visible et l'invisible*

Nous ne reprendrons pas ce chapitre dans son intégralité puisque nous l'avons développé dans notre deuxième partie sur la réversibilité de la chair. Nous tenterons de cibler comment la butée merleau-pontyenne nourrit le champ psychanalytique, avec le regard qui pour Lacan sera l'invisible de la vision. Butée qui aurait certainement été surmontée si la mort prématurée de Merleau-Ponty ne s'en était pas mêlée.

« Le visible autour de nous semble reposer en lui-même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme si il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage. Et pourtant, il n'est pas possible que nous nous fondions en lui, ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire par disparition ou du voyant ou du visible ».¹ Le regard comme incorporation du voyant au visible devient un préalable à la vision : « [...] c'est que le regard est lui-même incorporation du voyant au visible, recherche de lui-même, qui en est, dans le visible [...] »² Le regard serait une autre dimension d'un même être qui est voyant et qui est visible. L'indistinction sujet-objet-monde se tient toujours. Le chiasme et l'entrelacs, l'empiétement, phénomènes de réversibilité démontrent que selon l'auteur nous sommes regardés, cernés par un regard. Le retournement est prégnant « (...) il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors »³. L'Être sauvage entendu ici s'oppose à un monde représenté, *Vorstellung*. Il n'existe pas de savoir absolu dans l'Être vertical, dans l'étoffe ontologique. Peut-on y voir un monde sans limites, l'infini de l'Être, un monde psychotique, un sentiment océanique ? L'indivision, l'être d'indivision comment est-il concevable ? Principe ontologique pour l'auteur, le sujet corps percevant est en perpétuel mouvement au cœur du monde, de la chair s'avançant (à l'aveugle pour notre part), saisissant,

¹MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 171

²*Ibid.*, p. 171

³*Ibid.*, p. 177

voyant. Comment traduire l'intentionnalité et ou la conscience du sujet immergé dans ce réel primordial dès sa naissance ? Sans écart entre lui et le monde comment le sujet se distingue du monde, d'autrui, se singularise-t-il ?

La topologie médiatise la non conceptualisation de l'Être vertical en son tourbillon. Tourbillon premier, primordial encore « [...] spatialisant-temporalisant (qui est chair et conscience en face d'un noème) »¹. L'inconscient merleau-pontyen présenté sous la forme d'un réel ?

Comment ce sujet se mouvant se subjective t-il visible et voyant, touché et touchant dans un espace-temps ? Sans écart, sans médiation comment se produit l'ouverture au monde ? Modulation de l'être au monde, serpentement argumente Merleau-Ponty. La *Gestalt* comme perception « [...] se faisant dans les choses »², solutionne en partie la problématique. L'écart entre sujet et objet, la distinction figure/fond est « [...] cet écart-là d'abord qui est le sens perceptif »³. Il construit l'écart ou relief à partir de l'oubli comme dédifférenciation, « désarticulation »⁴. Un oubli non freudien, non psychique, un oubli dans l'espace-temps, un oubli topologique, spatialisé dans le non-être, dans le creux.

La *Gestalt* contient et ne contient pas, produit l'écart, fait naître une forme. Le processus de réversibilité a ses attaches : la chair « [...] élément emblème concret d'une manière d'être générale »⁵.

« La réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait »⁶. Une réversibilité donc à la limite de son réel, narcissique nous indique le philosophe au sens de réciprocité, spéculaire, « [...] que mon activité est identiquement passivité »⁷. L'ouvert qui nous est soumis est un « être intercorporel »⁸ dont l'étendue nous reste inconnue. Ouvert dont le sens surgira dans un écart « négativité naturelle »⁹.

La réversibilité dans le pli « [...] cette cavité centrale du visible qui est ma

¹*Ibid.*, p. 293

²*Ibid.*, p. 244

³*Ibid.*, p. 247

⁴*Ibid.*, p. 247

⁵*Ibid.*, p. 191

⁶*Ibid.*, p. 191

⁷*Ibid.*, p. 181

⁸*Ibid.*, p. 185

⁹*Ibid.*, p. 266

vision [...]»¹ est le « je pense » merleau-pontyen, corps percevant, corps perçu. Dans ses notes il parle d'une sorte d'imminence² de ces phénomènes. Cependant l'invisible est dans l'expérience de celui qui touche, voit, l'invisible de se touché/touchant, se voir voyant est encore son invisible !

« Mon invisibilité [...] elle tient à ce que je suis celui qui 1) a un monde visible, i.e. Un corps dimensionnel et participable 2) i.e. Un corps visible pour lui-même 3) et donc finalement une présence à soi qui est absente de soi »³. L'excès de visibilité ou sa soustraction dans la réflexion du corps phénoménal, préserve la vision de soi au-delà du miroir, l'envers du corps. Cette réalisation est admissible dans un ordre topologique où envers et endroit ne sont pas séparés. Cette imminence traduit la butée du phénomène et l'ontologie maintenue coûte que coûte. L'identité dans la différence, comme un principe à partir du perçu.

Dans le texte de Renaud Barbaras « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme »⁴, texte précieux dont nous ne ferons pas état ici, il décante l'utilisation de la *Gestalt* par Merleau-Ponty. La *Gestalt* dans *Le visible et l'invisible* comme le précise Barbaras n'est pas la chose mais l'événement de son apparition ou de sa constitution, *Etwas* dit Merleau-Ponty. La forme est ainsi la structure même de l'apparaître à suivre Barbaras. La forme résolve la question de l'être et du non-être dans une unité dont on ne peut récuser la postulat. « La forme est finalement la nervure commune de l' Etre et de l'essence⁵.

Que devient l'ontologie à partir de cette prégnance du phénomène ? Retour à notre question : comment ce sujet se mouvant se subjective t-il dans un espace-temps ? La *Gestalt* rattachée au temps et à l'espace provoque un mouvement du corps. Faut-il penser que « [...] l'analyse du sujet corrélatif de la forme conduirait à mettre la motricité au cœur de la perception ? »⁶. Cette parenthèse susciterait le débat.

La *Gestalt* dépasse la dualité présente dans toute dialectique. Merleau-Ponty

¹*Ibid.*, p. 189

²*Ibid.*, p. 298

³*Ibid.*, p. 298

⁴BARBARAS Renaud, « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », *Etudes Philosophiques*, n°57, 2001/2, pp. 151-163, <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2001-2-page-151.htm>

⁵*Ibid.*,

⁶*Ibid.*,

exerce une révolution dans nos modes de pensée classiques. Nous sommes enclin à penser en nous dégageant d'une démonstration logique pour la topologie. Cet Être apparaît et disparaît.

Lors du colloque de Bonneval sur l'inconscient dans un contexte linguistique et structuraliste loin du symbolisme charnel il avait dit : « Seulement ce symbolisme primordial, ne faut-il pas le chercher, plutôt que dans le langage proprement dit- » « j'éprouve quelque fois un malaise à voir la catégorie du langage prendre toute la place »-dans une certaine articulation perceptive, dans un rapport entre le visible et invisible que M. Merleau-Ponty désigne du nom de latence [...] et non pour qualifier un être qui se dissimulerait derrière des apparences ? »¹. Il en viendra à doubler la perception d'une imperception. « Voir, c'est n'avoir pas besoin de former une pensée »². Concernant l'inconscient il maintient l'idée d'une simultanéité de la présence et de l'absence, une réflexivité. Ainsi « [...] la perception est inconscient »³. C'est-à-dire que le symbolisme est charnel, il s'actualise dans l'expérience du perçu. Le sens est originaire et à la fois perçu et non perçu. C'est par une action, un mouvement rétrograde que le sens à la fois sens et non-sens adviendra dans l'inconscient comme « [...] une perception de détail : une onde qui court dans le champ de l' *In der Welt Sein* »⁴. La perception est première et elle revient au sujet partiellement. L'écart perceptif est nécessaire et il se produit dans l'opération du voir, du toucher, du parler. Cet écart est « [...] en quelque sorte son propre acte »⁵. Un existentiel ?

Venons-en maintenant à Lacan dans le *Séminaire XI*, prolongement du dire merleau-pontyen avec la psychanalyse.

1.4. De la vision merleau-pontyenne au regard lacanien

Lacan introduit le regard comme objet a dans le *Séminaire XI* après la séance

¹MERLEAU-PONTY Maurice, « Langage et inconscient par Conrad Stein », VI Colloque de Bonneval sous la direction de Henri Ey, Ed. Desclée de Brouwer, 1978, p. 143

²*Ibid.*,

³MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 240

⁴*Ibid.*, p. 241

⁵BARBARAS Renaud, *op. cit.*,

sur l'inconscient et la répétition. Auparavant il avait donné un séminaire sur l'angoisse comme signe du réel. Nous sommes à présent dans le champ du réel de la psychanalyse, réel comme impossible à supporter. Un champ qui inclut la pulsion, le fantasme, le symptôme... Un champ où la pulsion se désontologise, effet de corps dans l'angoisse comme nous le verrons dans la perversion. Le réel ne surgit pas d'un manque à être, mais du sacrifice d'un morceau de corps ou livre de chair.

Le choix du regard comme objet illustre non pas l'Être mais le désêtre, la perte inaugurale dont le sujet du désir sera naissant. Naître à son désir est corrélé à un choix du sujet, du parlêtre.

L'écart de Merleau-Ponty une ontologie du désir ? Il lui manque le signifiant.

Avant d'approcher le regard comme objet précisons en quelques lignes le Fort-Da emblématique de la répétition, puisque c'est par là que Lacan nous dirige. Le sacrifice du sujet parlant dont nous parle Freud, sacrifice à la culture, à la civilisation s'augure dans ce jeu de la bobine.

1.4.1. Le Fort-Da freudien¹

Freud s'étonne en observant son petit fils âgé d'un an et demi, du plaisir qu'il obtient dans le jeu de la bobine. Ce dernier en l'absence de sa mère lançait une bobine entourée d'une ficelle. Elle disparaissait avant de ré-apparaître. Il accompagnait son jeu de signifiants : Fort (loin/vas t-en parti) et Da (voilà/viens elle est revenue). Freud en bon clinicien, se fait la remarque que l'enfant répète le premier moment malgré son caractère pénible, la mère quittant la pièce. Ce n'est pas la retrouvaille avec l'objet qui le satisfait mais son départ, un au-delà du principe de plaisir. Comment le petit sujet peut-il jouir de ce qui *a priori* provoquerait de la souffrance ? Freud interprète ce jeu sur son mode énigmatique, l'accès au plaisir se ferait-il dans ce cas de manière plus directe, sans barrières ? Et de surcroît serait antérieur à lui, le précéderait « [...] tendances situées au-delà de ce principe, c'est-à-dire de tendances indépendantes de lui et, peut-être plus primitives que lui »².

¹FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Ed. Petite bibliothèque Payot, 1977

²*Ibid.*, p. 20

Freud insiste sur le premier acte, celui de jeter au loin, qui se répétait inlassablement. Il met en évidence la séparation des deux actes de ce jeu d'occultation. La disparition est répétée et Freud de la qualifier d'un autre plaisir qu'il faudrait définir. A cette observation se rajoute celle de la mère qui surprend l'enfant jouant à se faire disparaître devant le miroir. Lacan dans *Ecrits*¹ saisit le propos freudien comme un acte d'anticipation de la présence et de l'absence, symbolisation primordiale, pas sans la provocation, le signifiant ou les phonèmes. Ce sont deux jaculations élémentaires qui comme entrée dans le symbolique sont le meurtre de la Chose et le « [...] point d'insertion d'un ordre symbolique qui pré-existe au sujet infantile et selon lequel il va lui falloir se structurer »².

Cette séquence freudienne livre l'objet a lacanien en tant que ce qui choisit « [...] c'est un petit quelque chose du sujet qui se détache tout en étant encore bien à lui, encore retenu »³. Auto-mutilation dira Lacan au-delà d'un effet de réassurance en se faisant l'agent de la disparition de sa mère. L'objet perdu renvoie à la division du sujet, *Spaltung*, condition de son humanité. La coupure signifiante témoigne de l'Autre barré, du manque à venir, condition du désir.

La répétition, dans ce geste de destruction *a priori*, répétition d'une souffrance, incarne la puissance de l'objet cause du désir comme la rencontre avec un réel incontournable. La bobine, dans ce temps constitutif du sujet est le sujet lui-même comme objet du désir de l'Autre. Ce que le stade du miroir entérinera avec les identifications à *i(a)* et *I(A)*. Le sujet se saisit dans cette béance apparition/disparition à la faveur d'un reste, non spécularisable, l'objet a. La répétition première avec la bobine puis à travers le miroir sont des solutions organisées par le sujet pour maintenir son désir. Ainsi la répétition en est sa forme métonymique puisque l'objet a cause du désir est insaisissable. « [...] c'est comme objet a du désir, comme ce qu'il a été pour l'Autre dans son érection de vivant, comme le *wanted* ou *l'inwanted* de sa venue au monde, que le sujet est appelé à renaître pour savoir s'il veut ce qu'il désire [...] »⁴.

Ce que Freud met en lumière est un enjeu éthique à savoir que le sujet ne

¹LACAN Jacques, « Fonction du champ de la parole et du langage », *Ecrits, op. cit.*, p. 318

²LACAN Jacques, « La direction de la cure », *Ecrits, op. cit.*, p. 594

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 60

⁴LACAN Jacques, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Ecrits, op. cit.*, p. 682

pourra que se plaire à « [...] retrouver les marques de réponse qui furent puissantes à faire de son cri un appel »¹.

Ces jeux infantiles pour le sujet, en tant que sujet du signifiant constituent pour Lacan un nom du réel. La répétition dans ces jeux syntaxiques cerne un noyau, la réserve inconsciente. « L'identité de perception »², le retour au même en est la condition. Le sens voilé ou réalité sexuelle de l'inconscient, comme part laissée au réel dans ce procès de subjectivation, commande ce réel pulsionnel comme trace d'une rencontre d'avance toujours ratée. La schize introduite dans le sujet, la coupure ou béance de l'apparition/disparition de ce sujet déterminé par un signifiant traduit « [...] le manque constitutif de l'angoisse de la castration »³. La facticité du trauma voile la réalité psychique inconsciente dans la répétition, « [...] réel situé comme ce que le sujet est condamné à manquer, mais que ce manquement même révèle »⁴.

Revenons à Merleau-Ponty pour percer la schize œil/regard, leur antinomie, l'éclat de la pulsion au lieu de la vision.

1.4.2. Les limites du regard merleau-pontyen : l'œil et le regard

Nous poursuivons l'enjeu de désontologisation avec la schize œil/regard, vision/regard. Ce que Lacan doit à Merleau-Ponty est son dépassement de la phénoménologie en tant qu'il fait apparaître la question du regard, son retournement pour Lacan. « Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la pré-existence d'un regard_je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »⁵. Ne peut-on y voir déjà un Autre sans lequel le sujet n'aurait aucune indication pour se repérer en tant qu'autre et sujet dans l'espace et le temps. Le regard ne peut être envisagé sans le regard de l'Autre, la voyure préalable. La tache selon Lacan confirme l'impossibilité pour le sujet de se satisfaire d'une vision complète, totale, consciente. Le sujet est regardé sans que cela lui soit montré. Le regard précède l'œil , le voir. La schize du sujet de

¹*Ibid.*, p. 679

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 66

³*Ibid.*, p. 70

⁴*Ibid.*, p. 39

⁵*Ibid.*, p. 69

l'inconscient s'affirme dans le champ scopique avec son objet, effet du réel, l'objet regard. Le regard sera dès lors intégré au champ du désir, définitivement, ce qui le distingue du registre de la demande.

En cela le regard est le paradigme de l'objet à cause du désir. Il est un mouvement d'appel à l'Autre, il demande un regard en retour. Merleau-Ponty nous voyait à juste titre comme des êtres regardés mais sans la béance qui sépare vision et regard. Ontologue il visait la chose même comme les minimalistes. Le mouvement du corps propre est le véhicule intentionnel et la vision l'accès à « [...] la chose [...] au bout de mon regard »¹ selon le philosophe. Ce regard qui atteint sa limite dans l'imminence de sa réflexibilité. L'inconscient merleau-pontyen qui est perception peut dès lors admettre un visible à venir par le regard en train de se faire, le regarder. Ce qui commence à nous éloigner du stade du miroir qui est une perte au niveau de l'image du sujet, définitive, irréversible. Pas de réciprocité de l'image, de reconnaissance réciproque. « Pour tout dire, il nous semble que le « je pense » auquel on entend réduire la présence, ne cesse pas d'impliquer, à quelque indétermination qu'on l'oblige, tous les pouvoirs de la réflexion par quoi se confondent sujet et conscience, soit nommément le mirage que l'expérience psychanalytique met au principe de la méconnaissance du sujet et que nous-mêmes avons tenté de cerner dans le stade du miroir en l'y résumant »². Le corps pour Merleau-Ponty ne barre pas l'accès à un savoir comme la science le prétendrait. Le visible dans la perception est conditionné par le regard comme projet moteur.

Olivier Putois dans son texte « Vision et narcissisme »³ fait la démonstration du chiasme vision/regard. L'après-coup est la perception de la perception. « [...] le conditionnement *de facto* du prélèvement du sens à même le visible par le déploiement du regard s'apparente à un détour par le visible comme image de ce regard »⁴. Sans entrer dans les détails de la phénoménologie, des conditions sont requises pour se faire. Ce chiasme permet de surmonter ce qui *a priori* ne peut se

¹MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 21

²LACAN Jacques, « Maurice Merleau-Ponty », *Autres écrits*, Paris, Ed. du Seuil, 2001, p. 179

³PUTOIS Olivier, « Vision et narcissisme », *Recherches en psychanalyse*, n° 15, 2013/1, pp. 60-70

<https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2013-1-page-60.htm>

⁴*Ibid.*,

réaliser pour le voyant. Chiasme où « [...] le sujet se projette dans le monde sous la forme anticipée d'un visible déterminé mais non encore vu qui appelle de lui un certain mouvement pour apparaître »¹. La structure narcissique est celle du regard et de la vision. La coupure se répare dans l'après-coup. Un narcissisme charnel comme dit Putois.

La limite du regard comme « exploration visuo-motrice » rejoint ce que nous disons depuis le début, l'indivision, un être total. Pas de reconnaissance possible du sujet dans le miroir pour Lacan. « Il n'y subsiste que cet être dont l'avènement ne se sait qu'à n'être plus »². La *Gestalt* aussi argumentée soit-elle ne répond pas à la nécessité d'un Autre préalable, symbolique qui avalisera l'image du petit sujet dans le miroir, l'enfant se retourne de fait vers l'autre qui le tient.

L'accès aux choses mêmes est un rêve merleau-pontyen duquel l'art peut tenter une approche dans le geste du peintre. Les minimalistes, il en est certain, partagent le narcissisme charnel de Merleau-Ponty et le chiasme vision/regard. Remettre le corps au centre du dispositif, par sa seule présence comme entité autonome. Le savoir des minimalistes, s'il en est un, serait de défendre impérativement cette unité ou réflexion phénoménologique. Là où Lacan se désolidarise avec le réel de la pulsion scopique où, « Le regard comme objet a est ce qui soutient la vision du sujet sans que celui-ci n'en sache rien, ni n'en perçoive rien »³.

1.4.2.1. *L'objet a est de l'ordre du réel*

« L'objet a est de l'ordre du réel »⁴ dira Lacan dans « L'objet de la psychanalyse »⁵. Le regard dans ce séminaire est maintenu comme ce qui choit et ce qui se perd. Mais Lacan va déployer ici la structure visuelle du sujet et en dégager la division : structure du regard et structure de la vision. Cette démonstration mise en

¹*Ibid.*,

²LACAN Jacques, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits, op. cit.*, p. 678

³BAAS Bernard, Le regard de Pygmalion, *Savoirs et clinique*, n° 7, 2006/1, pp.83-94, <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2006-1-page-83.htm>

⁴BRUNO Pierre, « Entre Ethique et Jouissance », *Les séries de la Découverte Freudienne*, Vol.I, Mai 1989

⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XIII, L'objet de la psychanalyse*, inédit, 1965/1966

acte dans le fantasme correspond à « [...] la perte de l'objet a et qui n'est autre que le regard, et d'autre part, une division du sujet ». ¹ La construction de la vision se soutient d'une monture pour le sujet qui est l'objet a. La topologie franchissant le seuil de la géométrie euclidienne, Lacan s'en saisira pour dissocier le sujet voyant et le sujet regardant.

Nous avons donc le point de fuite qui est le point du sujet en tant que voyant et le point qui choit dans l'intervalle du sujet et du plan-figure et qui est celui que j'appelle le point du sujet regardant. [...] C'est une nouveauté de l'introduire ainsi, d'y retrouver la topologie du sujet dont il va falloir savoir maintenant où nous situons le a qui détermine la division de ces deux points. ²

A partir de cette thèse Lacan met au jour ce que nous avons repéré comme les limites du regard merleau-pontyien. Le tableau dont ne dispose pas le philosophe fait surgir un sujet qui certes comme il précise, préfère ne pas savoir qu'il est regardé, qu'on ne le lui montre pas. Le tableau lacanien dévoile au sujet qu'il ne peut pas se voir d'où l'Autre le regarde. Cette profonde désillusion est la signature de la castration que le fantasme tente d'obturer. Comment le tableau peut-il nous mettre sur la voie du sujet comme apparition/disparition ?

¹*Ibid.*, p. 511

²*Ibid.*, p. 521

2. LE RÉEL ET LA PULSION SCOPIQUE : LE REGARD COMME OBJET a

2.1. Introduction

Freud avait conceptualisé la pulsion orale, anale et phallique avec leur corollaire d'objets : sein, fèces et phallus. La métapsychologie freudienne concernant les destins de la pulsion scopique, s'emploie à démontrer dès 1905 la pulsion de voir. Les théories sexuelles infantiles avec l'enfant pervers polymorphe et les mécanismes de la perversion sont interprétés par Freud comme les conséquences de la différence sexuelle anatomique. « Ça veut voir ». La pulsion produit un effet de corps, concept à la limite du psychique et du somatique.

[...] il y a un réel pulsionnel uniquement pour autant que le Réel, c'est ce que, dans la pulsion, je réduis à la fonction du trou. C'est-à-dire ce qui fait que la pulsion est liée aux orifices corporels. Je pense qu'ici tout le monde est en état de se souvenir que Freud caractérise la pulsion par la fonction de l'orifice du corps. Il part d'une sorte d'idée, de la constance de ce qui passe par cet orifice. Cette constante est assurément un élément de réel. J'ai même essayé de la figurer par quelque chose de mathématique qui se définit de ce qu'on appelle une constante rotationnelle. Ce qui est bien fait pour nous signifier qu'il s'agit là de ce qui se spécifie du bord du trou.¹

Le regard comme objet a, ici objet pulsionnel est traité par Lacan dans l'ordre du réel et le champ pulsionnel. En ceci on peut supposer *das Ding* comme préalable. Comme l'écrit Pierre Bruno « (...) la question sur la pulsion est proprement impensable tant qu'on n'a pas saisi son lien avec ce que Lacan a appelé dans *l'Éthique* « l'évidement de la chose »². Et d'ajouter « [...] la sublimation, ce qui est

¹LACAN Jacques, « Réponse à une question de Marcel Ritter », Journée des cartels avril 75, *Lettres de l'École Freudienne*, n° 18, 1976

²BRUNO Pierre, « Entre Ethique et Jouissance », *op. cit.*, p. 105-106

la condition de cet évidemment premier de la Chose, sans lequel la structure ne peut se prêter à la discursivité »¹. La sublimation est la démonstration du processus de la pulsion comme nous l'avons développé dans notre partie sur la sublimation artistique. Le regard comme objet a est bien ce qui intéresse au plus haut point la création artistique et la psychanalyse. L'objet a est au cœur de ces deux disciplines, qui de fait nous semble-t-il convoque le sujet dans ce qu'il a de plus intime et qui lui est a contrario extime. C'est comme petit a que le sujet répond à l'Autre et regarde une œuvre.

Du séminaire *L'éthique de la psychanalyse à L'objet de la psychanalyse*, l'objet a subit des remaniements. Le regard comme objet a est le paradigme de la division subjective dans la béance qui est ouverture et fermeture de l'inconscient. Il est ce qui est éludé par la tradition philosophique et la théorie de la connaissance qui idéalisent l'œil. La schize œil/regard n'est pas autre chose que la schize du sujet. Lacan dit de cette monture commune qu'est l'objet a qu'il établit le rapport structural du sujet au monde. Ce que le fantasme avec la fenêtre confirme et qui est décliné dans *L'objet de la psychanalyse. Écran, tableau, fenêtre* autant de dispositifs optiques qui situent le sujet dans son rapport à l'Autre et au désir. La fonction du tableau sur laquelle nous nous arrêterons dépasse celle du miroir. Le tableau montre le regard là où le miroir le voile. La pulsion scopique serait la plus apte à masquer l'angoisse de castration du fait des assises narcissiques du sujet. Le tableau ne se laisse pas intimider par les instances moïques qui éludent le regard.

La condition de l'être quant à elle est revisitée par un retournement ontologique où « [...] c'est le regard qui est là et c'est seulement par après que l'être peut apparaître »². Lacan réalise une subversion du sujet divisé entre savoir et vérité. L'objet regard incarne le manque central. « L'objet a dans le champ du visible, c'est le regard »³. Le regard institue le manque phallique qui implique la présence de l'Autre symbolique, le regard de l'Autre. « Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une étrange contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon

¹*Ibid.*, p. 108

²FIERENS Christian, « Lecture des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Le Séminaire XI de Lacan. Bruxelles, E.M.E., 2010, p. 66

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts de la psychanalyse, op. cit.*, p. 97

et comme butée de notre expérience à savoir le manque constitutif de l'angoisse de castration »¹.

Lacan illustrera cette apparition/disparition avec l'*aphanisis* du sujet où ce dernier « [...] apparaît d'un côté comme sens, produit par le signifiant, de l'autre il apparaît comme *aphanisis* »². Le sujet apparaît comme manque, cela est au principe de l'aliénation. S1 représente le sujet auprès de S2. La constitution de ce couplage primitif (aliénation et séparation) est de structure aliénante, sachant que l'effet de sens n'est jamais égal à aucun signifiant. Entre S1 et S2 gît un intervalle. S2 ne peut désigner comme tel S1, n'importe quel signifiant peut se substituer à un autre et produire de la signification, le lapsus le montre. Le S2 signifiant binaire, *vorstellungrepräsentanz*, sera le carrefour où s'inaugureront tous les refoulements. « Il y a affaire de vie et de mort entre le signifiant unaire, et le sujet en tant que signifiant binaire, cause de sa disparition. »³ Maintenir la dialectique du signifiant conduit le sujet à ne pas ignorer la caducité de l'Autre et à en supporter le réel. L'Autre manquant interroge le sujet sur son désir, lequel sujet répond alors par son propre manque. « C'est un manque engendré du temps précédent qui sert à répondre au manque suscité par le temps suivant »⁴ Cette division du sujet prise dans la place que le discours accorde au structuralisme, sera complétée par un paradigme visuel, une image où subsiste un manque.

Déclinons à présent dans ses gros traits ce qui nous mènera du miroir au tableau. L'enjeu étant d'appréhender les remaniements de a comme objet spéculaire dans un premier temps, jusqu'à sa non spécularité dans le tableau. Une avancée éthique mise en valeur dans le texte de Marie Pesenti-Irrmann « A propos de l'objet de la psychanalyse »⁵ Elle souligne la jouissance inhérente à la division du sujet que le regard comme la voix « [...] présentifient dans le champ même du perçu la partie élidée proprement libidinale »⁶ Avancée éthique et majeure pour la cure où la jouissance est à l'œuvre dans la répétition, se manifeste dans le symptôme et oriente

¹*Ibid.*, p. 69-70

²*Ibid.*, p. 191

³*Ibid.*, p. 199

⁴*Ibid.*, p. 195

⁵PESENTI IRRMANN Marie, « A propos de l'objet de la psychanalyse. L'objet entre désir et jouissance », *Clinique lacanienne*, n° 21, 2012/1, pp. 189-212, <https://www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2012-1-page-189.htm>

⁶*Ibid.*,

le sujet désirant. Dans le séminaire *L'angoisse*¹ Lacan dira « L'objet a vient cette année au centre de notre propos. S'il s'inscrit dans le cadre d'un séminaire que j'ai intitulé l'angoisse, c'est parce-que c'est essentiellement par ce biais qu'il est possible d'en parler, ce qui veut dire encore que l'angoisse est sa seule traduction subjective ».

L'angoisse lorsqu'elle apparaît, affecte le corps du sujet, produit le plus souvent un ébranlement de l'image où apparaît ce qui n'apparaît pas d'ordinaire, ce qui ne se reflète pas, ce qui est autrement dit hors miroir. L'angoisse renvoie à la fonction du tableau qui montre l'apparition/disparition du sujet.

2.2. La fonction du tableau ou la structure visuelle du sujet

2.2.1. Quelques mots sur le stade du miroir : « L'image spéculaire est le seuil du monde visible »²

Le miroir est ce qui organise notre réalité, ce qui lui offre un cadre. Il est constitutif de la première identification du sujet.

Ce passage par le stade du miroir est un préalable à la fonction du tableau. Le miroir jusqu'au *Séminaire X L'angoisse* masque l'objet a comme aspécularisable. L'objet a regard n'apparaît pas dans le miroir alors qu'il fait son apparition dans l'angoisse, comme trou, comme vide. L'art minimal qui propose au récepteur une continuité entre dedans et dehors, envers et endroit nous aidera à en faire la démonstration. Le miroir tient à condition que le a ne passe pas dans le champ du visuel. Il est voilé par l'écran du fantasme, et la fonction phallique qui assure le registre du symbolique, le manque à l'origine du désir.

Le stade du miroir supportera de nombreuses modifications depuis sa première mouture en 1936 à Marienbad lors du congrès psychanalytique international de l'Association Psychanalytique Internationale. La publication dans les *Écrits* « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X, L'angoisse*, Paris, Ed. du Seuil, 2004, p. 119

²LACAN Jacques, « Le stade du miroir », *Écrits, op. cit.*, p. 95

est révélée dans l'expérience psychanalytique » de 1949¹ est la référence majeure pour les déclinaisons à venir. Elle sera suivie par les miroirs des *Écrits techniques de Freud* en 1954, puis du texte « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache »² de 1960. Le texte de 1949 ne rend pas compte de l'Autre symbolique et de l'Idéal du Moi. Le séminaire sur *L'éthique* fera le lit du miroir ultérieur où le regard atteste la présence de l'Autre primordial.

Le stade du miroir de 1949 fait valoir l'assomption de l'image spéculaire par le nourrisson. Ce moment intervient avant la maîtrise réelle du corps, donc avant l'achèvement du processus de sa maturation physiologique. « Le sujet anticipe sur l'achèvement de la maîtrise psychologique et cette anticipation donnera son style à tout exercice ultérieur de la maîtrise motrice effective »³. D'un corps morcelé, l'enfant va passer à l'image d'un corps unifié et organisé comme un tout *Gestalt*, une forme qui structurera toute sa vie fantasmatique ultérieure.

Le stade du miroir est à entendre « (...) comme une identification [...] à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image [...] »⁴. Nous retiendrons la remarque de Lacan qui précise que *l'infans* dans cette assomption perçoit la forme de son corps comme apparaissant « (...) dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse [...] »⁵. Ainsi la gauche devient la droite et vice versa. Cela laisse augurer d'une coupure, il n'existe pas de continuité entre l'image réelle et l'image perçue. Le spéculaire conduit à une séparation entre l'objet et l'image autrement dit.

L'image spéculaire est la propriété selon laquelle il y a « [...] impossibilité à pouvoir superposer un corps sur l'image reflétée dans un miroir [...] »⁶. Nous en concluons avec Lacan la fiction moiïque qui en découle, la prise dans les rets imaginaires de la structure visuelle et le leurre à quoi est appendu le sujet (piège à

¹*Ibid.*, p. 93

²*Ibid.*, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Ecrits, op. cit.*, p. 647

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Ed. Du Seuil, 1975, p. 93

⁴LACAN Jacques, « Le stade du miroir », *Ecrits, op. cit.*, p. 94

⁵*Ibid.*, p. 95

⁶MALAGUARNERA Serafino, « L'angoisse cernée par le schéma optique présenté par Lacan », <http://lacan.e-monsite.com/pages/categorie-cachee/l-angoisse-cernee-par-le-schema-optique.html>

regard). Voilà le drame de cette identification. Le JE dans le texte peut surprendre car il anticipe la présence du symbolique qui se confirmera avec l'Autre du miroir. Le sujet a donc à charge à ce stade « [...] de résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité »¹. Un problème éthique dont il ignore tout.

Dans la description de cette expérience, Lacan rabat sur l'espèce la propriété de l'*infans* à se représenter une imago comme image mentale. Lacan n'évoque pas encore l'Autre comme celui qui va désigner l'image du sujet comme sienne. A ce stade le sujet se voit comme un autre. Les références à la paranoïa, au morcellement découlent sans doute de cet imaginaire où le moi est considéré sur son seul versant narcissique. L'identification du narcissisme secondaire est l'identification à l'autre qui permet au sujet de se situer dans son rapport imaginaire et libidinal au monde en général. Les fonctions du moi passent pour le sujet par l'aliénation fondamentale que constitue l'image réfléchie de soi-même : forme originelle du moi-idéal aussi bien que du rapport avec l'autre.

L'imaginaire précéderait le symbolique :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet².

Sans le conceptualiser encore Lacan n'évoque-t-il pas le trait unaire, le trait de l'Idéal du Moi qui sera le prémisses de toutes les identifications secondaires et de leur impossibilité à retrouver cette première forme idéale ? Cette jubilation est ainsi associée à une profonde méconnaissance qui anticiperait l'objet a, le vide. Le sujet se saisit dans la captation imaginaire d'où sont issus les jeux de prestance et de prestige, l'agressivité et la jalousie envers l'autre (dialectique maître/esclave). Mais aussi « [...] les mécanismes d'inversion, d'isolation, de duplication, d'annulation, de déplacement, de la névrose obsessionnelle »³. Lacan parle comme nous l'avons souligné de symétrie. « La libido circule du narcissisme du moi à l'objet, elle est

¹LACAN Jacques, « Le stade du miroir », *Ecrits, op. cit.*, p. 94

²*Ibid.*, p. 94

³*Ibid.*, p. 97-98

distribuée à l'objet ou lui est retirée »¹. Nous sommes dans le registre imaginaire qui curieusement appelle le symbolique à plusieurs reprises sans parvenir à son élaboration en tant que tel. Ce qui nous amène à penser que le stade du miroir est fondamental dans la constitution du sujet, dans sa fondation en tant que sujet. Le grand Autre ne peut être exclu de cette assomption symbolique sans quoi l'enfant ne pourrait se reconnaître. L'illusion nécessite la validation de l'Autre. Le nouage imaginaire et symbolique se trame. Il faudra un pas supplémentaire avec les schémas optiques du bouquet renversé, afin de distinguer le moi-idéal du miroir de l'Idéal du moi. Ce sera le passage du miroir plan au miroir sphérique.

2.2.2. L'Autre du regard

Ce que nous cherchons à valoriser est la place centrale de la pulsion scopique et de son objet le regard comme vecteur du réel et de *das Ding*. L'artiste selon notre thèse vise le réel, cerne la Chose. Les arts visuels déjouent et rejouent les assises illusionnistes du miroir. A l'instar d'un fort-da ils invitent le spectateur à s'interroger sur sa place dans l'espace, dans le tableau. L'œuvre dévoile le manque voilé par a ou le voile mais le spectateur en est saisi à son insu. L'œuvre peut retourner le sujet comme un gant tel que peut nous le soumettre Orlan (artiste plasticienne) dans ses performances, laisser apparaître ce qui d'ordinaire ne s'attrape pas, l'a spécularité de a, la fragilité de l'image, mouvante et instable. Un nouvel enjeu est donc abordé par Lacan où l'image, le regard précisément augure du réel là où le signifiant augurait du désir. Le concept de jouissance n'est pas très loin de faire son entrée sous les auspices de a comme part libidinale, hors symbolique.

2.2.2.1. L'antériorité de l'Autre dans la relation spéculaire

La fonction de l'Autre sera introduite par Lacan dans *Les écrits techniques de Freud* en 1954. Le bouquet renversé emprunté à Henri Bouasse (physicien) sera remanié puis reprécisé dans « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache ».

Ces schémas optiques que nous ne développerons pas ici dégageront les

¹MILLER Jacques, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *La Cause freudienne*, n° 59, 2005/1, pp. 65-103, <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2005->

distinctions moi, moi idéal, idéal du moi et sujet. Ces schémas déploient le rapport entre l'image réelle i (a) et l'image virtuelle i' (a). L'image spéculaire ne sera plus pour le sujet morcelée par les éclats de la pulsion mais unifiée par le regard de l'Autre. C'est une identification imaginaire, ou projection imaginaire, qui anticipe l'image du corps, « [...] le sujet, lui se voit redoublé, se voit comme constitué par l'image reflétée, momentanée, précaire de la maîtrise, s'imaginer homme, seulement de ce qu'il s' imagine »¹. Le moment jubilatoire pour le sujet est le désir à l'Autre, un mouvement d'appel à l'Autre. Le sujet va assumer une image dans une aliénation fondamentale, celle du trait unaire. Il sera soumis à deux identifications sur le plan imaginaire et symbolique. Le trait unaire est une identification réelle à l'Autre réel, passage de l'être à l'étant. Le sujet se voit à partir de l'Autre comme l'indiqueront les schémas optiques du bouquet renversé de 1954 à 1960 dans leur évolution. Il ne peut pas se voir. Il est d'emblée regardé. Dans cette reconnaissance où il se trouve dans un échange de regards avec l'Autre (ce qui est jubilatoire), quelque chose se perd, un reste qui n'est pas spécularisable, qui ouvrira la dialectique du désir à travers les défilés des signifiants de la demande. « Le sujet est [...] dans l'organisme dès lors aspiré par les effets du « ça parle » »². Autrement dit dès le stade du miroir le sujet va reconnaître ce qui constituera les figures de son désir. Le miroir c'est l'Autre.

Le désir aliéné comme tel dès ce temps s'origine dans la captation imaginaire. Le sujet s'appréhende comme objet imaginaire, comme moi. « Il peut croire que c'est ce moi qui est lui, tout le monde en est là et il n'y a pas moyen d'en sortir »³. L'illusion nécessite la confirmation de l'Autre. « [...] nul pas dans l'Imaginaire peut-il franchir ses limites, s'il ne procède d'un autre ordre ? »⁴. Lorsque l'Autre soutient l'enfant devant le miroir nous voyons l'envers de l'Idéal du Moi, le moi idéal où le sujet « [...] désire se complaire en lui-même »⁵. Ce point idéalisé par le sujet dans l'Autre lui servira de supports dans ses relations d'amour, support de l'amour en tant que narcissique, lieu d'où il se verra comme aimable. Le sujet se réalise à s'identifier au

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 130

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre IX, *L'identification*, inédit, p. 101

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil. 1978, p. 285

⁴LACAN Jacques, « De nos antécédents », *Ecrits*, *op. cit.*, p.70

⁵Lacan Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 231

trait unaire, à I(A) aux fins que le miroir y réponde, mirage de l'idéal du moi. I(A) comme antériorité de l'Autre où le sujet deviendra ce qu'il aura été. Du moi-idéal à l'Idéal du moi. La méconnaissance du sujet lui-même ignorée, étant au fondement de ce mouvement, de cette anticipation du moi. Cet objet du désir que le sujet s'imagine posséder à ce stade va provoquer une profonde désillusion comme déjà précisé. L'impasse ici conduit donc la demande d'amour à ne pouvoir pâtir « [...] que d'un désir dont le signifiant lui est étranger »¹.

Les schémas optiques répondent ainsi à l'exigence de Lacan dans le développement théorique du stade du miroir comme un moment constitutif : « C'est l'aventure originelle par où l'homme fait pour la première fois l'expérience qu'il se voit, se réfléchit et se conçoit autre qu'il n'est : dimension essentielle de l'humain, qui structure toute sa vie fantasmatique »².

Les schémas optiques attestent de la distinction des fonctions entre moi-idéal et Idéal du Moi qui structurent la réalité du sujet , à savoir l'aliénation fondamentale de la captation imaginaire comme moi puis moi-idéal et l'Idéal du Moi, soit le rapport à l'Autre comme formateur de l'unité de l'image, totalité imaginaire. Le dépassement de la relation spéculaire à l'autre comme redoublement de soi-même ou objet de toutes les convoitises sera régulée par l'Autre symbolique. « Vous pouvez saisir dès lors que la régulation de l'Imaginaire dépend de quelque chose qui est situé de façon transcendante, comme dirait Monsieur Hyppolite_Le transcendant dans l'occasion n'étant ici rien d'autre que la liaison symbolique entre les être humains »³. Et d'ajouter « [...] c'est la relation symbolique qui définit la position du sujet comme voyant »⁴.

L'antériorité de l'Autre est requise dans la relation spéculaire « [...] en son plus pur moment : dans le geste par quoi l'enfant au miroir, se retournant vers celui qui le porte, en appelle du regard au témoin qui décante, de la vérifier, la reconnaissance de l'image, de l'assomption jubilante, où certes elle était *déjà* »⁵.

Notons pour notre thèse que l'Autre en ce pur moment révèle l'être sur le mode de ne l'être plus. Notre *Ding* disparaît dans l'antériorité de l'Autre où le parlêtre

¹LACAN Jacques, « La signification du phallus », *Ecrits, op. cit.*, p. 693

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre I, op. cit.*, p. 94

³*Ibid.*, p. 161

⁴*Ibid.*, p. 161

⁵LACAN Jacques, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Ecrits, op.,cit.*, p. 678

sera porteur d'un vide, de *das Ding*. L'Idéal du Moi tel que Lacan le positionne sur le schéma optique de 1954 dans le rapport de Daniel Lagache lève définitivement le doute sur la présence de l'Autre, sa fonction subjectivante. La relation des registres imaginaire et symbolique est enfin clarifiée dans cet échange de regards entre l'enfant et celui qui le porte. L'enfant

[...] il se retourne, ai-je noté, vers celui qui le soutient et qui est là derrière. (...) par ce mouvement de mutation de la tête qui se retourne vers l'adulte comme pour en appeler à son assentiment, puis revient vers l'image, il semble demander à celui qui le porte, et qui représente ici le grand Autre, d'entériner la valeur de cette image¹.

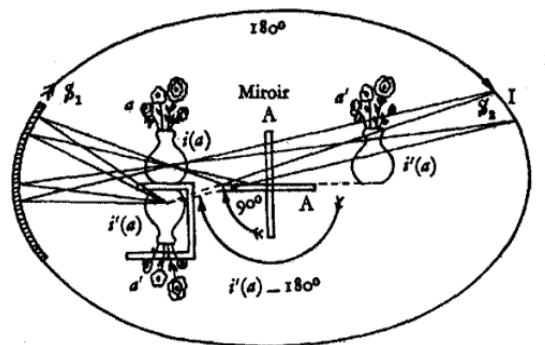


Illustration 4 - Jacques LACAN,
FIG. 3 Ecrits

Dans le séminaire sur *L'Angoisse* Lacan poursuit le développement à partir de la phénoménologie de l'angoisse. Le réel, soit ce qui ne s'inscrit pas dans le spéculaire, le conduira à une révision de l'objet. L'objet a non spécularisable et qui ne se partage pas, antérieur à l'objet commun du stade du miroir, dont il donnera le versant original cependant, le mode de jouissance. L'objet a n'a pas d'image spéculaire. Doublure, étoffe du sujet, « C'est à cet objet insaisissable au miroir que l'image spéculaire donne son habillement »³.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre X, *op. cit.*, p. 42

²LACAN Jacques, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Ecrits*, *op. cit.*, p. 680

³LACAN Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Ecrits*, *op. cit.*, p. 818

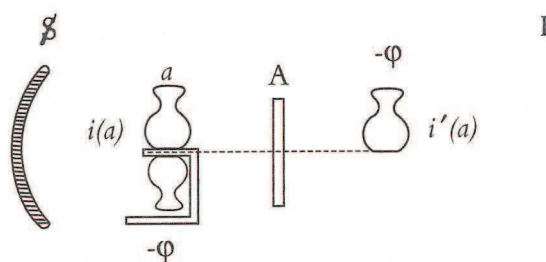


Illustration 5 - Jacques LACAN, Schéma simplifié

Ce schéma est la préfiguration du changement de paradigme avec le tableau, plus à même de montrer la présence de a en tant qu'il inclut le sujet, comme objet. Le champ scopique, lieu du réel où se place le sujet en tant que regardé, se déduit de la topologie, comme dépassement de l'image et donc du miroir.

2.2.3. Le tableau

Le tableau met en scène la structure subjective et son paradigme visuel, tableau qui évolue du *Séminaire XI* au *Séminaire XIII*. « Avec la topologie, on passerait de l'image inversée -ici du gant gauche au gant droit- à la géométrie du gant retourné »², où c'est l'objet lui-même qui est retourné et non son image. La pulsion scopique est au fondement du désir du sujet. Elle s'organise autour du vide de la Chose, trou du regard. Du tableau surgit ce rapport fondamental du sujet à a , rapport soutenu par l'écran du fantasme qui obture la fenêtre du réel. Pierre Bruno décrit l'écran comme la mise à plat du corps du grand Autre, corps symbolique, il y a incorporation dans le corps du corps symbolique. Puis une découpe de l'écran s'effectue : la fenêtre. Dans le fantasme la fenêtre est une ouverture sur le réel, et en même temps elle fait écran au réel. Ce qui nous importe est que l'écran et la fenêtre commandent le rapport sujet/objet. Le tableau ou écran, borde la fenêtre du réel : tableau dans le tableau.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre X, *op. cit.*, p.50

²SUDREAU Vanessa, « Topologie de l'objet : au delà du miroir », *Les chemins de la psychanalyse*, Mai 2013

Freud puis Lacan, instituent un préalable, à savoir l'écran qui contient la tache qui est de structure. Matrice clinique du moins phi. La naissance du sujet du regard ajoutée au sujet de la vision, « [...] comme le représentant d'une représentation qui par essence et de toujours, il s'agit de la représentation, est à considérer comme abolie »¹. Le sujet s'instaure ainsi d'un point d'où il ne se voit pas, mais d'où il est regardé, un trou élidé. Il est divisé *percipiens* et le *perceptum* pris dans les rets langagiers. La fenêtre a pour fonction dans le fantasme, de mettre en scène la jouissance par le biais de a, partie élidée du sujet dans le champ du perçu. Le fantasme est « l'œuvre d'art à usage interne du sujet »².

La topologie du tableau fait valoir le regard comme «[...] l'assurance du sujet dans sa rencontre avec la saloperie qui peut le supporter, avec le petit a dont il n'est pas illégitime de dire que sa présence est nécessaire »³. La jouissance liée à la perte de a, son reste, s'actualise dans les jeux de regards, l'angoisse, la honte, la perversion (voyeurisme/exhibitionnisme)... Parades, mascarades sont autant de reflets du manque de A (moins phi) que le sujet s'évertue à montrer ou à combler selon sa structure. Le regard est d'emblée connoté d'un rapport de leurre. Le tableau tel que Lacan le définit est emblématique de la dialectique œil/regard. « L'objet a est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe »⁴.

La création artistique se déploie au cœur de cette dialectique, où elle fait apparaître ou disparaître le regard, le manque et l'objet. « Il y a quelque chose dont toujours, dans un tableau, on peut noter l'absence_ au contraire de ce qu'il en est dans la perception. C'est le champ central, où le pouvoir séparatif de l'œil s'exerce au maximum dans la vision. »⁵.

2.2.3.1. *Je suis tableau : institution du sujet dans le visible*

« Dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau »⁶. Ce point sur lequel Lacan insiste est encore un point de réel,

¹BRUNO Pierre, « Entre Ethique et jouissance », *op.cit.*, p. 122

²QUINET Antonio, « Le trou du regard », Conclusion de sa thèse de doctorat en philosophie, « L'objet regard en philosophie ». http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_Troureg.htm

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 232

⁴*Ibid.*, p. 95

⁵*Ibid.*, p. 99

⁶*Ibid.*, p. 98

« [...] institution du sujet dans le visible »¹, donc regardé de partout. Le monde est omnivoyeur mais à notre insu. Les effets ravageurs dans la clinique, particulièrement dans la psychose, de la non-assomption de l'image en témoignent. Le phénomène de l'inquiétante étrangeté dans l'angoisse, ou dans la psychopathologie de la vie quotidienne, rendent compte également de la pré-existence d'un regard. Le tableau et le miroir protègent le sujet de cet éclatement de l'objet et de l'image. Le regard naît d'un point aveugle que recouvre le semblant phallique.

« Je suis tableau » est la forme d'assujettissement à laquelle devra souscrire le sujet de l'inconscient. Scotome, objet punctiforme, voilà à quoi se réduit le sujet dès lors, qu'il tend à retrouver le regard, la division est à son comble. Sujet évanescant où la dialectique œil/regard atteste pour le sujet l'impossibilité de se satisfaire d'une vision complète, totale et consciente. Le sujet est regardé sans que cela lui soit montré. Y aurait-il à repérer là, la satisfaction qui intéresse la psychanalyse. Certainement. « Je suis tableau » est le champ ouvert par Maurice Merleau-Ponty à Lacan. Mais l'invisible lacanien est l'objet a, séparateur, coupure. Pas de continuité ou de retournement du visible à l'invisible, du fait de l'élimination de a dans le champ de la psychanalyse. La topologie dans cette perspective désontologise. « Mais ce qui fait la visibilité du voyant est le regard comme objet a_ objet invisible qui se trouve au fondement de la visibilité : qui rend le sujet percevant en objet perçu »².

La topologie lacanienne montrera en quoi le sujet est objet, objet a avec la bande mœbienne. Ce sur quoi nous reviendrons quand nous parlerons des rapports de l'art et de l'angoisse. La question de *das Ding* et de l'être est à distinguer ici, nous semble-t-il. En quoi l'objet a serait ou non une forme de l'être ? Le regard illustre cette défaillance où le sujet perd l'être. Il ne peut regarder et voir en même temps. Entre regarder et voir, il y a l'*aphanisis* du sujet du désir et du signifiant.

2.2.3.2. *Le tableau n'est pas représentation mais fonction*

Le sujet est pris dans le tableau, dans la topologie du regard. Lacan dans le *Séminaire XI*, « Qu'est-ce-qu'un tableau », reprend le *Vorstellungrepräsentanz*

¹*Ibid.*, p. 98

²QUINET Antonio, « Le trou du regard », *op. cit.*,

freudien. Un tableau en peinture, représente toujours autre chose que ce qu'il donne à voir. Tout comme le sujet se donne à voir autre qu'il n'est, ne peut se voir, se voit d'où l'autre le regarde... Le manque s'inscrit dans un irréprésentable (réel) et la réalité ne peut qu'être marginale. Le tableau dans cette leçon déconstruit le champ géométral de la connaissance, qui exclut le regard, la jouissance. Ceci est bien traduit dans le texte *De la chaîne signifiante à l'entrelacs du visible*¹. La dimension géométrale est un plan à deux dimensions, degré zéro de la représentation. Si l'on ajoute la perspective des objets dans le tableau par exemple « [...] la déformation perspective introduit , [...] la subjectivité d'un point de vue, c'est-à-dire, dans le champ visuel, la dimension du sujet qui est à l'origine du regard »².

La dimension géométrale pour Lacan dans le *Séminaire XI* est une structuration de l'espace, sa représentation sans la perspective, qui elle fera surgir le regard, la dimension subjective désirante. La perspective inaugure un nouveau champ visuel dont les artistes n'auront de cesse de s'emparer, pour en jouer sur tous les tableaux.

Le sujet de la perception et de la perspective préoccupent Lacan. Où se situe le regard distinct de la vision ? Cette recherche appuyée de l'optique au scopique mériterait de longs détours. Le sujet de la dimension géométrale est le sujet conscient, cartésien, mathématique. Le sujet y est au centre de la vision. L'homme comme mesure de toutes choses. « Le point géométral, en tant qu'il maîtrise par la connaissance l'ensemble de l'objet (du monde) et qu'il est donc un sujet conscient et de connaissance, contient en lui-même toute la perspective en son intérieur_ c'est l'idéalisme subjectif total de Berkeley »³. Fierens donne l'exemple des perspectives inversées des *Doctrines de la Science de Fichte*⁴. C'est une référence pertinente qui rejoint le propos du *Séminaire XI*. Fichte d'abord idéaliste (tout part d'un moi central) revisite cette proposition. « (...)il affirmera maintenant que la condition pour qu'il y ait connaissance c'est une lumière qui est là, préalable au moi et donc à la connaissance »⁵. Perspective géométrale et inversée ne s'excluent pas pour Lacan.

¹LOJKINE Stéphane, cours d'initiation à la *french theory*, université d'Aix-Marseille, avril 2012, utpictura18

²*Ibid.*,

³FIERENS Christian, *Lecture des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire XI de Lacan, op. cit.*, p. 83

⁴*Ibid.*, p. 83

⁵*Ibid.*, p. 84

Leur dialectique ouvre en leur inversion, croisement, le champ du scopique. La lumière, la tache, impliquent le sujet comme regardé, comme tableau ou pris dans le tableau.

Lacan vise le scopique modélisé par la topologie : le chiasme, la réversion, le retournement en doigt de gant initiés par Merleau-Ponty. Le plan géométral n'intègre pas le point aveugle, la tâche. « Par conséquent, et pour autant que le tableau entre dans un rapport au désir, la place d'un écran central est toujours marquée, qui est justement ce par quoi, devant le tableau, je suis éliidé comme sujet du plan géométral »¹. Le sujet ne peut donc pas se représenter mais se repérer dans le tableau, ce en quoi il est fonction. Le sujet est littéralement objet dans la fonction scopique. La proposition de Merleau-Ponty est explicite : c'est l'objet regard qui donne sa réalité au visible et non pas l'inverse. Lacan l'avait saisi et commenté : « Lisez par exemple, cette note concernant ce qu'il appelle le retournement en doigt de gant, pour autant qu'il semble y apparaître _ voir la façon dont la peau enveloppe la fourrure dans un gant d'hiver_ que la conscience, dans son illusion de se voir se voir, trouve son fondement dans la structure retournée du regard »² Le sujet pour Lacan apparaît dans un second temps. Pas de regard sans l'Autre, le sujet est pris dans l'Autre, le tableau. Regard distinct de l'organe et de la vision. Le retournement du regard démontre le mouvement désirant du sujet et son battement. «[...] « le sujet de la représentation » n'est certainement pas le sujet du tableau (les ambassadeurs dans les Ambassadeurs par exemple), mais le sujet qui fait l'expérience du complexe de castration par la mise en œuvre, depuis son œil, de la fonction scopique ».³

Le tableau du champ pulsionnel, de la sublimation ne peut que représenter autre chose, à savoir a, au lieu de *das Ding*, un objet métonymique. La fonction de leurre ou de méconnaissance du sujet, est mise en œuvre dans la création. Domaine de prédilection des anamorphoseurs, renvoyant le sujet à sa condition, celle d'être soumis au langage et au cycle de la reproduction.

Lacan développera ceci dans *L'objet de la psychanalyse*, où la perspective lui

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X1, op.,cit.*, p. 100

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 78

³LOJKINE Stéphane, cours d'initiation à la *french theory*, op. cit.,

permettra de différencier le sujet voyant et le sujet regardant. Le point de fuite identifie le sujet comme voyant (l'œil qui regarde) et « [...] le point qui choit dans l'intervalle du sujet et du plan figure »¹, identifié comme le sujet regardant. Les *Ménines* de Velasquez servira la démonstration. Le tableau des *Ménines*, autant dire le tableau de la psychanalyse, deviendra pour Lacan la structure visuelle du sujet. Le tableau montre la structure visuelle du sujet, ce que nous disions en introduisant cette sous-partie (22).

Le miroir et le tableau sont trompeurs (moi et piège à regard, fantasme) mais le sujet n'a-t-il d'autre choix qu'à y loger son rapport à a ? Miroir et tableau donnent à voir les modalités de jouissance d'un sujet. Les références multiples à l'art ne sont pas pour Lacan du registre de la psychanalyse appliquée. Les œuvres d'art conduisent « [...] à ce qu'elles peuvent représenter d'un certain rapport du sujet humain au désir »². L'art montre, parce-qu'il est topologique, ce qui ne se voit pas ou ce qui se voit au-delà ou en-deçà de l'image, il dénonce l'illusion et l'apparence. Jouissance et réel orientent la création, figure de l'humanité, une humanité divisée par un objet dont l'actualisation extrême, serait la mort. Le trajet analytique visera la déconsistance de A et le dévoilement du trou (évidement de la Chose).

Nous en sommes, à ce point, où sans avoir encore évoqué le *Séminaire L'angoisse*, où l'objet a comme lettre, non spéculaire, révoquera la théorie du stade du miroir et des schémas optiques, le tableau en donne les préalables. Le *Séminaire XI* introduit la topologie dans le phénomène de retournement du regard. Les *Séminaires X et XIII* situent le sujet dans l'Autre, un Autre barré où il a à se repérer avec son objet.

2.2.4. La non spécularité de l'objet a ou sa révision dans le séminaire *L'angoisse*

L'angoisse du séminaire X conduit Lacan à une révision de l'objet assez troublante, vive dans ses révélations et parfois aporétique dans ses achoppements. Ce qui retiendra notre attention pour cette recherche, sera la non spécularité de

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XIII, op. cit.*, p. 521

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X, op. cit.*, p. 257

l'objet. « [...] ils n'ont pas d'image spéculaire, autrement dit d'altérité. C'est ce qui leur permet d'être « l'étoffe », ou pour mieux dire la doublure, sans en être pourtant l'envers, du sujet même qu'on prend pour le sujet de la conscience. Car ce sujet qui croit pouvoir accéder à lui-même à se désigner dans l'énoncé, n'est rien d'autre qu'un tel objet. [...] C'est à cet objet insaisissable au miroir que l'image spéculaire donne son habillement »¹. La phénoménologie de l'angoisse démontre que le réel ne s'inscrit pas dans le spéculaire. Comme le souligne Jacques-Alain Miller² dans sa lecture du séminaire, c'est littéralement un nouveau statut du corps que Lacan produit : la *Gestalt* laisse la place à un corps pulsionnel avec des zones érogènes. Il y a passage du corps visuel au corps comme organisme. Ce qui a pour incidence l'entrée du corps « [...] sous les espèces de l'objet a, dans la constitution du sujet de l'inconscient lui-même »³. La non spécularité par ailleurs, est selon nous un point de bascule en ce qui concerne cet objet, devenu une lettre, donc sans substance et sans être, en lien avec le désir du sujet. La subversion du sujet se livre dans ce séminaire, ainsi que toute la dialectique du désir en rapport à a et à l'Autre. L'antériorité de l'Autre se concrétise sous les auspices du trait unaire, *initium subjectif*. « *Au commencement était le verbe* veut dire *Au commencement est le trait unaire* »⁴.

L'objet devient cause du désir, objet pour le désir mis en fonction, et ou articulé, dans la pulsion, le fantasme, l'économie subjective. Toutefois il est radicalement hors du champ visuel, aspéculaire, non saisissable par le miroir. Il est « [...] irréductible à la Demande. [...] articulé, c'est justement par là qu'il n'est pas articulable »⁵. En cela déjà une inquiétante étrangeté se laisse entendre. Comment cet objet peut-il apparaître dans la phénoménologie à partir de ces deux considérations ? Son surgissement adviendrait quand le manque vient à manquer à savoir dans « [...] l'angoisse qui est sa seule traduction subjective »⁶.

De plus cet objet ne s'inscrit plus dans une fonction d'intentionnalité, comme

¹LACAN Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *op. cit.*, p. 818

²MILLER Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire L'angoisse de Jacques Lacan », *op. cit.*,

³*Ibid.*,

⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X*, *op. cit.*, p. 31

⁵LACAN Jacques, « Subversion et dialectique du désir », *op. cit.*, p. 804

⁶LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X*, *op. cit.*, p. 119

l'idéalisme le prétendait. Il est *derrière* le désir, cause. « [...]l'objet est derrière le désir »¹. Ceci est fondamental pour comprendre la subversion opérée du miroir, donnée par la topologie (au-delà de l'image). « C'est la notion d'un extérieur d'avant une certaine antériorité, qui se situe en a, avant que le sujet, au lieu de l'Autre, ne se saisisse dans sa forme spéculaire, en x, laquelle introduit pour lui la distinction du moi et du non-moi »². Cet extérieur figure la Chose comme la trace du désir absolu du sujet, sa part manquante, son altérité absolue, lieu du réel. Extime également comme la plus intime extériorité.

Le désir comme cause et non plus comme visée freudienne, sous la forme d'un objet « pré-spéculaire »³ est cet « être-là »⁴, la cause où va « s'accrocher le désir »⁵.

Nous sommes dans ce temps d'avant la naissance du sujet, avant la coupure, ce temps où il manque encore de soi. L'objet cause du désir échappera à l'image spéculaire. Toutefois le sujet se reconnaîtra via la chute de cet objet. On voit d'emblée l'importance de cet objet pour l'organisation de la vie psychique, la réalité, les modalités du fantasme et de la pulsion.

Dans ce paradigme visuel de la relation imaginaire, le sujet cède une part de son image narcissique, s'en prive. Le séminaire *L'angoisse* érige le réel au lieu de ce qui était préalablement imaginaire, le corps comme totalité, *Gestalt*. La division subjective opérait à partir du signifiant, effet de dit. La coupure issue de l'image, complète l'assujettissement au signifiant et entérine la pulsion à la jonction du corps et du signifiant. Le sujet ne se stabilise qu'à partir du fantasme, qui obture et voile le manque inhérent au symbolique qui fore le réel. La pulsion en démontre l'illusoire assise dans la répétition à retrouver la jouissance, et le symptôme en dénonce ces dits de castration, le réel du sujet. Le manque à être du sujet est ce qui par le biais du désir dans sa version métonymique, le pousse, l'anime, construit et déconstruit ses relations, sa vie, son monde. Comme le dit Jacques-Alain Miller dans sa lecture : « Le désir est conçu comme un objet chu, coupé, caduc, séparé, celui qui a été

¹*Ibid.*, p. 120

²*Ibid.*, p. 121

³*Ibid.*, p. 143

⁴MILLER Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *op. cit.*,

⁵*Ibid.*,

lâché, dont le sujet fait cession, et dont le paradigme est l'objet a »¹. Il ajoute encore que cet objet est extérieur au champ de l'Autre et invisible pour le sujet. Le sujet névrosé dans son fantasme fait passer cet objet dans le champ de l'Autre (Demande et fantasme).

Lacan dans les schémas de la division du séminaire place a du côté de l'Autre ou du côté du sujet, fait passer a dans l'Autre incarné dans la demande. L'objet a serait la cause substituée à la faille du sujet divisé. Ce ne sera pas notre propos de développer cela davantage. Le maniement de a qui motive ce travail est ce qui dans la création artistique le montre. Ce sur quoi nous avancerons est l'objet a « en place de la Chose » et sa fonction dans la phénoménologie de l'angoisse, précisément dans l'inquiétante étrangeté. Ce resserrement orientera notre propos en direction de la création artistique qui multiplie les phénomènes d'angoisse et d'inquiétante étrangeté.

L'angoisse comme signal du réel nous dit Lacan et indice de vérité. Ce champ intéresse les artistes qui précèdent les psychanalystes. La création, nous l'avions précisé dans notre deuxième partie, est ce qui organise la Chose, en cela elle intéresse la psychanalyse. L'art est ce qui habille le vide central, déterminatif, ou le montre, le dénonce. Les phénomènes d'apparition, de disparition, de séparation, d'un objet invisible dit a, seront mis à la question dans l'œuvre minimaliste.

L'objet spécifique de Judd serait une tentative de contourner la division subjective et la fonction de l'objet en tant qu'impossible, réel, dans sa fonction de substitut de la jouissance primitive, de la Chose. Cet objet spécifique serait ainsi élevé à la dignité de la Chose, et viserait à faire exister le rapport sexuel pour le dire rapidement. L'art minimal nous présente un objet radicalement nouveau, nous verrons en quoi il pourrait nous éclairer sur le rapport du sujet à a. Angoisse et inquiétante étrangeté en seront la voie d'entrée. Nous serons dans le champ du réel.

¹*Ibid.*,

**IV. LE RETOUR DU RÉEL :
L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DANS LA
PSYCHANALYSE ET L'ART MINIMAL**



Illustration 6 - Carl ANDRE, Parasite, 1984

INTRODUCTION

La rencontre avec toute sa charge tellurique, ses tremblements, sa couleur traumatique. L'appareil psychique n'arrive pas à maîtriser l'excitation produite par l'événement, ça déborde, et on essaie de construire des digues provisoires avec nos mots, de retrouver les chemins occultés par l'inondation. La rencontre avec une œuvre, la rencontre amoureuse, la rencontre analytique désignent, certes, des nouveaux mondes différents, mais elles transportent les mêmes carrefours, ces lieux intimes où nous sommes dérangés, déroutés par l'expérience, touchés au vif. Et nous essayons maladroitement de donner un sens, de comprendre cette rencontre qui vient nous donner des nouvelles sur nous-mêmes, qui vient nous analyser.¹

Dans cette quatrième partie nous tenterons de définir le phénomène de l'*Unheimlich* dans la psychanalyse, et ses effets dans les œuvres contemporaines, principalement minimalistes à travers deux chapitres. La dialectique visuelle, abordée dans le champ psychanalytique, sera interrogée au regard de l'œuvre minimaliste dans son caractère étrange. Nous éviterons l'écueil de la psychanalyse appliquée. Le lien que nous établirons entre les deux disciplines, vise à confirmer le réel auquel nous confronte ces œuvres.

Nous avons largement présenté le mouvement minimaliste et ses icônes dans notre deuxième partie. Il s'agira maintenant d'insister sur les effets de cet objet qui se rapproche de l'objet a par son effet dans le parlêtre. « Lacan a démontré, à propos du tableau, sa fonction d'« attrape-regard », ce qui le met en rapport avec un des objets a classiquement définis comme tel, et il est démontrable que les objets, dits objets-d'art, dans leur diversité, sont connectés à d'autres objets a, que ce soit la voix, l'excrément, la trace ou le reste »².

La littéralité minimaliste dans son rejet métaphorique serait-elle à rapprocher de la lettre, de l'objet a comme repérage pure de l'identité ?

¹PARKE HARRISON Robert et Shana, « Nouvelles d'un autre monde qui est aussi le nôtre », Azambula Miguel, *Le Journal des Psychologues*, n° 298, 2012

²BROUSSE Marie Hélène, « L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau », *op. cit.*, pp. 201-205

Enfin nous ferons une lecture synthétique du regard dans la clinique de la perversion (*Séminaire XVI*, leçons 14 et 16) « pour élever l'objet à la dignité de la Chose » dans l'amour courtois.

1. L'UNHEIMLICH : APPORTS PSYCHANALYTIQUES

1.1. Introduction

« L'art est une aventure dans un monde inconnu que seuls peuvent explorer ceux qui sont prêts à prendre des risques. Une réponse inattendue et inédite à un besoin familier »¹.

Parcourons à présent les jalons freudiens et lacaniens de l'*Unheimlich* afin de nous y repérer. L'inquiétante étrangeté se réfère sans conteste à l'angoisse, puisqu'elle en est la manifestation phénoménologique, celle que Lacan a retenue de la leçon freudienne.

1.2. L'inquiétante étrangeté : manifestation de l'angoisse

1.2.1. Une découverte freudienne : le double de Freud dans le train

Dans son texte *L'inquiétante étrangeté*² Freud fait part d'une situation personnelle où « [...] je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçu bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait foncièrement déplu. Au lieu donc de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions, Mach et moi, tout simplement pas reconnu. Mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout de même un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante ? »³.

¹ROTHKO Mark, « Un humaniste abstrait », film écrit et réalisé par Izy Morgensztern, Ed. Montparnasse

²FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, NRF, Ed. Gallimard, 1985, p. 213

³*Ibid.*, note 1 p. 257

Dans cet exemple Freud est saisi par son double qu'il aperçoit dans le miroir de la porte intermédiaire. Le trouble occasionné ne renvoie-t-il pas à ce temps où l'enfant ne reconnaît pas encore son image, un temps sans image et sans nom, un double muet de lui-même ? Le temps qui précède l'institution du sujet, dans le visible, pur reflet sans l'intervention de l'Autre ?

Freud rencontre un moment d'angoisse fondamentale où le miroir n'offre plus la stabilité imaginaire habituelle. Quelque chose apparaît qui est inconnu, étranger, inquiétant.

Voyons dans ses grandes lignes l'inquiétante étrangeté freudienne.

1.2.1.1. *L'inquiétante étrangeté : ses grandes lignes freudiennes*

Nous pensons que ce texte peut nous guider dans notre exploration de l'effet de l'art minimal, car Freud ne s'y trompe pas en relevant que le champ de l'esthétique était concerné par l'inquiétante étrangeté. Il vise un au-delà d'une définition banale de l'angoisse. Pour lui ce phénomène est spécifique. Si l'esthétique se préoccupait du Beau et récusait à en franchir la barrière, l'exploitation serait à ce jour beaucoup plus aisée pour notre psychanalyste. L'inquiétante étrangeté côtoie la Chose de l'art contemporain. Freud a franchi un seuil, celui du réel.

Il cherche à dépasser l'équation « [...] étrangement inquiétant égal non familier »¹. Ceci est un point fondamental car il pressentait une part d'insaisissable, une distance indicible du familier à l'inquiétante étrangeté, un point de croisement, une jonction. Nous passons sur les acceptions du mot dans différentes langues repérées par Freud. Cette recherche linguistique sera l'aboutissement d'une révélation qui confirme l'intuition freudienne : *heimlich* pourrait « [...] coïncider avec son contraire *unheimlich* »². *Heimlich* faisant partie de la maison, familier, et son contraire, secret, dissimulé. Pour illustrer cet éclat de la langue, Freud s'appuie sur le célèbre conte *L'homme au sable* d'Hoffmann E.T.A., musicien et auteur de pièces fantastiques dans ses moments de loisirs. Cette histoire révèle l'angoisse inhérente à la pulsion scopique et à l'objet à regard. L'homme au sable est celui qui punit les

¹*Ibid.*, p. 216

²*Ibid.*, p. 223

enfants qui refusent d'aller dormir, en leur jetant du sable dans les yeux. Les yeux sont arrachés, mis dans un sac et mangés par les petits enfants de cet homme terrible. Ce dernier menace le sujet de perdre à jamais ses yeux. Autrement dit « [...] c'est ce que l'Autre veut lui arracher, c'est son regard... et son désir »¹. Freud mettra au compte de l'angoisse de castration le phénomène.

Il décline plusieurs causes qui pourraient provoquer de l'angoisse : la figure du double, les automates, ce qui n'est pas vivant s'anime ou ce qui est vivant est perçu comme mort, le rêve, la répétition d'un même trajet où il se perd. Toute une série d'exemples de la vie quotidienne nourrissent cet étrange affect au-delà du scopique. La répétition et le retour du refoulé dans l'inquiétante étrangeté sont de nouvelles pistes de réflexion qu'il confirmera. Il écrit aussi : [...] si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme que tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour »². Freud explique ensuite que ce qui devient ainsi étranger était d'abord familier. Conçue ainsi, l'*Unheimlich* serait quelque chose qui *a priori* n'aurait pas dû se révéler. Enfin il résume ce qui transforme l'angoisse en étrangeté inquiétante par le biais du refoulement : la pensée animiste, la relation à la mort, le retour au même et le complexe de castration. L'inquiétante étrangeté se présente sous une forme qui s'actualise dans le symptôme. Freud en toute honnêteté reconnaîtra que la multitude d'exemples issue de la fiction ou de la réalité matérielle vécue est insuffisante à définir l'affect. Il en déduit que seule la réalité psychique est à même de produire cet effet puisé « [...] à la source des complexes refoulés »³. Pour lui « La menace de castration étant refoulée, elle acquiert ce caractère d'*Unheimlich* à la fois interne et étranger, auquel s'applique le terme lacanien d'extimité »⁴.

Freud achève son texte en évoquant la détresse infantile, angoisse jamais résolue (Solitude-Silence-Obscurité). Pour Lacan, il s'agirait de la dépendance par rapport au désir opaque de l'Autre devant lequel le sujet se trouve sans recours.

¹ADAM Jacques, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », *Champ lacanien*, n°10, 2011/2, pp. 195-210, <https://www.cairn.info/revue-champ-lacanien-2011-2-page-195.htm>

²FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 246

³*Ibid.*, p. 262

⁴VIEIRA Marcus André, « L'*Unheimlich* du phénomène à la structure », *L'essai - Revue du Département de Psychanalyse de l'Université de Paris VIII*, Paris, Vol. 2, 1999, pp. 135-144

A ce stade nous pensons que l'inquiétante étrangeté se retrouverait dans l'*hilfflosigkeit*, l'*aphanisis*, les phénomènes du double... La pulsion de mort et la répétition s'élaborent en lien avec l'inquiétante étrangeté. Ce phénomène clinique que nous repérons dans l'analyse et dans les effets de l'art opèrent dans le réel ou à sa frontière. L'angoisse paraît à ce point du développement freudien inhérente à la constitution du sujet. Ce que Lacan précisera.

1.2.2. L'inquiétante étrangeté : quelques lignes lacaniennes

Lacan situe l'inquiétante étrangeté dans le champ scopique, le plus souvent dans le rapport du sujet à son image. Nous ne pourrions déclinier l'évolution de la notion. Elle est présente dès le premier séminaire *Les écrits techniques de Freud avec le regard* qui fait du sujet un objet. « L'objet humain se distingue originellement, *ab initio*, dans le champ de mon expérience, il n'est assimilable à aucun autre objet perceptible, en ce qu'il est un objet qui me regarde. [...] A partir du moment où ce regard existe, je suis déjà quelque chose d'autre, en ce que je me sens moi-même devenir un objet pour le regard d'autrui. Mais dans cette position, qui est réciproque, autrui aussi sait que je suis un objet qui se sait être vu »¹.

Le séminaire *L'angoisse* reprend à nouveaux frais l'inquiétante étrangeté pour faire de cet affect celui qui donne les coordonnées de l'angoisse, son surgissement dans ses rapports à *a*, ici fondé comme cause du désir. La topologie du sujet des *Séminaires XII et XVI* traitera de l'*Unheimlich* comme d'un entre-deux, espace mœbien, au-delà du signifiant phallique. Enfin Lacan dira que l'*Unheimlich* relève de l'imaginaire, du corps dans l'inhibition, dans le symptôme.

1.2.2.1. L'*Unheimlich* du Séminaire X

Sans reprendre la non spécularité de *a* développée précédemment, précisons quelques points.

L'angoisse serait dès le début du séminaire une dimension à préserver pour l'homme. La réalité humaine est celle du désir, du fantasme. Elle ne peut passer que

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre I, *op. cit.*, p. 240

par le discours dans lequel nous sommes pris, une structure de fiction sur la scène de l'Autre. Le leurre est ce dans quoi nous avançons masqué à nous-mêmes. L'angoisse préserve la dimension du manque, de la coupure. Si le monde, le cosmos ou l'histoire ne s'articulaient pas dans la dialectique signifiante et le mouvement désirant, le sujet serait confronté à un pur réel. L'angoisse atteste du leurre et du vivant, elle est un point d'appui pour le sujet concernant son désir. L'angoisse est ainsi structurale. L'insatisfaction foncière est réclamée par l'être parlant. L'angoisse est en lien direct avec le désir de l'Autre. Le phallus comme signifiant recouvre le manque d'un trou réel, celui du symbolique dans le réel.

L'*Unheimlich* apparaît dans la continuité de la castration imaginaire (moins phi). Elle est un phénomène de l'angoisse. Le moins-phi devient pour Lacan le *Heim*. « Disons, si ce mot a un sens dans l'expérience humaine, que c'est là la maison de l'homme. [...] L'homme trouve sa maison en un point situé dans l'Autre au-delà de l'image dont nous sommes faits. Cette place représente l'absence où nous sommes »¹.

Le phénomène surgit lorsque à la place de i' (a) apparaît a au lieu de moins-phi. Dans le fantasme cela paradoxalement fait tenir le sujet dans son rapport à l'Autre, « C'est un a postiche »². Si l'absence est recouverte et non protégée par le fantasme, c'est le double qui apparaît, donc l'objet, pur captation. L'angoisse est ce qui ferait du sujet un pur objet sans l'arrimage des signifiants. Ceci se vérifie dans la clinique où l'image est majoritairement déstabilisée, où le sujet peut se sentir réduit à son corps.

L'angoisse n'est pas sans objet mais un objet non visible, non signifiant, c'est la structure de l'angoisse. « L'angoisse est encadrée »³ tout comme le fantasme, ce qu'annonçait Lacan dès la première page du séminaire. Angoisse et fantasme ont la même structure.

L'inquiétante étrangeté de ce fait « [...] se présente par des lucarnes »⁴. Lacan évoque la scène dans sa dimension propre d'où va surgir ce qui « [...] ne peut pas se dire »⁵. L'angoisse est ce qui est resté *unheimlich*, « [...] coupure nette sans laquelle

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre X, *op. cit.*, p. 53

²*Ibid.*, p. 63

³*Ibid.*, p. 89

⁴*Ibid.*, p. 90

⁵*Ibid.*, p. 90

la présence du signifiant, son fonctionnement, son sillon dans le réel, est impensable »¹. En cela l'inquiétante étrangeté est le moment de stupeur en tant que l'angoisse est « [...] ce qui ne trompe pas, le hors de doute »². D'où la paralysie, l'inhibition qui peuvent en découler. Ce que nous enseigne Lacan est le réel de l'objet a dont témoigne la division. Son opération fait valoir le a comme objet cause.

3

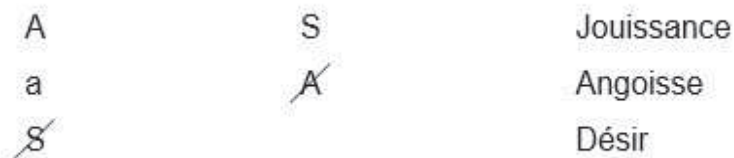


Illustration 7 - Jacques LACAN, L'angoisse entre jouissance et désir

Ce schéma est celui du séminaire *L'angoisse* page 203. L'angoisse se situe entre jouissance et désir, constitutive du sujet.

Dans la dernière partie du séminaire, Lacan précise que l'angoisse « (...) n'est pas sans objet, mais elle désigne très probablement l'objet, si je puis dire, le plus profond, l'objet dernier, la Chose »⁴. Ce *das Ding* signalé par l'angoisse freudienne comme un danger.

L'objet a regard peut en soutenir la démonstration. L'*Unheimlich* apparaît quand le corps spéculaire du sujet dans son rapport à A est mis en question, que me veut l'Autre ? « [...] l'œil institue le rapport fondamental désirable en ceci qu'il tend toujours à faire méconnaître, dans le rapport à l'Autre, que sous le désirable il y a un désirant »⁵. Lacan fait de cette formule l'*Unheimlich*. L'angoisse est cet insupportable à voir surgir l'objet a comme extraction, comme reste, comme antériorité du sujet, avant la « [...] capture qui l'occulte »⁶. L'œil | comme pur réel du sujet. Objets cessibles nous dit Lacan « [...] qui peuvent être les équivalents des objets naturels »⁷. Il fera référence à l'objet transitionnel de Donald Winnicott, mais aussi aux

¹*Ibid.*, p. 92

²*Ibid.*, p. 92

³*Ibid.*, p. 203

⁴*Ibid.*, p. 360

⁵*Ibid.*, p. 314

⁶*Ibid.*, p. 314

⁷*Ibid.*, p. 363

objets de la culture avec l'enregistrement de la voix, et la photographie. Le sujet se voit représenté par a.

Il nous faudra choisir au cœur de ces déclinaisons lacaniennes afin de saisir comment les œuvres minimalistes, qui sont notre point d'appui, convoquent le sujet dans son rapport à a et à i (a) et à l'Autre. Le corps du spectateur dans l'espace réel ou les boîtes vides de Judd ouvrent la voie au champ de l'imaginaire et à ses défaillances toujours possibles, donc un accès au réel. Le réel entrevu le temps de l'œuvre peut avoir pour effet de renvoyer le sujet à son manque et à la cessibilité de l'objet a. Comme l'écrit Jacques Adam : « L'inquiétante étrangeté est transclinique et *l'émoi* dont parle Lacan, qu'il soit hystérique ou obsessionnel, puisqu'il dépend du désir de la libido capté par l'objet oral ou par l'objet anal, doit être de la même teinte, celle d'un injuste deuil à faire d'un objet qui n'en finit pas de manquer »¹.

L'objet scopique est privilégié car nous l'avons déjà mentionné, il est emblématique du manque et de la fonction scopique du désir, le plus masqué également. Il n'existe pas d'image du manque, donc si quelque chose apparaît c'est que « [...] le manque vient à manquer »².

¹ADAM Jacques, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », *op. cit.*,

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre X, *op. cit.*, p. 53

2. L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DE L'OBJET SPÉCIFIQUE : LE RETOUR DU RÉEL

2.1. L'objet spécifique

Cet objet, sa nomination « objet spécifique » comme volonté de préciser sa singularité, sa non inscription dans la série des objets d'art conventionnels, retient toute notre attention depuis le début de ce travail. Quel lien pouvons-nous établir entre la Chose, l'objet a et cet objet ? Le champ de l'art n'est pas celui de la cure, où l'analysant aura à charge de mettre au travail la question de l'objet a cause de son désir, pour en percevoir la logique.

L'objet spécifique se conçoit comme un objet irréductible au sens et visant le réel. En cela il rejoint le sujet de la psychanalyse comme trou dans le savoir. La cure établit que la vérité sera toujours mi-dite, que le sens, le signifié sont des semblants, ce que le symptôme dénonce. Ce dernier exclut le sens et rétablit la présence du sujet corrélée au réel.

L'objet spécifique juddien nous ramène au champ de la psychanalyse. La sollicitation active du spectateur est majeure dans l'art minimal. Il est affecté par cet objet qui est censé en être dénué. En cela, si le visiteur répond à la convocation, les effets produits par l'objet, sont proches de ceux observés dans l'inquiétante étrangeté, l'angoisse. Le spectateur peut rencontrer, le temps de la visite, un effet de jouissance. L'art contemporain propose des objets où l'objet a peut être saisi comme un objet sans éclat, pur déchet. L'angoisse manifestée par les visiteurs, rejet massif ou fascination en témoignent. L'objet spécifique active la fonction de a, sa chute et laisse entrevoir la Chose.

L'art minimal provoque parfois, une situation où le sujet est réduit à son corps. Il engage le spectateur. Nous y reviendrons.

2.1.1. L'objet spécifique : un objet étrange

Ce que notre thèse tend à démontrer est ce qui fait symptôme dans l'art minimal, le réel qu'il contient. L'objet spécifique de l'art du vide, de par son dépouillement radical produit un effet de présence indiscutable. Ce que le critique Fried , a dénoncé pour distinguer la présenteté de l'œuvre comme grâce, conviction et celle de présence comme théâtralité, littéralité chez les minimalistes. Sa spécificité selon Judd tient à son identité particulière, son statut d'objet. Il considère l'objet pour ce qu'il est « [...] réel et spécifique, et expérimenté en tant qu'objet »¹. Il confère à ses œuvres un « être-objet ». Il les considère dans leur existence, dans un premier temps. Il abandonnera l'aspect ontologique plus tard.

Judd entend rompre avec le modernisme tardif, en valorisant les objets intramondains, comme dépassement de l'objectivité de la peinture. Objectivité entamée par le réductionnisme de Greenberg : la toile tendue ou clouée qui existe déjà comme tableau.

Un objet étrange car il chosifie l'œuvre d'art, laquelle se réduit au silence. Œuvre sans qualité qui s'exclut du discours de l'art. L'ensemble du débat artistique consiste à admettre ou non ces œuvres dans son champ. Cet objet a une fonction insurrectionnelle comme le symptôme, il résiste comme ce dernier à l'interprétation toute, et à sa place au sein des signifiants de l'art. Il dérange la critique et offense ses détracteurs. Son statut est indécidable. Judd « [...] le « non-art », l' « anti-art », « l'art du non-art », et « l'art anti-art » sont des termes qui ne veulent rien dire. Si quelqu'un affirme que son travail participe de l'art, c'est de l'art »². Objet sans nom, intéressant, présentant une seule qualité, une forme unique, objet global. Objet tridimensionnel (espace réel) qui multiplie les matériaux, qui n'est plus entouré (illusionnisme et espace littéral du tableau). Objets issus de l'industrie, les matériaux « conservent leur qualité de matériau »³. En cela est leur spécificité d'objet. Un objet qui selon Judd possède « [...] une certaine agressivité »⁴. Que faut-il en entendre ? Le matériau se présente sous la dureté de sa composition. Pas moyen d'en sortir. Il

¹MAVRIDORAKIS Valérie, « Du minimalisme à l'art minimal », https://www.academia.edu/1835439/Du_minimalisme_%C3%A0_lart_minimal

²JUDD Donald, *Ecrits 1963-1990*, op. cit., p. 22

³*Ibid.*, p. 17

⁴*Ibid.*, p. 18

existe une immédiateté avec le matériau.

Judd lui-même qualifie l'objet spécifique d'étrange dans son commentaire de l'œuvre de Bontecou : « L'orifice devient un objet étrange et dangereux »¹. Les « œuvres nouvelles » selon Judd pour les différencier des « œuvres antérieures », poussent à la réduction à l'évidence. Il les envisage comme capables d'atteindre l'art primitif. « Trois couches épaisses surmontées d'une autre plus mince suffisent » [...] « forme fondamentale »², comme nous l'avons déjà cité. Il cherche à retrouver l'objet, le premier objet de la civilisation. La réduction procède d'une simplification extrême, qui exclurait le passé pour rejoindre un temps premier de l'art. La chose parle d'elle-même. Judd croit en la spécificité de son objet.

L'objet juddien au-delà de la croyance instaure cependant une rupture. Selon Hal Foster l'enjeu du minimalisme comprend l'objet, l'espace réel et le spectateur convoqué dans le réel. « C'est comme si cet art voulait faire briller le regard, faire se dresser l'objet, faire exister le réel, dans toute la gloire (ou l'horreur) de leur désir palpitant, ou du moins évoquer cette condition sublime »³.

La dichotomie sensible-intelligible, figure-fond, sujet-objet, est sans intérêt pour Judd. Il souscrit en cela au propos phénoménologique, comme décrit dans notre seconde partie. L'art minimal crée véritablement une fascination pour l'artiste, le spectateur, le critique... Quelque chose résiste à l'élaboration, à la conceptualisation. Nous sommes devant un réel, un objet qui nous renvoie à nous-mêmes, inclus dans un dispositif où la présence de l'objet « comme un autre » abolit tous nos repères. Impliqués dans une expérience perceptuelle où nous sommes rappelés à notre position physique dans le monde.

2.1.2. L'objet spécifique : une présence étrange *Less is more*

Cet objet se présente dans un espace non euclidien, multidimensionnel démultipliant à l'infini les points de vue du spectateur (topologie). L'objet convoque le visiteur qui se voit aspiré par sa présence silencieuse. Omniprésence qui confère l'autorité littérale de l'œuvre. L'inquiétante étrangeté se manifeste dans le

¹*Ibid.*, p. 19

²*Ibid.*, p. 19

³FOSTER HAL, *Le retour du réel*, Belgique, Collection Essais La lettre volée, 2005, p. 177

dépouillement, figure ou métaphore de notre finitude, de notre condition d'homme. La promiscuité établie entre le sujet et l'objet donne lieu à une exaltation de l'objet comme intéressant ou à une fuite ou évitement face à son réel. La volonté minimaliste de réduire le sujet à son corps dans le monde, ignore que ce dernier n'est pas un corps mais qu'il a un corps. En cela, l'objet spécifique n'est pas sans effet dans le sujet, l'affecte. Sa prétention à suspendre le jugement, plonge à contrario son visiteur dans un abîme.

Cet objet ne se fait-il pas le signal, dans son contexte, du développement de la société industrielle sur le point de confondre désir et jouissance. La reproduction en série, la multiplication des objets de consommation, la culture de masse, la société du spectacle constituent le paysage des années 60. Artistes et philosophes cherchent à freiner l'éclosion de la machine à tuer l'être humain, à le mécaniser, à le virtualiser par la suite. Les objets, comme plus-de-jouir, forts de leur apparition sont nargués par les objets wharoliens ou minimalistes. *Less is more* pour faire barrage aux débordements en cours et à venir, à savoir la société capitaliste. L'avant-garde russe et le geste duchampien font retour dans l'œuvre minimaliste malgré des différences. Il s'agit de briser les conventions, de désinstitutionnaliser l'art, de sortir du cadre. L'objet minimaliste fait éclater les carcans d'une société ravalée par ses produits, sa technique grandissante. Il arrête le mouvement d'une certaine façon. Il interpelle le spectateur dans son immédiateté, lui demande d'en répondre en provoquant son angoisse, à savoir ce qui pourrait encore le protéger de la jouissance proposée par la culture de masse. Comme le dit Hannah Arendt dans le contexte de l'époque :

Aussi notre intérêt pour l'artiste n'est-il pas tant axé sur son individualisme subjectif, que sur ce fait qu'il est, après tout, le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime. Que précisément les producteurs des objets culturels les plus élevés, à savoir des œuvres d'art, aient dû se tourner contre la société, que tout le développement de l'art moderne qui, avec le développement scientifique, restera probablement le plus grand accomplissement de notre époque ait eu pour point de départ cette hostilité contre la société, et y reste livré, démontre l'existence d'un antagonisme entre la société et la culture antérieure à l'apparition de la société de masse.¹

¹HARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Ed. Gallimard, Juin 2013, p. 258

Les artistes des années 50/60, ont perçu à l'instar de la philosophe, comment les objets culturels se transformaient en objets du besoin, répondant à un processus vital et donc bons à être consommés et à disparaître. Confondus avec les objets de loisirs. Ces objets culturels sont devenus ce qu'ils sont aujourd'hui, objets consommables, à renouveler sans cesse. Les œuvres d'art n'ont pas été épargnées par la « liquidation générale des valeurs »¹. La culture est devenue une valeur d'échange. Hannah Arendt montrait du doigt l'appétit grandissant de la société consommatrice qui a conduit « [...] la vie elle-même (à sortir) de ses limites pour se servir de choses qui n'ont jamais été faites pour cela. [...] loisir de masse, qui se nourrit des objets culturels du monde »². En cela l'artiste minimaliste propose un objet qui ne trouve pas sa place ni dans les références discursives artistiques, ni dans les objets consommables. Il crée un objet sans statut.

Mais revenons à la présence étrange de l'objet. *Less is more* que l'on traduit par « moins est plus ». Un objet qui ne demande rien comme toute œuvre, et qui cependant provoque un appel. *Less is more* comme un Autre qui interroge le visiteur. Que me veut l'Autre, initié par une œuvre qui creuse la question du désir, lève le voile du fantasme. Ses auteurs commandent le sujet à ne pas habiller l'objet de ses enveloppes imaginaires. L'objet minimal invite à « Ne pas seulement faire acte de spectateur/*Be more than a spectator* »³. Ce que Fried avait longuement dénoncé. Régis Durand⁴ ne contrevient pas sur un point de la critique friedienne : « [...] où il touche juste, c'est dans le fait que l'art minimal déclenche un effet chez le spectateur (exige, en fait de lui) une attitude que l'on peut dire phénoménologique. Si ce que nous voyons est ce que nous voyons, alors il ne reste plus qu'à décrire ce que nous voyons, ainsi que les sensations et associations que cela suscite en nous »⁵.

La continuité spatiale entre le sujet et l'objet s'oppose au modernisme où la distance entre l'œuvre et le spectateur s'impose. L'art minimal use de la profondeur pour défendre la proximité entre l'objet et le sujet dans le même espace. Selon

¹*Ibid.*, p. 262

²*Ibid.*, p. 270

³ARDENNE PAUL, historien de l'art dans *Images-monde : de l'événement au documentaire*, Books.google.com

⁴DURAND Régis, critique d'art spécialisé dans la photographie, *Ibid.*,

⁵*Ibid.*,

Maurice Merleau-Ponty la profondeur n'est pas une dimension, elle est la réversibilité des dimensions entre le monde et le sujet, le voyant et le visible. C'est à cela que l'art minimal conduit le visiteur. Objection au savoir et à la science.

Et après ? La littéralité opère, cependant comme le dit Paul Ardenne « [...] l'objet, en dépit de sa propre mesure physique_celle du cou d'une girafe comme celle d'un quark, ne connaît pas sa propre mesure et ne l'acquiert que par le truchement de la jauge humaine »¹.

Les débats des critiques et historiens de l'art ne parviennent pas à légitimer un accès au réel, ou à l'œuvre parfaitement réaliste. Cet objet, le minimalisme, l'assigne à une absence de regard, à un détournement de l'art comme « attrape-regard ». « La fonction du tableau par rapport à celui à qui le peintre, littéralement donne à voir son tableau a un rapport avec le regard »². L'artiste donne quelque chose en pâture à l'œil nous dit Lacan. « Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! »³. Jeu de trompe-l'œil entre l'artiste et le spectateur. L'effet d'apaisement tant évoqué par les amateurs d'art est obtenu par l'abandon, le dépôt du regard. C'est l'œil qui est satisfait. Dans l'expressionnisme il en est autrement. Il y a un mouvement d'appel tout comme dans l'art minimal. L'apaisement est-il l'effet d'un renoncement de désir pour celui qui regarde ? Lacan outrepassa la peinture/trompe-l'œil pour valoriser le trompe-l'œil dans la peinture qui satisfait l'amateur d'art, et le range en tant que dompte-regard. Il illustre ceci avec l'apologue du duel de Zeuxis et Parrhasios où ce dernier atteste « [...] qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile [...] »⁴. L'amateur d'art attend de l'artiste de lui permettre de voir ce qu'il y a au-delà de ce qu'il voit, l'objet a, l'au-delà du seuil du visible. L'amateur d'art ignore sans doute qu'il n'existe pas d'image du manque. Cet appétit de l'œil que voudrait faire taire le minimalisme renvoie au réel et au mal associé à la fonction du Beau (barrière à la Chose). Lacan relie cet appétit de l'œil à l'*invidia*, puissance de l'œil, son pouvoir mortel quand le désir disparaît. L'œil qui nous regarde, nous fascine et nous emporte dans la tombe. Dans l'*invidia* c'est l'objet qui est visé, en tant que séparé, comme sur

¹*Ibid.*, Folio p. 63

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 93

³*Ibid.*, p. 93

⁴*Ibid.*, p. 102

la toile, « [...] œil désespéré par le regard »¹.

2.1.3. L'objet minimal me regarde

L'*invidia* n'est-ce-pas ce à quoi les volumes de Judd nous invitent ? Le spectateur est regardé de partout, inquiété par cette expérience comme être-là, engagé dans un rapport de présence, coprésence. Il se produit un rapport de l'objet au sujet. Le sujet devient regard dans la scène. Ce qui produit l'angoisse sachant qu'il est d'abord objet pour la psychanalyse. Ce dispositif artistique est proche de l'expérience de Lacan si souvent citée, de sa rencontre avec la boîte de sardines flottant à la surface des vagues. Petit Jean qui l'accompagnait ce jour-là, lui avait signifié que la boîte ne le voyait pas, mais le regardait. « Elle me regarde au niveau du point lumineux, où est tout ce qui me regarde, et ce n'est point là métaphore... pour tout dire, je faisais tant soit peu tache dans le tableau »².

Cet objet nous regarde, il y a « ce que nous voyons et ce qui nous regarde », titre éponyme de l'ouvrage de Georges Didi-Huberman³. Cet auteur familier de la psychanalyse, nous ouvre une nouvelle voie pour penser l'inquiétante étrangeté propre à l'art minimal. Il a tenté de démêler ce que venait froisser l'art minimal dans la phénoménologie. Cette dernière trouve son fondement principal dans l'expérience esthétique où l'œuvre d'art a un mode d'apparaître propre. Ce que nous avons exposé avec Heidegger et Merleau-Ponty. Chacun à leur façon, démontre les modalités de révélation de l'œuvre.

Dans son mémoire Katrie Chagnon nous donne de précieuses indications, ajoutées à celles de Didi-Huberman, pour comprendre en quoi l'objet minimaliste met en tension la dialectique œuvre/objet. Elle nous rappelle qu'il revient à « Husserl, le père de la phénoménologie, d'avoir établi la proximité d'essence entre l'expérience phénoménologique et l'expérience esthétique »⁴. Selon Husserl, la perception de l'œuvre d'art se situe du côté d'un apparaître pur. La réduction phénoménologique comme « [...] suspension de l'attitude naturelle [...] à l'égard de la réalité en vue

¹*Ibid.*, p. 106

²*Ibid.*, p. 89

³DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit.

⁴CHAGNON Katrie, « Phénoménologie et art minimal : la dialectique oeuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal », Mémoire de Maîtrise en études des arts, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 13 <http://archipel.uqam.ca/1773/1/M10711.pdf>

d'atteindre la « chose même » »¹. L'expérience esthétique répondrait ainsi en écho à la phénoménologie. « Ainsi, le rôle de l'art est lié à la détermination du sens de la phénoménologie en tant que théorie philosophique de l'apparaître »². Les théories philosophiques de Heidegger et de Merleau-Ponty reformuleront le précepte de pureté. Vérité de l'œuvre d'art, événement, voilement, dévoilement pour le premier, invisible pour le second. Heidegger et Merleau-Ponty s'engagent vers une ontologie phénoménologique.

Les minimalistes réinterrogent le postulat phénoménologique en se dégageant de son versant ontologique. Ils bouleversent ainsi la philosophie en cours dans les années 60, en s'emparant du phénomène qui apparaît dans l'expérience objet-sujet-espace. L'art minimal aspire à montrer, donc, quelque chose qui ne se voit pas, sans se référer pour autant à la tradition esthétique. C'est-à-dire sans attribuer à l'objet un caractère transcendant, sans en attendre une vérité, sans la production d'une révélation ou d'un événement.

Pas d'au-delà ou d'en-deçà du visible, d'essence ou de transcendance de l'objet minimal.

Voilà pourquoi Didi-Huberman essaie de délier le conflit amené par Fried. La critique de ce dernier développée dans la deuxième partie, fait état d'un objet dont la présence est inquiétante. Il va mettre en tension le mode d'apparaître de l'objet minimaliste : « [...] expérience de tension entre l'objet et son dépassement, entre immanence et transcendance, visible et invisible_ expérience qui, rappelons-le, fonde l'esthétique phénoménologique »³.

Didi-Huberman peut répondre en partie à notre problématique « l'inquiétante étrangeté de l'art minimal », car il écarte un modèle de pensée basée sur la dichotomie, pour dialectiser tautologie et croyance. Quelque chose se produit, selon lui, malgré la radicalité qu'elles imposent au regardeur. Ces œuvres nous regardent et leurs artistes nous intimement de voir ce que nous voyons. Comment s'extraire de ce réel, de cet impossible ? L'argument tautologique du minimalisme ne tient pas, pas

¹*Ibid.*, p. 13

²*Ibid.*, p. 18

³*Ibid.*, p. 81

plus que la croyance dans sa pureté. Didi Huberman propose de situer l'objet spécifique entre. Ce qui pour nous serait proche d'une position psychanalytique. Ainsi dit-il : « C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde_un moment qui n'impose ni le trop-plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence de sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'antre creusée par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons »¹. Et « [...] il n'y a qu'à s'inquiéter de l'*entre* »². Ainsi les minimalistes problématissent la tension œuvre/objet, tout comme le discours lié à ces œuvres. L'histoire de l'art est mise en souffrance dans cet entre-deux, où les artistes eux-mêmes se contredisent. Les œuvres juddiennes sont parfois sublimes et ravissent le regardeur. Elles rayonnent dans le hangar de Marfa, traversées par la lumière, irisant les espaces où elles sont installées. Mais n'est-ce-pas le propre de la Chose de donner à voir cet entre-deux entre horreur et sublime ?

La dialectique imposée par l'objet spécifique interroge le rapport du *perceptum* au *percipiens*, dans un jeu de regards où l'œuvre nous regarde. Cet objet peut présenter le vide, le rien, il se fait tache, le spectateur à son tour se fait tache, divisé. L'art, la création sont supposées donner à voir ce qui ne se voit pas. Comment interpréter l'injonction susdite *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* ? Il n'y a rien d'autre à voir que ce qui est présenté et non représenté. Suspendez votre jugement !

Quel est ce rapport à l'œuvre qui nous intime de viser un réel ? C'est-à-dire de se confronter à un manque radical et d'y consentir ? Didi-Huberman y décèle la dialectique visuelle mise en jeu dans le Fort/Da freudien. Dialectique de l'évidement, de l'inquiétante étrangeté. L'œuvre emblématique de Tony Smith, *Die*³, supporte la démonstration. Mais cela pourrait tout aussi bien être une boîte de Judd. L'art de Judd est dans la boîte, la boîte vide. Didi-Huberman pousse l'analogie jusqu'à jouer avec les termes vide et for. « [...] par exemple les mots *Vide* ! (c'est en latin, l'injonction même du visible : « Vois ! ») et *Vide* (« Ce que tu vois est vide, non pas évident mais évidé ! »)... Ou bien les mots *For* (le mot français de l'intérieur) et *Fors*

¹DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 52

²*Ibid.*, p. 52

³Annexe 4

(le dehors, l'excepté, l'évidé) »¹. Didi-Huberman est proche d'une vision psychanalytique, en relevant l'insistance minimaliste à proposer du vide. Il perçoit le lien de la création et du vide. Enfin il évoque brièvement la sublimation freudienne pour caractériser l'art, et la distinguer du Fort-Da. L'art provoquerait, seul, un mouvement de détour-retour, alors que le Fort/Da implique la mise en jeu du sujet.

Le vide devient une « question visuelle »². Pas de réponse à l'appétit de l'œil. Le sujet est appelé à disparaître devant l'objet minimaliste, et prend acte de son image comme illusoire (tache). Il s'effectue un appel au sujet qui le déstabilise. « Se re-tourner : convocation analytique-convocation artistique »³.

Poursuivons avec Jean-Michel Vives qui nous donne du grain à moudre dans son texte « Leurre et trompe- l'œil dans l'art et la psychanalyse »⁴ sur la question de la convocation artistique. Il reprend, à son compte, l'apologue du duel de Zeuxis et Parrhasios, rapporté par Pline l'ancien. Cette anecdote déjà citée par nous, lève le voile sur la distinction leurre/trompe-l'œil. Cette référence pourrait-elle situer l'objet minimal, littéral, d'un côté ou de l'autre ? L'anti-illusionnisme, le « franchement brutal », comme aboutissement, accomplissement de l'œuvre minimaliste peut-il se saisir dans l'entre-deux du leurre et du trompe-l'œil, à défaut de s'y inscrire ? L'objet spécifique et la toile de Parrhasios valorisent le vide et le manque d'objet, au-delà de la dimension imaginaire. « Ca me regarde » et « Alors, et maintenant, montre-nous, toi ce que tu as fais derrière ça » dira Zeuxis à Parrhasios. Ce qui pourrait nous subjuguier, voir nous fasciner serait qu'à la fois tout manque et rien ne manque dans la proposition minimaliste. Les cartes se brouillent. « Ce que vous voyez.. » ainsi « [...] au réel il ne manque rien »⁵ ou « [...] il n'y a pas de manque dans le réel »⁶ comme nous le dit Lacan, ce qui n'induit pas cependant qu'il serait plein. Le leurre, sous la coupe de la *mimésis*, répond à la demande et peut « [...] tout rendre de l'objet représenté »⁷. L'imaginaire est à son comble. L'objet minimaliste dans le retour à la chose, s'emploie à tout rendre de l'objet. Où le leurre joue avec la satisfaction du

¹*Ibid.*, p. 77

²*Ibid.*, p. 79

³RIVERA Tania, « Le sujet, la psychanalyse et l'art contemporain », *Insistance*, n° 6, 2011/2, pp. 133/144 <https://www.cairn.info/revue-insistance-2011-2-page-133.htm>

⁴VIVES Jean-Michel, « Leurre et trompe-l'œil dans l'art et la psychanalyse », www.gnipl.fr

⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre X, op.,cit.*, p. 217

⁶*Ibid.*, p. 156

⁷VIVES Jean-Michel, *Ibid.*,

spectateur, la réception minimaliste est angoissante, inquiétante. En cela, nous serions plus proches des effets du trompe-l'œil, sur l'amateur d'art. Le tout juddien n'a pas pour intention de leurrer le spectateur, plutôt de le renvoyer à son propre semblant, et à la vérité mi-dite. Proche du leurre dans la perfection de sa présentation, et la neutralisation de son matériau, il réunit dans son effet la caractéristique du trompe-l'œil. A savoir la présence du regardant dans ce qui me regarde, ou dit autrement « [...] que sous le désirable il y a un désirant »¹. Le trompe-l'œil à la différence de l'objet spécifique modère le rapport à la castration tout en ne permettant pas son évitement.

Jean-Michel Vives cite Alain Didier Weill² : « En faisant pressentir une présence qui est en même temps une absence, en désignant impérieusement un Au-delà que nul ne peut figurer, le trompe-l'œil évite aussi bien la représentation idolâtre que l'abstraction ». Il nous semble que « se pressentir » appartient à la fois au trompe-l'œil et à l'objet minimaliste. Jean-Michel Vives fait dire à Parrhasios que le rien est ce qu'il donne à voir, lui qui soutient le désir de chacun. L'objet juddien est du côté du désir, en tant qu'il interroge le désir de l'Autre sous la forme de « l'idée platonicienne » ou de « l'intérêt contemporain ». C'est dans un battement de présence et d'absence du regard, que l'artiste donne à voir. En donnant quelque chose en pâture à l'œil, il obtient un regard où il n'y avait que trou du regard. « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » est intenable pour un sujet qui demande à voir au-delà de ce qui est présenté ou représenté. La quête de l'objet perdu freudien ou de l'être, se ravive dans la rencontre avec une œuvre : « Mais l'exemple opposé de Parrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir »³.

L'objet minimaliste regarde le visiteur et ce dernier prend acte d'un « ça me regarde ». Ça questionne mon désir. Qu'est-ce qui me cause et comment je tiens comme sujet désirant ? Le vide non masqué par le beau, barrière esthétique, renvoie chacun à sa position de sujet dans le monde, au consentement à son être-de-vérité. Cet objet, au demeurant sans qualité vise le réel, ce que nous avons de plus réel.

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre X, *op. cit.*, p. 314

²VIVES Jean-Miche, *op., cit.* (A. Didier Weill (1998) Invocation, Dyonyosos, Moïse, Saint Paul et Freud, Paris, Calmann Lévy, p. 153

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 102

« Ça vous regarde, de ce qui requiert votre attention »¹, commente Lacan pour pointer l'angoisse « de ce qui vous regarde sans vous regarder »².

Nous trouvons cette précision dans l'hommage fait à Marguerite Duras, par Lacan. *Le ravisement de Lol V. Stein*³, roman sublime de l'auteur ouvre la voie à Lacan quand elle interprète l'objet a regard du début à la fin, sans relâche. Les personnages de l'histoire occupent tour à tour, la place de regardant et de regardé, se font littéralement regard. On pourrait se leurrer à croire que Lol est en place de voyeur, c'est à s'y méprendre mais Lacan nous rattrape sur cette méprise. « Elle n'est pas le voyeur. Ce qui se passe la réalise. Là où est le regard, se démontre quand Lol le fait surgir à l'état d'objet pur, avec les mots qu'il faut, pour Jacques Hold, encore innocent. « Nue, nue sous ses cheveux noirs »⁴. La puissance du texte se tient là, dans l'énoncé du fantasme de Lol, qui restitue la « [...] tache intolérable qui appartient à cet objet »⁵. Ce détour par Duras fait écho au se « re-tourner » évoqué plus haut. « Tout regard sera le vôtre, Lol »⁶.

Lacan transforme peut-être la robe noire du fantasme de Lol en bande mœbienne ? Dans cet énoncé subtil, il nous enjoint à saisir le regard comme l'enveloppe dont Lol ne distinguerait plus le dedans et le dehors. Regard, au centre des regards, toute regard. Littéralement objet a. Dans la fascination de Jacques Hold pour Lol, il n'y a plus de place pour le manque d'objet. L'indicible de la nudité fait surgir l'objet regard dans sa pureté. La vacuité qui saisit Lol dans un premier moment, sera traitée dans un second temps où Lol dans son fantasme, occupe la place de Tatiana son amie d'enfance. Sans entrer dans trop de détails, il faut se référer au texte de Duras, ce qui nous intéresse, est la conscience d'être dans un objet, supporté par Tatiana, que l'amant tente de restituer à Lol. Mais celle-ci ne s'en contentera pas. Telle Antigone elle établit sa loi et préfère à son amant, « (...) les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible »⁷ ou « [...] le lieu du

¹LACAN Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein », *Autres écrits, op. cit.*, p. 194

²*Ibid.*, p. 194

³DURAS Marguerite, *Le ravisement de Lol V. Stein*, Folio Gallimard, 1986

⁴LACAN Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravisement de Lol V. Stein », *Autres écrits, op. cit.*, p. 195

⁵*Ibid.*, p. 195

⁶*Ibid.*, p. 194

⁷*Ibid.*, p. 197

malheur »¹. Lol pour conclure a déjà un pied dans le réel, et cherche à établir une continuité avec celui-ci, dans son « [...] désir de savoir le fin mot sur le désir »². Lol fait le choix éthique du ravissement.

Nous allons à présent, dans la suite de la fascination de Jacques Hold pour Lol, prendre appui sur le *Séminaire XVI* de Lacan *D'un Autre à l'autre*³, afin d'explicitier la porosité de la perversion à la création, s'il en est une.

Ce passage hatif mais nécessaire par l'objet dans la clinique de la perversion, nous introduira à la question que nous traiterons dans notre dernière partie. Lorsque Lacan écrit que Duras « [...] a déjà récupéré par son art »⁴ l'objet, que nous dit-il ? Par ailleurs, dans le *Séminaire XVI* « [...] ce que je définis comme la perversion, c'est la restauration, en quelque sorte première, la restitution du a au champ du A »⁵. Plus loin, nous pouvons encore lire : « Rendre a à celui de qui il provient, le grand Autre, est l'essence de la perversion »⁶.

Nous essaierons de dégager ce qui se produit dans la création pour l'artiste et l'amateur d'art : une récupération de a comme jouissance, restitution de a ?

2.2. Quelques notes sur le regard et la perversion (*Séminaire XVI*)

Le *Séminaire XVI* nous conduit à ne pas en rester au phallus dans la modalité perverse du désir, mais à y ajouter le regard. Un regard qui dans l'exhibition ou le voyeurisme, nous montre, ce qu'il est interdit de voir dans le champ de la civilisation et du lien social.

Dans ce séminaire Lacan se recentre sur la jouissance inhérente à tout sujet parlant. Jouissance entendue comme équivalente à l'objet a. « C'est à savoir que c'est en tant que l'objet a est extime, et purement dans le rapport instauré de l'institution du sujet comme effet de signifiant, et comme par lui-même déterminant

¹*Ibid.*, p. 197

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 357

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XVI, op. cit.*,

⁴LACAN Jacques, *Autres écrits, op. cit.*, p. 195

⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XVI, op. cit.*, p. 291

⁶*Ibid.*, p. 301

dans le champ de l'Autre une structure de bord »¹. L'acte pervers démontre ainsi la visée de restituer à l'Autre le regard, un Autre divin à l'occasion.

Nous centrerons ces quelques lignes, sur la question de l'objet a, comme ce qui vient chatouiller *das Ding* par l'intérieur, le grelot. L'inclusion de l'objet dans la vacuole restaurant la dimension du trou, du trou du regard ici. Le choix éthique de l'artiste, de valoriser la perte, le trou, de cerner le vide, indiquerait à priori, qu'il se distingue du pervers qui lui, a pour visée de boucher avec a, le manque phallique repéré dans l'Autre. L'Autre troué cela veut dire que le sujet pâtit d'un savoir perdu, insu, qui a valeur de vérité. Savoir logé dans l'inconscient. Ce savoir perdu est lié au savoir sexuel, à la Chose. Comment l'œuvre d'art pourrait-elle nous éclairer sur la « [...] jouissance en tant qu'elle est sexuelle »² ? Est-elle une écriture du rapport sexuel ? L'artiste produit un objet qui vient chatouiller *das Ding*, lieu de la jouissance interdite. Perversion, transgression ? Nous pouvons affirmer que l'œuvre est un capteur de jouissance au-delà du principe de plaisir. L'*Esquisse* de Freud permet à Lacan de venir limiter la jouissance en tant que phallique. Le principe de plaisir est aux commandes de la distribution « [...] du plaisir dans le corps »³. Lacan avec la vacuole nous indique le lieu de la Chose, et de l'Autre comme « [...] terrain nettoyé de la jouissance⁴. Autre nettoyé de la jouissance, cela veut dire portant la marque du signifiant et de la béance, soit du trou où pourra se loger a. Cette jouissance de bord ne satisfait pas celui qui produit l'objet. Son intranquillité le pousse à renoncer à une jouissance soumise à la loi du Nom-du-père, au phallus, à le court-circuiter.

Revenons à notre propos concernant une éventuelle porosité de la création à la perversion. Dans le séminaire Lacan décline dans la leçon XIV les deux versants de la sublimation : la sublimation pour atteindre la Femme et la sublimation pour atteindre la jouissance avec la pulsion, suivie de la leçon XVI sur la clinique de la perversion. Il reprend ce qu'il avait énoncé dans *L'éthique de la psychanalyse*, sur le prochain comme objet extime, lieu de la jouissance.

Retenons ce qu'il avance sur le rapport de la sublimation à l'œuvre d'art.

¹*Ibid.*, p. 249

²*Ibid.*, p. 232

³*Ibid.*, p. 224

⁴*Ibid.*, p. 225

« L'objet a joue ce rôle par rapport à la vacuole. Autrement dit, il est ce qui chatouille *das Ding* par l'intérieur. Voilà. C'est ce qui fait le mérite essentiel de tout ce qu'on appelle œuvre d'art »¹. L'artiste fait surgir le vide qui révélera la Chose au-delà de l'objet. Comment la perversion peut-elle nous guider ? Si le sujet pervers vient boucher le trou dans l'Autre, c'est qu'il y croit, qu'il le fait exister. Il a pour volonté de le compléter. Ce serait donc un Autre non barré S(A) comme nous l'indique Lacan dans ce séminaire. Cela voudrait dire également que le a est en place de moins phi chez l'autre, (a/moins phi), le partenaire.

Serait-ce alors le phallus de la mère qui est en place d'objet, et qui confirme le déni de la perversion, de la castration, une mère non-châtrée. Nous savons l'impossible du rapport sexuel, soient les signifiants qui désigneraient l'homme et la femme. La solution perverse n'est pas exempte de la fonction phallique. Seule l'acceptation de la castration maternelle ouvre la voie du désir pour le sujet, la voie du manque et du phallus comme signifié pour les deux sexes.

2.2.1. Regard et exhibition

Du côté de l'exhibitionniste, Lacan nous indique sa visée : « [...] faire apparaître au champ de l'Autre le regard »². Il s'assure de la jouissance de l'Autre en forçant les limites du principe de plaisir. Il transgresse par le biais de la pulsion « l'insaisissable du regard »³. Dans ce forçage, la victime intéresse l'exhibitionniste, dans ce qu'il peut voir de lui-même dans son regard. Il devient l'objet de l'Autre et le fait jouir, un Autre déserté par la jouissance. L'autre doit jouir. C'est l'Autre qui est visé dans le partenaire.

Dans le séminaire *La relation d'objet*, leçon du 3/04/1957, Lacan dit : « [...] l'acte d'exhiber consiste pour le sujet à montrer ce qu'il a précisément en tant que l'autre ne l'a pas [...] l'exhibitionniste cherche, par ce dévoilement, à capturer l'autre dans ce qui est loin d'être une prise simple dans la fascination visuelle, et qui lui donne le plaisir de révéler à l'autre ce que celui-ci est supposé ne pas avoir, pour le plonger en même temps dans la honte de ce qui lui manque »⁴. Ici c'est le

¹*Ibid.*, p. 233

²*Ibid.*, p. 254

³*Ibid.*, p. 254

⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre IV, la relation d'objet*, Paris, Ed. du Seuil, 1994, p. 272

dévoilement et voilement du phallus imaginaire qui fomentent la dialectique. Ceci éclaire un peu nos interrogations sur cet effet devant les œuvres, cet au-delà de l'objet, ce qu'il y aurait à voir, à dévoiler, la surprise. L'art processuel contemporain frustre les amateurs d'art en tant qu'il néglige l'effet d'étonnement attendu. Ce que le visiteur espère, guette est l'œuvre aboutie, le chef-d'œuvre. Les étapes de la production, de l'art en train de se faire à ses côtés, ce qui arrive lors d'une résidence d'artiste par exemple, l'intéresse peu. Ce trop, ce tout du donner à voir lève le voile sur ce qui est supposé être caché, non montré. L'art processuel montre précocement, freine la dimension imaginaire de ce qui pourrait apparaître. La demande est ainsi contournée, non prise en compte. Il en est ainsi de l'objet spécifique qui ne montre rien ou si peu. Le sujet de l'inconscient dans sa relation à l'objet, soit l'enfant et la mère au tout début de la vie, ne cherche pas « [...] tant de voir et de subir l'emprise de ce qui est vu, que de chercher à voir, à épier, ce qui à la fois y est et n'y est pas. Ce qui est visé dans la relation dont il s'agit, c'est quelque chose qui est là en tant qu'il reste voilé, et c'est de soutenir le leurre pour maintenir quelque chose qui y est et n'y est pas »¹.

2.2.2. Regard et voyeurisme

Voyons la position du voyeur. Il va « [...] interroger dans l'Autre ce qui ne peut pas se voir »². Il interroge ce qui vient parer au manque dans l'Autre qu'il fait exister, soit le phallus comme signifiant du désir et le phallus comme voile du côté de l'imaginaire. Lacan est très explicite lorsqu'il dit que le voyeur « Ce qu'il cherche à voir, sachez-le bien, c'est l'objet en tant qu'absence »³. Devant le trou de la serrure, il se voit ainsi vu en train de voir ce qui ne peut pas se voir. Il devient l'objet regard pour disparaître (c'est lui l'objet en tant qu'absence) comme sujet.

Devant « [...] un corps grêle, un profil de petite fille, c'est très précisément ce qui ne peut s'y voir qu'à ce qu'elle le supporte de l'insaisissable même, d'une simple ligne où manque le phallus »⁴. Le voyeur s'identifie à la ligne, à la fente et c'est dans le fait d'être vu regardant qu'il choisit comme objet. Il vient désigner le manque,

¹*Ibid.*, p. 272

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XVI, *op. cit.*, p. 254

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre II, *op. cit.*, p. 166

⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XVI, *op. cit.*, p. 245

l'incarner et le restituer à l'Autre. Il vient boucher le trou comme dit Lacan en supposant à l'Autre ce qu'il suppose, imagine, projette, lui manquer, à savoir le regard. C'est le partenaire qui en est le support, mais c'est l'Autre qu'il veut faire jouir. Le partenaire en témoigne devant l'angoisse qu'il offre au voyeur. L'angoisse de l'Autre perçue dans l'autre le rassure sur sa jouissance, et provoque sa jouissance. C'est un supplément que le voyeur propose là où il n'y a rien. Le démenti du manque phallique est mis au travail dans ce jeu pulsionnel où le sujet devient l'objet, où il se fait littéralement regard.

Dans la leçon IX *La fonction du voile* qui ouvre la partie sur le fétiche, du séminaire *La relation d'objet*, Lacan rappelle la fonction symbolique du phallus. « C'est en tant qu'il est là ou qu'il n'est pas là, et uniquement en tant qu'il est là ou qu'il n'est pas là, que s'instaure la différenciation symbolique des sexes. Ce phallus, la femme ne l'a pas, symboliquement. Mais n'avoir pas le phallus symboliquement, c'est en participer à titre d'absence, c'est de l'avoir en quelque sorte. Le phallus est toujours au-delà de toute relation entre l'homme et la femme »¹.

Les voies perverses du désir actualisées dans le voyeurisme et l'exhibitionnisme, ou le fétichisme, abordées ici succinctement dévoilent le maniement de a pour parer au manque phallique, et restituer la jouissance au lieu de l'Autre. Le sujet pervers dément que la mère, « [...] la femme l'a (donc le phallus) c'est-à-dire qu'elle ne l'a pas »². Le sujet pervers dénie la castration maternelle. Ce qui explique le rapport inversé au fantasme où le sujet prend à son compte la faille dans l'Autre, pour venir la boucher et se définir en tant qu'objet. Il s'identifie littéralement à l'objet a et fait exister l'Autre. Le sujet pervers opère dans l'Autre, comme non nettoyé de la jouissance, pour se défendre de la castration. Il ne loge pas sa demande dans l'Autre comme le névrosé, qui préfère ignorer son fantasme. « C'est le sujet qui se détermine lui-même comme objet, dans sa rencontre avec la division de la subjectivité »³.

Selon Pierre Bruno, nous pourrions inférer que le sujet pervers « [...] absolutise la castration »⁴ en objectant à la fonction phallique. Il y aurait ainsi pour la

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre IV, *op. cit.*, p. 153

²*Ibid.*, p. 152

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 168

⁴BRUNO Pierre, « L'arrangement (sur la perversion) », *Psychanalyse*, n° 5, 2006/1, pp. 5-18

perversion « [...] la possibilité d'une réversion du phallus symbolique celui qui ne se voit pas, au phallus imaginaire, dans une sorte de valse à trois temps : tu peux le voir, je te vois le regardant, je te regarde ne le voyant pas [...] »¹. Peut-on parler par ailleurs d'une mise en jeu de la coupure, de a en tant que tel ? Il semblerait que oui dans la mesure où la fente en serait l'incarnation.

Nous laisserons de côté ces questions ici propres à la perversion. Elles supportent les nôtres, sur le regard, comme objet a dans la création artistique, qui découvre et recouvre le semblant phallique, ce point aveugle d'où naît le regard. L'objet imaginaire élevé à la dignité de la Chose, pourrait-il comme dans la perversion, viser la jouissance de l'Autre et réintroduire la jouissance d'où elle était exclue, interdite ?

Dans son texte « La psychanalyse, l'art et l'interprétation », Maria Tereza Palazzo Nazar² écrivait que l'artiste, pouvait à travers le regard de l'observateur, voir son image. Cette remarque donnerait à penser, qu'il se produit ici une relation spéculaire, où objet et image ne sont pas séparés, une pure captation narcissique (le temps de l'œuvre).

2.3. « Renverser ses propres yeux » de Giuseppe Penone

Giuseppe Penone, dernier artiste de l'Arte Povera, sculpteur contemporain, dans une œuvre intitulée « Renverser ses propres yeux » (1970), nous propose une autre modalité du regard. Dans un auto-portrait, il appose sur ses yeux des lentilles-miroirs qui l'empêchent de voir. On obtient immédiatement un effet d'inquiétante étrangeté dans ce dispositif.

En optique, il existe une distinction entre le miroir et la lentille. Dès le titre de l'œuvre, il bouleverse les codes. Le miroir réfléchit la lumière quand la lentille réfracte les rayons lumineux, ou les ondes. Les lentilles-miroirs se transforment dans cet œuvre en miroir convexe. Elles n'opèrent pas comme des lentilles de contact,

<https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2006-1-page-5.htm>

¹*Ibid.*,

²NAZAR PALAZZO Maria Tereza, « La psychanalyse, l'art et l'interprétation », www.convergenciaFreudlacan.org

puisqu'ici elles obturent le champ visuel du porteur. Elles réfléchissent les images ou ce que l'artiste pourrait voir. Ce qui perturbe et provoque un certain effet d'angoisse, se produit par le reflet du spectateur. « Je peux éviter de me voir dans ces miroirs jusqu'à un certain point. Immanquablement mon image va surgir ».

Penone conçoit les lentilles de contact comme un outil qui lui permet de renverser l'œil : « [...] un renversement réel de l'œil [...]. Les lentilles de contact posées sur l'œil reflètent les images que l'œil est en mesure de percevoir, de cette façon l'élément réceptif devient aussi un élément de projection »¹.

Penone exerce une capture du regard. L'œil, comme récepteur et projecteur, en circuit fermé, tautologique, séparé du regardant. L'œil considéré ainsi comme pur mécanique du monde de l'image. Un œil muet, sans le regard. Réception et projection sont incarnées par l'artiste qui lui est aveuglé. Est-ce une manière de faire exister le rapport sexuel dans ce renversement, dans la continuité mœbienne ?

Penone, dans son travail, met à l'œuvre son propre corps dans une proximité assumée avec le minéral et le végétal. Une version merleau-pontyenne de l'Être vertical. Penone plaide pour un regard tactile où il devient lui-même le paysage reflété dans les lentilles opaques. Son paysage mental (tactile) voudrait rejoindre celui qu'il perçoit au-dehors. La division s'actualise avec les lentilles, puisqu'il ne peut pas voir ce qu'il regarde, mais elle est rejetée avec l'artifice qu'il nous soumet. L'objet regard ici est dénoncé dans son impossible, son insaisissable, la schize. Et au-delà de l'objet, Penone tente de nous indiquer la Chose dans le renversement, une jouissance qui se redouble avec notre apparition dans l'image. Enfin de surcroît, il nous plonge dans une inquiétante étrangeté devant notre portrait, qui redouble celui de l'artiste. Ce qu'il vise est un œil qui serait une surface de contact comme la peau, la continuité du dehors et du dedans, sans frontière.

Je laisse la parole à l'artiste pour saisir la profondeur et l'éthique de ce travail sculptural. Une éthique qui s'affranchirait du signifiant pour donner libre cours à l'empreinte et à la trace.

¹POITRENEAU LAMESI Brigitte, « Renverser ses yeux : Giuseppe Penone et l'écriture silencieuse », Université de Caen, <http://uni.caen.fr>
Traduction de l'auteur à partir de Mirella Bandini, *Arte Povera*, 1972, Torino, Umberto Allemandi, 2002, p. 71

La sculpture est à trois dimensions et elle produit de l'ombre. Mais comment reproduire l'ombre dans la sculpture ? [...] En ce qui concerne mes œuvres dont le titre font référence à l'ombre, mon idée était de mettre en relation l'ombre qui est à l'intérieur du corps avec une ombre qui est à l'extérieur du corps. C'est pour cela que j'ai donné ce titre : *Respirare l'ombra (Respirer l'ombre)*. J'ai fait des œuvres avec des murs complètement couverts de feuilles. Dans ce cas, c'est comme s'il y avait un échange entre les feuilles, et le poumon. La respiration pour moi, c'est le volume d'un souffle. Quand vous respirez, vous lancez dans l'air un volume d'air différent de celui qui l'entoure, avec une température différente. L'action de respirer, comme je l'ai déjà dit, est déjà un acte sculptural. Et que l'on effectue du premier au dernier instant de sa vie¹.

Reprenons à présent notre question sur les relations entre la sublimation artistique et la perversion, avec l'amour courtois paradigme de la sublimation.

2.4. La sublimation dans l'amour courtois ou le *Fin'amor*²

L'amour courtois est né au XII^e siècle. C'est un amour qui est valorisé par la noblesse et qui respecte les règles de la Chevalerie. Les femmes y sont idéalisées et les hommes vertueux. L'amour courtois est un jeu de l'amour d'abord révélé par la littérature. Il est un amour lyrique propre à l'époque médiévale, et qui intéresse les seigneurs (la cour). Lacan nous dit qu'il est aussi une scolastique de l'amour malheureux. La Dame doit rester un objet inaccessible mais c'est elle qui mène le jeu, et décidera de se donner corps et âme, si le chevalier fait ses preuves : vertu, courage, honneur... pour obtenir les faveurs de la Dame.

L'amour qui relie ces deux personnages élève l'âme et rivalise avec l'amour qui serait absent dans le mariage. Les valeurs chrétiennes sont bousculées par ce nouvel amour qui porte à l'élection une seule femme, unique.

Le principe de l'adultère est inclus dans les règles ainsi que le rang de la Dame supérieur à celui du prétendant. La belle revêt ses plus beaux atours et s'offre au regard de l'amant. Ce jeu de regards n'est pas sans évoquer la perversion tout comme les règles attenantes au secret, à la beauté de la Dame et à une forme de

¹JAUNIN Françoise, *Giuseppe PENONE, Le regard tactile, Entretien avec Françoise Jaunin*, Lausanne (Suisse), La bibliothèque des arts, 2012, p. 48-49

²VASILIC Isabelle, « La notion de sublimation », *Mémoire de Master 2 recherche, mention philosophie, psychanalyse*, Université Paul Valéry Montpellier 3, 2012/2013, p. 42-45

passivité, de « sagesse » de part et d'autre.

L'homme dans ce jeu de séduction est féminisé puisque c'est la Dame qui est aux commandes. C'est toutefois un jeu conçu par les hommes pour les hommes.

Ce qui retient notre attention se porte sur le but de l'amour courtois. Pour arriver à obtenir le plaisir charnel, l'amant déploie ses armes signifiantes. Il suffit de lire les troubadours ou le roman de *Tristan et Iseult*. L'amour courtois est proche d'une morale qui détournerait le sexuel de l'amour, qui serait un désir sublimé.

« Mais après le dangereux regard viendra l'accolade, puis l'octroi et enfin l'œuvre défendue qui détourne le regard de Dieu et ravit l'estime du monde » (*Tristan et Iseult*).

L'amour courtois est-il un leurre ? La sublimation est-elle un leurre ? Lacan nous rappelle qu'il y a « une exigence libidinale »¹. Et que la sublimation ne peut s'y soustraire, sauf à verser dans la destruction. L'objet du fantasme n'est pas sans lien avec *das Ding*. L'amour courtois est lesté par *das Ding* dans sa relation à l'objet. Cet objet a son fondement dans l'imaginaire (narcissisme) et il se distingue de la Chose. Freud sépare la tendance *Eros* de l'objet et Lacan souligne cette différence pour expliciter la valorisation du trait dans l'objet de la sublimation, valorisation culturelle le plus souvent. L'amour courtois valorisé socialement comme l'art d'aimer est bien à entendre comme un rapport particulier à l'objet du désir. Et il devient ainsi un problème éthique. Lacan situe toujours l'avènement d'une culture dans un discours défini historiquement. Si la sublimation est création de valeurs socialement reconnues, on ne peut pas faire l'impasse sur l'éthique.

La Chose faut-il le répéter est ce qui va permettre au sujet de s'inscrire dans la chaîne signifiante. L'amour courtois appréhendé comme un code moral éviterait-il le mal ? L'objet valorisé et non idéalisé n'est pas du côté de la tendance. En cela il serait plus proche de *das Ding*. Dans le fantasme le sujet recouvre *das Ding*. La Dame vient à la place de *das Ding* mais ne fait pas taire la Chose. Par contre l'amant fait taire la Dame qui devient un partenaire inhumain, pas sans nous rappeler le *Nebenmensch*. On peut s'avancer à dire avec Lacan que le sujet cherche à manquer d'un objet réel là où le manque symbolique fait défaut pour conjointre la jouissance au désir. Ainsi la Dame est élevée à la dignité de la Chose et comme tel

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 110

inaccessible. L'amour courtois est du côté du poème. « (...) quelque chose qui prend son origine dans un certain usage du signifiant comme tel »¹. La Dame dans l'amour courtois, quelques soient les références historiques du Moyen-Age et jusqu'à l'âge des précieuses, est toujours inaccessible.

Nous passons sur le développement détaillé de Lacan quant à ses sources et reprenons l'importance pour l'homme « [...] d'être privé de quelque chose de réel »². Lacan parle de création poétique. La Dame dans le poème est un partenaire inanimé mais elle impose à son amant de se dépasser pour obtenir ses faveurs. Cet artifice est construit à partir du signifiant et diffère la rencontre sexuelle avec la Dame. L'amour courtois n'est pas un amour platonique. Cette conduite du détour nous dit Lacan serait-elle une transgression du désir ? Nous disions que cet amour n'est pas platonique mais il élabore de nouvelles techniques érotiques. Les termes sont éloquents du côté de l'élévation, de l'âme. La sublimation ici dans sa visée de retenue est du côté du déplaisir. La valorisation d'une conduite éloignée du principe de réalité et à l'encontre du principe de plaisir atteste que l'art n'est pas du tout du côté du Souverain Bien ou de la morale mais de l'éthique.

L'amour courtois est pertinent sur le versant du signifiant pour expliquer ce qui peut pousser le chevalier jusqu'à la disparition de lui-même. La sublimation n'est donc pas valorisée sur la plan esthétique mais éthique. Le chevalier s'inscrit en direction de la pulsion de mort. Lacan nous donne l'exemple d'Arnaud Daniel poète de l'amour courtois, qui répond à la Dame, qui lui a intimé « d'emboucher sa trompette ». Cette épreuve devait être la garantie de son amour pour la Dame. Le chevalier dans son poème, ne s'en tient pas au sublime mais au vrai. Il est unique en son genre nous précise Lacan, et déborde jusqu'aux limites de la pornographie et de la scatologie. En effet, la Dame est approchée dans ce vide qui est au cœur même de la Chose. Et Lacan de nous donner la réponse de la Dame : « Je ne suis rien d'autre, lui dit-elle, que le vide qu'il y a dans mon cloaque, pour ne pas employer d'autres termes. Soufflez dedans un peu pour voir, voir si votre sublimation tient encore »³.

Mettre la femme ainsi au lieu de l'être en tant qu'objet du désir questionne la

¹*Ibid.*, p. 178

²*Ibid.*, p. 179

³*Ibid.*, p. 254

portée du signifiant du côté de la pulsion de mort, et du désir sur son versant métonymique. La femme ici n'est pas visée comme objet a : « L'objet partiel, c'est la poire pour la soif à l'égard de la source introuvable qui nous abreuverait pour toujours. Le processus de sublimation ne peut évidemment pas atteindre cette Chose-puisque c'est impossible- mais il a pour visée de produire un signifiant qui ne fasse pas bouche-trou, un signifiant qui indique la présence du vide de la Chose au-delà de l'objet leurrant »¹. L'amour courtois vise à créer le signifiant qui dirait La Femme là où il n'y a qu'un seul sexe, le phallus. C'est en cela qu'il est le paradigme de la sublimation. Le chevalier tente d'écrire le rapport sexuel.

2.4.1. Quelques remarques

Lacan nous enseigne que les relations amoureuses se transforment en fonction des bouleversements culturels de nos sociétés. Il fait référence à l'amour grec, à l'amour courtois... Ce qui induit que le malaise dans la civilisation nous soumet au renoncement à la jouissance, et que nous tentons d'organiser de nouvelles modalités de récupération de cette jouissance en transgressant, ou en contournant la loi. Une forme de perversion généralisée ? Réintroduire la jouissance d'où elle est exclue. Ce qui s'actualise de nos jours dans le discours capitaliste.

Lacan dans le *Séminaire XVI* établit un parallèle entre la production de l'amour courtois et les Croisades, pour nous rappeler que

Pendant que les chevaliers se croisaient, l'amour pouvait devenir civilisé là où ils avaient vidé les lieux, cependant que, quand ils étaient ailleurs, ils rencontraient la civilisation, c'est-à-dire ce qu'ils allaient chercher, un haut degré de perversion, et que du même coup ils flanquaient tout par terre.²

Lacan nous fait saisir en quoi la Chose s'interpose ou interfère inéluctablement dans les choses de l'amour, dans le lien à l'autre, le lien social. « Le prochain, c'est l'imminence intolérable de la Chose. L'Autre n'en est que le terre-plein nettoyé »³. Ceci pose la question du mal déjà soulevé dans *L'éthique*, où il disait que la

¹ANDRE Serge, *Symptôme et création, op. cit.*, p. 47

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XVI, op. cit.*, p. 256

³*Ibid.*, p. 225

jouissance était nocive, et qu'elle pouvait être dans la Chose. La création en faisant resurgir le vide, la vacuole nous remet au cœur de ce qui la définit : [...] la présence de l'humain [...] »¹. La Chose est au cœur de l'humain, donc de ce qui nous échappe, et explique la méfiance toujours actuelle, à l'égard de l'œuvre d'art. L'amour courtois sous couvert des choses de l'amour, et à priori du désir, fait valoir paradoxalement la jouissance. Le mal du prochain est ce sur quoi la psychanalyse ne peut pas céder, et qui relève de sa position créationniste.

La jouissance s'inscrit dès le départ dans son articulation au désir, et c'est peut-être en ce point que nous pouvons repérer la perversion dans ce qu'elle partage avec la sublimation : le registre de la moralité.

Si la société entraîne, par son effet de censure, une forme de désagrégation qui s'appelle la névrose, c'est en un sens contraire d'élaboration, de construction, de sublimation, disons le mot, que peut se concevoir la perversion quand elle produit de la culture. Et le cercle se ferme, la perversion apportant des éléments qui travaillent la société, la névrose favorisant la création de nouveaux éléments de culture.²

Ainsi la création ou sublimation artistique viennent-elles chatouiller par une voie perverse la société. Celle-ci s'en défend en tant que névrose, et introduit de nouveaux éléments de culture par la voie de la création. La perversion réintroduit ainsi la jouissance dans l'Autre. La culture contient l'objet a qui à l'occasion est aussi un déchet. Ce que notre société scopique actuelle nous donne à voir, ce trop de regard, de l'image, un malaise pervers. Le flot d'images nous met en position de voyeur devant un réel jusqu'à l'obscène. Dans le séminaire *Encore*, on peut lire : « [...] la culture en tant que distincte de la société, ça n'existe pas. La culture, c'est justement que ça nous tient. [...] parce-que ça chatouille et que ça réveille »³. La culture est une modalité du lien social, et à ce titre nous sommes responsables de nos choix culturels. La transgression ou éthique perverse dans son rapport à la névrose, provoque des changements durables. La culture dissémine dans le champ social ses productions. Dans sa forme symptomatique et subversive, pourrait-elle, à

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 150

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VIII, *Le transfert*, Paris, Ed du Seuil, 1991, p. 43

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XX, Paris, Ed du Seuil, 1975, p. 51

l'instar de la psychanalyse, corrélée à une éthique, prendre la forme d'une immunité face au réel tout en le découvrant ?

Nous en resterons là pour ces remarques.

Notre dernière partie sera consacrée aux questions que l'acte de création induit : récupération de jouissance, désir pur, gain d'être.

V. LA CHOSE DERRIÈRE L'OBJET



Illustration 8 - Sol LeWITT, Five Open Geometric Structures and their Combinations, 1978/1979

INTRODUCTION

L'œuvre d'art, loin d'être quelque chose qui transfigure de quelque façon que ce soit, aussi large que vous puissiez le dire, la réalité, introduit dans sa structure même ce fait de l'avènement de la coupure pour autant que s'y manifeste le réel du sujet en tant qu'au-delà de ce qu'il dit. (...) quelque chose devient possible par quoi l'œuvre va exprimer cette dimension, ce réel du sujet en tant que nous l'avons appelé tout à l'heure avènement de l'être au-delà de toute réalisation subjective possible¹.

Parlant de Joyce, Lacan dira « Mais je n'ai fais encore qu'effleurer ça, vu mon embarras quant à l'art, où Freud se baignait non sans malheur »².

Cette dernière partie aura pour visée principale de démontrer, comment l'objet a cause du désir, procède de la Chose. L'artiste en organisant le trou de la Chose dans son rapport intime avec le réel, nous enseigne sur la jouissance, « [...] elle dont le défaut rendrait vain l'univers »³.

Cette jouissance est-elle nocive puisqu' *a priori* interdite ? La répétition dans la cure et l'obstination dans l'acte de création à récupérer un gain de jouissance, seraient-elles le signe d'un gain d'être ? Etre et jouissance s'accordent dans les symptômes et les œuvres, s'apparient, pas sans lutte ou souffrance. Seul l'enjeu éthique peut soutenir cette position du sujet. La psychanalyse, de son côté peut en entendre le réel comme impossible à supporter, et l'artiste en produire une œuvre.

Trois chapitres constitueront cette partie : l'un dédié à l'œuvre dans son rapport à la jouissance. Le second, plus conséquent, qui nous ramènera à notre dialogue avec la philosophie, jamais ici interrompu. L' « incipit » sera l'ouvrage de Bernard Baas *Le désir pur*⁴ qui propose une analogie entre la raison pure kantienne,

¹LACAN Jacques, *Le désir et son interprétation*, Leçon du 20 mai 1959, inédit, in *Ce que Lacan dit de l'être (1953/1960)*, François Balmes, PUF, 2019, p. 176

²LACAN Jacques, « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI », *Autres écrits*, op. cit., p. 573

³LACAN Jacques, « Subversion et dialectique du désir », *Ecrits*, op. cit., p. 819

⁴BAAS Bernard, *Parcours philosophiques dans les parages de Jacques Lacan*, Ed. Peeters, Louvain,

et le désir pur tel que Lacan aurait pu le fonder. Il s'agit donc d'une construction propre à l'auteur. Celle-ci, ouvrira pour notre travail, les questions attenantes à *das Ding* comme orientation du sujet, ce qui le cause, trace du désir absolu. Enfin le dernier chapitre introduira la lettre et le sinthome du dernier enseignement de Lacan.

Le premier chapitre, assez court somme toute, recentrera la notion de jouissance, telle qu'annoncée dans le séminaire *L'éthique de la psychanalyse*.

Le second revisite l'aliénation et la séparation comme « [...] les deux opérations de causation du sujet qui articulent sa détermination signifiante et sa réponse de jouissance »¹. Ceci étant admis, nous étudierons le pari de Bernard Baas : instaurer un dialogue entre Kant et Lacan sur la faculté de désirer. Nous en concluons que a procède de la Chose. Enfin pas sans les artistes, qui nous enseignent, nous approcherons la lettre et le sinthome, soit le bout de réel de chaque sujet.

1992

¹ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre La science à l'épreuve de la psychanalyse*, PUM, Toulouse, 2013, p. 105

1. L'EFFET DE L'OEUVRE : UNE JOUISSANCE NOCIVE ?

1.1. Une jouissance nocive ?

Nous avons établi que l'art est créateur de valeurs socialement reconnues et qu'il opère le plus souvent sur un mode subversif. L'art minimal le démontre à travers sa présentation du vide. Dans le *Séminaire VII* Lacan énonce : « Toute œuvre est par elle-même nocive, et n'engendre que les conséquences qu'elle-même comporte, à savoir au moins autant de négatif que de positif »¹. La sortie du champ esthétique permet de révéler la Chose, ce que Duchamp nous donne à voir dans le *ready-made* par exemple. Nous pouvons dire également que plus on s'approche de la toile, plus on se rapproche de la Chose. L'œuvre d'art pose généralement la question d'un accès possible à la jouissance en dehors de l'accès ouvert par le symptôme. La nocivité est-elle cet accès à la jouissance en l'absence d'une « [...] règle éthique qui fasse la médiation entre notre plaisir et sa règle réelle »² ? Lacan nous introduit à la question du mal avec la réplique luthérienne à Erasme qui dénonce « [...] la haine éternelle de Dieu contre les hommes, [...] une haine qui existait même avant que le monde fût créé »³. Freud selon Lacan prolonge cette affirmation avec son *das Ding*, l'impossible amour du prochain, et l'homme comme un loup pour l'homme. Dans *Malaise dans la civilisation*⁴, Freud revient sur les statuts du totémisme qui veillaient à l'interdiction de l'inceste. Il s'agit du premier sacrifice sexuel imposé par la civilisation. Le mythe de la horde est la preuve que l'amour provient de la haine.

La nocivité recèle un problème éthique et non moral, distinction que nous avons précisé dans notre première partie sur le réel et l'éthique. La nocivité et ou mal, tous deux corrélés à la jouissance ne sont pas ici envisagés comme distinction

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 148

²*Ibid.*, p. 115

³*Ibid.*, p. 116

⁴FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Ed. PUF, 1983

du bien et du mal. La jouissance est un mal « [...] parce-qu'elle comporte le mal du prochain »¹. Et un peu plus loin « [...] il faudrait savoir affronter ceci, que la jouissance de mon prochain, sa jouissance nocive, sa jouissance maligne, c'est elle qui se propose comme le véritable problème pour mon amour »². L'amour du prochain, un autre moi-même, relève d'un paradoxe où le bien et le mal sont intimement liés par la jouissance. Nous ne développerons pas Kant et Sade. Mais cependant nous noterons la relation à l'objet selon Sade, à savoir le morcellement du corps du prochain qui n'est pas sans évoquer l'objet partiel. Objet que la tendance d'un point de vue idéal, tendrait à rendre à un objet supposé total, le prochain. C'est à ce moment que du vide central pourrait surgir la Chose comme « [...] une horreur à lui-même inconnue »³. Moment où le tout deviendrait possible. Dans le fantasme sadien, l'Autre est en place par le biais de la victime. Nous retrouvons ce que nous disions à la fin de notre quatrième partie, où dans le désir pervers, il s'agit de restituer a à A : transgression. L'œuvre de Sade mobilise la question du désir qui s'origine dans le champ de la jouissance.

Ce *das Ding* qui traverse notre thèse, cet au-delà de la représentation que l'amateur d'art cherche à atteindre devant une œuvre, est au fondement de la création *ex nihilo*. Cet au-delà du principe de plaisir, ce franchissement de la barrière institue le conflit névrotique. Quelque chose de plus primitif que le principe de plaisir organise la vie pulsionnelle du sujet. Ce que Freud nomme l'automatisme de répétition et qu'il assimilera à la pulsion de mort. « La fin vers laquelle tend toute vie est la mort et inversement : le non-vivant est antérieur au vivant »⁴. C'est en écho à cette révélation freudienne que Lacan insère la sublimation freudienne comme « [...] fondamentalement créationniste »⁵. Nous retiendrons une fois encore l'*ex nihilo* de la chaîne signifiante, le réel à partir duquel elle surgit. En cela la psychanalyse ne peut qu'ouvrir le dialogue avec l'art. La production dégagée de la pensée évolutionniste permet « [...] d'entrevoir la possibilité de l'élimination radicale de Dieu »⁶. Le champ de l'œuvre, de la Chose et le champ analytique interrogent la part de jouissance laissée au réel. L'insu du sujet, son Autre absolu contredit la pensée comme

¹*Ibid.*, p. 217

²*Ibid.*, p. 220

³*Ibid.*, p. 239

⁴FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 48

⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII*, op. cit., p. 252

⁶*Ibid.*, p. 253

conscience et « [...] l'être dans l'étant »¹.

Ceci étant posé, la « nocivité » s'éprouve, s'épingle dans le geste artistique à mettre un objet à la place de la Chose. « L'objet est instauré dans un certain rapport avec la Chose qui est à la fois pour cerner, pour présentifier, et pour absentifier »². La fin de l'art pour Lacan consisterait à montrer toujours autre chose, là est sa pente métonymique, et son lien au désir. « Le mal peut être dans la Chose »³, que l'on pourrait traduire le mal est dans la jouissance. Cette dernière est dans l'homme, ignorée de lui-même et qui oriente son éthique. La Chose est visée par le sujet, ce qui peut le conduire chez l'analyste quand le réel de son symptôme devient insupportable. Le rapport à la jouissance se fabrique dans la relation du sujet à l'objet a, cause du désir. Le symptôme répond à l'absence de rapport sexuel, au leurre, au semblant de a dans le fantasme. Quand ce dernier ne fait plus fonction d'écran à la jouissance, le symptôme envahit toute la vie du sujet qui ne peut plus répondre à l'horreur de la jouissance qui l'inclut. L'artiste de son côté répond par son acte de création en refusant de perdre l'être, et tente d'écrire le rapport sexuel impossible ou le dénonce, produit le savoir du symptôme.

Il peut viser l'au-delà de l'objet, la Chose sexuée, l'au-delà du fantasme. L'art contemporain libéré de la morale explore le champ de la jouissance et rééllise les objets a, donne à voir la part obscène de la Chose, le retour à un monde adamique, « l'intérêt » élevé à la dignité de la Chose, dépassement du Beau. Multiples sont les voies pour atteindre la jouissance et ses formes. L'illusion signifiante n'est parfois plus repérable dans l'œuvre, un pur réel s'offre au regardeur, ou une plongée dans la couleur sans bord. Plongée dans la matière également avec les tableaux-pièges de Daniel Spoerri, ou Michel Blazy plus récemment dans son installation murale « Mur de poils de carotte ». La pourriture, le rebut, la transformation de la matière, l'évolution du vivant « en live » organisent les œuvres contemporaines.

Blazy joue sur l'esthétique, la couleur comme un paysage ocre, aux reflets flamboyants, presque apaisante. Et la Chose à venir avec l'odeur pestilentielle de la carotte qui se décompose. L'inquiétante étrangeté retrouve toute sa signification dans cette œuvre où son auteur commente : « Ce qu'il y a derrière tout cela, c'est

¹*Ibid.*, p. 253

²*Ibid.*, p. 169

³*Ibid.*, p. 150

peut-être la domesticité et le conflit avec le sauvage, et comment cette matière absolument ordinaire peut à un moment donné basculer dans quelque chose qui est pour nous presque inquiétant [...] Toutes les choses que l'on connaît si bien peuvent soudainement se révéler étrangères »¹. L'accès à la jouissance corrélé au rien, au déchet, à la finitude sont les thèmes de prédilection de l'art contemporain. Le recours au signifiant devant ces œuvres qui tentent de l'abolir, exacerbe le discours sur l'art qui n'en finit plus de s'expliquer et d'en découdre sur la Chose.

Les critiques d'art peuvent être vivement critiqués à leur tour par les artistes qui revendiquent un art processuel, conceptuel, minimal où il n'y aurait rien à ajouter comme nous n'avons de cesse de le démontrer. Bouche cousue devant une œuvre qui nous demanderait de la boucler. C'est tout le procédé de la demande qui est interrogé. L'œuvre circulerait ou serait infiniment reproduite, délestée du véhicule de la chaîne signifiante. L'art contemporain imposerait une forme de silence ou de critique décharnée pour atteindre le signifiant qui dirait l'œuvre, dans une forme tautologique, donc impossible. Aucun signifiant ne saurait se représenter à lui-même. Seul il ne signifie rien. Est ce un détour pour obtenir un dire vrai, un dire voir ?

On observe le pendant inverse qui consiste à gloser ou à défendre coûte que coûte un pari artistique, devant une œuvre au contenu abscons. L'art contemporain dérange, fascine et au sûr convoque un sujet. Nous sommes à la lisière du registre de la représentation : la présentation. Le réel ainsi visé tente de réaliser le rapport sexuel. L'art contemporain procède t-il d'objets qui seraient sans concept comme l'objet a ? Un S1 sans S2 qui exclurait le sens ? Nous y reviendrons avec la lettre dans l'hommage de Lacan à Marguerite Duras. « Tout art est défectueux »² dira Lacan, en tant que son entreprise à vouloir cerner la Chose irréductible dans le savoir se cogne à son réel.

1.2. Récupérer la jouissance

« Ce qui cause l'acte artistique, c'est de faire passer *das Ding*, le refoulé originaire, l'extime, la jouissance que je ne voudrais pas en moi_ à la musique, à la

¹BLAZY Michel, « Murs de poils de carotte ». Les Abattoirs 2000

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XVI, *op. cit.*, p. 14

lettre, à l'image »¹. Il s'agit donc bien d'élever un signifiant au rang d'objet et de créer cet objet. L'acte artistique est du côté de la croyance en un objet singulier qui occuperait la place de l'objet cause du désir. L'acte de création exige de valoriser la perte ou le trou du symbolique. Aucun objet substitutif, sauf à le valoriser ou à le créer, ne peut répondre à cette quête de l'objet. Un objet en place de l'être comme la femme dans l'amour courtois. L'acte de création remet sur le métier l'appareillage pulsionnelle et insiste sur son impossible : la retrouvaille avec une jouissance non articulable. Ne pas boucher le trou par l'objet substitutif en revendiquant la cause de son désir qu'il ne loge pas dans la demande de l'Autre, voilà ce à quoi l'acte artistique pourrait se vouer. La satisfaction de l'artiste répond à son désir de border le trou avec son objet créé, ou trouvé ou élevé à la dignité de la Chose. La Chose est l'Un qui n'est pas phallique et qui ordonne la gravitation des représentations. L'artiste garantit l'accès au réel en poursuivant la Chose.

1.2.1. L'œuvre d'art : un objet qui peut fonctionner comme équivalent de la jouissance

Partons du schéma² du *Séminaire XVI* qui montre la topologie de *a* comme objet extime.

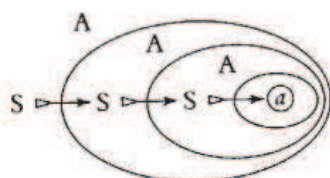


Illustration 9 - Jacques LACAN

Ce schéma nous permettra peut-être de saisir comment l'art colonise le champ de *das Ding*, et pourquoi l'amateur d'art se laisse capter par cette jouissance, le temps de la création pour l'un, le temps de la visite pour l'autre, parce-que ratage de l'objet il y aura. Ce qui est produit par l'artiste est ce qui pourrait répondre à la

¹MACARY GARIPUY Pascale, « *Dingeries de la jouissance : l'œuvre de David Cronenberg*, *Psychanalyse Yetu*, n° 44, 2019/2, pp. 5-15

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XVI*, *op. cit.*, p. 248

question de son être, ce qui est regardé par le visiteur est une récupération de jouissance qui viserait tout son être.

La psychanalyse nous enseigne que de sujet il n'y a que d'objet. Avant d'être représenté par un signifiant pour un autre signifiant, le sujet est d'abord un objet. Ce que le schéma s'emploie à montrer. « De ce fait, ce qui le représente ne peut se poser que comme d'avant cet autre, d'où ce nécessite la répétition du rapport du S à ce A comme lieu des signifiants autres »¹.

Cette présentation de a dans le séminaire leste a comme « [...] en puissance d'ensemble »² de l'Autre. En puissance d'être ? Lacan ne pose t-il pas la question : « Est-ce qu'avoir le a, c'est l'être ? »³. Et par là même récupérer un semblant d'être ? La causation du sujet à partir des deux opérations que sont l'aliénation et la séparation, démontre que a est situé comme « exposant du désir dans l'Autre »⁴. « C'est à ce dernier statut qu'il convient de rapporter son entrée en fonction comme « cause du désir » »⁵ ;

Une cure analytique pourra révéler au sujet sa relation à la jouissance, celle qu'il loge dans la vérité qu'il suppose au savoir. La vérité serait ce qui définirait l'être de jouissance avant la division, avant l'exclusion de la jouissance au champ de l'Autre. La création artistique en s'appuyant sur ce réel, donne à lire le a postiche du sujet, son défaut de nomination. Elle provoque l'angoisse ou un excès de vérité qui indique au sujet sa relation à a. Cette inquiétante étrangeté dont est marqué le a relève de la cause du désir. Cause du désir de l'artiste dans son acte de création et jaillissement ou angoisse pour le regardeur qui en saisit l'innommable, l'irreprésentable. Qu'est-ce qui pousse donc dans l'acte de création à border un vide, à réfuter le signifiant phallique ? Le vrai est un impossible à atteindre, car le mot qui dirait la Chose est hors d'atteinte. Il n'y a pas d'Autre de l'Autre.

Ce dans quoi nous pouvons parfois nous égarer tient à deux versants de l'acte artistique, nous semble t-il. La volonté inépuisable, inexplicquée après tout, de celui qui s'obstine à retrouver le signifiant primordial, soit le représentant de la

¹*Ibid.*, p. 248

²*Ibid.*, p. 249

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XX, op. cit.*, p. 91

⁴LACAN Jacques, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Ecrits, op. cit.*, p. 682

⁵ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre, La science à l'épreuve de la psychanalyse, op. cit.*, p. 112

représentation, la figure de la Chose. Cette tâche impossible vouée à représenter un vide ne peut s'en dégager. La création fait avec le vide tout en cherchant à le dire, à en faire du signifiant, un signifiant ultime, signifiant hors signifié. Ou à en effacer toutes les représentations (le cerne de Cézanne) jusqu'à l'absence pure. Déjouer les semblants, le semblant phallique par-delà le fantasme, exige de son auteur une éthique à la hauteur de son engagement qui ne peut que nous enseigner, sur ce que serait un désir pur. L'artiste répond de son acte à ce qui l'agite dans son rapport à *das Ding*, l'Être archaïque.

La question de l'art avec les questions attenantes à la structure, et donc au parlêtre, ne se laisse pas d'affecter ceux qui côtoie les œuvres. La traduction subjective de cette rencontre se conçoit dans l'inquiétante étrangeté, ce qui touche au plus près le sujet, son extime, ce qui arrête la chaîne signifiante dans un « C'est cela », vite rattrapé par les commentaires à venir ou oublié, refoulé, tant la jouissance est insupportable dans son cri de vérité, d'ouverture à l'inconnu. Certaines productions figent un instant de plénitude ou d'effroi, qui signent l'échec du fantasme, de son cadre et l'exil du sujet. La création courtise le Un de la jouissance absolue comme le rapport sexuel réussi. En cela elle est subversive, transgressive, voire nocive mais subsistera toujours un trou, un manque, un vide qui portera son auteur à créer une nouvelle œuvre. L'angoisse dont témoignent certains artistes, à remiser sur la jouissance sexuelle absolue atteste de cet impossible. Toutefois un bout de réel est mis en œuvre et cet insaisissable occupe partiellement le lieu de *das Ding*. L'œuvre pourrait-elle donc se substituer au fantasme, l'éviter dans son éblouissement, sa capture imaginaire? Le fantasme est toujours dans un rapport à l'objet, et il donne un peu d'être au sujet, un semblant d'être. L'œuvre quant à elle restitue le temps d'une lecture, d'un spectacle, l'être au sujet, à savoir ce qu'il est comme objet dans le fantasme, ceci sans passer par la demande de l'Autre ou à l'Autre. L'œuvre vient titiller le sujet du côté de *das Ding*, au plus profond de son être, en tant qu'objet dernier. Dans la création artistique il serait question de désir, de désir pur.

2. LA CHOSE DERRIÈRE L'OBJET

2.1. Le désir pur

Le désir pur pourrait se définir comme la « [...] prétention qui n'est peut-être qu'une exigence_ et qui revient, finalement, à réfuter le principe d'identité, ou tout au moins à refuser de s'y plier »¹. En cela, la création serait du côté de l'objet, et non plus seulement du signifiant. Michel Sylvestre y voit comme « [...] la recherche de cet objet unique »². Objet inventé « [...] dont l'outil n'est que le signifiant, mais cet outil s'efface à mesure que l'objet prend sa consistance de chose »³. Ainsi l'artiste, selon l'auteur, attribue une croyance à l'objet, soit une caution du réel qui se tiendrait dans « le bon vouloir de l'imaginaire »⁴. Subsiste ainsi un savoir du côté de l'objet créé qui s'opposerait à celui du sujet supposé savoir propre à la névrose. La création découvre un semblant, un hors sens qu'elle traite avec sa production. Savoir-y-faire avec le réel qui excelle dans l'art contemporain, par un retour au rien, à la trace, à la lettre. Revendication et présentation du même, d'une identité absolue rencontrée dans l'art vidéo, où le sujet dépouillé repasse en boucle, non-sens absolu. Montage auto-référentiel où la Chose réapparaît sur la scène, muette. « Dans la névrose, le langage efface la présence de l'objet et du fait que cette opération s'effectue sur le vivant, le mot restera marqué du stigmate de la Chose derrière l'objet »⁵. La création avive la question de notre humanisation et son lien à *das Ding*. Cette sous-partie nous l'avons amorcée avec le désir pur. En quoi *das Ding* en serait le corrélat ? Nous ne pouvons exclure *das Ding*, nom de la jouissance, et de son interdit du champ de l'Autre, des discours. La Chose a des effets sur les sujets et c'est ce qui est au cœur d'une analyse, puisque ainsi que nous le savons « [...] le langage opère une

¹SYLVESTRE Michel, *Demain la psychanalyse, op. cit.*, p. 198

²*Ibid.*, p. 198

³*Ibid.*, p. 199

⁴*Ibid.*, p. 199

⁵MORIN Isabelle, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse, op. cit.*,

désactivation partielle de la Chose, voire une certaine mortification, mais il ne vient pas à bout de ce lieu où le désir a pris sa première marque, qui deviendra le « rond brûlé dans la brousse des pulsions »¹. Sans entrer dans le détail du texte d'Isabelle Morin, nous en garderons ce qui oriente notre préoccupation. Elle évoque la Chose et l'objet a comme deux irréprésentables, qualifiant a comme ce qui serait à l'intérieur d'une « poche de jouissance »². Donc la Chose et a opèrent dans le champ de la jouissance, de l'irréprésentable. Elle propose une répartition de ce qu'elle nomme les opérations initiales de soustraction du symbolique, pour ne pas déformer son propos nous le restituons : [...] une première constituée de la Chose et du refoulement originaire, l' *Urverdrängung*, solde de l'érection du vivant, qui nous donne l'idée d'une exclusion, d'une soustraction d'avant le *non* du langage, et une seconde série constituée de l'objet a et du trauma qui relèverait de l'Autre, après le consentement au symbolique, après la *Bejahung* »³.

Nous allons pour notre part reprendre cette proposition à la lecture de l'ouvrage de Bernard Baas « Le désir pur »⁴.

Nous souhaitons revenir à la philosophie afin de poursuivre notre dialogue plurivoque qui réunit art, psychanalyse et philosophie. Ce *das Ding* en lien avec l'archaïque a partie liée avec l'être du sujet.

Rappelons au préalable les deux opérations de la causation du sujet : aliénation et séparation. Elles incluent le discours de l'Autre et la condition pulsionnelle, ou le sujet du signifiant et le sujet du vivant en tant qu'être sexué. Elles représentent les modalités selon lesquelles le sujet de l'inconscient advient au champ de l'Autre. Le rapport du sujet et de l'Autre ne s'établit que d'une coupure en acte. Cet Autre est celui du désir, en tant que le sujet de l'inconscient se désigne de la place qu'il occupe dans le désir de l'Autre. Lacan entend préciser que ce rapport est un processus circulaire, sans réciprocité et dissymétrique. Nous sommes dans le champ de la logique qui exclut un Autre en tant que semblable.

¹*Ibid.*, p. 3

²*Ibid.*, p. 7

³*Ibid.*, p. 7

⁴BAAS Bernard, *Le désir pur, Parcours philosophiques dans les parages de Jacques Lacan*, Editions Peeters, Louvain, 1992

2.1.1. L'aliénation

Lacan prend pour support la logique mathématique avec le vel et la théorie des ensembles selon les cercles d'Euler. Ceci est développé dans le *Séminaire XI*. L'opérateur dans la fonction est OU inclusif, exclusif et simple. Dans l'aliénation le sujet advient comme sens produit par le signifiant, et par ailleurs disparaît. L'effet de sens n'étant jamais égal à aucun signifiant. A l'instar du signifiant comme identité pure de différence, « [...] il n'y a de sujet identifié, représenté par un signifiant et donc, comme tel absent, exclu de la marque qui le détermine »¹. Dès lors que l'Autre est posé, le sujet doit en passer par ses termes, maintenir la dialectique du signifiant, ne pas en ignorer la caducité et en supporter le réel. Réel au sens ou le vel aliénant contient un « facteur létal »². Lacan s'appuie sur Hegel « [...] la première aliénation, celle par quoi l'homme entre dans la voie de l'esclavage... la liberté ou la vie ! S'il choisit la liberté, couic ! Il perd les deux immédiatement... s'il choisit la vie, il a la vie amputée de la liberté »³. Dans un autre exemple « la bourse ou la vie », le choix entraîne également une perte ou la mort du sujet, tout comme dans l'énoncé « la liberté ou la mort ». Le choix est donc forcé pour le sujet qui ne peut échapper à sa division.

Avec les termes de sujet, d'être, de non-sens, de sens et de l'Autre, il est entendu qu'à choisir l'être, le sujet disparaît, choisit dans le non-sens. A choisir le sens, ce dernier est entamé par le non-sens. Le sujet s'il préserve le champ du sens, viendra s'y inscrire le non-sens qui en découle de son changement en signifiant. Le JE dans lequel il voudrait venir se fixer est un lieu de vacance, une place vide. Ça parle, ça ne sait pas ce que ça dit et ça ne sait pas ce que ça veut. Le OU est inclus dans la structure. Le sujet de l'inconscient n'a pas d'autre choix que celui du sens où il perd l'être, représenté par S1 auprès de S2. Ainsi le premier signifiant sous lequel il était représenté disparaît et se creuse un intervalle, une béance entre S1 et S2. Il perd l'unité et la signification de son être dans son assujettissement à la structure. Ainsi le vel de Lacan serait « « ni tout l'un, ni l'autre » ou « ni l'un, ni tout l'autre » »⁴.

Pierre Bruno le formule autrement : « C'est parce-qu'elle écoute que cette

¹ZENONI Alfredo, « La négation du sujet », *Ornicar*, n° 38, Paris, Navarin, 1986, p. 34

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 193

³*Ibid.*, p. 193

⁴ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre, op. cit.*, p. 107

chose humaine va se réduire au signifiant qui parle d'elle, mais qui, devenu le signifiant écouté, n'est plus le même que le signifiant parlé »¹. De sujet parlé à sujet écouté, « il se perd comme sens »². S1 est ici le signifiant parlé et S2 le signifiant écouté. Le sujet vient se collapser dans l'intervalle du désir. « L'intervalle qui se répète, structure la plus radicale de la chaîne signifiante, est le lieu qui hante la métonymie, véhicule, du moins l'enseignons-nous, du désir »³. Le sujet apparaît comme manque (*aphanisis, fading*) représenté par S2. En résumé le sujet est sous le coup d'un non-sens qui le désigne, le dédouble et ne signifie en rien son être.

2.1.2. La séparation : l'Autre et la pulsion

Dans la séparation le manque inaugural du sujet à son désir s'instaure. Quand l'Autre maternel élève le cri au rang d'appel, le sujet se demande ce que l'Autre lui veut. L'écart produit par la réponse maternelle laisse le sujet devant une inconnue x, signifié du désir de l'Autre. L'Autre manquant interroge le sujet sur son désir, lequel sujet répond alors par son propre manque. « Un manque recouvre l'autre »⁴. Le sujet dans l'intervalle après avoir consenti au S1 (vel fondateur) va effectuer une torsion face à l'énigme du désir de l'Autre. Une torsion qui va le ramener à ce qui a chu de son être dans son avènement de sujet (refoulement originaire), pas sans le désir de l'Autre, comme équivalence de ce premier dire. Dans la béance, il va mettre en jeu la dialectique du désir avec le fantasme de sa perte, « [...] de sa propre perte qui le ramène à son départ »⁵. Il rencontre ainsi « la perte constituante d'une de ses parts, et de laquelle il se trouve en deux parts constitué. Là gît la torsion par laquelle la séparation représente le retour de l'aliénation »⁶. Il adresse à l'Autre ce qui serait l'équivalent de ce premier objet dans le fantasme, sa mort, sa disparition. Ce qu'il a crût être dans le désir de l'Autre. Cette torsion anticipe la pliure du sujet, sa division subjective en tant que sujet de l'inconscient. Cette seconde opération procure au sujet ce que Lacan appelle « [...] un état que nous qualifierons de civil »⁷.

¹BRUNO Pierre, « L'équivoque de la séparation », *Psychanalyse* n° 17, 2010/1, pp. 17-25

²*Ibid.*,

³LACAN Jacques, « Position de l'inconscient », *Ecrits, op. cit.*, p. 843

⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 195

⁵LACAN Jacques, « Position de l'inconscient », *Ecrits, op. cit.*, p. 844

⁶*Ibid.*, p. 844

⁷*Ibid.*, p. 843

Dans la séparation, Lacan introduit le vivant, la libido, la jouissance irions-nous à dire qui ne fomentent plus seulement le sujet comme effet du signifiant. A l'Autre du langage, la séparation ajoute l'Autre de la parole, de la demande et du désir. C'est la libido ou lamelle qui permet à défaut ici de nous répéter, la jonction du champ de l'Autre et du champ pulsionnel, ce qui « [...] est justement soustrait à l'être vivant de ce qu'il est soumis au cycle de la reproduction sexuée »¹. Les objets a comme « ni à l'Autre, ni au sujet » représentent cette perte originaire du sujet où s'inscrit sa division. « On comprend dès lors pourquoi c'est l'objet, dit par Lacan, a, qui est situé à cette intersection du sujet comme manque-à-être et du manque de l'Autre, donc comme ce qui n'appartient ni au sujet, ni à l'Autre. En effet, le seul élément non-signifiant qui assure la médiation du sujet et de l'Autre, c'est l'objet a qui est l'étoffe du sujet, ce qui du dehors est le support de l'être dont le signifiant l'a déserté »².

En conclusion la seconde opération pourrait être un « gain d'être »³.

Nous pouvons à présent revenir à a comme « exposant du désir dans l'Autre »⁴, en tant qu'une récupération de jouissance serait possible, redoublant la division du sujet, il lui donne sa cause, sa Chose ?

Si l'objet est derrière le désir, la Chose est derrière l'objet.

2.1.3. Le désir pur : la Chose ?

Nous sommes *a priori* sur un terrain laborieux, mais que nous envisageons tout de même d'aborder. La création artistique ne peut nous épargner de nous interroger sur cette énigme, sa cause, à savoir cerner la Chose, position éthique. Pour notre champ cela a une incidence, à savoir le trajet analytique, où le sujet demande à l'analyste sans le savoir au préalable, ce qui oriente son désir, son rapport au réel. L'art en général supporte la question du désir et de la jouissance. Nous l'avons évoqué avec l'inquiétante étrangeté, la fascination, voire l'angoisse éprouvées devant certaines productions : un retour sur le corps au-delà du principe de plaisir, perception fugace du sujet comme évanouissement, manque à être. Ce

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XI, *op. cit.*, p. 180

²ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre*, *op. cit.*, p. 112

³*Ibid.*, p. 112

⁴*Ibid.*, p. 112

qui nous amène à préciser le rapport désir et jouissance tel que : a comme exposant du désir dans l'Autre et *das Ding* comme préalable à la mise en fonction de a comme cause du désir. Si a n'appartient ni à A, ni au sujet, il est en position de médiation entre le sujet et l'Autre. Petit a comme fonction d'exposant du désir dans l'Autre veut dire que le sujet ne se réalise qu'à être l'objet du désir de l'Autre. Dans le fantasme, il cherchera à retrouver les coordonnées signifiantes et les modalités de jouissance, inhérentes à l'écart creusé par le signifiant. Le sujet intime à l'Autre de lui dire ce qui lui manque pour rejoindre son être. Ce gain d'être que pourrait receler a, que réclame le sujet dans la répétition.

La création démontre cette demande du sujet à retrouver sa plénitude, la jouissance dont son érection de vivant l'a privé. Il cherche à retrouver son être, un être de jouissance qu'il méconnaît. Ne pas répondre à la demande de l'Autre pour maintenir son désir insatisfait ou impossible est l'enjeu du conflit névrotique.

L'acte de création dans son vouloir circonscrire l'assujettissement du sujet au signifiant, dévoile la recherche du même, le principe d'identité d'une chose mythique. Chose qui représenterait absolument le sujet sans faille. Le désir pur serait exempt du sexuel marqué par le signifiant phallique, en lien avec une jouissance illimitée, à l'encontre d'une jouissance de bord. « Mais Antigone mène jusqu'à la limite l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel »¹. Le désir pur selon nous a un rapport avec la Chose comme trou, manque, vide. Comment distinguer la Chose et a dans le mouvement désirant du sujet ? Comment les situer à partir de notre postulat « la Chose est derrière l'objet et l'objet est derrière le désir » ? L'objet est derrière le désir exclut toute intentionnalité et subjectivisme. Freud avait déjà saisi en quoi cet objet se dérobe dans le processus pulsionnel, où le sujet n'est qu'un appareil lacunaire. Dans la lacune le sujet « [...] instaure la fonction d'un certain objet, en tant qu'objet perdu »².

Cet objet a comme cause du désir est le support du désir dans le fantasme. Il n'est pas l'objet du désir mais le support du désir. Le sujet dans le fantasme ne peut rejoindre la cause qui le refend. Petit a est également le support pour le sujet pour se désigner, s'identifier « [...] à cette part perdue de lui-même qui échappe à la chaîne signifiante, mais qui est pourtant « sa véritable doublure », à ceci près que le sujet

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 329

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XX, *op. cit.*, p. 168

répugne à se reconnaître [...] dans ce reste de sa prise dans le signifiant »¹. Ce qui conduit le sujet à préférer les identifications idéales. Le sujet s'identifie à un objet qui le cause, lui-même étant dans l'intervalle à une place vide.

Cet objet extime à l'Autre et au sujet avons-nous dit. Dans la séparation, a, reste de la division, devient hors d'atteinte. Cette cause qui manque à l'appel peut se métaphoriser dans l'exemple de Guy le Gaufey parlant de la visite de la Joconde, comme d'une « fonction baptismale »². Il évoque l'écart entre une « [...] représentation et le regard anonyme d'un sujet »³. Le visiteur pourrait opter pour ce qui le sépare de l'objet au lieu de se pâmer devant lui dans une jouissance inatteignable. Cet écart inscrit le manque inaugural du sujet soumis à la loi et à la castration, au nom du père.

Comment articuler a comme extimité, « précession essentielle »⁴ et la Chose qui serait derrière a, derrière la cause du désir. Est-ce-que a procède de la Chose ? Petit a et *das Ding*, sont au-dehors du champ de la représentation.

2.1.4. Le désir pur selon Bernard Baas

L'auteur entreprend de mettre en tension la faculté de connaître kantienne, et la faculté de désirer qu'il construit comme une fiction lacanienne. Il y aurait ainsi « [...] avant tout objet de désir, avant tout épithumène, une faculté de désirer »⁵, ce qu'il nomme le désir pur.

Nous ne trouvons pas chez Lacan une faculté de désirer, plutôt un sujet de l'inconscient, un sujet du fantasme. Bernard Baas propose un raisonnement homologique entre la critique de la raison pure kantienne, et le désir pur, soit entre la philosophie transcendantale et les concepts psychanalytiques. Un pari original somme toute. La faculté de désirer serait *a priori* et l'objet ne serait pas la cause de ce désir.

Kant établit une théorie de la connaissance qui distinguerait radicalement concept et expérience, entendement et empirisme, raison et empirique. Il revendique un

¹GUILLEN Fabienne, « Qu'est ce « Je » ? De l'être à l'existence », *Psychanalyse Yetu*, Ed. Eres, n° 43, Mars 2019, p. 83

²LE GAUFEY Guy, *L'objet a. Approches de l'invention de Lacan*, Paris, Ed. Essais Epel, 2012, p. 67

³*Ibid.*, p. 67

⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XX, op. cit.*, p. 122

⁵BAAS Bernard, « Le désir pur. A propos de « Kant avec Sade » de Lacan », *op. cit.*, p. 58

concept *a priori* indépendant de l'expérience, qui conditionnerait notre expérience. Ces concepts sont dits purs. Les formes de l'entendement ont pour caractéristique d'être nécessaires et universelles. Cela le conduira à distinguer science et croyance, où la métaphysique se voit exclue de fait de la science. Pour solutionner cette distinction radicale entre pur et expérience, Kant invente la philosophie transcendantale en critiquant la raison pure. Ainsi il cerne « [...] la question qui porte sur les conditions de possibilité *a priori* de la raison, soit dans l'ordre de la connaissance, soit dans l'ordre de l'action »¹. Nous avons ainsi deux niveaux : celui de la connaissance et celui de l'action qui lui impliquera la loi morale. Catégories de l'entendement, jugements, concepts organiseront avec les formes de la sensibilité, notre rapport aux objets dans et hors de nous. La philosophie transcendantale a pour objet la façon dont nous appréhendons les objets, sur le plan de la connaissance *a priori*. Restent les phénomènes qui dans une logique transcendantale sont ce que nous percevons. Le noumène quant à lui « chose en soi », est hors de notre portée, pensé mais non connu. Transcendantal est un terme difficile à circonscrire, qui n'est pas ici notre objet, il n'intéresse pas tant l'objet que tout ce qui permet de développer la faculté de connaître au-delà de ses limites, *a priori*.

Bernard Baas fait le pari d'une théorie transcendantale du désir en tant qu'*a priori*, désir pur. Pour ce il avance sur les pas de Kant où ce dernier fait état de la raison pure pratique, de la loi morale. Il fallait se dégager du sensible qui affecterait le pur selon Kant. Le désir advient selon Kant dans un contexte empirique, sensible, contraire au désir pur, *a priori*.

Pour ce qui nous intéresse car le développement de l'auteur est très soutenu, allons directement à la maxime kantienne « Agis comme si la maxime de ton action devait être érigée par ta volonté en loi universelle de la nature »². Ceci implique que cette loi morale pour répondre à l'impératif kantien (universelle et inconditionnelle) doit exclure tout ce qui rendrait « [...] l'action pathologiquement déterminée, et donc étrangère à la moralité »³. Le sujet agit par devoir, par conformité au devoir.

L'impératif sadien ou maxime sadienne, « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le

¹*Ibid.*, p. 57

²*Ibid.*, p. 61

³*Ibid.*, p. 60

caprice des exactions que j'ai le goût d'y assouvir »¹ répond à son homologue kantien. Homologue parce-que les deux impératifs sont commandés par la volonté de l'Autre. Les deux maximes relèvent de l'impératif kantien : « Rejet du pathologique et la pure forme de la loi². La jouissance, volonté de l'Autre, est visée dans les deux situations, et le désir comme tel ne peut être atteint, sauf à enfreindre la loi. Loi que Lacan écrira avec une minuscule selon la logique freudienne, loi surmoïque où « [...] la loi et le désir refoulés sont une seule et même chose »³. Ceci nous entraîne au-delà du principe de plaisir de Freud pour essayer de dégager ce qu'il en serait d'un désir pur, au-delà de la loi. Ce que Lacan développe dans le *Séminaire VII* avec *das Ding* et le mythe kleinien de la mère. Freud avait aperçu la part laissée au réel comme ce qui déterminera la recherche de l'objet perdu, le désir de le retrouver comme l'expérience originaire de satisfaction. Et c'est ici que Bernard Baas pose la question suivante : « Qu'est-ce-qui, dans le sujet, rend possible la perte dont procède le désir ? »⁴. Il en fait une question qu'il adresse à la théorie transcendantale du désir. Sa construction nous permet de soutenir notre propre question quant à la Chose derrière le désir. Il nous dit que « [...] la perte est antérieure à ce qui est perdu »⁵. L'objet selon Lacan est toujours retrouvé et c'est d'être retrouvé qu'on lui suppose une perte. La Chose dans le *Séminaire VII* est le Souverain Bien, la mère, « [...] l'objet de l'inceste, est un bien interdit et qu'il n'y a pas d'autre bien. Tel est le fondement renversé chez Freud, de la loi morale »⁶. Pour Freud, gît dans la Chose le désir le plus fondamental. Lacan précise que ce *das Ding* fait loi pour le sujet, *causa noumenon*, une loi sans protection aucune. *Das Ding* pourrait de cette manière correspondre à ce que Kant pose comme inconditionné absolu, c'est-à-dire ce qui régule la catégorie de la causalité et de la série des conditions. La raison va fixer un inconditionné absolu pour mettre un terme à cette série concernant les phénomènes. La régulation exclut la constitution nous dit Bernard Baas. Ceci s'explique par le fait que Kant établit radicalement « [...] l'illégitimité de toute prétention de l'entendement à connaître l'inconditionné »⁷. Nous

¹*Ibid.*, p. 64

²*Ibid.*, p. 65

³*Ibid.*, p. 69

⁴*Ibid.*, p. 70

⁵*Ibid.*, p. 71

⁶LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 85

⁷BAAS Bernard, « Le désir pur. A propos de « Kant avec Sade » de Lacan », *op. cit.*, p. 74

pourrions presque superposer les représentants de la représentation et « [...] les lignes directrices de toutes ses règles, et qui, bien qu'il ne soit qu'une idée (*focus imaginarius*), c'est-à-dire un point d'où les concepts de l'entendement ne partent pas réellement, puisqu'il est placé tout à fait en dehors des limites de l'expérience possible, sert cependant à leur donner la plus grande unité avec la plus grande extension »¹. Ce point est-il le *das Ding* kantien dans *La critique de la raison pure* ? Le procédé est séduisant à la première lecture. Kant admet quelque chose de non connaissable qui est la condition de la possibilité de la connaissance *a priori*. Lacan a souligné ceci : « [...] c'est par rapport à ce *das Ding* originel que se fait la première orientation, le premier choix, la première assise de l'orientation subjective, que nous appellerons à l'occasion *Neurosenwahl*, le choix de la névrose. Cette première mouture réglera désormais toute la fonction du principe de plaisir »². Lacan fera le lien avec Kant « qui, mieux qu'aucun autre »³ aura perçu l'enjeu morale de l'action du sujet avec ce *das Ding* dont il ignorait tout, enjeu éthique pour la psychanalyse. L'inconditionné absolu serait l'Autre absolu de la psychanalyse. Cependant Kant mise sur la raison quand Lacan parle de jouissance et de sa Loi, celle de *das Ding*.

Nous sommes à ce point versés à penser que *das Ding* est au commencement, et précède l'objet, est derrière lui.

L'objet a cause du désir est derrière le désir. Bernard Baas prend appui sur le schème kantien pour positionner *a* comme élément médiateur entre *das Ding* (lieu à la fois de la jouissance et de la Loi qui interdit la Chose) et l'épithumène. Ceci s'articulant dans le fantasme à partir de la demande de l'Autre.

Dans le séminaire *L'angoisse*, Lacan avait mentionné que l'objet était derrière le désir, donc non comme visée mais comme cause. Il distingue l'objet visée dans l'amour et l'objet cause dans l'angoisse.

¹*Ibid.*, citation de Kant p. 74

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 68

³*Ibid.*, p. 68

Jacques-Alain Miller¹ dans sa lecture du Séminaire propose un tableau qui facilite la distinction objet cause et objet visée.

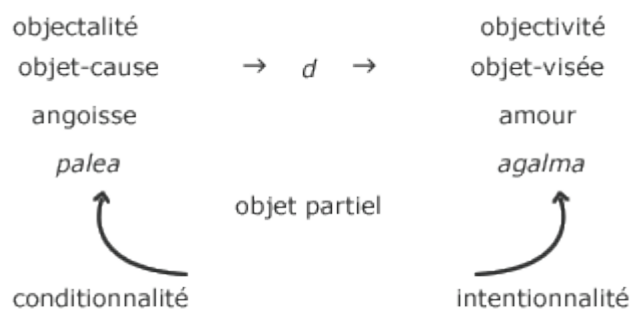


Illustration 10 - Jacques-Alain MILLER,
Tableau conditionnalité du désir

Nous avons dans ce cas une conditionnalité et non pas un inconditionné absolu. L'extériorité de a est soulignée tout comme Bernard Baas le mentionne : « [...] l'objet a est toujours désigné comme objet séparé »². Cependant Jacques-Alain Miller ajoute que a est du côté du sujet et en position d'extériorité par rapport au champ de l'Autre. Ceci est une avancée pour reprendre notre questionnement : a comme n'appartenant ni au sujet, ni à l'Autre. Le névrosé par un leurre fantasmatique logera a dans l'Autre. Petit a toujours dans ce séminaire est selon Miller, du côté du sujet comme transformation « [...] de la jouissance du corps propre, de la jouissance dans son statut autistique, fermé il l'avait rendue d'autant plus fermée en l'appelant du terme freudien de *das Ding* _ tandis que le désir est relation à l'Autre »³. Expression, transformation de *das Ding* par l'objet a cause du désir. Il nous semble ici rejoindre la proposition de Bernard Baas. Il supplémente le propos avec Lacan qui identifie « [...] l'angoisse comme l'opérateur qui permet à *das Ding* de prendre forme d'objet a »⁴. En cela Lacan anticipe l'angoisse comme la seule traduction subjective de a. « [...] l'angoisse est signal du réel et index de la Chose, *das Ding*, et la formule « l'angoisse est signal du réel » l'emporte sur la notion, [...], de l'angoisse comme signe du désir de l'Autre »⁵. L'angoisse dans la constitution du désir est peut-être ce

¹MILLER Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *op. cit.*,

²BAAS Bernard, « Le désir pur. A propos de « Kant avec Sade » de Lacan, *op. cit.*, p. 81

³MILLER Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan, *op. cit.*,

⁴*Ibid.*,

⁵*Ibid.*,

qui manquerait dans la construction de Bernard Baas, afin de mieux saisir les places respectives de *das Ding* et de *a*.

L'objet *a* en le formulant un peu rapidement, réalise la relation du sujet au signifiant en effaçant sa charge libidinale : « [...] l'objet *a* est l'effet de langage majeur [...] et le nom d'angoisse [...] recouvre l'opération mortifère du signifiant »¹. Petit *a* non substantiel, non naturel, plutôt culturel et inexorablement objet séparé. Répétons-le, il est la coupure. Dans le *Séminaire XI*, nous pouvons lire concernant la réalité sexuelle de l'inconscient que « (...) le désir se situe dans la dépendance de la demande_laquelle, de s'articuler en signifiants, laisse un reste métonymique qui court sous elle, élément qui n'est pas indéterminé, qui est une condition à la fois absolue et insaisissable, élément nécessairement en impasse, insatisfait, impossible, méconnu, élément qui s'appelle le désir »².

Précisons également que *a* dans sa fonction topologique, sa pure consistance logique ultérieurement, est le rien que Lacan a emprunté à Kant, le *nihil negativum* : « « *Leere Gegenstand ohne Begriff* », un objet vide, mais ajoutons sans concept, sans saisie possible avec la main »³ Donc l'objet cause du désir est bien ce pur manque de la Chose qui divise le sujet. Ce sera seulement dans un effet de *fading*, d' *aphanisis* que le sujet dans l'angoisse s'appréhendera comme disparition, coupure. Ce que Bernard Baas avait démontré avec la division du sujet, sadienne, dans la maxime. Pour l'auteur, l'objet *a* est transcendantal tout comme le schème kantien, à savoir, que dans les deux cas il existe une refente du sujet. Celle du sujet kantien s'affiche dans le registre de la connaissance, d'un impossible à ce que le sujet se prenne lui-même pour objet de connaissance. A la différence de Kant, la psychanalyse ne vise pas un savoir, l'analyste s'oriente de « [...] la part de méconnaissance sur laquelle il édifie une suffisance fondée sur une sorte de savoir absolu, qui est plutôt point zéro du savoir »⁴. On peut cependant reconnaître à Kant de nous interroger sur cet inconditionné absolu et sa fonction régulatrice. Lacan ira jusqu'à dire « maxime universelle »⁵ concernant le *das Ding*.

La réflexion de Bernard Baas sur le désir pur méritait de s'y arrêter, pour

¹*Ibid.*,

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XI, op. cit.*, p. 141

³LACAN Jacques, *Le Séminaire L'identification*, Inédit, Leçon du 28 mars 1962

⁴LACAN Jacques, « De la psychanalyse dans ses rapports avec la réalité », *Autres écrits, op. cit.*, p. 359

⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII, op. cit.*, p. 68

mieux saisir l'enjeu de *das Ding* comme la Loi qui établit la relation du sujet au réel. Lacan dans les *Écrits* qualifie le grand Autre de transcendantal¹ comme le lieu des signifiants. Nous pouvons lire dans les *Écrits* : « [...] le sujet du désir, aussi bien dans l'éclairage du fantasme que dans son gîte hors d'escient, n'est autre que la Chose, qui de lui-même est le plus prochaine tout en lui échappant le plus »². Suit la « [...] suspension du désir, de ce que le sujet s'éclipse dans le signifiant de la demande_et dans la fixation du fantasme, de ce que le sujet même devient la coupure qui fait briller l'objet partiel de son indicible vacillation³.

Ceci vaudrait-il pour une « réponse » à Bernard Baas ?

¹LACAN Jacques, « Remarques sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits, op. cit.*, p. 656

²*Ibid.*, p. 656

³*Ibid.*, p. 656

3. L'ŒUVRE UN GAIN D'ÊTRE ?

3.1. L'objet a procède de la Chose

A ce stade de notre recherche nous affirmons que a procède de la Chose. Nous ne pouvons exclure de la cause du désir sa condition. La Chose est la condition du désir, mal absolu, inaccessible, masochisme primordial. Chose toujours représentée par autre chose. Petit a est du côté du signifiant dans son articulation au désir de l'Autre, même s'il n'est pas lui-même un signifiant. Il supporte la cause du désir qui rend désirable les objets du sujet. Ces derniers sont multiples mais singuliers parce-que la cause est invariable (loi de *das Ding*). Sans a, le sujet serait englué dans la Chose, car rappelons-nous, a est seulement en fonction d'exposant dans l'Autre. « Le désir du sujet procède du manque structural de la Chose. Petit a anime toute la dérive symbolique et imaginaire du désir, sans être jamais identifiable à aucun des signifiants de la chaîne symbolique, ni à une image ou à un idéal : le désir reste identique à lui-même dans la variabilité de toutes ses formes »¹. Petit a comme cession à l'Autre dans la division est ce reste de jouissance, le plus-de-jouir. La jouissance n'est pas totalement passée à la jouissance phallique.

Jacques-Alain Miller² dans sa lecture du séminaire *L'angoisse*, y voit une élémentisation de la jouissance qui se différencie de la Chose massive du *Séminaire VII*. Mais *das Ding* ne disparaît pas pour autant de l'enseignement de Lacan, « (...) un refoulement qui n'est jamais annulé »³, et le symbolique comporte ce trou.

Pour nous recentrer sur notre propos, disons que si a comprend partiellement la Chose, s'impose la question de l'être, de l'être de vérité. Etre que la création prend à charge de nous « rendre », ou de nous montrer son manque radical, le non-être, le

¹LIPPI Silvia, *La décision du désir*, Ed. Erès, Point Hors ligne, 2013, Résultats Google recherche de livres, Silvia Lippi *Social science* 2013

²MILLER Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *op. cit.*,

³LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XXIII, Le sinthome*, Ed. Seuil, 2005, p. 41

manque à être. La création met en œuvre le trou de la Chose. Ce *das Ding* de sa première forme comme Autre préhistorique, jusqu'à son écho dans la langue, est le problème éthique de la psychanalyse. Rebelle au symbolique, *das Ding* le constitue comme troué, Autre barré, et les signifiants tournent autour de ce trou. L'art se déploie en ce lieu vide où la cause du désir peut s'attraper dans son caractère identique, sa matrice. Le gain d'être, devant une œuvre surgirait dans cet instant, indicible, chosique, où le sujet échappe au phallus, à sa division, à la demande de l'Autre. La création fait résonner l'être de jouissance où se conjoncraient désir et jouissance. Hors « La castration veut dire qu'il faut que la jouissance soit refusée, pour qu'elle puisse être atteinte sur l'échelle renversée du désir »¹.

L'inquiétante étrangeté ou l'angoisse face à certaines œuvres sont bien le signal de la cause du désir, de sa traduction subjective. Le sujet est affecté par ce qu'il regarde, suspendu à un rien qui cependant le définirait imaginativement. Cette vacillation lui révèle sa condition de parlêtre, ou bien la jouissance toute qui l'anéantirait, mortifère. Heureusement, la relation à l'art n'est pas inscrite totalement dans cette binarité ! Toutefois il peut se produire un arrêt, une rencontre hors signifiant. La création ne recouvrant pas le réel du trou, bien au contraire.

Ce gain d'être, ne serait-il pas ce qui boucherait définitivement l'écart entre le sujet d'avant la division et le sujet de l'inconscient ? L'art minimal, en refusant de modeler le matériau (Carl André), est-il un refus de détruire le réel ? Agir sur le réel, le symboliser serait-il le signe de sa destruction (castration) ? L'art minimal par ailleurs revendique une réjection du pathologique, une aversion du sens tout comme le réel. A la fois proche du rien, et se dupant lui-même d'une nomination toute *Ce que vous voyez est ce que vous voyez*. Nomination tautologique qui n'a rien à voir avec la fonction de trou de la nomination, dont nous parle Fabienne Guillen dans son texte *Qu'est « Je » De l'être à l'existence*². Evoquant les identifications du sujet, identification à l'image spéculaire, au fantasme et au symptôme. Dans la dernière, la nomination ressortit au réel. Elle explique ainsi que la nomination, consiste « [...] à un dire qui a une valeur d'existence, et que le symptôme [...] dans sa fonction de lettre, vient nommer le symbolique, [...] pour en assurer sa fonction de trou. Gardant

¹LACAN Jacques, « Subversion et dialectique du désir », *Ecrits, op. cit.*, p. 827

²GUILLEN Fabienne, « Qu'est ce « Je » ? De l'être à l'existence », *op. cit.*,

ainsi inviolable le trou de la structure, il fait obstacle au rapport sexuel »¹.

3.2. Quelques mots sur la lettre et le sinthome

L'être dans le dernier enseignement de Lacan, à savoir la topologie borroméenne, ou topologie du trou, est ce qui passe au registre de l'existence par l'identification au symptôme. Le symptôme noue ainsi le corps, l'inconscient et la jouissance RSI. La lettre est ce qu'il y a de plus singulier chez un sujet, l'indicible. Nous ne développerons pas cette nouvelle acception de Lacan. Elle est disons liée au réel et donc à la jouissance. Joyce à partir de son écriture, a éclairé Lacan sur ce point. Il y consacra tout un séminaire². La création est à situer du côté d'une pratique de la lettre, du réel, de la jouissance. Lettre qui fait limite à la jouissance phallique comme *das Ding*, et ouvre un passage à l'Autre jouissance, au pas-tout, au féminin. Elle redéfinit l'inconscient comme quelque chose qui résiste à l'interprétation dans le symptôme. Ainsi « C'est ce qui, de l'inconscient, peut se traduire par une lettre, en tant que c'est seulement dans la lettre que l'identité de soi à soi est isolée de toute qualité »³.

Luis Izcovich ⁴ précisera que dans la cure le sujet faisant l'expérience de la lettre, S1 tout seul, dégagé du sens, donc du semblant et identifié au symptôme sans le sens, lui permettra de « [...] s'ancrer dans une nouvelle modalité de jouissance »⁵. L'artiste dans son savoir-y-faire avec le réel, la lettre, ne franchira peut-être pas ce seuil. Il dégagera dans sa production cette recherche de la lettre comme identité de soi à soi, sans le savoir. Ce que représente le symptôme dans sa fixation avant la cure, ou avant que le réel ne cesse pas de ne pas s'écrire comme lettre. Revenons à la création et son savoir-y-faire avec le réel.

L'écrivain et réalisateur Atiq Rahimi dans l'émission *Les Masterclasses*, sur France Culture (18/07/2018), disait :

¹*Ibid.*, p. 91

²LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XXIII, *op. cit.*,

³LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre XXII, *RSI, inédit*, Séance du 21/01/1975

⁴IZCOVICH Luis, « Lettre et nomination », *op. cit.*,

⁵*Ibid.*,

En poésie on s'éloigne de la chose, alors que dans le roman on la nomme. J'avais besoin de ce cri là. [...] Nous ne sommes pas aptes de dire tout. [...] Filmer la parole. A tel mot tu pousses la caméra vers avant, arrière, les mots donnaient la direction artistique de ce film. ». Ici il vise un impossible, le dire-voir.

Il dira encore : « Je n'arrive pas...ça m'énerve...prier les mots pour venir, supplier les mots de venir vers moi... des mots pour les poser ». Il cite un poète israélien qui disait : « Je rêve de réduire un chapitre en une page, une page en un paragraphe, un paragraphe en une phrase, une phrase en un mot, un mot en un point ». Il compare cette matière, les mots, en une masse de pierres à sculpter qu'il faut nettoyer. Il dit inachever son livre, toujours. « J'inachève mon livre ». « J'écris des livres pour gagner ma vie, d'autres pour ne pas la perdre ».

Dans un autre registre artistique, Rudy Ricciotti dans un entretien réalisé pour les journées de l'École de la Cause Freudienne¹ disait les choses suivantes :

Ils (les architectes) sont convoqués au passage à l'acte. Le rapport au réel est une chose extrêmement cruelle. Aller au combat de la transfiguration du réel. Le réel nous menace, qu'il ne fait pas de cadeaux, qu'il faut le tenir en main. C'est un combat. Ca n'est pas isostatique, il n'y a pas d'équilibre entre le réel et l'homme. Il y a une violence du réel, il y a une part obscure. Il faut y aller d'où les mathématiques, la géométrie n'est qu'une méthode perfide de raisonner sur des figures fausses, ce qui est réalisé est totalement faux. Nous avons plus de temps que le réel lui-même. Le réel est monolithique, pas malléable. Il faut chercher à éviter la mauvaise rencontre. Le trauma ? L'absence de mots.

Je sais observer avec acuité le réel. Je sais l'analyser. Moi je suis un analyste du réel.

Dans ces deux rapports à la création, se dégage l'acte artistique, tel un combat avec le réel, avec son trognon. Il ne s'agit pas de manger le réel mais de faire en sorte « [...] que du symbolique surgisse le réel_c'est ça l'idée de création »². Ces deux artistes approchent sans le savoir ce point qui serait innommable, ce réel de la lettre qui « [...] marque radicalement la différence entre le savoir, en tant qu'élucubration de la vérité, et la jouissance, en tant que point insaisissable de cette vérité »³.

¹RICCIOTTI Rudy, « Bonnes et mauvaises rencontres avec le réel. Les traumatismes de la cure analytique ». *Journées de l'École de la Cause freudienne*, Novembre 2013. Les sept minutes de Rudy Ricciotti. 6 juillet 2013. You Tube

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XII, RSI*, inédit p. 98

³Leticia COUTO e SYLVA de MELLO, « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conception sur

Lacan dans les derniers séminaires, institue la lettre comme ce qui fait littoral dans le savoir. Elle n'est pas ce qui précède le signifiant. Du littoral au littéral, la lettre est une écriture du réel. Ce que le sujet a de plus réel, de singulier écrivions-nous plus haut. Lacan nous dit : « Le ruissellement est bouquet du trait premier et de ce qui l'efface »¹. Parle t-il du trou opéré par le langage au temps où le sujet va s'y arrimer, où son défaut de nomination le divise ? Ce qui s'efface, la rature est un nom de la jouissance qui laisse un trou. A vouloir nommer en ignorant ce que la psychanalyse découvre (le trou dans la structure) la devise minimaliste rate le point de réel hors-sens. Ou est-ce une sublimation du signifiant en tant qu'il serait élevé à la lettre ? Signifiant tout seul ? La réponse pencherait davantage du côté de la désignation, de l'arrêt de la dialectique phallique, qui précédera l'art conceptuel. Ce dernier en voulant nommer la chose, l'écrire la rate. Le mot en faisant la chose la rate. Sans aller plus avant, la logique ternaire de RSI avec les trois ronds et le nœud borroméen comme réel, devient le support du sujet.

Nouage du sujet à sa cause et à sa jouissance. Le savoir-y-faire avec le réel de l'artiste, serait-il une autre forme de nouage avec le sinthome comme œuvre ? « Pour combler ce trou, là où il n'y a pas de rapport sexuel, l'inconscient invente. Le savoir, ça s'invente, et toute invention est de l'ordre du Sinthome. Si le sujet s'inscrit comme réponse au réel du non rapport sexuel, le Sinthome est une fonction qui, corrigeant le tracé fautif du symbolique, noue les trois registres. Il est donc articulé à la structure, part d'invention, de création qui ne s'autorise ni du sujet, ni de l'Autre, et ce, qu'elle qu'en soit la structure, psychotique ou névrotique »². Le sinthome est le quatrième rond qui noue les trois autres. Il est un non savoir absolu. Non savoir devant lequel la création pourrait ne pas vouloir céder (du chapitre au point, le rêve du poète israélien). Ou mise à nu dans certaines œuvres contemporaines totalement dépouillées.

Reposons-nous la question d'un gain d'être dans la création, connectée aux objets a. Objet a comme support de « l'être dont le signifiant l'a déserté »³ et « gain

l'invention », *op. cit.*,

¹LACAN Jacques, « Litraterre », *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 16

²PRIETO Graciela, *Ecritures du sinthome Van Gogh, Schwitters et Wolman*, Scripta, Ed. Erès, 2013, p. 13

³ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre*, *op. cit.*, p. 112

d'être »¹ dans la séparation « à travers les figures de l'objet a »².

Dans L'hommage fait à Marguerite Duras, Lacan dit deux choses : « Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient, est tout ce dont je témoignerai en lui rendant hommage »³, et « Car la pensée même où je lui restituerais son savoir, ne saurait l'encombrer de la conscience d'être dans un objet, puisque cet objet, elle l'a déjà récupéré par son art »⁴. L'écriture de Duras fait valoir l'objet a comme support de l'être. Le lecteur saisit l'insaisissable, est saisi par cette écriture dont la jouissance ne serait plus interdite. La puissance du texte pourrait ne plus laisser place au manque et provoquer la suffocation du lecteur. Ce sont les trous dans les phrases de Lol, l'absence de dire qui a pour fonction de trous le récit. Le personnage de Lol qui croit au mot de la Chose muette, instaure des silences qui pour le lecteur restaure la dimension du trou, du vide. Dans *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*⁵, Erik Porge nous fait part d'un entretien⁶ télévisé de Marguerite Duras, visible sur You tube. Elle y exprime un moment de *fading* véritable où pendant l'écriture, elle a crié, rencontre avec la Chose. Un savoir-y-faire avec le réel qui franchit une limite. Ce que Lacan explique n'est-il pas que la lettre durassienne restitue l'être à son auteur, dans ce vacillement, fait bord avant la catastrophe. Duras s'accroche à ce trou qu'elle s'emploie à border, à organiser. Elle sait sans le savoir et avant la psychanalyse, que se loge dans l'objet le support de l'être. Lol est l'objet regard. Duras a élevé l'objet a à la dignité de la Chose. Récupérer l'objet sans le passage par le discours psychanalytique, le cerner plutôt, est ce dont elle témoigne. L'objet a dans la création ne passe pas par la demande. La pratique de la lettre s'entend lorsque Lacan dit encore de Duras « [...] qu'elle ne sait pas dans toute son œuvre d'où Lol lui vient [...] Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne »⁷. L'objet a dans l'art s'il se récupère, cela se fait sans la parole mais pas hors discours. Ce savoir ignoré touche à la lettre S (A barré), en tant que a dans l'écriture en serait ici la figure du pas-tout féminin. Duras met en œuvre l'Autre Jouissance, illimitée, qu'elle borde avec la lettre. « Se trouver dans un trou, au fond

¹*Ibid.*, p. 112

²*Ibid.*, p. 112

³LACAN Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras », *Autres écrits, op. cit.*, p. 193

⁴*Ibid.*, p. 195

⁵PORGE Erik, *La sublimation, une érotique, pour la psychanalyse, op. cit.*

⁶*Ibid.*, *Entretien avec Pierre Dumayet*, 15 avril 1964, p. 18

⁷LACAN Jacques, *Autres écrits, op. cit.*, pp. 192-193

d'un trou, dans une solitude quasi-totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera »¹. Trou du réel auquel l'artiste tente de répondre par une invention.

Une dimension Autre se dévoile dans l'acte, la faille dans l'Autre, la jouissance féminine S (A barré). L'écriture fait littoral pour Duras. Ainsi la femme serait-elle du côté de la lettre, puisque le signifiant qui dirait la Femme n'existe pas, la femme ne peut exister comme signifiant. N'est-ce-pas ce lien intime dont nous parlait Serge André dans « Le symptôme et la création »² ? Lien entre le pas-tout-féminin et la création. Le gain d'être réside t-il dans cette rencontre immédiate avec l'œuvre, discours sans parole, dont chacun tente de dire l'indicible ? L'œuvre fera sans doute toujours énigme dans sa révélation d'un impossible, du réel.

Lacan avec le nœud borroméen nous délivre de l'être. La lecture de Joyce l'oriente dans la direction d'une identification au symptôme à la fin de l'analyse. Une « [...] « identification au symptôme » qui « n'assure pas l'être, mais l'existence du sujet comme le réel du nœud qui le constitue »³. Le symptôme n'est plus du côté du sens mais du hors-sens avec la lettre, et l'être sera déterminé comme le réel du sujet impossible à dire, définitivement. Le nouage consistera dans la fonction du symptôme à faire « [...] tenir ensemble la vérité du sujet comme sujet de l'inconscient et le démenti du réel comme sa part impossible à énoncer par la parole, mais possible à écrire par la lettre »⁴.

Fabienne Guillen nous rappelle que le nœud borroméen comme support de la condition humaine est soumis à deux conditions : l'articulation pour chaque sujet de RSI, l'absence de rapport sexuel. Le nœud borroméen est pour Lacan le réel même de la structure, le nouage propre à chaque sujet.

Nous ne développerons pas cette question qui nécessiterait une sixième partie. Nous retiendrons que Joyce démontre à Lacan qu'un nouage est possible sans la fonction « d'exception du père », « dire que non à la fonction phallique », comme l'explique Fabienne Guillen. Lacan substitue au « dire que non » un « dire qui nomme », dire qui s'écrit, du côté de la lettre, du réel. « Un dire qui existe à l'ensemble des dits »⁵.

¹DURAS Marguerite, *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 24

²ANDRE Serge, *Le symptôme et la création*, op. cit.

³GUILLEN Fabienne, *Qu'est « Je » De l'être à l'existence*, op. cit, p. 91

⁴GUILLEN Fabienne, *Une approche borroméenne de la fonction du symptôme-Nomination et nouage*, Le Pari de Lacan Association de Psychanalyse

⁵*Ibid.*, p. 10

Ce que Graciela Prieto dans *Écritures du sinthome* note comme : «[...] la capacité à répondre à la nécessité d'invention d'un sinthome pour le sujet psychotique ou à la mise au travail du Nom-du-Père en tant qu'il est sinthome du Névrosé »¹.

La psychanalyse peut conduire le sujet jusqu'à se reconnaître comme trou dans le savoir, c'est-à-dire identifié à son symptôme. Dans la création la cause du désir de l'artiste est d'avancer vers le réel. L'être du sujet est seulement l'être de jouissance, ce qu'il est comme objet, donc un savoir troué. L'objet a est relié au symbolique, coincé dans le nouage RSI, réel inscrit dans la structure. Wim Delvoye commentant son œuvre *Cloaca* : « Le seul portrait que je sais faire d'un être humain, c'est Cloaca »². Il formule à sa façon ce que Lacan dit dans *La troisième* : [...] il n'y a rien de plus dans le monde qu'un objet « a » chiure, ou regard, voix ou tétine, qui refend le sujet et le grime en ce déchet qui lui, au corps, ex-siste »³.

L'objet a, à la fois du côté de la jouissance phallique et de l'Autre jouissance, ou du signifiant et du vivant, pose un problème éthique difficile à résoudre. Si le sens n'est plus recherché par le sujet en fin de cure, que devient l'objet cause du désir tel que présenté ci-dessus ? Que devient la part pulsionnelle du symptôme ? Certes nous ne sommes pas dans le champ philosophique (Être, Beau, Bien, Vrai). La psychanalyse redéfinit le sujet comme parlêtre, en tant que son être est de jouissance. Il subsiste un réel propre à chaque sujet, sa marque de fabrique, son style, instituée dans le nouage de RSI.

Subsiste pour nous la question posée au début de cette partie, soulevée par Isabelle Morin, la désactivation partielle de la Chose. Cet insu que Lacan remet encore à la question dans sa « Réponse à une question de Marcel Ritter »⁴ en 1975, année où il fera son séminaire sur le sinthome. Il y évoque le réel pulsionnel comme fonction du trou de la pulsion (les orifices du corps) et la constance du trajet pulsionnel. Il soutient son propos en établissant un lien entre l'ombilic du rêve comme réel de l'inconscient, et ce réel pulsionnel. Ce qui nous préoccupe dans cette intervention, est ce qui serait un des noms de *das Ding* : l'*Urverdrängt*. Le réel pulsionnel et le réel

¹PRIETO Graciela, *Écritures du sinthome Van Gogh, Schwitters et Wolman*, op. cit., p. 17

²BRUNO Catherine, « Entretien avec Wim Delvoye. Le seul portrait que je sais faire d'un être humain, c'est Cloaca », *Revue Psychanalyse*, Érès, n° 29, 2014, p. 117

³LACAN Jacques, « La troisième », VIIe Congrès de Rome, 31oct-3nov, parue dans *Lettres de l'École freudienne*, n° 16, 1974, p. 185

⁴LACAN Jacques, « Réponse à une question de Marcel Ritter », op. cit.,

de l'inconscient sont distincts mais l'inconscient en porte les traces.

C'est du fait d'être né de ce ventre-là et pas d'ailleurs qu'un certain être parlant ou encore ce que j'appelle pour l'instant un parlêtre, ce qui se trouve être une autre définition de l'inconscient, c'est bien d'être né d'un être qui l'a désiré ou pas désiré, mais qui de ce seul fait le situe d'une certaine façon dans le langage, qu'un parlêtre se trouve exclu de sa propre origine, et l'audace de Freud dans cette occasion, c'est simplement de dire qu'on en a quelque part la marque dans le rêve lui-même...l'être humain soit dans un champ déjà constitué par les parents concernant le langage, c'est bien à partir de là qu'il faut voir son rapport à l'inconscient...ce rapport... il a un ombilic...il y a des choses qui sont à jamais fermées dans son inconscient, ce qui n'en laisse pas moins que, quand même, ça se désigne comme un trou, non reconnu, *Unerkannt...* .¹

Cette longue citation rejoint également ce que Lacan disait, nous semble-t-il dans le *Séminaire XVI*, à savoir la façon dont les parents ont transmis au parlêtre : le savoir, la jouissance et l'objet a qui constitueront les supports du choix de la névrose.

Ce bout de réel, cet impossible à reconnaître, jouissance ignorée de moi-même, est une figure de *das Ding*. La cause du désir recèle ce réel. Pour conclure cette partie, supposons que l'effet de l'œuvre consisterait à nous questionner sur ce que nous sommes comme sujets de l'inconscient.

¹*Ibid.*,

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons souhaité dans ce travail poursuivre le dialogue psychanalyse, art et philosophie qui caractérise l'enseignement de Lacan. Nous avons largement orienté notre propos à partir du séminaire *L'éthique de la psychanalyse* donné par Lacan dans les années 1959/1960. Années où Lacan fréquentait les philosophes et la philosophie : Sartre, Heidegger, Merleau-ponty, mais aussi Lévi-Strauss l'un des fondateurs du structuralisme. Dans le discours de l'art, le minimalisme est apparu au début des années 60 aux Etats-Unis. En France le *ready-made Fountain* de Marcel Duchamp est enfin consacré en 1964 sous la forme de sa réplique.

Ce séminaire se développe ainsi dans un contexte de bouillonnement artistique, culturel intellectuel, plutôt jubilatoire et propice à toutes sortes d'émergences. Aussi la question de l'éthique de la psychanalyse ne venait-elle pas interroger des franchissements possibles ou à venir, avec ce que cela pourrait entraîner en termes de jouissance (ère de la consommation, libéralisme...). La question de l'être posée par l'existentialisme, très actuelle et féconde, donnait du grain à moudre à Lacan. Les confrontations de thèse engendraient des ruptures dans les amitiés, des querelles de chapelles assez vives se multipliaient, la psychanalyse se désolidarisait progressivement de la philosophie.

Lacan dans ce séminaire élabore la catégorie du réel qui ne peut que freiner l'enthousiasme pour l'être et sa totalité ou sa déperdition. Dans son retour à Freud, à son texte princeps *L'esquisse pour une psychologie*, il saisira l'enjeu majeur : « [...] orientation du repérage de l'homme par rapport au réel »¹. Repérage qu'il inscrit dans la constitution de la névrose sous la fonction de *das Ding*. « [Certains peuvent dire ou penser que ce n'est qu'un petit détail du texte freudien que j'ai été pêcher dans l'*Entwurf*]². Nous avons donc choisi de déployer *das Ding* ou cette Chose à l'aune du réel. L'enseignement qui suivra ne permet pas d'écarter ce que nous élevons à la dignité du concept. *Das Ding* est un nom du réel. Nous avons ressenti la nécessité de mettre en exergue la part pulsionnel du symptôme à l'œuvre dans la répétition ou l'impossible à supporter, cette insatisfaction foncière qui occupe une grande part de la vie des sujets. Le temps perdu à la recherche de cet objet dont le sujet s'imagine être privé pourrait constituer une sorte d'infini. La rencontre avec l'Autre barre le

¹LACAN Jacques, *Le Séminaire* Livre VII, *op. cit.*, p. 21

²*Ibid.*,

sujet, évide le réel et à la totalité première le symbolique vient faire trou, traumatisme du sujet parlant. Ce que le sujet revendique en analyse, ce dont il vient à porter plainte est ce dam, ce préjudice, ce manque à être qui le divise, l'aliène, le sépare d'une part de lui-même aussi familière qu'étrangère, un bout de réel. Le fantasme avec l'objet a ne peut à lui seul venir à bout de ce manque inaugural qui affuble le parlêtre. « Je l'ai fait d'avoir produit la seule idée concevable de l'objet ; celle de la cause du désir, soit de ce qui manque. Le manque du manque fait le réel, qui ne sort que là, bouchon. Ce bouchon que supporte le terme de l'impossible, dont le peu que nous savons en matière de réel, montre l'antinomie à toute vraisemblance »¹.

Nous avons été chercher du côté de la création et plus particulièrement de l'art minimal, art du vide et de l'évidence, un bout de réel, un savoir-y-faire avec. L'amateur d'art peut tenter de retrouver dans les œuvres ce qui lui manque. Les minimalistes ne répondent pas à cette attente, à ce vœu, du côté du Beau, ils présentent un objet spécifique que nous avons décliné, afin de convoquer le sujet, de faire en sorte qu'il s'interroge, qu'il interroge la cause de son désir. L'art contemporain multiplie les œuvres dont l'aridité et l'acidité échappent au symbolique, des œuvres « réellisées ».

Nous avons pensé que la chose heideggerienne appréhendée dans sa choséité pouvait expliquer en partie l'enjeu minimaliste. Ces œuvres atteindraient dans leur objectité, l'être-chose, *époké*, voire l'archi-vérité. Ce que Heidegger définit comme voilement/dévoilement de l'être ou la vérité comme *alètheia* dans l'œuvre nous mettrait en rapport avec le réel. L'objet est dans ce cas élevé à la dignité de la Chose, « la Chose lieu élu où opère la sublimation ». Ce voilement/dévoilement est à l'image de ce réel pulsionnel et de la béance de l'inconscient dans sa temporalité. A la Chose le sujet suppose son être de vérité, soit le retour au même, à ce qu'il serait sans l'Autre ou son être archaïque.

Les artistes minimalistes comme nous l'avons précisé se réfèrent à Merleau-Ponty et à la phénoménologie. Ils invitent au silence le sujet et lui propose d'évoluer dans le réel et l'imaginaire, il en découle une consécration du corps où

¹LACAN Jacques, « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* », *Autres Ecrits*, op. cit., p. 573

indifférenciation œuvre/sujet, voir sujet/objet comme le propose Merleau-Ponty. Donald Judd était préoccupé par la totalité de l'objet, l'espace réel, l'anti-illusionnisme. Il avait la volonté d'abolir tous les filtres pour provoquer un effet que nous désignons de réel : un rapport à l'espace où dedans et dehors seraient en continuité. Ceci n'est pas sans rappeler « *das Ding* le premier extérieur au corps de l'être tout en étant au cœur de l' *Ich* comme fondateur de ce que l'Être aura à connaître comme dehors. Il n'y aura de dehors que défini par rapport à un dedans »¹. Ainsi le réel de l'art minimal dans la lignée de Merleau-Ponty serait dans la perception même, dans son expérience. Pour Merleau-Ponty le réel est un préalable primordial à décrire. A la différence de Lacan ce réel ne divise pas le sujet, le corps phénoménal est en excès et non troué. La vigueur et la poésie du texte de Merleau-Ponty « dérééllise » le réel qui serait à notre portée, toujours à venir. Un fond d'inhumain tout de même où le corps percevant que nous sommes selon l'auteur se meut dans l'Être, pris à l'intérieur de celui-ci. Sans nous arrêter sur la méditation qui fascine pour tout dire, relevons un point soulevé par Guillaume Caron². Il s'intéresse à l'institution que décrit Merleau-Ponty qui suppose un sujet à la fois institué et instituant, un double mouvement imposé par l'institution. Ainsi Caron reconnaît deux tendances : « [...] celle, subjective, qui anticipe l'avenir dans l'imaginaire, et celle, réelle, qui pose une « adversité » mystérieuse à nos fantasmes et à nos actes »³. Il existe ainsi une forme de résistance qui n'empêche pas la créativité dit-il, d'où adviendrait notre culture et notre humanité, « désillusion créatrice » du titre éponyme de son ouvrage. La béance créée par le réel fonde pour Merleau-Ponty une expérience ouverte et liante. On aurait ici une sorte de montage RSI avec un symbolisme charnel. Le réel pour le philosophe est au fondement de la civilisation, en cela il rejoint en partie le réel lacanien. Le mouvement du corps et la réversibilité de la chair supplantent la division de Lacan mais à la fois le mettent sur la voie de l'objet a. En conclusion l'apport de Merleau-Ponty ne peut être négligé pour approcher le réel. On peut y entendre un écho de la pulsion.

Le tout juddien et la plénitude du philosophe mis à l'épreuve de la pulsion

¹DELPOULLE Gérard, « ...Mais pas ça (propos sur *DAS DING*, la Chose) », *op. cit.*,

²CARON Guillaume, *La désillusion créatrice, Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Métis Presses, 2014, p. 72

³*Ibid.*, p. 72

nous ont conduit jusqu'à l'objet a du regard. Le regard désolé par l'art minimal qui le prive de sa jouissance rétinienne pour l'orienter vers son réel, trou du regard. Nous avons déroulé la dialectique visuelle de Lacan, pas sans difficulté tant les remaniements sont nombreux. La topologie lacanienne opère un franchissement de l'identification spéculaire à l'identification à l'objet du fantasme. La topologie est au-delà de l'image, donc du miroir. La non-spécularité de l'objet a et son statut d'objet cause du désir le fait vaciller du côté du réel. Ce sera la séminaire *L'angoisse* qui en attestera à partir de « l'inquiétante étrangeté » où l'angoisse en sera sa seule traduction subjective. Cette identification du sujet à l'objet, à défaut d'une identité, augurera de l'identification au symptôme à venir du nouage borroméen qui inclura le réel du sujet.

Le champ artistique est tout à fait apte à démontrer le regard comme objet a c'est-à-dire ce moment où le sujet est littéralement regard, là où il apparaît comme manque, *aphanisis*. Dans la rencontre avec une œuvre le regardeur peut saisir nous semble-t-il les traces d'un réel, d'une jouissance mythique. L'identification à l'objet a dans le fantasme révèle sa tragédie dans les moments d'angoisse où le sujet en découvre la fragilité, où l'image vient à le représenter, seulement à le représenter tout comme le signifiant de l'Autre.

L'inquiétante étrangeté des œuvres contemporaines, (d'autres ont existé par le passé mais elles n'occupaient pas à ce point le champ de l'art, Le Caravage, Jérôme Bosch...), il y avait des barrières culturelles, dont la censure, ces nouvelles œuvres révèlent la Chose au-delà de l'objet. Ce champ de la jouissance « interdite à qui parle comme tel » ne fait plus bouchon pour le manque à être ou métonymie du désir, ou bouchon avec le manque du manque, le réel. C'est la raison pour laquelle notre choix a été de s'en rapprocher pour approcher le réel. Nous avons décidé de dire que *das Ding* « [...] ne s'efface pas, en fait, _c'est là l'hypothèse que je vous propose, mais vient, au regard attentif, influencer des notions qui, à première vue, n'auraient pas pu exister sans elle »¹. Il nous a paru essentiel d'en faire un concept à part entière parce-que selon nous quelque chose reste en suspend concernant le réel pulsionnel. Comment traiter ce réel primordial, archaïque, dans la cure, la part

¹DELEPOULLE Gérard, « ...Mais pas ça (propos sur *DAS DING*, la Chose) », *op. cit.*,

active de la Chose chez tout sujet, ce réel de l'inconscient ou inconscient fermé (Réponse de Lacan à Marcel Ritter) ? Cette Chose le sujet il n'y aura jamais accès puisqu'elle ne peut pas être représentée ou toujours représentée par autre chose. L'artiste comme nous l'avons écrit au tout début de ce travail organise le trou de la Chose, comme le formule très justement François Regnault dans les Conférences d'esthétique lacanienne. Le névrosé reste au bord, cependant que son désir vise la jouissance, donc ce trou, cet impossible à supporter qui lui fait horreur. « [...] la névrose n'est pas ce qui se constituerait dans les premières années de la vie ; la névrose est archaïque, issue de la relation de l'Être à *das Ding* »¹. *Das Ding* pourrait-on se laisser aller à écrire résonne dans le nouage borroméen quand Lacan parle de « [...] *Urverdrängung*, un refoulement qui n'est jamais annulé. Il est de la nature même du symbolique de comporter ce trou. C'est ce trou que je vise, et où je reconnais l' *Urverdrängung* elle-même »². *Das Ding* n'est-elle pas ce bout de réel, ce trognon ? Un réel dont le stigmatisme « [...] c'est de ne se relier à rien. C'est tout du moins ainsi que je conçois le réel »³.

Nous laissons ouverte la question avec une référence à une lecture de Frédérique Riedlin⁴ du dernier ouvrage de Bernard Baas⁵ *L'écho de l'immémorial, Lacoue-Lacan*. Bernard Baas interroge le réel pulsionnel où « le désir ne renonce pas à réussir » et où « la pulsion ne renonce pas à échouer »⁶. Nous ne pouvons développer longuement la question car ce serait une autre thèse. Ce qui retient notre attention est la modalité du désir sur son versant symptomatique et sur son versant dirons-nous « réel » où l'insatisfaction se poursuivrait à l'infini. Coupure d'un côté, continuité de l'autre. La clinique en fournit la preuve régulièrement. Le point le plus significatif pour nous dans cette lecture est le point deux du texte : désir et pulsion : entre satisfaction ratée et insatisfaction réussie. Bernard Baas se recentre sur la pulsion de mort « [...] comme prototype de la pulsion et du rapport entre désir et

¹*Ibid.*,

²LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre XXIII, op. cit.*, p. 41

³*Ibid.*, p. 123

⁴RIEDLIN Frédérique, « D'un écho qui fait écho (s). Une lecture du dernier ouvrage de Bernard Baas *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan* », Fedepsy.org, 2016, <http://fedepsy.org/wp-content/uploads/2016/07/Lecture-de-Fr%C3%A9d%C3%A9rique-Riedlin.pdf>

⁵BAAS Bernard, *L'écho de l'immémorial, Lacoue-Lacan*, Paris, Hermann, 2016

⁶*Ibid.*, p. 152

pulsion »¹. Bernard Baas se réfère à *L'esquisse* et au complexe du *Nebenmesch*. Nous faisons d'immenses raccourcis. L'enjeu consiste à soutenir comment le sujet tient à quelque chose d'invivable, d'insupportable qui à priori serait du côté de la pulsion de mort. Mais Freud dans l'automatisme de répétition nous a appris que « [...] le non-vivant est antérieur au vivant »² et Lacan évoque la mort qui « porte la vie »³. L'enjeu d'une cure se situe au cœur de ce pulsionnel qui tend vers la jouissance, la Chose, ce qui excède le symbolique, le signifiant, cet insubjectivable. La création s'en empare pour en cerner le vide ou l'exalter. Le désir, métonymie du manque à être, s'articule avec cette part obscure de l'Autre ou *das Ding, urverdrängung*. Bernard Baas dans ce livre dialogue avec Slavoj Žižek autour de la dynamique pulsionnelle. Baas reprend la vision de Žižek sur l'*hilflosigkeit*, « exposition originaire à l'énigme du manque de l'Autre »⁴ qu'il réécrit sous cette forme : « être attaché à l'Autre, c'est être ce rien que l'on serait, si l'on y était pas attaché »⁵. Cela peut s'entendre comme la « [...] forme d'une existence négative, de ce rien qui est tout de même d'être rien, c'est cela qui chute, la Chose, « là où c'était », et qui sera exposition à la « tache obscure » de l'énigme de l'Autre »⁶. Le pulsionnel s'attache à retrouver la trace de ce qui a produit l'*aphanisis* du sujet, et qu'il cherchera sa vie durant à loger dans l'Autre. Il faudrait également s'intéresser à la langue. Voilà une lecture que nous souhaitons signaler dans la continuité de ce travail.

Le désir est incontestablement activé par la jouissance, irreprésentable, infigurable. Le sujet n'a d'autre choix que de s'identifier au symptôme, à ce réel, à ce trou, qui assure « [...] l'existence du sujet comme le réel qui le constitue »⁷.

Une remarque avant de conclure. La promiscuité avec les œuvres

¹RIEDLIN Frédérique, « D'un écho qui fait écho (s). Une lecture du dernier ouvrage de Bernard Baas *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan*, op. cit., p. 16

²FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 9

³LACAN Jacques, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, op. cit., p. 810

⁴RIEDLIN Frédérique, « D'un écho qui fait écho (s). Une lecture du dernier ouvrage de Bernard Baas *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan*, op. cit., p. 17

⁵BAAS Bernard, *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan*, op. cit., p. 150

⁶RIEDLIN Frédérique, « D'un écho qui fait écho (s). Une lecture du dernier ouvrage de Bernard Baas *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan* », op. cit., p. 22

⁷GUILLEN Fabienne, « Qu'est « Je » ? ». De l'être à l'existence », op. cit.,

contemporaines notamment dans l'espace public, leur fréquentation, pourrait-elle produire un effet de désaliénation ? La psychanalyse peut-elle compter sur l'art, la création en cette période où elle est fragilisée par ses détracteurs pour éveiller les sujets à leur condition ? La création émancipe nous l'affirmons. La capacité d'invention des sujets est multipliée avec les nouvelles technologies si nous les concevons sur leur versant positif. La création pourrait-elle s'ajouter au symptôme comme solution, immunité face au réel, rempart contre le déferlement de la jouissance ?

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

- ARENDRT Hannah, *La crise de la culture*, Folio Essais, 2013
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif ?* Rivages poche, Ed. Payot, 2012
Qu'est ce que le contemporain ? 2008
- ANDRE Serge, *Le symptôme et la création*, Ed. Le Bord de l'eau, 2010
- ARASSE Daniel, *On n'y voit rien ?* Folio Essais, Ed. Denoël, 2011
Anachroniques, Art et artistes, Gallimard, 2006
- ASKOFARE Sidi, *D'un discours l'Autre. La science à l'épreuve de la psychanalyse*, Ed. Presses Universitaires du Mirail, 2013
- ASSOUN Paul Laurent, *Le regard et la voix*, Tomes I et II, Fondements, Ed. Anthropos, 1995
- AUBERT Jacques, *Joyce avec Lacan*, Ed. Navarin, 1987
- BAAS Bernard, *Le désir pur. Parcours philosophiques dans les parages de Lacan*, Ed. Peeters Louvain, 1992
- BAAS Bernard, *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan*, Paris, Ed. Hermann, 2016
- BACON Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Ed. Folio Essais, 2012
- BADIOU Alain et Barbara CASSIN, *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur « L'Etourdit » de Lacan*, Ed. Fayard, 2010
- BALAZUT Joël, *Lacan. Une lecture philosophique*, Ed. L'Harmattan, 2019
- BALMES François, *Ce que Lacan dit de l'être (1953-1960)*, Ed. PUF, 2019
- BARTHES Roland, *La chambre claire*, Ed. Gallimard Seuil, 1980
- BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Ed. Folio Essais Denoël, 2012
- BENSAID Daniel, *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise*, Ed. Nouvelles Ed. Lignes, 2011
- CABANNE Pierre, *Marcel Duchamp entretiens avec Pierre Cabanne*, Ed. Sables, Ed. Allia, 2014
- CAMUS Albert, *Discours de Suède*, Ed. Gallimard, 2012
- CARRON Guillaume, *La désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Ed. Métis Presses, 2014
- CAUQUELIN Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Ed. du Seuil, 1996
- CAUQUELIN Anne, « L'art contemporain », *Que-je ?* Ed. PUF, 1998
- CAUSSE Jean Daniel, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le réel en jeu*, Ed. Erès, 2014
- CHEMAMA Roland et Bernard VANDERMERSCH, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009
- CLAIR Jean, *La responsabilité de l'artiste. Le débat*, Ed. Gallimard, 1997
- CLAIR Jean, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Ed. Essais Folio, Gallimard, 1983
- DANTO Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Ed. Seuil, 2000
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Ed. Folio Gallimard, 2013
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Ed. De Minuit, 1989
- DE DUVE Thierry, *Résonances du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Ed. Jacqueline Chambon Nîmes, 1989
- DE DUVE Thierry, *Clément Greenberg entre les lignes*, Paris, Ed. Dis voir, 1996

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Ed. Seuil, 2002
 DIDI HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Ed. De Minuit, 2014
 DIDI HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Ed. Minuit, 2012
 DURAS Marguerite, *Ecrire*, Ed. Paris, Gallimard, 1993
 ENCYCLOPEDIE de l'art, *Encyclopédie d'aujourd'hui*, Ed. Garzanti, 1997
 FIERENS Christian, *Lecture des quatre concepts de la psychanalyse. Le Séminaire XI de Lacan*, Ed. E.M.E, 2019
 FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 1984
 FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses*, PUF, 1982
 FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 1977
 FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Petite bibliothèque Payot, 1984
 FREUD Sigmund, *L'avenir d'une illusion*, Points, 2011
 FREUD Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, PUF, 1979
 FREUD Sigmund, *La vie sexuelle*, PUF, 1982
 FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans Gradiva de W. Jensen*, Points, 2013
 FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et Autres essais*, Gallimard, 1985
 FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, PUF, 1980
 FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, PUF, 1983
 FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Idées Gallimard, 1983
 FREUD Sigmund, *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, 1984
 FREUD Sigmund, *Trois essais sur la sexualité*, Idées Gallimard, 1983
 FREUD Sigmund, *Résultats, Idées, Problèmes*, Tome II, PUF, 1985
 FREUD Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1983
 FRIED Michael, *Contre la théâtralité, Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Ouvrage traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Ed. Gallimard, 2007
 GREENBERG Clément, *Arts et culture, Essais critiques*, Ed. Macula, 2014
 GUINTZ Claude, *Regards sur l'art américain des années 60, Anthologie critique*, Paris, Ed. Territoires, 1979
 HARRISON Charles et Paul WOOD, *Art en théorie 1900/1990. Une anthologie*, Ed. Hazan, Janvier 2012
 HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce-qu'une chose*, Ed. Gallimard, 2011
 HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, Ed. Gallimard, 2014
 HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Ed. Gallimard, 1990
 HOFFMAN E.T.A, *L'homme au sable*, Ed. Chaix, 1969
 HOMMEL Suzanne, *Esquisse d'une psychologie*, Ed. Erès, 2011
 HUISMAN Denis, *L'Esthétique, Que-sais-je ?* Ed. PUF, mars 1992
 HUSSERL Edmond, *Premières recherches logiques*, Paris, Ed. PUF, 1990
 JAUNIN Françoise, *Giuseppe Penone, le regard tactile, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne (Suisse), La bibliothèque des arts, 2012
 JAUNIN Françoise, *Outrenoir, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Lausanne, 2012
 JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce-que l'esthétique*, Ed. Folio Essais, Gallimard, 2011
 JIMENEZ Marc, *L'esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*, Ed. Klincksieck, 1999
 JUDD Donald, *Ecrits 1963-1990*, Ed. Daniel Lelong, 2003
 KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Ed. Folio Essais, 2012

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, GF Flammarion, 2006

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 2015

KANT Emmanuel, *Analytique du Beau*, Ed. Hatier, 2012

KRUTZEN Henri, *Jacques Lacan Séminaire 1952-1980. Index référentiel, deuxième édition revue et augmentée*, Collection « psychanalyse, Ed. Anthropos, 2000

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, Paris, Ed. du Seuil, 1975

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1978

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Ed. du Seuil, 1994

LACAN Jacques, *Séminaire, Le désir et son interprétation*, inédit, leçon du 20 mai 1959

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1986

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris, Ed. du Seuil, 1991

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre IX, L'identification*, inédit

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre X, L'angoisse*, Paris, Ed. du Seuil, 2004

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1973

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XIII, L'objet de la psychanalyse*, inédit

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme*, inédit

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Ed. du Seuil, 2006

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Ed. du Seuil, 1991

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Ed. du Seuil, 1975

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XXII, RSI*, inédit

LACAN Jacques, *Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*, Paris, Ed. du Seuil, 2005

LACAN Jacques, *Autres écrits*, Paris, Ed. du Seuil, 2001

LACAN Jacques, « La troisième », *Lettres de l' Ecole Freudienne de Paris*, n° 16, 1975

LACAN Jacques, « Entretiens dans les Universités Nord américaines », *Scilicet*, Paris, Ed. du Seuil, n° 6/7, 1975

LACAN Jacques, « Réponse à Marcel Ritter », *Lettres de l' Ecole freudienne de Paris*, n° 18, 1976

LAPEYRE Michel, *Psychanalyse et création. La cure et l'œuvre*, Ed. Presses Universitaires du Mirail, 2011

LAPEYRE Michel, *La méthode clinique suivi de le savoir pas tant, pas tout*, Ed. La petite librairie, Paris, Le Pari de Lacan, 2019

LE GAUFEY Guy, *L'objet a. Approches de l' invention de Lacan*, Paris, Ed. Epel, 2012

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide*, Ed. Folio Essais, Gallimard, 2012

LYOTARD Jean François, *La condition post-moderne*, Ed. de Minuit, 2013

MERLEAU-PONTY Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Ed. PUF, 1942

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Ed. Tel Gallimard, 2015

MERLEAU-PONTY Maurice, *L Œil et l'esprit*, Ed. Folio Gallimard, 2014

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non sens*, Ed. NRF Gallimard, 2013

MEYER James, *Minimalisme*, Paris, Ed. Phaidon, 2005

MOLLET-VIEVILLE Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Ed. d'art Albert Skira S.A.

Genève

NANCY Jean Luc, *L'intrus*, Ed. Galilée, 2000

NIETZSCHE Friedrich, *La volonté de puissance*, Ed. Gallimard, 1971

PATURET Jean Bernard, *De Magistro : le discours du maître en question*, Ed. Erès, 1997

PATURET Jean Bernard, *La psychanalyse à coups de marteau*, Ed. Erès, 2004

PORGE Erik, *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*, Ed. Erès, 2018

PIRSON Jean François, *La structure et l'objet (essais, expérience et rapprochements)*, Ed. Pierre Mardaga Liège Bruxelles, 1984

POMMIER Gérard, *Qu'est-ce-que le réel ?* Ed. Erès, 2014

PRIETO Graciela, *Écritures du Sinthome Van Gogh, Schwitters et Wolman*, Scripta, Ed. Erès, 2013

REGNAULT François, *Conférences d'esthétique lacanienne*, Ed. Agalma diffusion, Seuil, 1997

SAURET Marie Jean, *De l'infantile à la structure, Les séries de la Découverte Freudienne*, Ed. Presses Universitaires du Mirail, 1991

SAUVAGEOT Anne, *Sophie Calle l'art caméléon*, Paris, PUF, 2007

SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Ed. Aubier, 1992

SERS Philippe, *L'énigme Marcel Duchamp, l'art à l'épreuve du Cogito*, Ed. Hazan, 2014

SILVESTRE Michel, *Demain la psychanalyse*, Ed. Navarin, 1987

TAPIES Antoni, *La pratique de l'art*, Ed. Gallimard, Folio Essais, 2009

VERDIER Fabienne, *La passagère du silence*, Ed. Albin Michel, 2013

VINOT Frédéric, VIVES Jean Michel, *Les médiations thérapeutiques par l'art. Le réel en jeu*, Ed. Erès, 2014

OUVRAGES COLLECTIFS

Lacan avec les philosophes, Bibliothèque internationale de philosophie, Ed. Albin Michel, 1991

EY Henri, *L'inconscient 6e Colloque de Bonneval*, Intervention de Maurice Merleau-Ponty, « Langage et inconscient » par Conrad Stein, Ed. Desclée de BROUWER, 1978

REVUES, FILMS

ACTES de l' ECOLE de la CAUSE FREUDIENNE, « L'expérience psychanalytique des psychoses », n° XIII

ACTES de la journée d'études du 6 décembre 2014, *L'objet a, parlons-en*, Association de psychanalyse Jacques Lacan

ASSOCIATION DE PSYCHANALYSE JACQUES LACAN, *Passe à la création*, 2006, *Création et transmission* 2010, *L'objet a*, 2015

ART PRESS N° 417 Décembre 2014

ART PRESS N° 418 Janvier 2015

ART PRESS N° 420 Mars 2015

ART PRESS N° 425 Septembre 2015

BAAS Bernard, « Le désir pur. « A propos de Kant » avec Sade de Lacan », *Ornicar*, Ed. Navarin Seuil, n° 43, Hiver 87/88

BEAUX ARTS Magazine, N° 419, Mai 2019

BRUNO Catherine, « Entretien avec Wim Delvoye, le seul portrait que je sais faire d'un être humain, c'est Cloaca », *Psychanalyse*, n° 29, 2014

BRUNO Pierre, « Entre éthique et jouissance », *Les séries de la découverte freudienne*, Vol., 1989

BRUNO Pierre, « L'équivoque de la séparation », *Psychanalyse*, n° 17, 2010/1

BRUNO Pierre, « L'arrangement (sur la perversion) », *Psychanalyse*, n° 5, 2006/1

BERNASCONI Robert, « Ne sutor ultra crepidam. Erasme et Dürer aux mains de Panofsky et Heidegger », *La part de l'Œil*, n° 7, 1991

DIRES, Diane, *le Réel et Char*, *Revue du Centre freudien de Montpellier*, n° 13, Janvier 1993

DE DUVE Thierry, « Performance ici et maintenant : l'art minimal un plaidoyer pour un nouveau théâtre », *Alternatives Théâtrales*, n° 6/7, 1981

ECOLE DE PSYCHANALYSE DES FORUMS DU CHAMP LACANIEN, *L'objet a dans la psychanalyse et dans la civilisation*, n° 18, 2006

GUILLEN Fabienne, « Qu'est « Je » ? De l'être à l'existence », *Psychanalyse yetu*, n° 43, 2019/04

HEARTNEY Eleanore, « Franck Stella l'espace paradoxale », Biennale de Lyon, *Art Press*, n° 425, Septembre 2015

LAPEYRE Michel, « Fonctions de l'art : lectures freudiennes », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 80, 2009

LEMOUZY SAURET Bernadette, « L'art et la psychanalyse », *Diplôme de la découverte freudienne*, Avril 1997

LEMOUZY SAURET Bernadette, « Création et Psychanalyse », Hanoï, *Association de psychanalyse Jacques Lacan*, 2006

MACARY-GARIPUY Pascale, « Dingeries de la jouissance : l'œuvre de David Cronenberg », *Psychanalyse Yetu*, n° 44, 2019/2

MAUGRIT Georges, « Ethique, écriture et jouissance dans l'œuvre de Lacan », *Dires « Le tragique et le mal »*, *Etudes Psychanalytiques*, n° 20, Décembre 97

MORIN Isabelle, « Les mots et la Chose », *Psychanalyse*, n° 8, 2007/1

PARKE HARRISON Robert et Shana, « Nouvelles d'un autre monde qui est aussi le nôtre », *Journal des Psychologues*, n° 298, 2012

REGNAULT François, « Ex-nihilo », *Quarto, Bulletin de la Cause Freudienne en Belgique*, n° 40/41, Octobre 1990

ROTHKO Marc, *Un humaniste abstrait*, film écrit et réalisé par Izy Morgenszten, Ed. Montparnasse

SUDREAU Vanessa, « Topologie de l'objet « au-delà du miroir », *Les chemins de la psychanalyse*, Mai 2013

VIEIRA Marcus André, « L'*Unheimlich* du phénomène à la structure », *L'essai*, Département de Psychanalyse de l'université de Paris VIII, 1999

ZENONI Alfredo, « La négation du sujet », *Ornicar*, Ed. Navarin, n°38, 1986

RESSOURCES EN LIGNE

Revue et Articles

ARDENNE Paul, historien de l'art

ARDENNE Paul, « Art et politique : ce que change l'art contextuel », *L'art même*, n° 14, <http://www.lartmeme.cfwb.be/no014/pages/page1.htm>

ARASSE Daniel, « Kiefer Anselm », *A voix nue*, France Culture, 2001

ADAM Jacques, « De l'inquiétante étrangeté chez Freud et chez Lacan », *Champ lacanien*, n°10, 2011/2, doi :10.3917/chla.010.0195

ANGELINO Lucia, « Merleau-Ponty et la critique des intellectualismes », *philonsorbonne* 2007/2008, <http://www.univ-paris1.fr/>

ANGRAND Marguerite, « Le réel », Novembre 2014, *Philopsis*, <https://philopsis.fr>

Arts Magazine (New York), <https://www.grandpalais.fr/fr/article/lart-minimal>

BAAS Bernard, « Le regard de Pygmalion », *Savoirs et Clinique*, n° 7, 2006/1, doi:10.3917/sc.007.0083

BARBARAS Renaud, « Merleau-Ponty et la psychologie de la forme », *Etudes philosophiques*, n° 57, 2001/2, doi:103917/leph.012.0151

Bibliothèque Nationale de France, « Art minimal sculpture ou objet spécifique ? », *direction des collections, département littérature et art*, www.bnf.fr/biblio

BLAZY Michel, « Mur de poils de carotte », *Les Abattoirs Toulouse*, 2000, Site web

BROUSSE Marie Hélène, « L'objet d'art à l'époque de la fin du Beau », *La Cause freudienne*, n° 71, 2009/1, doi.or1o39117/lcdd.071.0201

BRIENT Pierrick, « L'art conceptuel : tentative de circonscription du vide », *Essaim*, n° 27, 2011, doi :10.3917/ess/.027.0119

BRUNEAULT Frédéric, L'art et l'oeuvre d'art compris à la lumière de l'analytique existentielle de l'être-au-monde chez Heidegger , *Horizons philosophiques*, Vol. 14, n° 2, Printemps 2004, doi:10.7202/801263ar

CACCIALI Jean Luc, « Une perversion du regard, le voyeurisme », *Journal français de psychiatrie*, n°16, 2002/2, doi:10.3917/jfp.016.0033

CENTRE POMPIDOU, www.centrepompidou.fr

CHAGNON Katrie, *Phénoménologie et art minimal : la dialectique oeuvre-objet dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve de l'art minimal*, 2008, archipel.uqam.ca/1773/1/M10711.pdf

CHE VOI, *Sublimier , La pulsion et l'acte*, n° 18, 2002

COLLOQUE Espace Analytique, « Une civilisation en souffrance », 2016

CORBEL Laurence, « Jeux de langage dans l'art des années 1960 : les paradoxes de la description », *Marges*,13/2011, doi : 10.4000/marges.417

CORVEZ Maurice, « L'être et l'étant dans la philosophie de Martin Heidegger », *Revue philosophique de Louvain*,Troisième série, Tome 63, n° 78, 1965, doi:10.3406/phlou.1965.5305

COURTINE Jean François. La petite servante Thrace-Vita e Pensiero http://www.vitaepensiero.it/direct_free_download.php?id=319629&idv=

COUTO Laetitia e Silva de MELLO, « Le savoir-y-faire avec le réel, une nouvelle conceptionsurl'invention »,*Psychanalyse*, n°33, 2015/2, doi:10,3917/psy.0.33.0101

CUELLAR David Pavon, « La Chose de Lacan », *Cours au département de Psychanalyse de l'université de Paris VIII*, 2003/2004, fr.scribd.com

BREEUR Roland, « Un sujet désingularisé », *Revue philosophique de Louvain*, tome 96, n° 2, 1998, www.persée.fr/issue/phlou/_0035-3841_

DELEPOULLE Gérard, « Mais pas ça (Propos sur *das DING*,la Chose) », *La Revue lacanienne*, n°12, 2012/1, doi :10.3917/lrl.121.0177document25959315

DELEUZE Gilles, « Qu'est ce que l'acte de création ? », *You tube*, Octobre 2013

DELEUZE Gilles, « Sur la peinture », Séance 1, Université Paris VIII, *You tube*, 24 mars 1981

DUCOMBS Anne Sophie, *Acte de création et acte psychanalytique : traversée de*

l'œuvre du compositeur Arnold Schoenberg, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01502439>

DUGUET Anne Marie, « Dispositifs », *Communications*, n° 48, 1988, doi:10.3406/comm1988.1728

DUPOND Pascal, « Merleau-Ponty, autour de la phénoménologie de la perception », <http://www.philopsis.fr>

DUPOND Pascal « Le vocabulaire de Merleau-Ponty », *Ellipses*, 2001 <https://monoskop.org/images>

DUPORTAIL Guy Félix, « Psychanalyse et phénoménologie », *Savoirs et clinique*, n° 7, 2006, doi:10.3917/sc.007.0163

DURAND Régis, Critique d'art spécialisé dans la photographie

FLAUBERT Gustave. <https://flaubert.univ-rouen.fr>

FRANCE CULTURE, *La grande table Etienne Klein*, FEVRIER 2019

GILET LEBON Stéphanie, « Versions de symptômes », *Champ lacanien*, n° 23, 2019/2, doi:10.3917/chla.023.0043

GREENBERG Clément, « La peinture moderniste », *Appareil*, n° 17, 2016, doi:10.4000/appareil.2302

GRAND PALAIS, *Art minimal*, Réunion des Musées Nationaux

GUILLEN Fabienne, « Une approche borroméenne de la fonction du symptôme. Nomination et nouage », *Le Pari de Lacan*, 2019

HILTENBRAND Jean Paul, « La Chose », *Le Bulletin Freudien*, Association freudienne de Belgique, n° 13-14, 1989, www.association-freudienne.be

HILTENBRAND Jean Paul, « Un objet élevé au rang de l'a-Chose », *Revue Lacanienne*, n° 15, 2014, doi:10.3917/lrl.132.0011

IMAGES MONDE, *De l'événement au documentaire*, Books.Google.com

IZCOVICH Luis, « L'être de jouissance », *L'en-je-lacanien*, n°11, 2008/2, doi :10.3917/enje.011.0035

IZCOVICH Luis, « Lettre et nomination », *Figures de la psychanalyse*, n° 19, 2011/1, doi:10.3917/fp.019.0081

IZCOVICH Anita, « Art et Psychanalyse : entre sens et jouissance », <https://www.psychanalyse.com/pdf>

JARAN François, « La pensée métaphysique de Heidegger », *Les Etudes philosophique*, n° 76, 2006/1, doi:10.3917/leph.061.0047

LA POLITIQUE FRANCAISE pour l'accessibilité/Accessibilité-Handicap, <http://www.moselle.gouv.fr/Politiques-Handicap>

LEBEER Irmeline, « Entretien avec Carl André », 1974, *In L'art c'est une meilleure idée*, Ed. Jacqueline Chambon, 1997, pp. 42-55, mediation.centrepompidou.fr

LEGUIL Clotilde, « Usages lacaniens de l'ontologie », *La Cause du Désir*, n° 81 2012/2, doi :1039117/lcdd.081.0120

LeWITT Sol, « Lettre à Eva Hesse », *Un artiste et ses artistes, Dossier de presse*, Centre Pompidou Metz, 18/04/2013-18/08/2013, www.yumpu.com

LIPPI Silvia, *La décision du désir*, Ed. Erès Point hors Ligne, 2013, Résultats Google recherche de livres

LOJKINE Stéphane, « Cours d'initiation à la french theory », *Université d'Aix Marseille*, Avril 2012, utpictura18.univ-tlse2.fr

MALAGUARNERA Seraphino, « L'angoisse cernée par le schéma optique présentée par Lacan », lacan.e-monsite.com

MALEVITCH Kasimir, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme, le nouveau

réalisme pictural », Moscou 1915, mediation.centrepompidou.fr

MAVRIDORAKIS Valérie, *Du minimalisme à l'art minimal : des limites de la sculpture à l'épreuve de « l'objet spécifique » dans l'art américain des années soixante*, Thèse soutenue en 2000 à Paris 1, www.academia.edu

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, NRF 1945, en ligne par Toussaint Réjeanne <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>

MILLER Jacques-Alain, « Introduction à la lecture du Séminaire *L'angoisse* de Jacques Lacan », *Cause Freudienne*, n° 59, 2005/1, doi :10.3917/lcdd.059.0065

MILLER Jacques-Alain, « Les six paradigmes de la jouissance », *La Cause Freudienne*, n° 43, Octobre 1999, www.causefreudienne.net

MOLLET-VIEVILLE Ghislain, « Art minimal et conceptuel », *Ma collection au MAMCO*, <http://www.conceptual-art.net/sl.html>

NACHTERGAEL Magali, « Vérité et fiction chez Sophie Calle », Archive ouverte HAL Id : hal-00558866

NAZAR PALLAZO Maria Tereza, « La psychanalyse, l'art et l'interprétation », www.convergenciaFreudlacan.orgweb

NEL Noël, « La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains », *Publics et Musées*, n° 16, 1999, www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385

PARENZAN Giovanni, « Le discours captieux », *Marges*, n° 13, 2011, doi:10.4000/marges.406

PARMENTIER Jérôme, *Les expositions de Donald Judd*, 2011 <http://www.academia.edu/2436539/>

PESENTI-IRMANN Marie, « A propos de l'objet de la psychanalyse », *Clinique Lacanienne*, n° 21, 2012/1, doi:10.3917/cla.021.0189

PICKMAN Claude-Noële, « La sublimation avec Lacan », *Figures de la psychanalyse*, n° 37, 2019/1, doi:10.3917/fp.037.0041

POITRENEAU LAMESI Brigitte, *Renverser ses yeux : Guiseppe Penone et l'écriture silencieuse*, <http://www.unicaen.fr>

PORGE Erik, *Le ravisement de Lacan*, Collection Psychanalyse poche, Ed. Erès, 2015, ISBN en ligne 9782749247

PUTOIS Olivier, « La théorie de la vision du dernier Merleau-Ponty au prisme du miroir lacanien », *Recherches en psychanalyse*, n° 15, 2013/1, doi:10.3917/rep.015.0060

QUINET Antonio, « Le trou du regard », Conclusion de sa thèse de doctorat en philosophie, *L'objet regard en philosophie*, http://lacanian.memory.online.fr/AQuinet_troureg.htm

RAHIMI Atiq, « Les Masterclasses », *France Culture*, 18/01/2018

Rapport « Culture et Handicap : une exigence démocratique », Rapport d'information n° 648 (2016/2017) de Mmes Nicole Duranton et Brigitte Gonthier-Maurin, fait au nom de la commission de la culture, de l'éducation et de la communication, déposé le 19/07/2017

REY FLAUD Henri, « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois », *Figures de la psychanalyse*, n°7, 2002, doi : 10.9917/fp.007.0137

RIEDLIN Frédérique, « D'un écho qui fait écho(s). Une lecture du dernier ouvrage de Bernard Baas *L'écho de l'immémorial Lacoue-Lacan* », Fedepsy.org, 2016

RIVERA Tania, « Le sujet, la psychanalyse et l'art contemporain », *Insistance*, n° 6, 2011/2, doi:10.3917/insi.006.0133

RIVERA Tania, « L'art contemporain et l'envers de l'imaginaire », *Oxymoron Actualités Psychanalytiques Brésiliennes*, n° 5, 2015, <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3739>

RICCIOTTI Rudy, « Bonnes et mauvaises rencontres avec le réel. Les traumatismes de la cure analytique ». *Ecole de la Cause Freudienne*, « Les 7 minutes de Rudy Ricciotti », 6 juillet 2013, You tube

ROUSSEAU Roger. <https://www.youtube.com/watch?v=uCCs4KTzEYQ>

SAINT CYR Viviana, « Créer un vide ou de la sublimation chez Lacan », *Recherches en psychanalyse*, n° 13, 2012, doi:10.3917/rep.013.0014

SOLER Colette, « La sulimation », *Che Voi?* n° 19, 2003

STELLA Franck. http://www.bnf.fr/documents/biblio_minimalisme.pdf

STAFERLA, staferla.free.fr, Séminaires de Lacan

TREHOT Jacques, « De l'expérience originaire de satisfaction imaginaire (freudienne) à la réelle satisfaction de fin de cure (lacanienne) », *Ecole de Psychanalyse des Forums du Champ Lacanien*, Mensuel 40, Février 2009

VIVES Jean Michel, « Leurre et trompe l'œil dans l'art et la psychanalyse », *ALI*, www.gnipl.fr

VOLLAIRE Christiane, Le retour du réel dans la critique d'art de Hal Foster <http://christiane-vollaire.fr/index.php?/conferences/lesthetique-com-enjeu/>

ZAFIROPOULOS Markos, « La nocivité de l'œuvre d'art : essai sur la sublimation et le plus-de-jouir », *Le symptôme et l'esprit du temps*, Ed. PUF, 2015, www.cain.rinfo

ZENONI-ROUSSEAU, *Lacan et Merleau-Ponty : dialogue et divergence* <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2012/06/ZENONI-ROUSSEAU-18.pdf>

ZUPANCIS Alenka, *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*, <http://mondesfrancophones.com/espaces/psyches/sublimation/>

ANNEXES

ANNEXE 1

Donald JUDD

De quelques objets spécifiques

« La moitié, ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture. Jusqu'à présent ces œuvres étaient, de façon plus ou moins lointaine, liées à l'un ou l'autre de ces arts. Le travail a changé, et la plupart des œuvres qu'on ne peut classer parmi les peintures ni parmi les sculptures sont également très différentes entre elles. Elles possèdent cependant quelques traits communs.

Les nouvelles œuvres tridimensionnelles ne constituent ni un mouvement, ni une école, ni un style. Leurs caractéristiques communes sont à la fois trop générales et trop peu partagées pour que l'on puisse parler de mouvement. Les différences entre les œuvres sont plus importantes que leurs traits communs. Leurs ressemblances apparaissent entre les œuvres achevées, elles ne naissent ni de principes premiers ni de règles d'un mouvement structuré. La tridimensionnalité ne peut guère prétendre au simple rôle de contenant, comme la peinture ou la sculpture, mais elle y tend. Aujourd'hui, peinture et sculpture ne sont plus aussi neutres, ne sont plus de simples « contenants » ; elles sont mieux définies et ne sont incontestables ni inévitables. Après tout, il existe des formes spécifiques et bien définies qui produisent des effets relativement précis. La motivation sous-jacente à ces œuvres nouvelles tend surtout à s'en éloigner. L'utilisation des trois dimensions est une solution évidente. Elle ouvre vers tous les possibles. Les raisons de cet emploi de la tridimensionnalité sont négatives, elles viennent en réaction contre la peinture et la sculpture et, dans la mesure où ces sources sont communes, ces raisons négatives sont des plus ordinaires. « La cause d'un changement est toujours le malaise : rien ne nous incite davantage à changer d'état, ni à entreprendre quelque chose qu'une sensation de malaise ». Les raisons positives de cet emploi des trois dimensions sont plus spécifiques. Une autre raison qui justifie que l'on commence par énumérer les insuffisances de la peinture et de la sculpture vient de ce que l'une et l'autre nous sont familières, et que leurs composantes et leurs caractéristiques sont plus faciles à distinguer. »

Donald JUDD, « De quelques objets spécifiques », *Art Yearbook*, 1965, *Ecrits 1963-1990*, Editeur Daniel Lelong, 1991

ANNEXE 2

Carl ANDRE

Entretien avec Irmeline Lebeer (1974) In *L'art, c'est une meilleure idée* Editions Jacqueline Chambon, 1997, pp.42-55 (extraits)

Depuis 1965-1966, vous travaillez presque exclusivement au niveau même du sol. N'avez-vous plus jamais réalisé de sculptures debout dans l'espace ?

Non, presque jamais, même pas avant 1965. De 1960 à 1964, je n'ai pratiquement pas réalisé de sculptures. Je n'avais pas la possibilité de vendre ou d'exposer. J'ai été obligé, ainsi, de travailler aux chemins de fer.

J'ai lu, à votre propos, qu'en faisant du kayak avec un ami vous aviez eu l'idée d'une sculpture qui ressemblerait à la surface de l'eau ? Cela fait-il partie de votre légende ?

Non. L'anecdote est vraie. Elle se situe, je crois, en 1965 ou 1966. Je vivais dans le New Hampshire et je faisais souvent du kayak avec un ami. Lorsque j'étais couché au fond de l'embarcation, j'avais vraiment l'impression de glisser sur l'eau. À cette époque, je pensais déjà à exposer une sculpture très basse, en briques, et je me demandais s'il fallait que ces briques aient un, deux, trois ou plusieurs niveaux. La réponse me vint finalement de ces promenades en canot : la sculpture, comme la surface de l'eau devait avoir le même niveau et il eût été ridicule que des briques fussent plus hautes que d'autres. Tout se passa très bien par la suite : je fis plusieurs pièces, disséminées sur le sol, ayant le même nombre d'éléments, mais de configurations différentes. En circulant entre les pièces, on avait l'impression de marcher sur l'eau.

[...]

Lorsque vos maintenez vos sculptures au niveau du sol, deviennent-elles bidimensionnelles ? Restent-elles des sculptures à vos yeux, ou changent-elles de nature ?

Elles deviennent, pour moi, plus plastiques encore. J'ai toujours évité dans mon travail le danger architectural. Je pense qu'une sculpture devient très facilement architectonique et que la sculpture dite minimaliste est, en grande partie, de la sculpture architecturale. Ce qui est très peu satisfaisant pour la sculpture. Mon problème a été (et est presque toujours) de faire un genre de sculpture dans laquelle on puisse entrer, mais qui n'est pas architecturale, comme un jardin japonais, par exemple, ou tout autre jardin. Mes sculptures sur le sol ne sont pas toujours destinées à être foulées par les spectateurs, parce que certaines d'entre elles – celles qui sont réalisées en briques ou en plastique – sont trop fragiles. Sur les dalles en métal, par contre, il faut marcher pour bien comprendre.

[...]

Vos sculptures sont-elles construites pour intégrer l'espace dans lequel elles sont situées ?

Pas au sens d'un environnement. Si je tiens à ce que la sculpture ne soit pas architectonique, je n'aime pas non plus qu'elle devienne un simple décor. À un certain moment, l'accumulation plastique cesse d'être sculpturale ; elle perd sa spécificité et devient purement décorative, comme un papier peint ou un tapis.

Entre ces deux extrêmes, il existe un point où l'œuvre fonctionne pour soi tout en étant située dans l'espace. C'est ce point-là que j'ambitionne d'atteindre.

[...]

Dans quelle mesure êtes vous lié à l'art minimal ?

J'ai toujours été entraîné à faire de la sculpture en opposition disons à la peinture. Je n'ai jamais été profondément motivé par la peinture. Je pouvais me mettre en face d'une toile et y poser de la couleur mais je n'y croyais pas. Ce n'était pas un acte assez signifiant.

Mais tailler et découper des matériaux, voire transporter des blocs de bois d'une pièce à l'autre, avait pour moi une dimension réelle dans le monde qui échappait toujours à la peinture. Toutefois, j'ai subi longtemps le fardeau de cette conception linguistico-métaphorique du monde dont je vous ai parlé. Ce fut Frank Stella qui attira mon attention sur ce problème. Il avait réussi à réduire en lui cette prédominance linguistique. Quand je le rencontrai en 1958, il me dit : « N'imite pas mon travail. Supprime le langage en toi et travaille directement avec le matériau concret tel qu'il se présente dans la réalité ! »

C'est ainsi que j'ai commencé à découvrir la réalité de l'art et à me libérer progressivement de ses fausses apparences. En 1959-1960, j'ai réalisé un certain nombre de pièces, qui seraient certainement considérées comme du *minimal* aujourd'hui, mais qui sortaient directement de Brancusi et, en un certain sens, des constructivistes russes. Personne n'y prit garde et, de 1960 à 1964, je fus contraint de travailler aux chemins de fer, période durant laquelle des artistes comme Don Judd, Bob Morris et Dan Flavin commencèrent à montrer leurs œuvres. Je ne les connaissais pas et ils ne me connaissaient pas et lorsque leurs œuvres furent exposées, certaines personnes se dirent : ce sont des travaux intéressants... mais il y avait déjà cet autre gars qui avait travaillé dans le même esprit ! Voyons un peu ce qu'il avait fait alors ! Et c'est ainsi que le succès du *minimal* classique de Judd et de Morris me permit d'exposer à mon tour.

[...]

Votre travail actuel résulte-t-il d'un processus progressif de réduction ?

Je n'y pense pas en ces termes... Je me suis toujours intéressé à la masse du matériau et à mes yeux une plaque de métal est plus solide, plus massive, par exemple, qu'un cube métallique creux. Mes sculptures peuvent apparaître au spectateur comme le résultat d'une réduction ou comme de simples surfaces mais, pour moi qui soulève et dépose ces plaques, elles sont très lourdes et très denses.

Je n'ai jamais travaillé avec des boîtes ou des cubes – l'objet classique du *minimal* – parce que mon tempérament me porte vers le solide et le pesant et parce qu'un cube de 30 x 30 cm en acier solide serait beaucoup trop lourd pour être soulevé par une seule personne. J'utilise des plaques en métal, non dans un souci réducteur, mais parce qu'elles constituent pour moi la seule manière de conserver une haute densité à l'œuvre.

Et c'est aussi la raison pour laquelle vous choisissez habituellement des formes très simples : la ligne, le carré, etc. ?

Oui. Pour des raisons pratiques. Non théoriques. Il y a un principe quasi mécanique de mon travail qui veut que les unités de base soient d'un format que je puisse manipuler moi-même. C'est une des raisons pour lesquelles mes sculptures sont composées d'éléments détachés. Si elles étaient faites d'une seule pièce, j'aurais besoin de toute une machinerie pour les déplacer. J'ajoute que l'acte physique même de la manipulation fait partie, pour moi, du plaisir de faire une sculpture.

In L'art, c'est une meilleure idée.

ANNEXE 3

Lettre de Sol LeWITT à Eva Hesse,

14 avril 1965

Chère Eva,

Cela va faire quasiment un mois que tu m'as écrit, et peut-être as-tu oublié quel était ton état d'esprit (quoique j'en doute). Tu ne changes pas et, fidèle à toi-même, tu ne le supportes pas. Non ! Apprends à dire au monde : « Va te faire foutre ! » une fois de temps en temps. Tu en as le droit. Cesse un peu de penser, de t'inquiéter, de te méfier, de douter, de t'effrayer, de peiner, d'espérer une issue facile, de lutter, de te cramponner, de t'embrouiller, de gratter, de griffer, de marmonner, de bafouiller, de grogner, de te rabaisser, de broncher, de marmotter, de grommeler, de miser, de culbuter, d'écumer, d'escalader, de trébucher, de tramer, de rouspéter, de pleurnicher, de te lamenter, d'affûter, de désosser, de déconner, de pinailler, de chicaner, de compisser, de trifouiller, de t'emmerder, de te leurrer, de moucharder, de cafarder, de poireauter, de tâtonner, d'abominer, de payer, de scruter, de percher, d'entacher, de trimer, de trimer encore et encore. Arrête — et contente-toi de FAIRE !

D'après ta description, et d'après ce que je sais de ton travail antérieur et de ta capacité ; ton travail semble très bon « Dessin-propre-clair mais dingue comme des machines, en plus grand et en plus vigoureux... véritable non-sens ». Ça m'a l'air bien, formidable — du véritable non-sens. Va plus loin. Encore plus de non-sens, encore plus de dinguerie, encore plus de machines, encore plus de seins, de pénis, de chattes, de ce que tu veux — fais foisonner tout ça avec le non-sens. Essaie de titiller cette chose en toi, ton « humour bizarre ». Tu appartiens à la part la plus

secrète de toi-même. Ne te préoccupe pas de ce qui est cool, fais ce qui selon toi n'est pas cool. Fabrique ce qui t'est propre, ton propre monde. Si tu as peur, fais-le fonctionner pour toi — dessine & peins ta peur et ton anxiété. Et cesse de te préoccuper de ces choses grandes et profondes telles qu'« opter pour un but et une manière de vivre, l'approche cohérente d'une finalité même impossible ou d'une finalité même imaginaire ». Tu dois t'entraîner à être stupide, muette, étourdie, vide. Alors tu seras capable de FAIRE !

J'ai grande confiance en toi et bien que tu te tourmentes, ton travail est très bon. Essaie un peu de faire du MAUVAIS travail — le pire qui te vienne à l'esprit et vois ce qui se passe, mais surtout détends-toi et envoie tout au diable — tu n'es pas responsable du monde — tu es seulement responsable de ton œuvre — donc FAIS ÇA. Et ne pense pas que ton œuvre doive se conformer à une quelconque forme, idée ou saveur préconçue. Elle peut être tout ce que tu veux qu'elle soit. Mais si la vie était plus facile pour toi en arrêtant de travailler — eh bien arrête. Ne te punis pas. Je pense toutefois que c'est si profondément enraciné en toi qu'il devrait t'être plus facile de FAIRE !

Quelque part, malgré tout, il me semble que je comprends ton attitude, parce que je traverse parfois un processus similaire. Je suis pris dans une « Déchirante Réévaluation » de mon travail et je change tout autant que possible = je déteste tout ce que j'ai fait, et j'essaie de faire quelque chose d'entièrement différent et meilleur. Peut-être ce genre de processus m'est-il nécessaire, parce qu'il me pousse à avancer. Le sentiment que je peux faire mieux que la merde que j'ai faite. Peut-être as-tu besoin de ton déchirement pour accomplir ce que tu fais. Et peut-être que cela t'incite à mieux faire. Mais c'est très douloureux, je le sais. Ça irait mieux si tu avais assez confiance pour faire le boulot sans même y penser. Ne peux-tu laisser le « monde » et l'« ART » tranquilles et aussi cesser de flatter ton ego. Je sais que tu (comme n'importe qui) ne peux travailler que jusqu'à un certain point et que le reste

du temps tu es livrée à tes pensées. Mais quand tu travailles ou avant de travailler tu dois vider ton esprit et te concentrer sur ce que tu fais. Après que tu as fait quelque chose, c'est fait et c'est comme ça. Au bout d'un moment, tu peux voir que des choses sont meilleures que d'autres, mais tu peux voir aussi dans quelle direction tu vas. Je suis sûr que tu sais tout cela. Tu dois aussi savoir que tu n'as pas à justifier ton travail — pas même à tes propres yeux. Bon, tu sais que j'admire grandement ton travail et que je ne comprends pas pourquoi il te tracasse autant. Mais tu peux voir ce qui va suivre et moi non. Tu dois aussi croire en ta capacité. Je crois que c'est le cas. Alors tente les choses les plus outrageantes que tu peux — choque-toi toi-même. Tu as en ton pouvoir la capacité de tout faire.

J'aimerais voir ton travail, mais je me contenterai d'attendre août ou septembre. J'ai vu des photos de choses nouvelles de Tom chez Lucy. Elles sont impressionnantes — surtout celles qui ont la forme la plus rigoureuse : les plus simples. Je suppose qu'il en enverra d'autres plus tard. Dis-moi comment se déroulent les expositions et ce genre de choses.

Mon travail a changé depuis que tu es partie et il est bien meilleur. Je ferai une exposition du 4 au 9 mai à la Daniels Gallery, 17 East 64th Street (là où était Emmerich), j'espère que tu pourras être là. Mon affection à tous les deux,

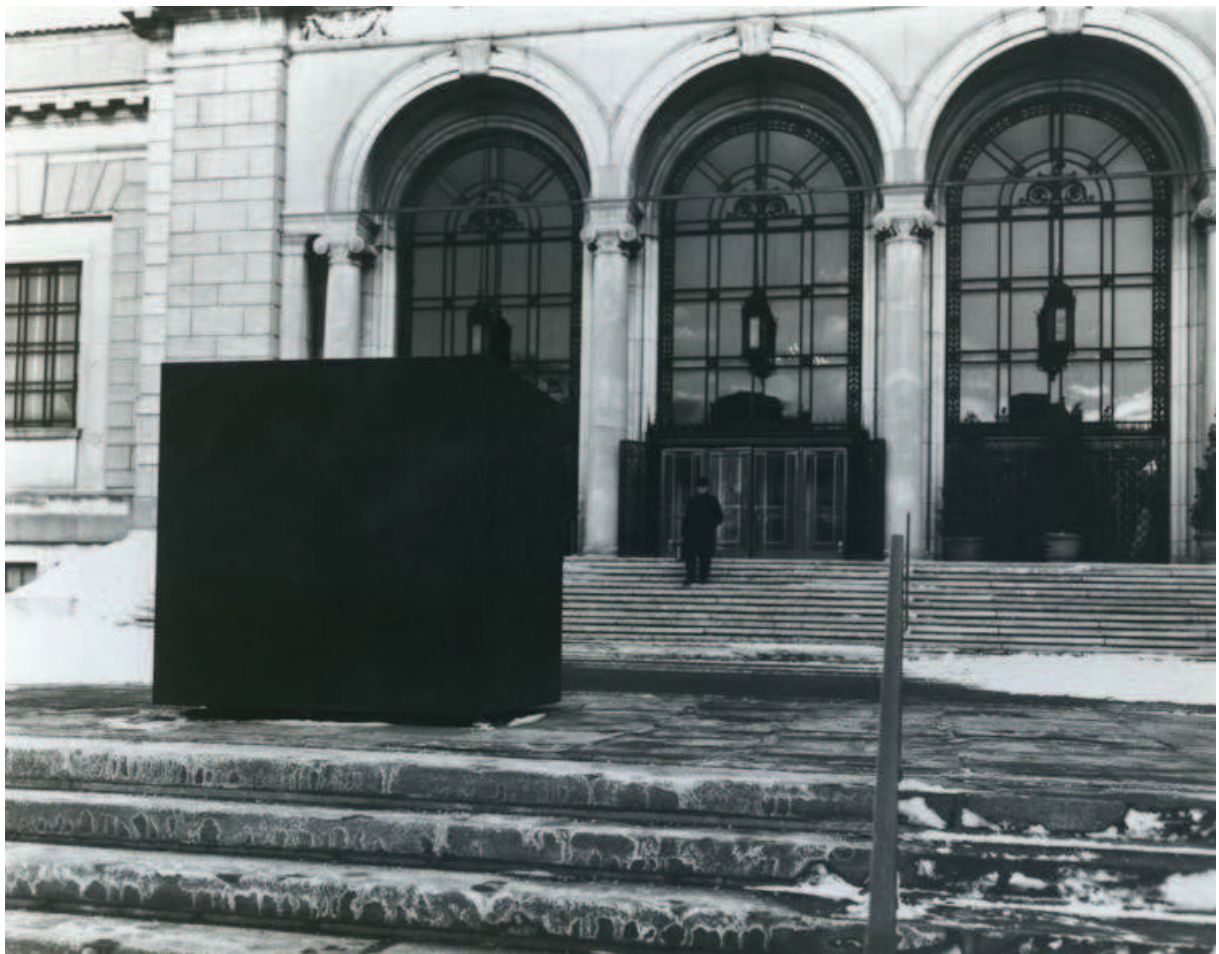
Sol

Source : Lettre de Sol LeWitt à Eva Hesse datée du 14 avril 1965, Sol LeWitt, cat. exp., éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012.

ANNEXE 4

Tony SMITH

Die, 1962



Cube en acier,

dimensions : l.1,83m x L.1,83m x H.1,83m

All artworks © Tony Smith Estate/Artists Rights Society (ARS, New York)

<http://www.tonysmithestate.com/artworks/sculpture/die-1962/3>

