



HAL
open science

**Créations artistiques et subjectivité. Pour une psychopathologie différentielle des contraintes subjectives de l'art, Inventions et répétitions ;
“ Pousse-à-la-crétation ” chez le sujet**

Soizic Bernard

► **To cite this version:**

Soizic Bernard. Créations artistiques et subjectivité. Pour une psychopathologie différentielle des contraintes subjectives de l'art, Inventions et répétitions ; “ Pousse-à-la-crétation ” chez le sujet. Psychologie. Université Rennes 2, 2024. Français. NNT : 2024REN20027 . tel-04893505

HAL Id: tel-04893505

<https://theses.hal.science/tel-04893505v1>

Submitted on 17 Jan 2025

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.

COLLEGE EDUCATION, LANGAGES

DOCTORAL INTERACTIONS, COGNITION

BRETAGNE CLINIQUE, EXPERTISE



THESE DE DOCTORAT

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 646

*Education, Langages, Interactions, Cognition, Clinique,
Expertise*

Spécialité : *Psychologie*

Par

« Soizic BERNARD »

Créations artistiques et subjectivité.

***Pour une psychopathologie différentielle des contraintes subjectives
de l'art, Inventions et répétitions ; « Pousse-à-la-création » chez le sujet***

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le mercredi 18 décembre 2024

Unité de recherche : RPPSY - Recherches en Psychopathologie et Psychanalyse.

Rapporteurs avant soutenance :

Sonia Alberti

Professeure, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Céline Masson

Professeure, Université de Picardie Jules Verne, UPJV, Amiens

Composition du Jury :

Président :

Examineurs : Sonia Alberti
Olivier Douville
Gwénola Druel
Clothilde Leguil
Céline Masson
Guy Villers

Professeure, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Maître de Conférences, Laboratoire CRPMS, Université Paris Cité
Maître de Conférences, Laboratoire RPpsy, Université Rennes 2
Professeure, Département de Psychanalyse, Université Paris 8
Professeure, Université de Picardie Jules Verne, UPJV, Amiens
Professeur, Université de Louvain-la-Neuve, Belgique
Professeur des universités, Université Rennes 2.

Dir. de thèse : Laurent Ottavi

CRÉATIONS ARTISTIQUES ET SUBJECTIVITÉ.

***POUR UNE PSYCHOPATHOLOGIE DIFFÉRENTIELLE DES
CONTRAINTES SUBJECTIVES DE L'ART, INVENTIONS ET REPÉTITIONS ;
« POUSSE-A-LA-CREATION » CHEZ LE SUJET***

SOIZIC BERNARD



REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier le professeur Laurent Ottavi, mon directeur de thèse, qui, depuis de nombreuses années, a soutenu mon intérêt pour la recherche et ne s'est pas lassé de mon enthousiasme entêté. Je le remercie de m'avoir accompagnée et guidée, mais aussi d'avoir su m'encourager dans les moments plus critiques.

Je remercie chacun des membres du jury pour avoir accepté de lire l'ensemble de mon travail et d'avoir bien voulu participer à ce moment venu pour moi d'en dire, d'en soutenir, et d'en transmettre mon engouement durant ma défense – un autre terme pour la soutenance et que j'emprunte à mes collègues russes du Séminaire Doctoral.

Je remercie Céline Masson et Catherine Desprats-Péquignot, de m'avoir acceptée au sein du Groupe de Recherche Pandora sur les processus de création.

Je remercie chacun de mes collègues du Séminaire de doctorants et jeunes docteurs pour avoir pu partager avec eux des moments d'élaborations, de doutes et d'expériences.

Je remercie l'artiste Anaïs Eychenne, le mathématicien Jean-Pierre Marco et le galeriste, Directeur du Musée des arts buissonniers Pol Lemétais pour m'avoir partagée leurs expériences de créations, leurs découvertes et leurs travaux communs.

Je remercie tous les artistes qui, dans leur témoignage et production, me saisissent et ne me laissent en aucun cas indifférente, ils m'ont donnée l'opportunité de produire un travail qui tisse deux champs qui me sont particulièrement chers. J'ai aussi un sentiment tout particulier pour Bach et l'intensité de ses œuvres, fidèles compagnes de cette recherche. Il faudrait bien évidemment en citer beaucoup d'autres.

Je remercie Mathilde, relectrice assidue, précise et juste.

Je tiens à remercier mon compagnon de route, pour les routes arpentées ensemble, pour son écoute, sa patience face à mes découvertes et avancées, mes désespoirs et mes entêtements et son regard toujours convaincu. À notre fillette malicieuse.

À mes sœurs, à mes parents, mes neveux et nièce adorés, merci de toujours croire en moi. Merci pour votre aide et présence.

Et enfin, voici quelques pensées pour Christophe et Willie.

J'espère rendre honneur et hommage aux artistes à qui j'ai emprunté le témoignage.

TABLE DES MATIERES

PREAMBULE.....	9
INTRODUCTION.....	11
<i>Première partie</i>	
DE L'ASSOMPTION DU MANQUE-A-ETRE ET SON RAPPORT A LA CREATION	21
A – ARCHEOLOGIE DE LA CREATION ARTISTIQUE.....	23
<i>I – L'énigme de la création.....</i>	23
I-1 – Génie ou folie ?	23
I-2 – Art et psychanalyse : « Erweiterung »	28
I-3 – Théorie de la sublimation freudienne et perspectives lacaniennes.....	32
<i>II – L'esthétique et le trait créatif.....</i>	35
II-1 – L'esthétique : le Beau, le Vrai, le Bien	35
II-2 – La révolution du trait	39
II-3 – L'objet : d'art ?	41
<i>III – Foi, création et union.....</i>	45
III-1 – La passion de l'image.....	45
III-2 – Des figures de l'impossible jouissance.....	47
III-3 – L'artiste et son éthique	52
B – DIALECTIQUE DU « POUSSE-A - ... ».....	55
<i>I – Die Verneinung</i>	55
I-1 – Le texte de Freud amplifié par le commentaire d'Hyppolite	57
I-2 – Réponse de Lacan	66
I-3 – « Bejahung », « Quod » et féminin.....	73
<i>II – Les Verwerfung, « au-delà du refoulement ».....</i>	78
II-1 – Quelque chose d'autre, Verwerfung, Verdrängung et Ausstossung	78
II-2 – D'une négation fondamentale à la logique du rejet d'un signifiant primordial.....	81
II-3 – Forclusion et Logique psychotique	84
<i>III – Des marques du féminin.....</i>	88
III-1 – Féminisation dans la psychose, « Pousse-à-la-femme »	88
III-2 – De la position désirante du féminin au « roc du biologique ».....	91
III-3 – « Pousse-à-être l'unique », le président Schreber.....	95
C – POSITION FEMININE ET MANQUE-A-ETRE	98
<i>I – Position féminine du créateur.....</i>	98
I-1 – L'inspiration.....	98
I-2 – La femme n'existe pas	100
I-3 – Tout artiste, homme ou femme, est une femme.	103

II – L'énigme du féminin	105
II-1 – L'expérience du pas-tout	105
II-2 – La Muse	107
II-3 – La femme, cet Autre Nom-du-Père	110
III – Jaillissement de la création	113
III-1 – La création à partir de la lettre 52 de S. Freud à W. Fliess	113
III-2 – Le pari du créateur.....	116
III-3 – La création à partir du « Mais pas ça ».....	118

Deuxième partie

L'ASSOMPTION SUBJECTIVE DE LA CREATION	121
A – ARCHEOLOGIE DU REGARD	123
I – Le regard et les paradigmes du visible	123
I-1 – L'écran de la représentation	123
I-2 – Le point de fuite et le désir.....	127
I-3 – L'acte fondamental de la répétition	131
II – Schize de l'œil et du regard	134
II-1 – La structure retournée du regard.....	134
II-2 – Le sujet indéterminé.....	139
II-3 – « Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! »	141
III – De la fonction écran à la fonction fenêtre	143
III-1 – Les interfaces, d'une logique du désir au réel.....	143
III-2 – « Fais voir ce qu'il y a qu'on ne voit pas. »	146
III-3 – La traversée de l'écran du fantasme.....	149
B – REPETITIONS ET INVENTIONS	152
I – Logiques discursives de la création	152
I-1 – Aux origines du style	152
I-2 – « Le style, c'est l'objet. »	155
I-3 – La différence absolue	157
II – L'art, solution dans la psychose ?	160
II-1 – Compensation et suppléance.....	160
II-2 – Du symptôme au sinthome	163
II-3 – Du sinthome joycien au « Pousse-à-l'écriture » dans la psychose	165
III – Escabeau et création sublimatoire	167
III-1 – Sublimation ou idéalisation	167
III-2 – La sublimation, une jouissance universelle.....	170
III-3 – La manipulation de l'image, l'escabeau	172
C – ASSOMPTION DE LA FORME	176
I – De la création de corps	176
I-1 – L'innommable qui surgit dans le corps de la femme.....	176
I-2 – Quoad matrem.....	178
I-3 – Le cas Schreber comme paradigmatique de la question de la procréation.....	181

II – De la matérialité de la création	184
II-1 – De la matérialité du matériau.....	184
II-2 – La trace jouissante.....	187
II-3 – La forme chez l'artiste, la poésis et la topologie de Lacan.....	190
III – L'objet, création	193
III-1 – « Louise est une momette (elle fait des mots), créosotte (Louise joue sur les mots, elle crée, donc elle est une créosotte) ».....	193
III-2 – Une artiste, Anaïs Eychenne.....	199
III-3 – Objet de la psychanalyse ?.....	204

Troisième partie

D'UN « POUSSE-A-LA – CREATION » AU FEMININ	209
A – ARCHEOLOGIE DE L'INSU	211
I – Le savoir insu du créateur	211
I-1 – « Hystérisation » créatrice.....	211
I-2 – De la poésie au Réel irréductible au sens.....	213
I-3 – Le dépôt de savoir absolu : la lalangue.....	216
II – Faire de mon être, un être littéraire, (Annie Ernaux)	218
II-1 – Une nouvelle « dit-mension du savoir ».....	218
II-2 – Au-delà du sens, Virginie Despentes.....	221
II-3 – Au-delà de l'énoncé, Annie Ernaux.....	222
III –... Et l'amour	225
III-1 – DaliGala.....	225
III-2 – Des positions subjectives dans l'amour – Le Banquet de Platon.....	229
III-3 – Aimer comme le choix d'un corps.....	241
B – L'EXPERIENCE DE CREATION, EXTASE MYSTIQUE ?	245
I – Le mystique et le créateur	246
I-1 – Jean-Claude Bologne, Une mystique sans Dieu.....	246
I-2 – L'extase mystique.....	250
I-3 – Le pur amour et la différence absolue.....	255
II – Une revalorisation de la réalité, Alberto Giacometti	257
II-1 – Alberto Giacometti : « Je fais certainement de la peinture ».....	257
II-2 – L'expérience épiphanique.....	261
II-3 – Attraper l'irreprésentable : « Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant. ».....	265
III – Hommage à Marguerite Duras	268
III-1 – L'orientation du regard dans « Le ravissement de Lol V. Stein ».....	269
III-2 – L'expérience de création et le « corps en passoire » de Marguerite Duras.....	273
III-3 – La passion de Marguerite.....	278
C – CREATION ET CONTINGENCE DE L'ETRE	282
I – « Pousse-à-la-création » comme hypostase du sujet	282
I-1 – Forclusions et délire du créateur de chaque Un.....	282
I-2 – Le sacrifice de la position d'exception – Vaslav Nijinski.....	286
I-3 – L'énigme du féminin comme quatrième nœud.....	291

II – Assomption du créateur	295
II-1 – <i>Se faire un nom</i>	295
II-2 – « L'escabeau », <i>de la dignité de l'objet à la dignité du sujet</i>	298
II-3 – « S.K.beau », <i>Sinthome de substitution, et « Pousse-à-la-crédation »</i>	300
III – La création, son acte	304
III-1 – <i>L'acte analytique et la passe</i>	304
III-2 – <i>Les Demoiselles d'Avignon, acte ou passe de Picasso ?</i>	309
III-3 – <i>Le « Pousse-à-la-crédation », un acte à venir pour chaque Un ?</i>	313
CONCLUSION	317
BIBLIOGRAPHIE	325
CORPUS DOCTRINAL PSYCHANALYTIQUE.....	325
CORPUS CREATEURS D'ART ET REFERENCES	341
REFERENCES LOGIQUES, MODELES ET CONCEPTS.....	351
REFERENCES ARTISTIQUES, CREATIONS ET ŒUVRES	353
INDEX DES AUTEURS CITES	356
INDEX DES CONCEPTS ET NOTIONS CITES	358
INDEX DES TERMES ALLEMANDS	361

PREAMBULE

« Il n'est qu'un seul chemin. Entrez-en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire : examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre cœur. Confessez-vous à vous-même : mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : " Suis-je vraiment contraint d'écrire ? " Creusez-en vous-même vers la plus profonde réponse. Si cette réponse est affirmative, si vous pouvez faire front à une aussi grave question par un fort et simple : " Je dois ", alors construisez votre vie selon cette nécessité. Votre vie, jusque dans son heure la plus indifférente, la plus vide, doit devenir signe et témoin d'une telle poussée. »¹

« La trompette n'a jamais été ma passion. Mais c'est un instrument qui m'a servi à créer des musiques, qui elles, par contre, sont toutes ma vie. »²

à Thelma,

À ma fille, qui a vu le jour en même temps que ce travail prenait sa forme universitaire, merci pour tous les éclats de rire et les merveilles que tu me fais découvrir chaque jour.

¹ Rilke R-M., *Lettres à un jeune poète*, 1937, Paris : Fayard, (Mille et une nuits), 1997, 2018.

² Au décours d'une interview France Inter du 23 avril 2024, Ibrahim Maalouf, trompettiste libanais (1980-...) indiquait vouloir arrêter la trompette.

INTRODUCTION

Saisi, resté sans mot ou parfois même trahi par l'affect, nul ne peut rester indifférent face à l'œuvre d'art ; la vraie rencontre se fait moment singulier qui bouscule nos modes d'être. Chacun devra en dégager une réponse propre laquelle, en s'affranchissant des règles générales, ne vaudra que de son expérience singulière, déterminée au « un-par-un » et sans autre référence ; alors, et à partir de là viendra le temps d'en retranscrire quelque chose. En percevait-on le mystère ou s'agirait-il d'en transmettre, encore et à notre tour, ce qui fait écho à une part fondamentalement *insue* de chacun ?

Quel est donc cet objet reconnaissable entre tous, porteur de la marque subjective de son créateur, et qui provoque chez nous affects et résonnances ? Husserl le désigne du terme de « synthèse passive », là où Merleau-Ponty l'illustre de son expérience auprès de Matisse, en un véritable sentiment de point d'orgue, de signature finale de sa création :

« L'impression était prodigieuse, au point que Matisse lui-même en fut ému, dit-on. Ce même pinceau qui, vu à l'œil nu, sautait d'un acte à l'autre, on le voyait méditer, dans un temps dilaté et solennel, dans une imminence de commencement du monde, tenter dix mouvements possibles, danser devant la toile, frôler plusieurs fois, et s'abattre enfin comme l'éclair sur le seul tracé nécessaire. »¹

L'*aisthesis* est le terme unique qui désigne chez les Grecs tout à la fois le toucher et la sensibilité² ; il façonne cet infime instant que pointe Merleau-Ponty, celui où l'objet s'identifie à son point d'achèvement et ouvre à l'élaboration d'un indicible.

Mais pour en arriver à ce point, à la vérité de l'objet, l'artiste traverse le plus souvent les affres de douleurs, et doit continuer encore de modeler ce qui est pourtant déjà là. Il se confronte au matériau brut qui objecte à son intention ; il ne renonce pas. Sans pouvoir encore décider de son choix, les possibilités sensibles et mentales des formes se font et se défont avant de se stabiliser en une singularité qui donnera naissance à un objet, encore inséparable de son auteur.

De ce moment de l'acte créateur, surgit la trace qui se fait marque de l'expérience singulière, subjective et esthétique de l'artiste. Chacun dira de l'expérience qu'elle devait faire création, que rien ne pouvait être différent. C'est un après-coup singulier qui réordonne l'expérience et pour l'approcher, nous y postulerons les marques et les jeux d'une logique. Nous la désignerons comme effet d'une sorte de « *pousse-à-la-crédation* » qui y opère et se révèle toujours déjà là.

Les marques de ce « *pousse-à-la-crédation* », pour autant que nous pourrions en dégager les signes et indices, nous inviteront donc à postuler l'existence pérenne d'un registre situé en-deçà des variés subjectifs de tous ces moments, registre qui signale les modes de contraintes qui obligent le créateur dans ses démarches.

De l'ensemble des productions humaines, c'est l'œuvre d'art, sa création et son origine qui forment le socle de questionnement du « *Ion* » de Platon. C'est sans doute ce dialogue qui situe le moment inaugural de la pensée occidentale quant à la genèse et aux fondements de l'œuvre d'art et c'est sous son égide que nous devons nous ranger pour introduire cette thèse et ses questions, qui débutent au questionnement de ce qui fait inspiration pour l'artiste.

¹ Merleau-Ponty M., *Signes*, Paris : Folio, 2001, p. 73.

² Le terme allemand *Gefühl* pourrait également convenir.

Il se trouve donc que le grand rhapsode *Ion*, celui qui récite si bien Homère, rencontre un jour Socrate, lequel et sans ironie, va s'employer à dégager ce qui, chez Ion, fait fonds d'une sorte de vanité de ses propres prétentions. Ion pense et pose que l'art est savoir-faire rapporté, qui est la marque de sa grande et nécessaire dextérité. Soit, mais même si la question de son talent demeure et se relancera, il se voit bientôt confronté par Socrate aux marques évidentes de ses lacunes.

La démonstration du dialogue est ordonnée et Socrate fonde son questionnement : le sens de la récitation d'Homère est admirable chez Ion et il peut prétendre sans crainte à la qualité de rhapsode, mais sait-il en pratiquer l'art aussi pour d'autres auteurs qu'Homère ? Sait-il les combiner, les comparer, les classer, s'enseigner de leurs différences ? Peut-il discerner la pertinence de leurs propos et en juger ? Peut-il enfin jouer des *varias* des rhapsodies ? Si le médecin, le général ou le mathématicien, en leurs champs propres, sauront évaluer la qualité des arguments avancés, c'est qu'en la matière ils mettent en œuvre leur savoir de manière critique. Qu'en est-il pour Ion ?

Celui-ci se trouve fort dépité en ses prétentions, car s'il sait rapporter les récits sans « savoir » pour autant traiter leur objet, leur référence, il admet ne pouvoir prétendre à aucune revendication de compétence élargie, qui serait fondée au motif de son art.

C'est ainsi qu'au terme du dialogue, Ion, faute de pouvoir revendiquer quoi que ce soit de spécifique hormis son talent de « dire » Homère, et faute de ne disposer d'aucune compétence particulière, devra alors se contenter de se sauver lui-même : oui, il tire son talent de l'inspiration divine, et oui, « *il est beau* » de passer pour un « *homme divin* »¹.

Eh bien, conclut Socrate, « *nous te l'accordons ce titre le plus beau* », celui « *d'être, par une inspiration divine* », – et non en vertu d'un métier ou d'une science –, *le panégyriste d'Homère*.

Voilà donc leur point d'accord qui doit bien se dévoiler : l'artiste *ne sait pas* ce qu'il fait car il est sous la dépendance d'un pouvoir autre et *l'inspiration* artistique vient s'attacher à lui, sans qu'il ne puisse rien en dire. C'est, comme tel, un produit de l'Autre : ici, les dieux.

Socrate ouvrait ainsi un clivage fécond entre *science* et *art*. Avec Platon et ses commentateurs, ce nouveau paradigme produit des implications directes, pour la science, la politique, la place et le traitement des hommes, mais aussi pour ce qui nous intéressera ici : au-delà de son artiste, l'art justement se dévoile : *il est inspiré ou il n'est pas*.

D'abord corrélée chez Platon aux dieux plus qu'aux hommes, son interrogation s'est un peu plus tard laïcisée, mais son axe majeur reste fondamental. Ces créations et émotions que l'art inscrit potentiellement en chacun viennent s'inscrire là où il n'y avait rien, ils échappent à la maîtrise et démontrent que leur cause ne peut se déplier en termes de savoir.

Avec l'art, les affects qui surgissent ne sont pas le produit d'une application de science. Aussi, et en deçà de cette causalité divine ou bien folle, il faut en interroger les mécanismes, forcément subjectifs : quels sont-ils, comment opèrent-ils et comment dégager l'empan spécifique de l'art ?

Dans ses leçons à l'université de Berlin², Hegel pointait la nécessité de l'art pour l'humanité :

« *Les peuples ont déposé leurs conceptions les plus hautes dans les productions de l'art, les ont exprimées et en ont pris conscience par le moyen de l'art.* »³

¹ Platon, *Ion*, traduction de Louis Mertz, 1903.

<https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/lettres/wp-content/uploads/sites/16/2020/03/Platon-Ion-texte-integral.pdf>

² Ses leçons ont été publiées en 1835 dans l'ouvrage « *Esthétique* ».

³ Hegel F., *Esthétique*, posth 1835, Paris : Puf, 1998, p. 11-12.

Il ajoute, retournant en fait les conséquences de l'argument du *Ion* :

« C'est ainsi, par exemple, que, chez les Grecs, l'art était la forme la plus haute sous laquelle le peuple se représentait les dieux et prenait conscience de la vérité. C'est pourquoi les artistes et les poètes de la Grèce étaient devenus les créateurs de ses dieux. »¹

Ce n'est plus désormais l'homme divin, mais plutôt le dieu en tant qu'il est issu de l'homme qui prévaut, et ceci, moins pour tarir la densité de l'inspiration, sa transcendance, que pour l'imputer au genre humain lui-même ; c'est au fond l'inscrire dans le registre du profane et en mesurer les implications, et non la bannir.

L'art opère, parle donc via le sujet mais dans quel espace se déploie cette parole singulière et à partir de quelle place subjective ? Pour quels réinvestissements dans nos sociétés ?

L'art a-t-il vocation politique de révéler ou retranscrire la vérité d'une société ? Doit-il marquer la réalité du monde dans son expression directe, sa recevabilité comme dans sa censure ? On le sait, Socrate ni Platon ne lui auraient confié les rênes du politique, par décision argumentée. Mais allons au-delà.

« *Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas ?* » avance J. Dubuffet, qui précise encore la part qui échappe à qui voudrait le catégoriser trop hâtivement : « *L'art, il déteste être reconnu et salué par son nom* »².

La question se formule alors de manière serrée : l'art, en son produit révèle-t-il le jeu d'un autre discours, qui serait situé en marge ? Paul Klee³ traitait ce point : « *l'art ne reproduit pas le visible mais il rend visible* ». C'est dire que son produit donne à voir, à autrui, au social, et, au titre de sa recevabilité, il peut en effet faire marque de commune *Res Publica* parce qu'il focalise les regards, pluriels et seconds, sur un produit nouveau, singulier et premier.

Aussi, lorsqu'Hannah Arendt⁴ dénonce les courses à la *consommation* de l'œuvre d'art, qui la dégradent toujours plus sur le mode consumériste, avec ses objets interchangeable, elle situe l'essence de l'œuvre dans une marge, foncière, spécifiquement définie en une restriction de ce jeu social de distribution, et dans la mesure même de sa différence aux objets substituables.

Alors, quel statut « à part » existe-t-il pour l'œuvre d'art, et quelle recevabilité artistique en ordonne l'histoire et en catégorise les productions ? Est-ce la critique esthétique qui *crée* cette œuvre, ou n'est-ce pas plutôt la valeur qu'elle prend pour l'artiste et dont il témoigne, seul dans sa démarche ? Est-ce encore ce qu'en dira celui qui se prête à l'expérience d'en recevoir, et d'en être tourmenté par les affects qui surgissent à partir de l'objet ainsi façonné et présenté aux autres ?

Henri Bergson⁵ considérait que voir avec les yeux d'un peintre serait voir « mieux », « plus », que le commun des mortels, car l'artiste porte un regard « distrait » sur le monde. Il dessinait là, pour l'artiste, une nouvelle voie du percept, subjective, telle que nous pourrions l'identifier, par sa valeur d'*Aufhebung*, terme ici pris dans son sens d'« *assomption* », d'« *avènement* », telle

¹ Hegel F., *Ibid.*, p. 151-152.

² Dubuffet J., *L'art brut préféré aux arts culturels*, catalogue de l'exposition, par la Compagnie de l'Art brut, Galerie René Drouin, 1949.

³ Paul Klee, Artiste peintre allemand, (1879-1940).

⁴ Hannah Arendt, politologue, philosophe et journaliste allemande, (1906-1975).

⁵ Henri Bergson, philosophe français, (1859-1941).

qu'empruntée à l'*Aufhebung*, freudienne, et non l'hégélienne, celle que Freud invoquait dans « *Die Verneinung* »¹, que nous étudierons en détail plus loin.

Il faut donc, en la matière, partir assurément du *sujet créateur*, et si la question du dieu qui inspire le poète s'est dans notre modernité bien éloignée, c'est à mettre d'autant plus en relief qu'il faut la singularité, la particularité, bref du *sujet* pour que le tableau, le poème, ou toute création nouvelle advienne. La question de sa recevabilité ne se pose qu'en un temps second : le premier temps, celui de la création, est toujours celui d'un franchissement inaugural et singulier.

L'inspiration propre à l'artiste, et l'objet même qui en procède, ont été régulièrement envisagés au prisme du génie ou de la folie, spécifiant ainsi un regard savant sur le sujet d'exception ou l'idiot inspiré et générant une proximité avec les sciences humaines cliniques et autres sciences de l'esprit. Freud, en intégrant, outre les formations psychopathologiques, une ouverture aux créations littéraires, artistiques et intellectuelles au sein même du champ de la psychanalyse, serrait le point de tension de l'art, pictural ou littéraire, dans l'élaboration de la théorie psychanalytique. Cette « *Erweiterung* », ou élargissement du champ de la psychanalyse, doit notamment beaucoup aux discussions du premier groupe de psychanalystes, le groupe viennois du mercredi de Freud², qui deviendra une véritable société de psychanalyse³.

Suite à sa rupture avec Breuer⁴, puis celle avec Fliess⁵, Freud perd ses interlocuteurs privilégiés pour discuter de ses avancées dans ses recherches. Face à cette solitude intellectuelle et sous l'impulsion de W. Stekel⁶, naît un groupe à vocation scientifique, où se partagent dans les premières années, des conférences ou des prises de paroles, un temps contraintes par tirage au sort. Chaque membre discute à partir de tout ce qui se prête à l'interprétation, de la théorie, des vignettes cliniques, des rêves, des mythes ou encore des œuvres d'art. Ainsi dans une séance d'octobre 1902, O. Rank fait une présentation de l'enseignement freudien appliqué à la mythologie. Chaque séance se fait lieu de rencontre et terreau fertile pour de nouvelles idées et principes directeurs qui leur permettraient d'acquérir une meilleure connaissance de l'homme⁷. La psychanalyse trouve ainsi son fondement épistémique dans la clinique analytique mais aussi dans ce qui fait sa méthode et qui était alors mis à l'épreuve, questionné à partir de tout matériel interprétable.

Pour sa part, et à son époque, Lacan fréquente les milieux artistiques révolutionnaire de l'entre-deux guerres (dada, surréaliste...). Il participe certes aux mondanités mais il est déjà ce psychanalyste en devenir et porte ce regard sur ceux qui l'entourent, Cocteau, Duras, Dalí et bien d'autres. C'est ainsi qu'il compare l'écrivain au révolutionnaire et les situe comme étant les seuls hommes de vérité qu'il reste⁸, les seuls qui peuvent rénover l'être par la pensée, tant et du

¹ Freud S., « *Die Verneinung* », 1925, trad. Altounian J. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, 1988. (Bibliothèque de psychanalyse).

² Le nom allemand du groupe est *Wiener psychoanalytische Vereinigung*

³ En 1902, Sigmund Freud, Alfred Adler, Wilhelm Stekel, Rudolf Reitler et Max Kahane créent la Société Psychologique de Vienne, qui est le premier cercle de l'histoire du mouvement psychanalytique, elle sera dissoute en 1908 pour être remplacée par la Société Psychanalytique de Vienne.

⁴ 1894

⁵ 1906

⁶ William Stekel, médecin et psychanalyste autrichien (1868-1940).

⁷ Chapellière H., « Le groupe du mercredi : Autour de Freud, il y a cent ans à Vienne ». In *Enfances & Psy*, 2002, 3, 19, 130-136. <https://doi.org/10.3917/ep.019.0130>

⁸ Lacan J., *La science et la vérité*, leçon d'ouverture du Séminaire tenu l'année 1965-66 à l'École Normale Supérieure. <http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.1.lacan.pdf>

fait même d'exister car l'œuvre a ce pouvoir d'agir sur les profondeurs du goût¹. L'écrivain, – et dans ce prolongement logique, l'artiste – est celui qui marque de son style la langue². Ils impriment une marque sur la société, qu'elle soit idéologique, esthétique, morale, politique et subjective ; ils renouvellent le lien social. Et comme seuls êtres de vérité, ils viennent nous révéler ce qui est universel à chacun.

L'art est alors comme champ d'ouverture aux avancées sans cesse renouvelées de la psychanalyse. Et son développement, la psychanalyse le doit aussi à l'avènement du sujet de la science avec qui, elle disqualifie la prétention universelle des réponses ontologiques³ pour fabriquer le discours qui s'efforce de suturer la division du sujet sans y parvenir⁴.

Freud nous incite, avec sa méthode et l'éthique de sa démarche, à se rendre disponible à la clinique autant qu'à l'œuvre, à l'art, là où l'expérience subjective esthétique reste intacte : « *L'écrivain ne peut céder le pas au psychiatre, ni le psychiatre à l'écrivain et le traitement poétique d'un thème psychiatrique peut se révéler correct, sans rien perdre de sa beauté.* »⁵. Le sentiment esthétique ne se fonde pas d'une simple représentation mais est réelle manifestation de la vérité profonde.

À partir des témoignages d'artistes, nous suivrons cette visée freudienne, qui s'articule d'un nouveau regard sur la création et s'ouvre au concept noble du symptôme, lequel devient autre que la part morbide à éradiquer à tout prix, et vient signifier quelque chose avec quoi le sujet devra « savoir y faire ». L'invention originale du sujet trace un arc entre art et symptôme et sans jamais les confondre avec quelque déficit que ce soit, nous suivrons ce que dénotent M-J. Sauret et L. Zapata-Reinert que tout cela « *nous indique la mise en œuvre d'un style du sujet dans la façon d'inventer une issue, même avec son symptôme* »⁶.

Déjà les hystériques des premières cures indiquent la voie à Freud, et lui permettent de renoncer à toute forme de pouvoir ou de savoir sur ses patients. Comment dépasser la logique des grandes hystériques de Charcot, déplier ce qu'il en est de la position de désir du féminin et de là faire évoluer en son sein même la psychanalyse ? À partir de ce qu'elles lui enseignent, et au lieu de son propre non savoir, de son éthique clinique et de la transmission qu'il en fera, il développe et fait éclore la méthode psychanalytique, ce dispositif qui permet au sujet de faire avec un savoir insu, avec le radical de sa singularité⁷.

Le savoir, inconscient, constitutif des tableaux cliniques, est du côté du sujet mais aussi du côté de l'artiste et non du théoricien. Chaque témoignage subjectif rend compte d'un savoir qui échappe au visuel, se déploie dans le Symbolique, et parfois donne lieu à une œuvre. Le sujet devient créateur.

En filant l'avis de J. Dubuffet qui définit l'Art brut comme « non motivé » par quelque extérieur ou recevabilités sociales et en écoutant l'appel surréaliste qui fait la part belle à la création sans contrainte consciente, nous ferons avec eux le *pari* que ces choix ouvrent des approches

¹ Lacan J., « Kant avec Sade », 1962. In *La philosophie dans le boudoir*, Paris : Borderie, 1980, p. 81-107.

² Lacan J., *La science et la vérité*, leçon d'ouverture du Séminaire tenu l'année 1965-66 à l'École Normale Supérieure. <http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.1.lacan.pdf>

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XIX-bis, *Le savoir du psychanalyste*, 1971-1972, inédit.

⁴ Lacan J., *La science et la vérité*, leçon d'ouverture du Séminaire tenu l'année 1965-66 à l'École Normale Supérieure. <http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.1.lacan.pdf>

⁵ Freud S., *Délire et Rêve dans la Gradiva de Jensen*, 1907, Paris : Gallimard, 1931, 1986.

⁶ Sauret M-J., Zapata-Reinert L., « L'éthique du cas : est-il possible de se régler sur l'éthique de la psychanalyse ? ». In *Cahiers de psychologie clinique*, 2015,1, 44, p. 51-71.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XIX-bis, *Le savoir du psychanalyste*, 1971-1972, inédit.

subjectives de l'art, et que les œuvres préexistent toujours, pour le sujet, préalablement à tout jugement social ou académique.

Aussi s'agira-t-il de s'ouvrir à la rencontre et de cerner en quoi, et déjà à ce niveau-là, le sujet « fraie la voie », au psychanalyste. Tout discours, explicatif ou clinique, n'apparaîtra dès lors que dans une position seconde, comme Lacan le formulait sèchement, « *l'artiste toujours précède le psychanalyste et [il] n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie* ». L'artiste sait sans lui ce qu'il enseigne. L'œuvre est marque, trace de l'expérience et de son éprouvé et en faire un commentaire suffirait à rabattre ce qu'elle est.

Dans l'œuvre cinématographique *Vicky Cristina Barcelona*¹, Woody Allen met en scène des variations subjectives de l'amour et la logique de la création, son opération, son acte². Déjà là, il met en scène et nous invite à découvrir différentes modalités de création du sujet et de jouissance féminine. Dans la dramaturgie de ce film, trois femmes se distinguent, il y a « Vicky » et « Cristina », la sage brune et la séductrice blonde et puis il y a « Maria Elena », la *folle* créatrice, la peintre qui n'apparaît que dans un second temps, pour magnifier le mouvement de la création, en amplifier le geste et son produit. Des trois, elle, l'artiste, celle qui crée en acte, est la seule qui ne craint pas l'amour et ses renversements. Et, peut-être forte de cette audace, elle est somptueuse, majestueuse, engagée de tout son être : elle est celle qui fait exister l'objet au-delà de tous les semblants. Elle *est* et l'impose, ne laisse pas indifférent et suscite chez l'autre – autant les personnages que les spectateurs du film – saisissement, admiration et angoisse. Maria Elena crée à partir de ce lieu où il n'est plus question de référence à l'autre, et de là, elle produit et s'inscrit au point de jaillissement de son énonciation, elle en modèle l'objet jusqu'à l'élever au rang d'œuvre d'art.

Traitant de l'œuvre, de l'auteur, et de l'inspiration qui fait souvent pour lui « trouvaille nouvelle » dans ses effets de la création, nous suivrons les préceptes de l'étude différentielle, et, pour nous laisser enseigner des témoignages d'artistes, nous ferons en sorte d'approcher les énonciations comme leurs contrastes, jusque dans ce qu'ils révèlent sur la consistance du féminin en ce champ, ainsi que dans ses modalités de la jouissance féminine.

In fine, l'art est aussi ce champ qui lui aussi, à l'instar de la clinique, convoque la part discrète du particulier, et fait qu'aucun sujet n'est indentifiable ou confondu avec un autre. Nous pensons que cela invite à nous régler sur l'exigence même du champ psychanalytique, c'est-à-dire au cas par cas, tant pour ce qui est des inventions et effets de vérité subjectifs, mais aussi, de la part essentielle qu'y joue le registre du féminin.

Dans la première partie de cette thèse, après avoir dessiné l'axe d'*archéologie de la création artistique*, nous situerons les questions directrices de notre recherche et les paradigmes suivis pour avancer cette hypothèse d'un « *pousse-à la création* » qui est à l'œuvre chez le sujet.

La dualité entre génie et folie, d'abord pensée comme allant de soi, marque d'emblée que dans l'art il est question de nouveau, d'originalité qui dépasse le besoin d'académisme. Doit-on pour autant se résoudre à restreindre le débat à ce différentiel ; quelle est cette inspiration, géniale, folle, ou d'exception ? L'art est-il finalement, comme le soumet Hegel, la marque de l'universalité du besoin d'art ? N'existe-t-il pas une autre voie que la psychanalyse pourrait venir éclairer ?

¹ « Vicky Cristina Barcelona », film réalisé par Woody Allen, avec Scarlett Johansson, Rebecca Hall, Penelope Cruz, Javier Bardem, 2008, Warner Bros.

² Ottavi L., Bernard S., « L'Erastes au féminin : féminité et variations subjectives de l'amour « Vicky Cristina Barcelona » de Woody Allen ». In Borgnis-Desbordes E., *L'Étourdie*, Féminin et modernité, de Freud à Lacan, Rennes : Pur, 2011.

Nous posons que le créateur – celui qui répond à une nécessité subjective – ne se range pas forcément du côté de la psychose, mais dans son acte, il témoigne d'une contrainte irréprouvable qui est à l'œuvre, d'une véritable nécessité pour créer et non d'une contingence. Nous retiendrons que dans son mouvement, ce sont ses modes d'assentiment et d'opération qui peuvent dénoter ses réglages éthiques, ses choix, qui sont le plus souvent de ne pas céder sur son désir mais surtout de toujours s'y confronter jusqu'au franchissement singulier qu'il réalise.

La question préalable à notre recherche portait sur ce qui peut pousser le créateur à réaliser son œuvre ; encore nous fallait-il revenir aux origines et définir la dialectique d'une logique de « pousse-à-... » établie relativement à celle du « pousse-à-la-femme » sans pour autant qu'elle s'y substitue. Quelque chose « pousse à... », dévoile une contrainte irréprouvable, et qui se loge au fondement du sujet.

En commentant le texte de Freud intitulé *Die Verneinung*, nous établirons trois ensembles, car ce court article, non moins dense, interroge la naissance de la pensée et de l'affect, et tout autant, la relation du sujet à l'être. Il donne lieu à une différenciation des mécanismes du refoulement tel qu'il était envisagé à l'époque et ouvre à une distinction dégagée par sa relecture lacanienne entre *Verdrängung*, *Verwerfung* et *Verleugnung*, d'où se déduit notamment la logique freudienne de la *Bejahung* (étymologiquement dire que oui) dans son rapport déplié avec celle de la *Verneinung* (dire que non).

Pour en saisir les affinités avec le féminin, les cas freudiens de l'Homme aux loups puis celui du Président Schreber éclaireront nos travaux car ils orientent vers la question des marques du féminin, sans doute assez injustement d'abord dénotées par Freud comme des défenses contre l'homosexualité. Si aujourd'hui cet écueil serait certainement pointé, la société de l'époque était différente, et surtout, nous notons que Freud a pu ainsi questionner l'étiologie sexuelle de la psychose et pointer les espaces familiers entre psychose et féminin. Car la question du féminin reste une marque de la grande évolution de la théorie psychanalytique, et nous l'interrogerons depuis le mystère du « continent noir », jusqu'à la formalisation de son « inconsistance », pour dégager son point de butée essentiel pour chacun des auteurs.

En suivant Freud et Lacan nous interrogerons comment, du fait de la dissymétrie des positions homme-femme d'une part, et du rapport singulier à l'objet et à la création de l'autre, féminin et création peuvent être liés et comment ce nouage peut nous aider à spécifier quelques traits de l'artiste. Nous étudierons ce qui distingue la position féminine, l'inexistence de la « réalisation de la femme dans un signifiant congru » pour questionner la position du sujet qui choisit de donner chair littéralement à cette jouissance perdue à parler.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous reviendrons sur le *regard* et ce que sa conceptualisation a permis comme avancées de la théorie psychanalytique. Cette étude que mène Lacan fait suite à l'ouverture, l'année précédente, du Séminaire, *Les Noms du père*, dont une seule leçon sera prononcée le 20 novembre 1963. Il y annonce que le Séminaire s'interrompt suite aux décisions de l'IPA¹ et de la SFP² de l'*excommunier*³. À la rentrée suivante, c'est au sein de l'École Normale Supérieure et face à un nouveau public d'universitaires et de non-analystes qu'il reprend un autre Séminaire. Il choisit alors de traiter des fondements de la psychanalyse, ce qui le conduit à redéfinir son modèle : il se détache de la logique aristotélicienne, de la logique de la causalité pour en arriver à la *clocherie* de la causalité. Cette avancée majeure permet d'ouvrir cette troisième

¹ International Psychoanalytical Association, trad : Association Internationale de Psychanalyse.

² Société Française de Psychanalyse.

³ Porge É., « La crise de 1963 et la fondation de l'EFPP », 2006. In Porge É., *Les noms du père chez Jacques Lacan, Ponctuations et problématiques*, Toulouse : Érès, 2013, p. 57-82.

paupière et envisager le fonctionnement du sujet et son accointance avec ce que l'art vient poser là comme existence propre. De là, il permet de se détacher du champ du désir pour s'approcher d'une logique du Réel et s'occuper de la question du fantasme.

Avec la pulsion scopique, la schize de l'œil et du regard et le champ du regard nous étudierons les paradigmes du visible et de l'invisible pour ensuite questionner les logiques de répétitions et inventions des sujets dans l'art. L'objet, cette marque de l'expérience de création, objet reconnaissable entre tous avant même que l'artiste n'ait à en dire quelque chose, témoigne-t-il du fait que *quelque chose se répète et dont dépend son style* ?

Par ailleurs, comme certaines vulgates l'assertent, faudrait-il donc en passer par la folie pour être artiste ? Pour notre part, et en reprenant les formes de la question, nous interrogerons les cliniques de la psychose (au masculin et au féminin) en rapport avec la création, pour en dégager les logiques différentielles. La béquille imaginaire ou la suppléance symbolique sont autant de moyens nécessaires pour discerner l'articulation Réel-Imaginaire qui peut s'inscrire comme nouage pour le sujet psychotique. Nous nous appliquerons à questionner l'effet de nouage pour le sujet, afin de poser la question d'une approche différentielle de ses conjugaisons de singulier.

Nous étudierons en quoi l'au-delà de la forme totale et unifiée du corps, strict paradigme du visible et de l'invisible, nous permet de questionner la création sublimatoire, la corporéité qui se définit d'*ex-sister* au sujet, et la zone *ex-time* pour tout sujet d'où surgit l'inspiration.

L'objet réel, jusqu'à son « sans image » est-il marque de l'assomption de la création ? Pour fonder cette interrogation, nous étudierons en quoi création et féminin se questionnent conjointement au niveau d'un Réel qui fonctionne comme point irréductible, et qui enjoint d'aller au-delà pour qu'il y ait franchissement du sujet et ouverture à autre chose, à un au-delà. Nous rapporterons alors les témoignages des auteurs de ces œuvres, qui reviennent sur ces objets créés pour en approcher quelques traits, en cherchant à ne jamais rabattre la singularité de leur expérience, ni la réduire à l'objet même, mais l'ouvrir à son au-delà.

Avant d'avancer encore dans notre hypothèse de recherche, nous nous interrogerons pour savoir si l'objet dans la création s'approche de l'objet de la psychanalyse, et nous interrogerons alors le franchissement qui s'opère dans l'expérience esthétique.

Dans la troisième partie de la thèse, nous examinerons en quoi l'hypothèse d'un effet de « *pousse-à-la-crédation* » s'arrime au féminin et est justiciable d'une topologie borroméenne. L'expérience énigmatique de la création pousse son auteur à interroger la cause et le sens qui le taraudent ; Louise Bourgeois tient ainsi salon le dimanche soir. En abordant différents témoignages cliniques pour cerner ce qui peut pousser à la création, nous nous attarderons à saisir l'essence de « La femme [*qui*] n'existe pas » dans les traces de son positionnement d'être, dans ses écritures subjectives.

Nous nous intéresserons au poète qui réussit le tour de force de proposer quelque chose de cette expérience au champ de l'Autre, par le trait singulier qui écrase l'universel.

En revenant au *Banquet* de Platon, nous aborderons la question de l'amour et des positions subjectives, pour en revenir à la beauté et sa fonction tragique qui se trouve du côté de l'amour, des belles œuvres et du rapport de l'homme à son éthique. Nous interrogerons en quoi nous pouvons avancer qu'aimer devient le choix d'un corps, à partir du nouage *sinthomatique*.

Nous ferons ensuite le *pari* de rapprocher l'expérience du mystique et celle du créateur qui tentent d'en relater l'événement : ainsi en est-il de Thérèse d'Avila, qui, dans ses nombreux écrits transcrit sa conviction et sa contrainte de transmettre les enseignements de son expérience à chacun. Nous interrogerons en quoi il n'existe pas d'expérience qui puisse se dire complètement mais que chacune procède toujours d'un nouage au singulier.

Avec Giacometti, nous reviendrons sur ses contraintes et nécessité de création, et sur les distinctions et distributions qu'il opère entre l'objet et la sculpture, l'œuvre d'art, d'après ses propres éprouvés et expériences. Beaucoup d'écrits lui sont nécessaires pour cerner ce qui le *pousse-(lui)-à-la-création*, et pour ordonner son expérience épiphanique. Ses recours à la forme, l'espace et le temps, retranscrivent quelque trait de son expérience de l'*ab-sens* de l'Autre et de sa révélation d'être. Il attrape cet irréprésentable, au-delà de l'au-delà de la représentation et nous l'offre en partage.

Nous ouvrirons à un juste hommage à Marguerite Duras qui, par ses œuvres, fait mesurer la dialectique de la schize de l'œil et du regard : elle offre son témoignage de ce qui la *pousse-(elle)-à-la-création*, et de ce qu'elle situe comme inexistence du rapport sexuel.

Enfin, depuis l'assertion lacanienne « *tout le monde est fou c'est-à-dire délirant* »¹, jusqu'à la proposition millérienne qu'il existe un indicible pour tous², nous étudierons en quoi la forclusion généralisée pose les fondements, du délire du créateur de chacun et de l'énigme du féminin comme quart terme, qui peut soutenir, de manière transversale pour le sujet son acte d'énonciation et produire un objet.

En nous enseignant de la formalisation de l'*escabeau* et de sa forme rectifiée graphiquement l'*S.K.beau*³, nous viserons à questionner le nom au-delà du signifiant et de la reconnaissance par l'Autre : de ce lieu-là de l'inspiration, d'où opère ce qui *pousse-à-la-création*, qui opère de manière transversale, et signe possiblement un nouveau rapport au monde – quand ça opère de faire création.

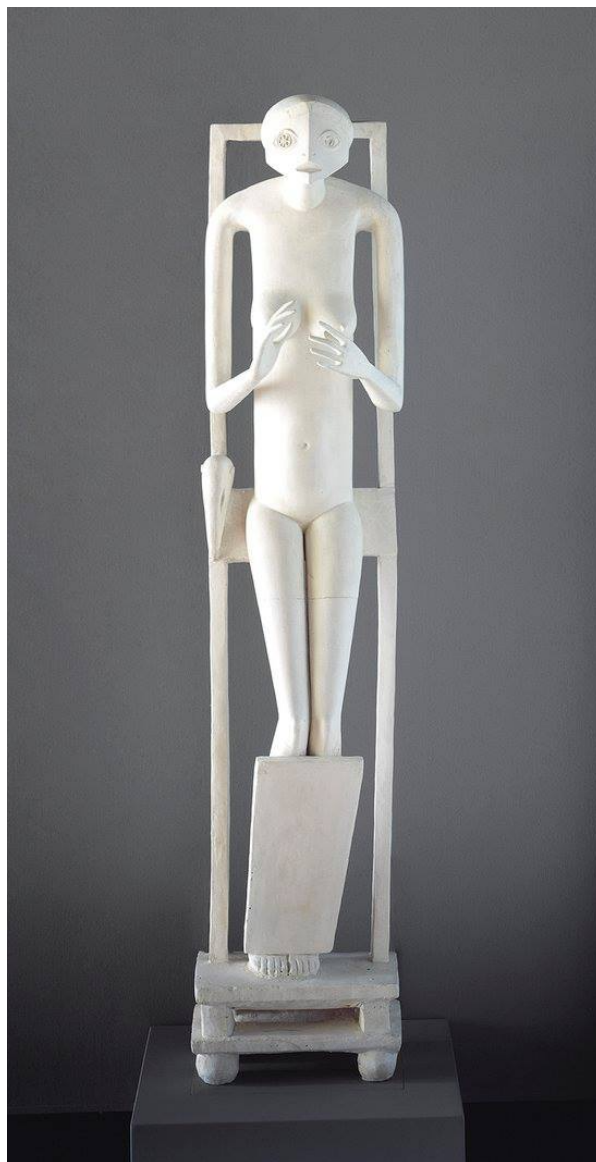
Avant de conclure, nous questionnerons l'acte analytique et la logique dite de la « passe », qui pour rendre compte de l'acte, crée un commencement, qui situe le moment où survient un dire qui se distingue des dits, qui concerne le sujet du Réel, et se marque d'une quoddité : *il est*. De là, nous étudierons en quoi ce franchissement opéré par l'artiste comme par le sujet analysant, suppose une confrontation avec l'horreur, affrontée au décours de leurs expériences, qui ouvre à la question de leur transmission et du témoignage. Quelle place reste-t-il au spectateur, lorsque, via sa quête d'en recevoir la marque, il s'avance vers ce seuil, du Beau sans doute, mais aussi de l'horreur qui fut traversée ?

¹ Lacan J., « Lacan pour Vincennes ! » 1978. In *Ornicar ?*, 1979, 17/18, p. 278.

² Miller J-A., « Forclusion généralisée ». In *Cahier Association de la Cause freudienne – Val de Loire et Bretagne*, 1993, I, p. 7.

³ « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 565-570. (Le Champ freudien). p. 565.

PREMIERE PARTIE :
DE L'ASSOMPTION DU MANQUE-A-ETRE ET SON RAPPORT A LA
CREATION



Mains tenant le vide, Giacometti A., 1934, Yale University Art Gallery



¹ Nebbache A., *Brancusi contre États-Unis*, Palaiseau : Dargaud, 2023, p. 10.

A – ARCHEOLOGIE DE LA CREATION ARTISTIQUE

« *Un étudiant* : Pourriez-vous clarifier le rapport entre la folie et l'artiste ? [...] »

M. Foucault : Je ne peux vraiment pas répondre à cette question. Je dirais que la seule question qui m'intéresse est celle de savoir comment, depuis la fin du XVIII^{ème} siècle jusqu'à nos jours, il a été et il est toujours possible de relier la folie au génie, à la beauté, à l'art. Pourquoi donc avons-nous cette singulière idée que si quelqu'un est un grand artiste, alors il y a nécessairement en lui quelque chose qui relève de la folie ? [...] Le rapport entre la folie et le crime, la beauté et l'art est très énigmatique. Notre tâche, selon moi, est d'essayer de comprendre pourquoi nous considérons ces rapports comme allant de soi. »¹

I – L'énigme de la création

I-1 – Génie ou folie ?

Nous le remarquons en préambule, l'inspiration divine révélée dans le *Ion* de Platon s'est faite ensuite profane. Notre modernité est sans doute marquée de l'irruption, à la fin du XVIII^{ème} siècle, de la référence au *génie* qui s'est vue nouée à celle de création, pour interroger la source mystérieuse et quasi surnaturelle de l'inspiration artistique. Il est posé ainsi qu'il n'existe pas de règle, car le génie *n'imite pas* : il crée du nouveau à chaque fois.

La définition kantienne du génie fait en effet la part belle à son originalité, son exemplarité, acquises sans apprentissage quelconque.

« [...] le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ignore lui-même comment et d'où lui viennent les idées de ses créations ; il n'a pas non plus le pouvoir de concevoir ces idées à volonté. »²

Le génie ne peut s'approcher de manière extérieure et ordonnée car c'est de son jaillissement que témoigne l'expérience.

Hegel³ marque le détachement de la notion de génie inspiré par le divin :

« Il faut donc chercher le besoin général qui provoque une œuvre d'art dans la pensée de l'homme, puisque l'œuvre d'art est un moyen à l'aide duquel l'homme extériorise ce qu'il est. »⁴

¹ Foucault M., « Dialogue sur le pouvoir », Entretien avec des étudiants de Los Angeles, transcription Grant K., 1978. In *Dits et Écrits*, tome II, ss la dir. Defert D., Ewald F., coll Lagrange J., Paris : Gallimard, 2001, (Quarto), p. 475.

² Kant E., « Analytique du sublime ». In *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. Ladmiral J.-R., De Launay M. et Vaysse J.-M., Paris : Gallimard. (Folio Essais). p. 261, paragraphe 46.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, philosophe allemand, (1770 - 1831).

⁴ Hegel F., *Esthétique*, posth 1835, trad. S. Jankélévitch, Paris : Flammarion, 2009. (Champs classiques). p. 61.

Il pointe ainsi la dialectique de l'universalité du besoin d'art et de la singulière nécessité de faire un objet pour soi. L'artiste explore le besoin de transformer le monde en lui imprimant son cachet personnel pour jouir de lui-même comme d'une réalité extérieure.

Nietzsche¹, quant à lui, s'oppose à l'idée d'une intuition singulière de l'artiste :

« D'où vient donc cette croyance qu'il n'y a de génie que chez l'artiste, l'orateur et le philosophe ? qu'eux seuls ont une intuition ? (mot par lequel on leur attribue une sorte de lorgnette merveilleuse avec laquelle ils voient directement dans l' " être " !). »²

De ces trois inserts, nous obtenons trois positions distinctes : l'artiste ignore les conditions et le développé de son génie ; l'artiste extériorise ce qu'il est dans son produit ; l'artiste n'advient qu'à l'issue de sa production, et c'est l'objet qui signe l'artiste et non l'inverse.

Poursuivons alors avec Nietzsche. Le génie n'est attribué qu'à ce qui est le plus agréable, et si le créateur détonne c'est qu'à la différence des autres, il est entièrement tourné vers son art et en produit un objet. Or celui-ci et son inspiration ne sont pas le fruit du génie, lequel est toujours recours et excuse trouvés par ceux qui ne souhaitent pas se risquer à rivaliser dans la production d'œuvre. Nietzsche proférait que : « Nommer quelqu'un divin », c'est dire : « ici nous n'avons pas à rivaliser ». ³

De fait, il considérait ainsi que, posée en amont de l'œuvre, la notion de génie est trop rapidement imputée à l'artiste quand l'effet de l'objet laisse le spectateur étonné et coi. Il réfutait l'idée que le génie transparaitrait dans le mouvement même de la création.

« En outre, tout ce qui est fini, parfait, excite l'étonnement, tout ce qui est en train de se faire est déprécié. Or personne ne peut voir dans l'œuvre de l'artiste comment elle s'est faite ; c'est son avantage, car partout où l'on peut assister à la formation, on est un peu refroidi. »⁴

L'objet créé par l'artiste, qui s'impose comme un produit fini, parfait, est admiré tandis que celui de l'homme de science est présenté comme en perpétuel mouvement.

« Voilà pourquoi ce sont surtout les artistes de l'expression qui passent pour géniaux et non les hommes de science. En réalité cette appréciation et cette dépréciation ne sont qu'un enfantillage de la raison. »⁵

Le XIX^{ème} siècle – siècle de l'histoire et de l'énergie comme concepts⁶ – est aussi celui de la clinique. Ces questions de la création et son inspiration vont inspirer les travaux, qui n'épuiseront pourtant pas la question : la création est-elle la marque du génie ou bien de la folie ? Des deux peut-être ? En Europe, les psychiatres s'étonnent et décrivent des créations spontanées de malades qui sont sans aucune formation artistique antérieure.

J-H. Jackson⁷ entend démontrer que « l'aliénation peut se révéler créatrice »⁸ tandis que les psychiatres s'attachent à l'art à partir de « l'histoire de l'art des dégénérés »⁹. Ils élaborent bien souvent des théories

¹ Friedrich Wilhelm Nietzsche, philosophe allemand, poète en prose, critique culturel, philologue, compositeur et philosophe, (1844 – 1900).

² Nietzsche F., *Humain trop humain*, 1878-1879, trad. A.-M. Desrousseaux, t. I., Mercure de France, p. 160.

³ Nietzsche F., *Ibid.*

⁴ Nietzsche F., *Ibid.*

⁵ Nietzsche F., *Ibid.*

⁶ Nietzsche F., *Ibid.*

⁷ John Hugling Jackson, neurologue britannique, (1835 - 1911).

⁸ Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500). p. 17.

⁹ Morgenthaler, Prinzhorn.

déficitaires, tel C. Lombroso¹ qui s'interroge sur « l'Art des fous »² en liant l'art et la dégénérescence.

En 1872, A-A. Tardieu³ rédige des études médico-légales sur la folie tandis que dès 1876, P-M. Simon⁴ propose une vision plus positive et moins déficitaire.

W. Morgenthaler⁵ établit, entre 1913 et 1920, une collection de six mille œuvres d'art asilaire. Il encourage les malades à créer, – notamment le peintre Adolf Wölfl⁶ – et il interroge la production artistique dans l'histoire du malade.

En 1922, H. Prinzhorn⁷ édite sa théorie *Gestaltung* dans l'ouvrage : « *Bildneri der Geisteskranken* » (L'activité plastique des malades mentaux) avec pour sous-titre « *Contribution à la psychologie et à la psychopathologie de l'acte créateur* ». En allemand, le verbe *gestalten* signifie « mettre en forme » ou encore « donner une structure signifiante » ; la *Gestaltung* contient, en son terme, le mouvement : il est « mise en forme », « formation de formes ». Prinzhorn envisage la *Gestaltung* comme un principe universel, organique et biologique, un mouvement qui dépasse l'individu lui-même. Pour les patients asilaires, il se décale de la pensée déficitaire de l'époque et remarque que l'objet produit pourrait être le signe d'une création et qu'il serait la résultante d'une poussée de la partie saine de la psyché du malade, comme une *Gestaltung* positive.

Lorsqu'O. Rank⁸ parle de « *pulsion créatrice* », J-M. Charcot⁹ questionne les expressions artistiques des hystériques, pointant par ailleurs que l'artiste est un copieur qui pose sur l'histoire la marque de son talent. Il pose alors l'œuvre d'art comme une sorte « *d'hystérie réussie* ».

L'époque en cette fin de siècle connaît de multiples changements historiques par les progrès sociaux, économiques, technologiques et politiques. La perspective clinique se modifie et fait patient un sujet : ces changements dans la prise en compte du patient vont avoir pour conséquences de nouvelles conceptions des enjeux de l'acte de création.

Dans ses études sur la schizophrénie, Bleuler¹⁰ pose que le malade doit être considéré comme un individu à part entière, avec son discours propre. La création y est à saisir comme une marque de son discours et attire dès lors l'attention des cliniciens. Nombre d'expositions seront présentées sur les « *maîtres schizophrènes* » ou encore sur l'« *imbécillité extralucide* » de l'idiot inspiré ; elles sont vite interrompues notamment par la guerre qui avance. En interdisant l'expression de ces thématiques c'est le mouvement de reconnaissance du génie créateur des « fous » qui est stoppé. L'abjection de l'eugénisme s'institutionnalise, de nombreux assassinats sont perpétrés dans les asiles tandis que la propagande contre « l'art des dégénérés » s'impose dans ses dictats. À contrario, les interrogations, psychiatriques et psychanalytiques dans l'Europe du XX^{ème} siècle sont plurielles et questionnent également l'articulation avec le social : faut-il ou faudrait-il être aliéné, ou fou pour créer tant des discours inouïs que des objets ou images nouvelles ?

Après avoir participé aux enseignements de Charcot où la grande leçon clinique et ses présentations de malades restaient dominées par la fonction du regard et du tableau, S. Freud

¹ Cesare Lombroso est un aliéniste et criminologue italien, (1835 - 1909). Il s'interroge en 1864 et 1882.

² Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500). p. 15.

³ Ambroise Auguste Tardieu, médecin légiste français, (1818-1879).

⁴ Paul-Max Simon, médecin français, (1837 ? – 1889).

⁵ Walter Morgenthaler, psychiatre, psychothérapeute suisse, (1882 – 1965).

⁶ Adolf Wölfl, peintre, dessinateur et écrivain suisse, (1864 – 1930).

⁷ Hans Prinzhorn, psychiatre et historien de l'art allemand, (1886 – 1933).

⁸ Otto Rank, psychologue et psychanalyste autrichien, (1884-1939).

⁹ Jean-Martin Charcot, neurologue français, (1825-1893).

¹⁰ Eugen Bleuler, psychiatre suisse, (1857-1939).

dégage un autre axe pour la construction de sa nouvelle pratique. Il abandonne ce terrain de l'image et se recentre sur le primat du récit et de l'écoute. Le champ se déplace donc de la structure du visible à celui du langage. Il n'est pas inintéressant de noter que cette réorientation se produit au moment même où – et sans aucune relation entre eux – en Suisse, F. De Saussure¹ et T. Flournoy² promeuvent une nouvelle approche du récit et de la parole : ils fondent un nouveau paradigme, bientôt structural, des « sciences du langage ». Dans les deux cas, pour Freud et Saussure, les places se redistribuent : le patient témoigne spécifiquement d'un savoir qui échappe au visuel et qui se déploie dans le symbolique, et qu'il retranscrit parfois en œuvre, qu'elle soit poétique, ou avec un retour dans l'image, picturale, ou autre ; le sujet devient créateur.

À partir de la névrose telle qu'elle se trouve dégagée dans sa structure par la méthode psychanalytique, Freud propose une perspective nouvelle de la création et ses formes inconscientes. É. Roudinesco souligne les changements de perspectives qui s'opèrent :

« Ainsi, au moment où l'hystérie est en passe de recevoir une définition qui met en jeu le primat de la sexualité, au moment où elle prend une autonomie face à l'hérédité et à l'organicisme, au moment où le regard s'efface et où une parole est entendue, une conception freudienne de l'art peut s'affirmer, détachée des idéaux de l'imitation. »³

En parallèle et avec l'éclosion de la psychiatrie humaniste notamment, ou encore avec la proximité des milieux artistiques et intellectuels, ce qui fait question quant à l'origine de la création se décale peu à peu de la simple opposition dichotomique du génie ou de la folie. Tandis qu'en France perdure encore⁴ un primat déficitaire en psychiatrie, le mouvement surréaliste⁵ bouscule les us :

« Dès que le Surréalisme s'est constitué, il a remis en question assez brutalement toutes les disciplines prétendant définir les normes et les maladies de l'esprit. »⁶

S. Alexandrian souligne également les propos publics du psychiatre G. Ferdière :

« Ce sont les surréalistes qui nous ont amenés à repenser profondément, nous psychiatres, le problème de la folie, de sa valeur, le problème de sons sens, de ses limites et de ses dangers. Ce sont les surréalistes qui nous ont appris à repenser la psychiatrie, à repenser le psychiatre et à approfondir son rôle et sa fonction. »⁷

À partir du « dérèglement de tous les sens », avec ou sans drogues, les surréalistes recherchent un accès à l'inconscient et ses productions, et ils convoquent la maladie mentale en la posant comme un inconscient à ciel ouvert⁸.

Telle une « [...] récréation d'un état qui n'ait rien à envier à l'aliénation mentale », l'artiste surréaliste procède par différentes techniques d'écriture automatique, de transmission de pensée, de rêve éveillé. Il vise un « archaïque » qui se voit posé comme source profane ou laïque de l'inspiration et de la création qui en résulte ; car selon A. Breton, la « seule vraie poésie » est, de toute évidence, brute.

¹ Ferdinand De Saussure, linguiste suisse, (1857-1913).

² Théodore Flournoy, médecin psychologue suisse, (1854-1920).

³ Roudinesco É., La bataille de cent ans – Histoire de la psychanalyse en France 1885-1939, 1, Paris : Ramsay, 1982, p. 45.

⁴ Bercherie P., Histoire et structure du savoir psychiatrique : Les fondements de la clinique, Paris : L'Harmattan, 2004.

⁵ Le surréalisme est un mouvement artistique apparu autour des années 1920, qui suit la révolte après-guerre du mouvement dada et qui questionne les fondements de l'inspiration créatrice sous toutes ses formes (plastique, picturale, littéraire, musicale, cinématographiques, photographiques, etc.).

⁶ Alexandrian S., *Le surréalisme et le rêve*, Paris : Gallimard, 1974, p. 60.

⁷ Alexandrian S., *Ibid.*

⁸ Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500).

La pratique de *l'automatisme mental*¹ du groupe surréaliste et des *cadavres exquis*² laisse la place à un onirisme qui cherche à se dégager d'un contrôle conscient sur la « pulsion de création ». Ils souhaitent faire « basculer l'homme du côté de l'homme » et ainsi « entrouvrir la troisième paupière que la raison impose à notre regard »³.

En 1945, J. Dubuffet spécifie *l'Art brut* comme l'essence même de la création non déformée par le conditionnement culturel ; il pose que cet art affranchit et réalise sa liberté. Ce n'est pas sans évoquer ce que nous retrouverons plus tard dans la phrase de Lacan « *le fou, c'est l'homme libre* »⁴. J. Dubuffet reconnaîtra cependant plus tard que le déconditionnement culturel ne peut être total ; mais la création, elle, ne peut être qu'unique.

« *La culture est en quête de norme, et en quête d'adhésion collective, pourchasse l'anormal. La création, à l'opposé, vise à l'exceptionnel, à l'unique.* »⁵

La création spontanée, souvent clandestine et en dehors des circuits culturels fait des artistes de l'Art brut des êtres « *inspirés visionnaires, au service d'une dimension qui les dépasse* ». Ils attribuent cette causalité à des formes extérieures, un pouvoir dont ils ne se sentent que dépositaires.

« *Habités par un discours ou une narration que leur œuvre tente d'illustrer, ils poussent parfois le mysticisme jusqu'au délire et, dans leur foi en quelque chose qui traverse l'individu, adoptent volontiers la posture prophétique.* »⁶

Les premières productions rangées dans l'Art brut émanent de patients souvent internés de longues années, restant sans activités⁷. Dubuffet en distingue néanmoins « l'art des fous » de la conception asilaire déficitaire de la création :

« *Si la psychose consiste à se décrocher de l'optique usuelle et en inventer de nouvelles, disons alors que la création d'art ne peut être que psychotique et qu'elle ne l'est jamais assez.* »⁸

Il rejette les contours « normal » et « pathologique » qui pourraient être attribués : ce sont des « *hommes du commun à l'ouvrage* » autodidactes isolés, créateurs spontanés, hors normes, dépourvus de formation artistique. Il ne s'agit point de génie créateur mais d'un art élémentaire de l'urgence et de la pénurie, une nécessité vitale, – ce qui est très sensible après-guerre où tout coûte cher.

Le créateur posé par nécessité subjective ne se range pas forcément du côté de la psychose, mais dans son acte, il témoigne d'une contrainte irrépressible qui est à l'œuvre, d'une véritable nécessité, non contingente, à créer.

Il s'agit alors de restreindre le débat au différentiel entre « génie », « folie » et sujet d'exception. Notre corpus doit se construire à partir des témoignages d'artistes : ils manifestent et éclairent ce que la création met en jeu pour chacun d'eux, et comment elle peut éclairer une interrogation psychanalytique.

¹ L'automatisme mental chez les surréalistes correspond à une dictée de la pensée sans aucun contrôle de quelque sorte, conscient, esthétique ou moral.

² Le cadavre exquis est un jeu qui consiste à faire une œuvre graphique ou d'écriture collective sans connaître ce qui a été produit précédemment.

³ Audoin P., *Les surréalistes*, Paris : Seuil, 1995. (Écrivains de toujours). p. 41.

⁴ Lacan J., « Petit discours aux psychiatres ». In *Conférence au cercle d'Études* dirigé par H. Ey, 1969, inédit, p. 17.

⁵ Dubuffet J., *Asphyxiante Culture*, 1968, Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.

⁶ Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500). p. 60.

⁷ Les moyens thérapeutiques des asiles d'avant 1952, avant l'introduction des premiers neuroleptiques, étaient assez vastes et l'expression du sujet assez libre. Les nouvelles thérapeutiques (ergo- ou art-thérapie notamment) chassent l'errance, structurent au nom du temps occupé et réduisent parfois la liberté de création du sujet, cherchant le sens. La célèbre Aloïse semble avoir renoncé à sa survie après être passée d'un territoire de liberté à une création sous la contrainte de l'autre. (In Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500). p. 49.)

⁸ Dubuffet J., *Bâton rompus*, Paris : Minuit, 1986.

I-2 – Art et psychanalyse : « Erweiterung »

Freud est fort précis lorsqu'il pointe la difficulté d'une lecture par la psychanalyse de l'art :

« Force nous est de reconnaître que l'essence de la réalisation artistique nous est [...] psychanalytiquement inaccessible. »¹

Inaccessible, elle fonde son irréductibilité mais aussi cet intérêt particulier des zones limites qu'elle représente pour la psychanalyse, et ceci, évidemment jusqu'à rencontrer le débat de la question de la psychanalyse pure et de la psychanalyse appliquée à la clinique, à l'art. La réalisation artistique, dans la diversité de ses formes et réalisations, – statuaire, picturale ou littéraire –, fonctionne comme point limite mais aussi d'appel pour leur approche psychanalytique.

Lorsque Freud renonce à l'hypnose qui saturait le champ subjectif du scopique, pour s'avancer vers la libre association des idées avec Emmy Von N.², il dégage la question jusque-là « aveuglée », du statut des « images » du sujet. Il les décrit d'abord comme des « formes importantes des symptômes hystériques ». Dans « *Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité* », en 1908, il aborde les formations psychiques en analogie aux fictions délirantes des paranoïaques comme aux mises en scène perverses qui se retrouvent dans les psychonévroses et notamment dans l'hystérie. Il précise :

« [...] comme source commune et modèle normal de toutes ces créations fantasmatisques, on trouve ce qu'on nomme les rêves diurnes de la jeunesse »³.

Le noyau du rêve est constitué de fantasmes diurnes déformés par l'instance psychique consciente, qui indique qu'un désir cherche à s'accomplir.

« Le rêve se met sur une autre scène que la vie de représentation éveillée ».

Et l'inconscient se manifeste à travers la figuration du rêve, par association de *Vorstellungen* – représentations de mots ou de choses, qui génèrent autant d'associations d'idées et d'images. Corollaire, l'écriture du rêve ne peut être rapportée à son sens direct, mais au sujet, sans lequel cela resterait énigmatique.

En naissant de l'insatisfaction du désir, la fiction littéraire soulagerait, elle, les tensions et investirait les fantasmes comme objets substitutifs de l'action, ne risquant pas de réaliser le désir interdit. L'art, pictural ou littéraire, trouve alors un rôle central dans l'élaboration de la théorie psychanalytique. Dès *L'interprétation des rêves*⁴, les *Trois Essais sur la théorie sexuelle*⁵, ou encore *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*⁶, Freud introduit la notion de « *Erweiterung* »⁷, en intégrant une ouverture aux créations littéraires, artistiques et intellectuelles à la compréhension des phénomènes psychopathologiques.

La place et la fonction de l'art deviennent un moyen⁸ d'élaborations et d'avancées nouvelles ; le savoir, inconscient, constitutif des tableaux cliniques est du côté du sujet, du côté de l'artiste aussi et non du théoricien.

¹ Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, Paris : Gallimard, 1987. (Folio). p. 177.

² Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, 1895, Paris : Puf, 1971, 2002.

³ Natanson J., « Freud et les images ». In *Imaginaire & Inconscient*, 2002, 5, Bègles : L'esprit du temps, p. 31-41.

⁴ *L'interprétation des rêves* a été rédigé en 1899.

⁵ Les *Trois Essais sur la théorie sexuelle* a été rédigé en 1905.

⁶ *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* a été rédigé en 1907.

⁷ *Erweiterung* est le terme allemand qui signifie l'élargissement du champ de la psychanalyse que l'art permet.

⁸ Lapeyre M., « Fonctions de l'art : lectures freudiennes ». In *Cliniques méditerranéennes*, 2009, 80, p. 9-25.

Freud aborde alors le matériel littéraire de la *Gradiva*¹ de Wilhelm Jensen comme du matériel clinique ; il remarque que l'auteur possède une connaissance, un savoir inexplicé qui concerne les mécanismes de la névrose, du rêve et du délire².

Il pointe la place singulière qu'occupe la femme Gradiva, *celle qui marche*, dans son rapport au héros Hanold. Elle s'installe dans une position analogue à celle de l'analyste, qui permet au jeune homme de faire la part entre hallucination et réalité et ainsi d'y repérer son désir. Déjà là, s'opère un nouage entre l'énigme du féminin et l'énigme de la création, dans ce qui fait son inspiration et son produit.

En puisant dans le mythe, par exemple l'*Œdipe* de Sophocle, ou dans l'œuvre littéraire, *Hamlet* de Shakespeare, Freud puise le ressort nécessaire à la logique discursive de l'élaboration de son concept : « *J'ai trouvé en moi, comme partout ailleurs, des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants* »³.

Il dénote dans les propos du poète ce que le sujet peut reconnaître dans ses propres désirs qui vont à l'encontre de la morale. Il en déduit que le créateur propose lui une solution inédite, un compromis entre la pulsion et la réalité extérieure ; l'art révèle les désirs enfouis tout en les dépassant.

Dès lors, Freud traite l'œuvre à partir du savoir-faire de l'artiste mobilisateur d'une inventivité qui n'est pas sans écho aux formations de l'inconscient, et ceci au même titre que le rêve, le lapsus, l'acte manqué ou les associations. Il remarque aussi que la musique ramène toujours à la parole, le chant à la citation, au proverbe ou encore au *Witz*⁴, le trait d'esprit.

Par ailleurs, avec son œuvre fondatrice, « *La science des Rêves* », il cultive l'abord de ces rêves dans leur détermination, mais à partir de ce qu'ils se manifestent comme représentations visuelles et auditives. L'œuvre et le rêve ont en partage un trait de la création qui jaillit d'un monde fantasmagorique bien déterminé et qui projette dans l'objet produit les formations de l'inconscient. Freud pointe alors la différence au niveau du gain de plaisir partageable de l'œuvre et le gain du rêve qui est, lui, une « *production asociale narcissique* », qui « *sert à épargner le déplaisir, l'esprit à acquérir le plaisir* »⁵.

Relevons la constante freudienne qui se dégage depuis les années 1890 : c'est celle du jeu et des articulations entre *Représentations de choses (Sachvorstellung)* et les *Représentation de mots (Wortvorstellung)* et qui forment alors le paradigme d'un socle logique partagé. Freud avait dégagé cette logique dès sa « *Contribution à la conception des aphasies* » de 1891⁶. Il convoque ainsi des mécanismes spécifiques, qu'il identifie comme les opérateurs de l'« *Appareil de Langage* »⁷ et que nous pouvons épistémologiquement raccorder à ceux qu'il dégage à propos du rêve dans l'« *Interprétation des Rêves* » mais aussi de ceux de la création, avec des œuvres telles que le « *Moïse* » de Michel-Ange ou de la « *Gradiva* » de Jensen.

¹ Jensen W., *Gradiva*, 1903. In Freud S., *Délire et Rêve dans la Gradiva de Jensen*, 1907, Paris : Gallimard, 1931, 1986.

² Freud S., *Délire et Rêve dans la Gradiva de Jensen*, 1907, Paris : Gallimard, 1931, 1986.

³ Freud S., Lettre à Wilhelm Fliess du 15 octobre 1897. In « *La Naissance de la Psychanalyse* », Paris : Puf, 1956.

⁴ Nous soulignons que le *Witz* s'inscrit comme une objection à la pensée académique et est un acte fondamental de l'esthétique du romantisme allemand.

⁵ Freud S., « *Les rapports de l'esprit avec le rêve et l'inconscient* », 1905. In *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1988. (Connaissances de l'Inconscient). Chapitre V.

⁶ Freud S., *Contribution à la conception des aphasies*, 1891. Paris : Puf, 2009.

⁷ Freud S., *Ibid.*, p. 108.

Au-delà de ces mécanismes psychiques distribués, Freud s'interroge sur les effets que les œuvres génèrent pour le spectateur, et qu'il identifie à l'occasion avec son propre *sentiment océanique*¹ dans ses échanges avec Romain Rolland. Il recherche quels liens sont susceptibles d'exister entre inconscient et plaisir esthétique, en tant qu'issus du travail de l'œuvre et de la scène pulsionnelle. Freud pointe que, grâce à la rencontre de l'œuvre, le spectateur prend un plaisir qui est dû « *sans doute à la convergence de plusieurs sources de jouissance* ».

Saisi donc devant la majestuosité du *Moïse* de Michel-Ange, il s'interroge sur la puissante émotion qu'il éprouve : par quels ressorts cette œuvre suscite-t-elle autant d'émotion chez son spectateur ? Est-elle de même nature, ou tributaire des mêmes ressorts que celle de l'artiste ?

Durant plusieurs années², Freud et Romain Rolland entretiennent leur correspondance dans laquelle le *sentiment océanique*, sa plénitude et l'esthétique qui le convoquent les interrogent tous deux. De leurs échanges, Freud retient ce sentiment bouleversant que R. Rolland lui décrit : une sensation de ne faire qu'un avec ce qui est « *plus grand que soi* ».

C'est « *[un] sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse qui est [...] le fait simple et direct de la sensation de l'éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique)* »³.

Dans *Malaise dans la civilisation*⁴, Freud décale le sentiment d'unité de l'univers du religieux. Ainsi, en recommandant pour la contemplation de l'œuvre de s'ouvrir à un non-savoir sur la nature et l'origine de la beauté, il tend à déplacer le « tout savoir » de la quête de la science vers une autre dimension qui s'incarne dans le dispositif analytique et la position de l'analyste, d'être *in presentia*. Il s'agit de la position exigée par Freud pour la cure, qui est faite de la présence de corps de l'analyste. Ajoutons alors que c'est la présence à l'œuvre et de l'œuvre qui fonde l'ouverture à sa rencontre.

Ne pas savoir ou ne pas juger mais accueillir ce que l'objet créé touche et vient présentifier. Freud questionne la position du sujet qui regarde, du sujet qui crée et de l'objet d'art ainsi donné au regard et au corps de l'autre. Les retentissements, l'effet d'étonnement en présence de l'œuvre d'art chez le lecteur ou le spectateur sont-ils causés par leur sentiment esthétique subjectif ? Comment l'artiste peut-il parvenir à provoquer cet effet sur le spectateur ?

« *C'est là son secret propre, et c'est dans la technique [...] que consiste l'ars poetica. Nous pouvons deviner deux des moyens qu'emploie cette technique : le créateur d'art atténue le caractère du rêve diurne égoïste au moyen de changements et de voiles et il nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel, c'est-à-dire par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes.* »⁵

À la suite de Goethe qui fait de la sublimation une opération de transformation du réel des événements et des sentiments propres à la création poétique, Freud questionne la logique à l'œuvre dans la création. Dans *Malaise dans la civilisation*, il définit le travail créateur de l'artiste comme le moyen pour lui « *d'acquérir en cas de succès les satisfactions recherchées par son imagination* »⁶ et de fuir les exigences de la réalité.

¹ Le sentiment océanique fait référence à l'effet de l'œuvre sur le sujet. Il est évoqué dans la correspondance entre Freud et Romain Rolland, et Freud y fait retour dans *Malaise dans la civilisation*.

² Leur correspondance a lieu entre 1923 et 1936.

³ Rolland R., « Lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927 ». In *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris : Albin Michel, 1967, p. 264-266.

⁴ *Malaise dans la civilisation* a été rédigé en 1929.

⁵ Freud S., « La création littéraire et le rêve éveillé », 1908. In *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand : Gallimard, 1971, p. 69-81.

⁶ Freud S., *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris : Points, 2010.

L'œuvre d'art et la création sont d'abord pensées par Freud en fonction de ses repères symboliques. La sublimation s'inscrit ainsi à partir de son étude de la névrose, au cœur de l'économie psychique du sujet et elle suit la métapsychologie freudienne de la formation de l'inconscient, exprimée en termes de frayages au sein d'une cartographie qui relève du principe de plaisir-déplaisir.

Donc, bien que le principe de réalité se substitue au principe de plaisir et le domine, le clivage permet de laisser subsister une activité de pensée soutenue par le principe de plaisir. Des petites histoires s'écrivent dans ce qui s'apparente à la réalisation d'un désir, et Freud indique que : « *c'est ce que l'on nomme la création de fantasmes* »¹.

Là où la réalité ne donne pas toujours satisfaction, elle est ainsi corrigée². L'artiste refuserait donc ce que la civilisation lui impose d'un renoncement à la satisfaction pulsionnelle par prééminence du principe de réalité. Il propose ainsi une troisième voie, une « *voie de retour* », du fantasme vers la réalité, générant une réalité nouvelle³. Il obtient alors une « *réconciliation* »⁴ du principe de réalité et de plaisir.

Freud démontre ainsi que si le névrosé cherche à cacher ses fantasmes honteux, « *l'artiste nous révèle ses fantasmes, sans provoquer le dégoût* »⁵. Par son aptitude à la sublimation, et sa relative incapacité au refoulement, l'artiste éviterait la honte et la pudeur associées aux fantasmes dans la névrose :

*« Lorsque l'individu devenu ennemi de la réalité est en possession du don artistique, qui reste une énigme pour nous du point de vue psychologique, il peut transposer ses fantaisies en créations artistiques en lieu et place de symptômes, échapper ainsi au destin de la névrose et récupérer par ce détour sa relation à la réalité. »*⁶

Ainsi l'œuvre d'art permettrait de soulager certaines tensions et de déculpabiliser le névrosé :

*« Peut-être même le fait que le créateur nous permet de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupules ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat ? »*⁷

Avec l'art s'opère pour l'artiste comme pour le spectateur, une réconciliation avec les sacrifices pulsionnels consentis pour la civilisation. L'art offre ainsi des satisfactions substitutives aux renoncements culturels les plus anciens qui continuent d'être le plus profondément ressentis⁸. Ce sont des occasions de jouissances en commun, car elles sont au service de la satisfaction narcissique propre aux idéaux culturels⁹. L'artiste occupe alors une place d'exception, – de héros, de roi, ou de créateur bien-aimé – parce que tous les hommes se reconnaissent en lui : ils sont insatisfaits de leur condition incommode d'être homme¹⁰.

¹ Freud S., « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques », 1911. In *Résultats, Idées, Problèmes*, Paris : Puf, 1984.

² Freud S., « La création littéraire et le rêve éveillé », 1908. In *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand : Gallimard, 1971, p. 73.

³ Freud S., *Ibid.*

⁴ Freud S., *Ibid.*

⁵ Freud S., *Ibid.*, p. 69-81.

⁶ Freud S., *Sur la psychanalyse*, 1910, Paris : Gallimard, 2010. (Folio essais). p. 107-108.

⁷ Freud S., « La création littéraire et le rêve éveillé », 1908. In *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand : Gallimard, 1971, p. 69-81.

⁸ Freud S., *L'avenir d'une illusion*, 1914, Paris : Puf, 1973, p. 14.

⁹ Freud S., *Ibid.*

¹⁰ Freud S., « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques », 1911. In *Résultats, Idées, Problèmes*, Paris : Puf, 1984.

Freud repérait ainsi, d'abord pour le théâtre et finalement pour toute activité artistique, qu'il existe une double fonction pour le sujet de la peinture comme de la musique, qui est de libération psychique, de progrès vers quelque chose qui toucherait à sa vérité, et en même temps une consolidation de ses défenses.

La création n'épargne ni le spectateur, ni le créateur : si elle marque la pulsion de vie, elle n'en rejette pourtant pas la pulsion de mort, qui se fraie sa voie, peut-être plus dans le *statut quo* de l'œuvre et ses répétitions, que dans ses inventions. Nous reprendrons plus loin cette question, mais avant, rappelons-nous qu'Aristote dénotait que l'effet d'apaisement de la musique n'est toujours que superficiel.

« La musique vous prend le corps, mais elle ne vous prend le corps que pour vous leurrer, elle ne vous mène pas vers une jouissance qui serait plus authentique ou plus vraie. »¹

Freud pointe que l'art n'est qu'une satisfaction substitutive² ; l'œuvre propose des objets pour rendre le monde habitable, pour produire la civilisation, la culture et l'histoire. L'histoire de l'Art brut marque que si l'art peut se dérober aux critères classiques, il reste qu'il existe toujours une inscription de l'œuvre dans la culture. Autrement dit, la sublimation freudienne consiste à savoir faire avec la jouissance interdite et à partir de formations imaginaires, rendre praticable et permettre de jouir sur un mode partagé et partageable, socialisant avec l'œuvre d'art. C'est ce que reprenait M. Lapeyre³, lorsqu'il soulignait la dualité de l'art qui permet de contourner et de redistribuer le principe de plaisir et de réalité, sans pour autant « assurer une protection parfaite contre la souffrance »⁴.

I-3 – Théorie de la sublimation freudienne et perspectives lacaniennes

C'est aussi au-delà de la clinique et à partir des créations et des témoignages d'artistes que Freud a remanié son concept de sublimation tout au long de son œuvre, en le posant comme pièce essentielle à la visée psychanalytique sur la création. En déterminant la *sublimation* comme le plus significatif des quatre *destins de la pulsion*⁵, il dénote qu'il existe une levée temporaire du refoulement qui permet à l'artiste de représenter son fantasme, tout en y trouvant un « gain de plaisir »⁶.

La visée esthétique civilise ainsi le décours de la pulsion, tel un processus d'un « moins de jouir » ; elle est détournée de son but sexuel et ne fait pas symptôme tout en parvenant à s'intégrer au lien social. Au lieu d'être décharge, cette pulsion à valeur d'exception⁷ marque un travail en œuvre, avec une réalité matérielle, la production d'un objet et elle ne concerne que les artistes, certains sujets, pour des acquisitions nobles.

Avec son étude sur Leonard de Vinci⁸, Freud envisage que le but de la pulsion ne soit plus sexuel mais surtout qu'il devienne créateur et majore le désir de savoir et d'investigation.

¹ Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.

² Freud S., *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris : Points, 2010, p. 61.

³ Lapeyre M., « Fonctions de l'art : lectures freudiennes ». In *Cliniques méditerranéennes*, 2009, 80, p. 9-25.

⁴ Freud S., *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris : Points, 2010, p. 69-70.

⁵ Freud S., *Ibid.*

⁶ Freud S., *Introduction à la psychanalyse*, 1915, 1917, Paris : Payot, 1929, 1973, 2001, p. 24.

⁷ Freud S., *Cinq leçons de psychanalyse*, 1909, Paris : Payot, 2015. (Petite Bibliothèque Payot Classique).

⁸ Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, Paris : Gallimard, 1987, Folio.

« Le refoulement a bien lieu mais il ne réussit pas à entraîner dans l'inconscient une partie de l'instinct et du désir sexuel. Au contraire, la libido se soustrait au refoulement, elle se sublime dès l'origine en curiosité intellectuelle et vient renforcer l'instinct d'investigation. »¹

L'insatisfaction toujours renouvelée liée à sa nature même de pulsion ouvre à toujours plus de création d'œuvres.

« [L'] incapacité de la pulsion sexuelle à procurer la satisfaction complète, dès qu'elle est soumise aux premières exigences de la civilisation, devient la source des œuvres culturelles les plus grandioses, qui sont accomplies par une sublimation toujours plus poussée de ses composantes pulsionnelles. »²

Freud élabore sa thématique en accord avec son orientation épistémologique et son étude de l'économie psychique de la névrose. Ainsi pensée, la sublimation se présente comme la « jouissance revêue du névrosé » qui obtient une satisfaction directe sans culpabilité. Le lien opérant de la création ne s'y révèle pas ; et elle-même est étroitement liée à l'Idéal sans pour autant en être la cause. La névrose produit de l'idéalisation qui est le corollaire du refoulement de la pulsion sexuelle, tandis que le changement de but sexuel de la sublimation agit grâce à une déssexualisation du mouvement, sans recourir à une idéalisation de l'objet. La sublimation freudienne ainsi définie n'est pas seulement ce qui fait l'acte créateur, mais se déploie en chacune des façons d'accommoder des objets à la vie pulsionnelle.

L'idée freudienne de la sublimation se trouve être une élaboration imaginaire de l'objet interchangeable, faisant barrage à la jouissance, et qui tend ainsi à réduire ce qui, de la création insiste et se répète ; tel le symptôme qui *ne cesse de s'écrire*.

Les artistes et commentateurs témoignent pour leur part de processus ordonnés. Ainsi, la conservatrice générale honoraire, M-L. Bernadac³ pointe que par sa reconnaissance médiatique assez tardive, Louise Bourgeois a pu travailler par « nécessité interne et donc en toute liberté », tandis qu'Arnold Schoenberg⁴ traite du créateur comme celui qui écrit sa musique pour lui-même et non dans l'intention de plaire à un quelconque public⁵. L'impérieuse nécessité de créer ne s'inscrit donc pas dans une visée esthétique académique, elle n'est pas cause d'un objet d'abord créé pour l'autre.

J. Dubuffet, à partir de sa relation épistolaire avec Gaston Chaissac⁶, distingue l'après-coup de l'inscription dans le lien social de l'œuvre, désormais « faite sue », au point que cela semble établir un franchissement vers un processus nouveau. Ainsi la notion d'invention personnelle, individuelle, souvent solitaire, obsessionnelle et répétitive fait écho aux productions d'Art brut ou celles délimitées dans notre corpus, qui viennent rendre compte de ce que les voies de la sublimation sont et restent toujours singulières et plurielles. Faut-il alors renoncer à la dimension générale de la sublimation freudienne, son éventuel caractère *d'automaton* ?

Dans *L'Éthique de la psychanalyse*⁷, Lacan reprend l'*Esquisse d'une psychologie scientifique* de Freud, et dégage une notion nouvelle et particulière : celle d'un « au-delà du concept de sublimation », à situer au-delà du principe de plaisir, dans le champ même de la jouissance.

¹ Freud S., *Ibid.*

² Freud S., « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », 1912. In *La vie sexuelle*, trad. J. Laplanche, Paris : Puf, 1973, 4^e édition, p. 64.

³ Bernadac M-L., *Louise Bourgeois*, 1995, Paris : Flammarion, 2006.

⁴ Arnold Schoenberg, compositeur peintre et théoricien autrichien, (1874 - 1951).

⁵ Schoenberg A., *Le style et l'idée*, 1950, Paris : Buchet-Chastel, 2002, (Libella).

⁶ Gaston Chaissac, peintre et poète français, (1910 - 1964).

⁷ Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986.

Il dépasse l'idée d'une sublimation pulsionnelle désexualisée, pour interroger, pour l'artiste, les coordonnées mêmes de l'acte créateur. C'est le concept de la jouissance qu'il déduit et convoque, laquelle se voit régulée par tout autre chose que ce que vise le plaisir. Comment opère alors la sublimation si elle ne se produit pas à partir de l'ordre du désir et de la loi du discours ?

Lacan suit Freud qui dénote que la sublimation s'origine par la nature même d'insatisfaction de la pulsion dans le manque fondamental inhérent à la civilisation.

« Tout art se caractérise par un certain mode d'organisation autour du vide. »¹

Tout comme le potier crée le vase autour du vide, la création s'origine dans le vide essentiel qui constitue le sujet et le fait être parlant.

Freud pose la création en la situant à partir d'une perte originelle, comme une tentative de retrouver l'objet initialement perdu, tandis que pour Lacan la création surgit *ex nihilo* et se fonde à partir du rien, mais un « rien » qui est posé comme étant le réel de la *Chose*².

La Chose, *Das Ding*, est l'expérience perdue à jamais, non figurable, c'est l'expérience originelle fusionnelle avec la mère. Le *Nebenmensch*, freudien, le premier prochain, premier extérieur du nourrisson, marque cette perte primordiale d'expérience de jouissance et de satisfaction.

Lacan fait l'hypothèse que la sublimation vise à créer une forme au-delà du principe de plaisir, de la *Chose* première. *Das Ding* est le socle de ce qui sera identifiable en termes de représentations, puis ultérieurement en termes de signifiants dans le langage ; c'est la matrice du champ de la jouissance. Cet « hors représenté » échappe au système signifiant et insiste dès lors du dehors dans le langage : il s'agit de « ce qui du réel pâtit du signifiant »³.

Autrement dit, dans le Séminaire VII, Lacan pointe que ce que Freud détermine dans le rapport à l'objet concerne le Réel. Au-delà de l'objet perdu freudien, au-delà du principe de plaisir, se loge un champ infranchissable⁴. L'objet perdu freudien l'est irrémédiablement et l'homme orienté par son désir rencontre une barrière qui tient à ce que la jouissance reste interdite. Il ne peut y avoir de sujet que séparé de son objet, dans l'incomplétude.

L'objet de l'artiste est ainsi façonné autour du vide réel de la *Chose* qui ne l'évite pas comme signifiant ; il peut tenir la fonction de représenter la *Chose* par le nouveau signifiant ainsi créé. En donnant forme et consistance à cet archaïque inaccessible au signifiant, l'artiste témoigne de ce que la sublimation lacanienne déchiffre, comme non pas une défense face au sexuel, mais un acte qui vise le Réel en se servant de l'objet créé « comme s'il était la *Chose* ».

En s'appuyant ainsi sur la dimension de la jouissance, Lacan se décale du paradoxe freudien de la désexualisation de la pulsion. Le choix des termes « *Joyce le symptôme* » et non « *Joyce la sublimation* » marque la distance prise en termes de désexualisation de la pulsion et d'absence de refoulement. Dans les « *Remarques sur le rapport de Daniel Lagache* »⁵, Lacan s'est par ailleurs positionné sur ce point d'opacité au joint du pulsionnel et du sexuel, en indiquant que faute d'un rapport sexuel, toute pulsion est *a-sexuelle*.

L'objet *a* lacanien entérine définitivement son déclin conceptuel et délimite le champ de la sublimation et celui du symptôme. La sublimation concerne l'objet interchangeable et elle opère par l'élaboration imaginaire de l'objet de la pulsion.

¹ Lacan J., « Lituraterre », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien). p. 12.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 142.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 252.

⁵ Lacan J., « Remarques sur le rapport de Daniel Lagache : Psychanalyse et structure de la personnalité », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 656.

Dans la création artistique, le sujet crée l'objet, élevé à la dignité de la *Chose*, qui représente la *Chose* comme vide et évoque la perte primordiale et l'instance de la mort inscrite dans l'opération du langage : c'est l'opération même de l'*anamorphose*. Le symptôme, quant à lui, concerne le champ du signifiant, de la métaphore et de la métonymie : quelque chose reste indéchiffrable, tel qu'il est l'ombilic du rêve, le réel du symptôme.

Parce qu'il a repensé son modèle psychanalytique avec ses études sur l'hystérie, Freud a bousculé l'ordre établi pour concevoir le savoir non plus du côté de l'analyste mais du sujet, qui ne peut ou ne veut pas savoir. Le symptôme est donc une part entière du sujet et la fin d'analyse devient « *savoir-y-faire* » avec le symptôme et non plus l'éradiquer.

Déjà à partir de « *Répétition, remémoration et perlaboration* »¹, Freud repère la contrainte de répétition « *Zwang zur Wiederholung* » présente chez le sujet. Le caractère insistant et répétitif du symptôme, qui ne cesse de s'écrire, dénonce le caractère de jouissance qu'il contient. C'est ce que souligne Lacan lorsqu'il regrette la propension psychologisante d'une lecture de l'œuvre d'art par l'inconscient :

« Expliquer l'art par l'inconscient me paraît des plus suspects, c'est ce que font pourtant les analystes. Expliquer l'art par le symptôme me paraît plus sérieux. »²

De là, on en déduit l'orientation qu'il donne à l'approche psychanalytique de l'art. La cure psychanalytique se déploie uniquement dans le cadre de son dispositif, à un sujet qui parle et qui entend³ et elle n'a pas vocation à expliquer l'œuvre, mais à amener le sujet à s'amender⁴, à trouver les moyens de faire avec le réel de son symptôme sans en référer à un autre, à une autorité extérieure. Freud et Lacan s'accordent ainsi sur le fait que l'artiste précède et ouvre la voie au psychanalyste : l'art et l'artiste nous convoquent par le geste et l'éthique porté à l'acte du créateur.

II – L'esthétique et le trait créatif

II-1 – L'esthétique : le Beau, le Vrai, le Bien

L'objet hissé au rang d'œuvre d'art instaure un nouveau rapport avec le Beau ; c'est ainsi que les *Readymade* de Duchamp – des objets du quotidien élevés au statut d'objet d'art – ont déconstruit le mythe de l'art, tordant les normes de l'esthétique académique. Le rapport au Beau change avec les époques ; le contexte socio-culturel, lui-même pris dans l'œuvre, ses normes se modifient avec l'évolution contemporaine. L'art est affaire de jugement mais aussi de « visée », au sens où ce que je vois laisse supposer que c'est ce que je regarde.

Bien que leurs descriptions soient bien souvent très opposées, les jugements sur le Beau, le Vrai, le Bien et la morale sont toujours marquées en filigrane de la définition de l'esthétique. Ainsi telle une « *métaphysique de la vérité* », l'esthétique amorce une réflexion sur l'origine du Beau : par exemple, le reflet de l'intelligible dans la matière (Platon), la manifestation de l'Idée (Hegel), de la volonté (Schopenhauer), de l'être (Heidegger).

¹ Freud S., « Remémoration, répétition et perlaboration », 1914. In *La Technique psychanalytique*, Paris : Puf, 2007.

² Lacan J., « Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines ». In *Silicet*, 1976, 6-7, p. 36.

³ Lacan J., « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 747.

⁴ Freud S., « Névrose et psychose », 1924. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 1999.

Dans la Grèce Antique, Socrate considérait le Beau et le Bien mêlés et l'art consistait principalement à représenter une personne belle de corps et d'esprit. En cherchant à comprendre ce que serait le concept universel du Beau, il construit, dans *Le Banquet*¹, une graduation particulière et l'acheminement qui y conduit, et qu'il attribue à Diotime : elle intervient auprès de lui comme la grande prêtresse de l'amour. Elle avance que l'amour s'attache d'abord aux beaux corps et se mue spirituellement pour l'amour des belles âmes, elles-mêmes rendues belles par le savoir. Socrate en conclut que c'est le savoir qui serait la beauté absolue ; ajoutons que Socrate fait de l'amour, lors de la création, un compagnon de route de la fascination pour la beauté.

Platon quant à lui, ne rapporte pas le Beau à l'art mais à la morale et à la politique. En établissant le Beau comme Idée, Platon indique, dans le *Livre X* de *La République*, que l'art ne fait que copier les choses, qui ne sont elles-mêmes que le reflet de son essence : de l'Idée ou de la Forme. Il faudrait ainsi exclure l'art et l'artiste qui, par l'illusion, représentent un danger pour la réalisation de la *République*. En représentant l'objet, l'artiste crée du faux présenté comme du vrai, au risque de renverser l'ordre des valeurs : l'objet ainsi créé se voit trop éloigné de la vérité et donne alors une valeur minimale à l'art.

Aristote² n'évoque pas spécifiquement le Beau mais il développe une théorie qui différencie les arts en fonction des imitations des objets et des moyens artistiques utilisés pour cette imitation. L'art vient imiter la nature ou achever ce que la nature est incapable de réaliser ; il est alors envisagé comme champ utile car il imite quelque chose de vrai, ce qui permet d'instruire l'homme.

Plotin dépasse l'idée platonicienne en concevant le Beau comme « unité » dont dépendent tous les êtres. Son essence réside dans l'Idée : le Beau est de nature spirituelle et sa contemplation est un guide pour approcher l'Intelligible. L'œuvre d'art sublime et élève par l'acte de l'artiste qui donne forme à un objet brut ; en gommant ses défauts, l'artiste le rend beau afin d'atteindre la perfection et donc la vérité de l'apparence. Plotin a ainsi fondé l'esthétique d'œuvres symbolistes et peu réalistes, dont les exemples sont les icônes byzantines ou les peintures et sculptures de l'art roman.

Dans l'œuvre philosophique islamique, l'esthétique en tant que telle n'est pas développée. La question du Beau y est traitée sous la doxa néoplatonicienne (Plotin), reprenant la distinction entre la beauté sensible et intelligible et les liens avec la perception, l'amour et le plaisir. L'œuvre elle-même, réalisée par l'homme, ne peut être qu'imparfaite ; l'art, la beauté, l'imagination ne sont abordés qu'à partir de discussions théologiques, car c'est la beauté de Dieu qui détermine ce qu'il en est du Beau, du Bien et du Vrai. De même, au Moyen Âge en Occident, la création d'art est perçue comme faite d'une dignité comparable à la création divine.

Notons que jusqu'au XVIII^{ème} siècle, l'esthétique, le Beau et le goût sont assimilés. C'est en 1750 que le terme « esthétique » apparaît en Allemagne, dans l'ouvrage *Aesthetica* de A. G. Baumgarten³. C'est un néologisme dérivé du grec *αἰσθησι* *s/aisthesis* qui signifie beauté, sensation ; le terme définit étymologiquement la science du sensible :

« L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible. »⁴

¹ Platon, « Le banquet ». In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, trad. L. Robin, 1950. (La Pléiade).

² Aristote a suivi l'enseignement de Platon à l'Académie d'Athènes.

³ Alexander Gottlieb Baumgarten, philosophe prussien, (1714-1762).

⁴ Hegel F., *Esthétique*, posth 1835, Paris : Puf, 1998.

L'idée du Beau est alors définie comme un sentiment, comme un élément confus. En France, avant les usages du terme d'esthétique, c'est la « *théorie des arts* » ou la « *critique du goût* » qui désignent cette « [...] *théorie, non de la beauté elle-même, mais du jugement qui prétend évaluer avec justesse la beauté, comme la laideur* »¹.

Le terme est finalement inscrit dans l'Encyclopédie de Diderot à la fin du XVIII^{ème} siècle, et en 1835 dans le Dictionnaire de l'Académie française.

En 1781, Kant développe l'*esthétique transcendantale* dans la *Critique de la raison pure* ; l'esthétique y est un domaine propre à l'art, une science du sensible face à la logique, la science de l'intelligible. Le « *sujet esthétique* » se trouve dans un rapport avec la morale, la connaissance et l'espace-temps. La sensation esthétique se fonde sur le jugement comme une faculté indépendante de la raison, et la perception du sentiment agréable, de plaisir est relative à chaque sujet, « *chacun a son goût particulier* », tandis qu'est « *beau ce qui plaît universellement sans concept* »².

Le jugement de Beau se distingue car il est attribué aux autres.

« *Je ne juge pas seulement pour moi, mais pour tout le monde, et je parle de la beauté comme si c'était une qualité des choses [...].* »

Le sentiment du Beau se différencie des autres car il n'est pas, selon Kant, un goût personnel qui guide le jugement du Beau : ce sont les émotions provoquées par l'œuvre, les jugements, les goûts, la morale qu'elle suscite qui retiennent le sujet.

Ainsi, à partir de l'œuvre, les différences entre les plaisirs personnels, entre le goût toujours subjectif s'opposent à l'idée d'une commune réaction qui serait déterminée par le Beau en soi. L'objet créé questionne l'Idée du Beau en soi pour s'orienter vers l'émotion suscitée pour chacun : la science du sentiment se confronte avec l'Idée.

Avec Hegel, l'art a rapport à la vérité indirectement par l'intermédiaire de l'apparence, de la belle forme. Le Beau est l'Idée modelée par la forme sensible et l'art est une objectivation de la conscience, un produit de l'esprit, libre et sans sujet imposé. L'art ne peut donc pas se résoudre à la norme, il est supérieur à la nature du fait même d'être une manifestation de l'esprit humain. Et sa beauté n'existe pas pour la nature, mais uniquement pour celui qui la contemple. C'est donc le regard du spectateur, sa contemplation de l'esprit, – être et prendre conscience d'être – qui fait la beauté de l'art :

« *Le beau artistique est supérieur au beau naturel* », « [...] *le beau artistique n'est engendré que par l'esprit, et c'est en tant que produit de l'esprit qu'il est supérieur à la nature.* »³

Donc à la différence de Platon, Hegel considère que la plus mauvaise œuvre de l'homme sera toujours supérieure à la nature, car ce qui naît de l'esprit est doublement né. L'œuvre a ainsi une perfection interne, une réalité quasi objective qui lui donne son statut à part. Le Beau devient une propriété de l'œuvre alors qu'il s'impose par une impression subjective.

Hegel s'éloigne définitivement de la position de Kant considérant que l'intuition ne peut être le seul mode de compréhension de l'art :

« *Or le connaisseur peut bien, lui aussi, s'en tenir au côté purement extérieur, technique, historique, sans soupçonner quoique ce soit de la nature profonde de l'œuvre d'art.* »⁴

¹ Blay M., *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse, 2006, p. 50-53. (CNRS éditions).

² Kant E., *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. J.-R. Ladmiral, M. de Launay et J.-M. Vaysse, Paris : Gallimard. (Folio Essais). p. 261.

³ Hegel F., *Esthétique*, posth 1835, trad. S. Jankélévitch, Paris : Flammarion, 2009. (Champs classiques). p. 10-11.

⁴ Hegel F., *Esthétique*, 1835, Paris : Puf, 1998, p. 65.

Le goût est relativisé au même titre que les réflexions abstraites sur l'œuvre ou l'aspect érudit de la connaissance artistique.

Au-delà de la belle forme, le sublime entretient-il aussi un rapport à la vérité ? Car si l'esthétique classique ne conçoit que le Beau – harmonie, symétrie, ordre, mesure – et par opposition, le laid, l'esthétique empiriste ajoute une autre valeur positive, le sublime, qui est caractérisé par la dysharmonie. Kant¹ différencie ainsi le sublime, qui se situe au-delà du Beau et met en scène les infinis, les extrêmes, les abîmes et provoque chez le spectateur des débordements de l'âme :

« [...] est sublime ce qui, du fait même qu'on le conçoit, est l'indice d'une faculté de l'âme qui surpasse toute la mesure des sens. »²

Là où ça se marque du sentiment, du sensible et de l'éprouvé, là où les représentations des objets matériels nous affectent et génèrent des émotions, se manifeste un champ au-delà de la perception. Dubuffet répond finalement à Kant lorsqu'il pointe que c'est ce qui fait que l'objet est d'art.

« [II] appartient à l'art, au premier chef, de substituer de nouveaux yeux à nos yeux habituels, de rompre tout ce qui est habituel, de crever toutes les croûtes de l'habituel, d'éclater justement la coquille de l'homme social et policé, et de déboucher les passages par où peuvent s'exprimer ses voix intérieures d'homme sauvage »³.

C'est donc à partir de sensations subjectives, dans un cadre qui permet la représentation des objets, telle « l'intuition pure » comme non mêlée d'expérience, que cela opère : la vérité se révèle d'une façon directe et intuitive.

En accordant deux tendances au sublime – *dionysiaque* (malmener des belles formes) et *apollinienne* (belle forme, académique...) –, Nietzsche renvoie le Beau et le sublime à des sentiments intérieurs, comme des représentations de l'âme qui œuvrent lors de l'expérience esthétique. Le goût concerne l'impression sensible et le sentiment, et n'a plus rien à voir avec une idée intellectuelle du Beau. Nietzsche fait ainsi la part belle à la vérité comme issue d'une perception archaïque fondée sur le sentiment provoqué par l'objet.

Aussi, lorsqu'Heidegger définit phénoménologiquement l'esthétique comme « la science du comportement sensible et affectif de l'homme et ce qui le détermine »⁴, il place l'œuvre d'art comme princeps et fil conducteur à la question du sens de l'être. Il pointe à son tour le statut particulier de l'œuvre, non pas comme une simple représentation, mais comme manifestation de la vérité profonde ; qui la rend allégorie, symbole.

Pour Freud, c'est en se détachant de la puissance divine comme forcément articulée au « sentiment océanique » qu'il questionne l'au-delà de l'expérience sensorielle et recherche quels liens se dessinent entre perception subjective du plaisir esthétique et inconscient chez celui qui est présent à l'œuvre. La vérité de l'objet d'art se trouve centrale à la fois pour l'objet, le sujet qui le crée et celui qui est convoqué par l'œuvre.

Le génie de l'artiste ne se situe pas dans le particulier de l'esthétique de l'objet mais au point où il façonne une forme universelle, pour tous, mais qui reste marquée de son style subjectif et qui touche « par un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes »⁵ à des

¹ Kant E., *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. J.-R. Ladmiral, M. de Launay et J.-M. Vaysse, Paris : Gallimard. (Folio Essais).

² Kant E., *Ibid.*, p. 261.

³ Dubuffet J., *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1973. (Folio Essais).

⁴ Cité par Daniel Charles, art. "Esthétique", *Encyclopedia Universalis*, tome 9, p. 81.

⁵ Freud S., « La création littéraire et le rêve éveillé », 1908. In *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand : Gallimard, 1971, p. 80-81.

jouissances partagées. Le spectateur se reconnaît dans celui qu'il érige dans sa position d'exception : il donne accès au plaisir, sans dégoût, propose le soulagement et la consolation.

Freud invoque aussi la magie de l'art et fait de l'artiste un magicien qui peut jouir là où l'autre serait empêché. Dans *Totem et Tabou*¹, il avance que l'art est l'un des rares domaines où se maintient la toute-puissance des idées : le désir n'est plus déterminé par son caractère impossible car il peut laisser place à une certaine satisfaction. Il remarque néanmoins que le plaisir procuré par l'œuvre d'art n'est ni plus ni moins qu'une *douce narcose*² qui ne protège pas complètement contre la douleur d'exister, elle-même symptomatique.

II-2 – La révolution du trait

À contrario de l'idée de Freud : « *L'art est presque toujours inoffensif et bienfaisant, il ne veut rien être d'autre qu'illusion [...] il ne se risque pas à empiéter sur le domaine de la réalité* »³, Magritte pose le fameux « *Ceci n'est pas une pipe* ». Il y dénonce l'illusion de la représentation qui invite à ne pas se laisser abuser par ce qui est montré. L'essor de la photographie pousse aussi de nombreux artistes de l'époque à questionner l'intérêt de la poursuite de leur activité, mais la représentation n'est pas le simple reflet mécanique de la réalité. Déjà, en quittant les règles classiques de la *mimesis*, l'objet artistique ordinaire devient une œuvre d'art et s'inscrit singulièrement dans la « cité ».

La révolution de la représentation a véritablement lieu par la rupture avec l'esthétique classique menée par les romantiques allemands qui opposent l'esthétique de Goethe et celui du modèle grec, d'imitation de la nature. L'essor des techniques dans différentes disciplines (mathématiques, théologie...) pousse à questionner l'art : l'objet créé figure-t-il l'illusion de la chose ?

Les travaux sur les nombres de Pythagore, les mathématiques ont d'abord apporté de nouveaux outils aux artistes, comme la mesure des rythmes (triangle d'harmonie musicale) ou encore les proportions architecturales, pour amplifier leurs capacités de représentations. Le nombre d'or beaucoup utilisé dans la sculpture et la peinture de la Renaissance a pu, avec sa règle de proportions harmonieuses, questionner la beauté et la vérité pour le spectateur. La réalité physique étant d'essence mathématique, le but de l'esthétique se trouve alors associé pour donner de nouveaux moyens pour définir des lois mathématiques de la beauté.

Dès 1435, dans le traité de peinture *De pictura*, Alberti⁴ souligne l'intérêt de la perspective avec les « *visages peints qui donnent l'impression de sortir des tableaux comme s'ils étaient sculptés* ». Il aborde la perspective légitime où la peinture devient le prolongement de la réalité et de la beauté picturale dans la juste composition par le dessin des contours qui conditionnent l'ordre de la couleur et de la lumière.

C'est à la Renaissance que la rigueur mathématique s'impose pour représenter les trois dimensions d'un objet ou d'une scène sur un support plat en fonction des surfaces et moyens mis en œuvre. La géométrie descriptive se développe pour créer une illusion de profondeur avec des instruments tels que des perspectographes, des dessins tracés à la chambre noire (Canaletto), ou la chambre claire (Wollaston). Le spectateur regarde à travers un plan horizontal, soit une

¹ Freud S., *Totem et Tabou*, 1912, Paris : Puf, 1993, 2015, p. 130.

² Freud S., *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris : Points, 2010, p. 71.

³ Freud S., « XXXV^{ème} Conférence : sur une Weltanschauung », 1933. In *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, p. 214.

⁴ Leon Battista Alberti, philosophe italien, (1404-1472).

fenêtre, telle qu'elle figure le cadre du tableau. C'est cette disposition qui permet à celui qui regarde une compréhension de l'espace. Le trompe-l'œil est un exemple de perspective linéaire, conçu pour imiter « *l'illusion du réel* », pour tromper celui qui regarde¹.

La découverte du point de fuite révolutionne la représentation en bordant son champ, en donnant une place au sujet. Il ouvre le champ des possibles à celui qui vient témoigner par son œuvre, de son contexte historique culturel et social, de sa prise dans le lien social². Si le spectateur ne prend pas place au point d'observation prévu, il perçoit des déformations significatives donnant une vue en perspective conique. Les artistes joueront ensuite de ces effets pour donner un aspect paradoxal à la représentation. À cette période, l'anamorphose, cette représentation où l'image n'apparaît que si le spectateur se déplace, se développe. René Magritte notamment jouera de ces techniques pour manipuler la profondeur pour, par exemple, qu'un objet proche cache un autre lointain.

La révolution de la perspective boucle une ère de représentation pour ouvrir à un nouveau cadre : du peintre, du spectateur et du sujet de l'œuvre. La toile se décale d'un objet de figuration de la réalité, pour laisser la place à la vision propre au peintre. Les codes de figuration sont bousculés au profit du cadre de la représentation, qui indique les places de chacun. Le peintre fait désormais partie de la toile, comme les autoportraits pourront ensuite nous l'indiquer, mobilisant sa réflexion de l'idéal à l'idée de l'objet, du positionnement du sujet qui regarde et de ce point de fuite, *punctum* dans la représentation. Un nouvel usage pour un nouveau point de vue apparaît.

Le regard du spectateur prend toute son importance pour donner ses contours à l'objet. « *Le tableau doit présenter l'apparence d'une fenêtre sur le sujet* »³, il est le cadre qui délimite la scène, et son extérieur.

Mathématiciens et artistes se sont toujours trouvés des espaces variés communs de rencontres ; par ailleurs, et en cherchant à créer un espace inédit, Jackson Pollock⁴ s'inspire des mythes et psychologies collectives étudiés par Carl Jung, tant que son intuition artistique finit par recouper ce que les mathématiciens Georg Cantor ou Henri Poincaré abordent par ailleurs. Avec les mathématiques, ou la quête de l'artiste, de nouveaux outils se manœuvrent pour s'attaquer au Réel inaccessible, pour en proposer une nouvelle logification, une nouvelle appréhension pour tenter de toucher son essence. C'est notamment ce que l'artiste Anaïs Eychenne représente à son tour magnifiquement et dont nous parlerons un peu plus loin dans ce travail.

La révolution du trait, des techniques et le croisement de différentes disciplines bousculent l'ordre établi de l'objet artistique pour l'élever à celui d'œuvre d'art et ainsi fonder sa place dans le monde. Dans sa conférence *L'Origine de l'œuvre d'art*⁵, M. Heidegger se décale de critères d'esthétisme, de connaissance et de goût et démontre que « [...] *l'art fonde l'histoire, ouvre un monde et, ainsi, accomplit un advenir de la "vérité" elle-même* »⁶.

¹ En architecture, c'est un effet de perspective accélérée qui est utilisé ou une perspective forcée. Selon la place de celui qui regarde, l'angle de vue est modifié et la pièce apparaît plus longue. C'est ainsi que la galerie de colonnes du Palazzo Spada (Francesco Borromini) est un « *trompe-l'œil architectural* ».

² La perspective linéaire définit, par la projection de droites passant par un même point (l'œil de l'observateur), le point de fuite qui permet de faire converger les droites parallèles. Les lignes horizontales perpendiculaires au tableau fuient toutes vers un point unique, et les parallèles ne le sont pas réellement. La juste perspective est donnée par le point de fuite, situé par le fait qu'une seule des trois directions principales présente un point de convergence fini.

³ Alberti L-B., *De la statue et de la peinture*, Paris : Lévy, (trad. Claudius Popelin), 1868.

⁴ Jackson Pollock, peintre américain, (1912-1956).

⁵ Cette conférence de 1935 a ensuite été éditée : Heidegger M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1950, Paris : Gallimard, 1962, 1986. (Tel).

⁶ Dubois C., *Heidegger : Introduction à une lecture*, Paris : Seuil, 2000. (Points Essais).

L'art est un événement ontologique, il précède la nature et donne « aux êtres naturels leur visibilité ». « Ce n'est que par l'œuvre d'art, en tant que l'être qui est (das seiende Sein), que tout ce qui apparaît par ailleurs et se trouve déjà là est confirmé et accessible, élucidable et compréhensible, en tant qu'étant ou au contraire en tant que non-étant. C'est parce que l'art (Kunst), en un sens insigne, porte l'être à se tenir dans l'œuvre et à y apparaître en tant qu'étant, qu'il peut valoir comme le pouvoir-mettre-en-œuvre tout court, comme la technè. »¹

La vérité de l'« être-œuvre » s'ancre dans un dévoilement de l'Être de néant, une mise en œuvre de la vérité par l'esprit. L'œuvre quitte le statut d'objet, pour celui singulier de l'œuvre d'art, pour une place qui n'est plus celle de la *mimesis*, de représenter la réalité environnante, mais qui est une inscription dans le monde révélatrice de la vérité de l'être. L'œuvre est ainsi un témoignage de vérité : elle fait apparaître à partir de la « technè » la disposition à produire à partir d'une règle vraie, une « alêtheia », une vérité.

L'image, l'œuvre produite ne sont pas qu'une représentation de l'objet perçu ; l'« alêtheia » grecque en rend compte par sa propre définition qui signifie lever le voile qui entrave l'appréhension de l'essence des choses. Heidegger le souligne : l'art permet d'approcher la limite d'un « plus de vérité ». Dans le Séminaire XI, Lacan remarque ainsi :

« Le tableau ne rivalise pas avec l'apparence, il rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'Idée. C'est parce que le tableau est cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence, que Platon s'insurge contre la peinture comme contre une rivale de la sienne.

*Cet autre chose, c'est le petit a, autour de quoi tourne un combat dont le trompe l'œil est l'âme. »*²

A. Vanier pointe ainsi que « L'art a une fonction qui nous amène à un plus de vérité, mais de façon protégée ».³ En lui offrant un écran, l'art fait voir le point de visée du désir ; avec l'art, et sa révolution du trait, nous approchons la limite propre au désir dont nous nous maintenons normalement à distance.

II-3 – L'objet : d'art ?

Dans la création, un objet nouveau naît comme reste de l'expérience et se détermine d'être un objet « en-plus » perceptible dans la clinique. En quoi cet objet se distingue d'un autre objet produit par le sujet lui-même ? Et en quoi l'objet serait-il d'art ?

Dès le début de sa conférence *L'Origine de l'œuvre d'art*, M. Heidegger déclare que la source de l'art ne se définit d'aucune extériorité dont il découlerait, car « l'art lui-même en son essence, est une origine ».

« [L'] origine signifie ici, ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle l'est [...] L'origine d'une chose c'est la provenance de son essence. »

Si l'art ne se définit que par son essence, comment déterminer ce qui constitue l'objet dans son exception ? Nous suivons Heidegger qui définit le sens originel du terme de la *Chose* à partir de la logification freudienne du *das Ding*. Il l'aborde ainsi comme dévoilement, *alêtheia*, qui révèle le sens profond de la *technè* (la production, l'action efficace). Il ne se borne pas à la perception de la chose et avec la phénoménologie, il distingue la *Chose* et l'*Objet*.

¹ Taminiaux J., *Le Théâtre des philosophes, La tragédie, l'être, l'action*, Paris : Jérôme Millon, 1995. (Krisis).

² Lacan J., *Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 103.

³ Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.

Son exemple de la cruche introduit ce qui marque cette distinction : si la cruche se tient « en soi », c'est qu'elle répond d'un certain degré d'autonomie, et c'est par là, par son autonomie, qu'elle n'est pas seulement un objet, car elle porte effet : « dans l'eau versée la cruche s'attarde »¹.

La *Chose* est singulière et ne se confond pas avec une chose semblable. Elle ne s'assimile pas à une autre.

« Dans la mesure où chaque chose a son lieu, son moment et sa durée, il n'y a jamais deux choses semblables et donc la "choséité" de chaque chose, son caractère d'être cette "chose-ci" a son fondement dans l'essence de l'espace et du temps. »²

De ne pas se confondre avec l'objet, elle est aussi ce qui participe à l'ordre symbolique tel qu'il est établi.

« La chose ouvre le monde en mettant toute chose à sa place. »³ ; « La chose rassemble le monde. Rassemblant elle retient la terre et le ciel, les divins et les mortels. »⁴

Dans *Être et Temps*, Heidegger définit l'« *ustensilité* » de la *Chose* et détermine l'œuvre d'art comme chose elle-même, telle qu'elle est cette :

« [...] ouverture au monde où se répondent secrètement les dimensions encore inconnues de la terre et du ciel, de l'homme comme mortel et du divin qui lui fait signe. »

Heidegger invite à considérer l'œuvre d'art dans son statut particulier, dans l'ouverture au monde où se situe la *Chose* qui (re)met toute chose à sa place. Et comme l'indique Lacan, à la différence de l'objet utile, l'œuvre d'art se distingue par une présence se suffisant à elle-même : « [...] reposant pleinement en cette espèce de gratuité que son jaillissement spontané lui confère »⁵.

Heidegger a défini les contours familiers et reconnaissables de la *Chose*, ainsi que sa profondeur interne et son autonomie qu'il caractérise comme un « *se tenir en soi-même* », une contenance.

La cruche est à la fois objet de la simple représentation visuelle et chose dont les contours vont au-delà de la simple description de sa forme calculable, qui intègre le vide, comme l'eau qui s'en écoule. En délaissant les restrictions de sa représentation et en nous laissant absorber par les mains du potier travaillant l'argile, nous ne quittons pas l'objectivation de l'objet et nous ne trouvons pas le chemin de la « *choséité* » de la chose. Si la production fait entrer la cruche dans ce qui lui est propre, ce qui est propre à la manière d'être de la cruche n'est jamais fabriqué par la production. Ce qui fait du vase une chose ne réside aucunement dans la matière, ici dans les parois, mais dans l'apparition du « *vide qui contient* ».

« Le vide contient en prenant ce qu'on y verse et en retenant ce qu'il reçoit. »⁶

La chose est un produit fabriqué dans le but de servir à quelque chose, tandis que : « *l'œuvre participe à la fois de la chose et du produit* ».

L'œuvre d'art n'est pas assimilable aux objets quotidiens mais elle révèle la matière dont elle est faite : c'est par le vide central que se définit la *Chose*.

¹ Heidegger M., « La Chose ». In *Essais et Conférences*, Paris : Gallimard, trad. André Préau, préf. Beaufret J., 1993, 52, p. 194-218. (Tel).

² Heidegger M., *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris : Gallimard, trad. Reboul J.-Taminiaux J., 1988. (Tel).

³ Mattéi J-F, *Heidegger et Hölderlin : Le Quadripartite*, Paris : Puf, 2001. (Epiméthée).

⁴ Arjakovsky P., Fédier F. et France-Lanord H., (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris : Éditions du Cerf, 2013.

⁵ Heidegger M., *L'Origine de l'œuvre d'art*, 1935, Paris : Rivages, 2014. (Petite Bibliothèque).

⁶ Arjakovsky P., Fédier F. et France-Lanord H., (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris : Éditions du Cerf, 2013.

« Et pourtant, en dépassement de l'étant, non pour s'en éloigner, mais le devançant jusqu'à lui, quelque chose d'autre arrive encore. Au milieu de l'étant dans son Tout se déclôt une place vacante. Une éclaircie s'ouvre. Pensée à partir de l'étant, elle est plus étant que lui. Ce foyer d'ouverture n'est donc pas circonscrit par l'étant mais c'est lui, radieusement qui décrit autour de l'étant, tel le Rien que nous connaissons à peine, son cercle. »¹

Les bords du vase surgissent à partir du vide sous la main du potier : de cet objet qui naît, quelque chose dépasse le sujet qui le produit. L'œuvre d'art fait advenir la choséité de la chose, – son essence – et elle en révèle son être.

Par l'œuvre d'art, la chose cesse de se référer à d'autres choses, ou d'autres étants, pour être à l'origine d'une ouverture ou une « éclaircie » sur l'Être.

« [Elle] dévoile l'utilité comme horizon mieux que ne pourrait le faire la simple observation directe d'un soulier. »

C'est donc la représentation donnée par l'art qui donne « la plénitude de l'être essentiel ». Elle modèle de manière perceptible ce qui est insensible : l'idée, l'idéal.

« L'œuvre d'art », ne présente jamais rien, et cela pour cette simple raison qu'elle n'a rien à présenter, étant elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois dans l'ouvert. »²

Selon Heidegger, l'œuvre d'art donne à voir ce qui échappe au regard qui dit ce qui se clôturé dans le silence, qui présente la préhension de ce qui résiste à toute donation : l'Être, le Rien. Si la vérité est révélation de l'essence alors le vrai est le dire du Néant, dévoilement du Rien.

L'œuvre d'art fait advenir la vérité et révèle donc le Rien, l'infondé de l'Être et donc dit l'essence des choses.

« L'être-créé de l'œuvre, c'est la constitution de la vérité en sa stature. »³

L'œuvre d'art révèle le vide à l'origine du sujet : « [L'œuvre d'art] tient ouvert l'ouvert du monde, elle installe aussi la Terre, fermeture sur soi. » C'est « justement parce qu'elle est réserve et retrait que la Terre est sauvegarde »⁴.

Une lutte existe dans l'œuvre : entre voilement et dévoilement, entre Être et Rien. Le poème, se pose comme paradigmatique puisqu'il figure ce qui dans l'œuvre d'art opère : se manifeste alors ce qui ne peut se prononcer que sous le mode de la parole poétique, dans une forme de retrait du mot. C'est là qu'advient l'être de la chose, la choséité de la chose.

Le créateur peut alors chercher à transmettre quelque chose de la vérité subjective de ce nouvel objet, détaché de lui, mais issu d'une expérience intime et qui ne peut être mis au compte de l'autre.

« L'œuvre est la conséquence de l'assomption voire du redoublement de ce paradoxe essentiel à l'humain qu'est la fabrication, et où le fabriqué devient à son tour fabricant. »⁵

L'œuvre est au terme d'opérations, comme elle en est l'origine d'autres. Elle est un tissage de douleurs à l'œuvre dans le processus de création et d'apaisement, de beauté du geste et du produit. L'œuvre signe une nouvelle voie, telle une *Aufhebung*, qui soutient l'avènement du sujet.

¹ Heidegger M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1950, Paris : Gallimard, 1962, 1986. (Tel). p. 58.

² Dubois C., *Heidegger : Introduction à une lecture*, Paris : Seuil, 2000. (Points Essais).

³ Heidegger M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1950, Paris : Gallimard, 1962, 1986. (Tel). p. 71.

⁴ Zarader M., *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris : Vrin, 1990. (Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie). p. 188.

⁵ Lapeyre M., *Psychanalyse et création : la cure et l'œuvre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2011. (Psychanalyse &.). p. 67.

L'art contemporain défie le spectateur par l'opacité de premier plan : s'agit-il d'un défaut, qu'on pourrait juger d'esthétique, de goût – qui touchent aux représentations inconscientes –, ou serait-ce alors plutôt d'un défaut d'adresse à l'autre qu'il faudrait questionner ?

Freud, puis Lacan, ont fait de la question de l'adresse symbolique de l'œuvre à un public, qu'elle soit présente ou omise, la condition nécessaire du processus de sublimation. L'objet peut se trouver créé sans penser à ce qu'il pourrait produire pour l'autre ou la société, mais s'inscrit-il pour autant dans un cadre où opère un repère symbolique suffisant pour le faire penser et s'y identifier ?

Son caractère universel incite le spectateur à y mettre du sien, lui donne une part de sa consistance. Elle met au travail.

« L'œuvre est fragile et égale à elle-même : elle est ce que l'on en fait. »¹

L'œuvre vient produire un nouveau discours qui se situe du côté d'un non-savoir et elle convoque l'autre non plus du côté de l'interprétation, du sens et des modèles esthétiques. Elle *est* par essence et accède à une présence de grand Autre. Elle interpelle son spectateur et convoque un savoir qui permet de la surmonter et de l'inscrire dans le lien social.

Sa consistance corporelle dénote qu'il est un objet « en-plus » pour le sujet, – l'objet lacanien « plus-de-jour » – et c'est parce qu'il recèle une réserve chiffrée de jouissance, qu'il devient un objet de fascination pour l'autre.

Face à l'éphémère du mortel, l'œuvre inscrit une trace jouissante et son efficacité est, selon Lacan, de faire « *couiner* » cette jouissance. Cela engage le sujet autant que le spectateur qui s'y confronte.

« La fondation d'un savoir est que la jouissance de son exercice est la même que celle de son acquisition. »²

C'est parce qu'ils y mettent du leur, le font perdurer, le transmettent que l'œuvre acquiert un statut d'objet précieux qui s'attache aux subjectivités des différentes époques et dépasse les débats esthétiques. L'œuvre, par cet usage du savoir, ne se réduit pas ainsi à un message ou une marchandise.

¹ Lapeyre M., *Ibid.*, p. 76.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 89.

III – Foi, création et union

III-1 – La passion de l'image

L'esthétique entre dans le champ de la religion par les principes du néoplatonisme qui s'attachent au modèle théologique du christianisme. L'art est un moyen de transcendance vers l'intelligible, le verbe, l'image et le divin sont liés.

Hildegard Von Bingen¹ crée ainsi une esthétique musicale où se mêlent métaphysique et spiritualité, avec un usage du verbe et des mathématiques qui maîtrise les modes, les rythmes. Lacan dénote :

« L'artiste opère à ce niveau sur le plan sacrificiel – à jouer sur ce qu'il est des choses, ici des images, qui peuvent éveiller le désir de Dieu. »²

Les trois grandes religions monothéistes ont été occupées par la question théologique de la représentation du divin ; Sa transcendance le situe au-delà de l'humanité, comment pourrait-on alors le figurer ? Dans le judaïsme comme dans le christianisme, le second commandement de Dieu interdit la représentation d'une figure divine. Malgré l'interdiction, le christianisme produit des icônes, encadrées par la « théologie de l'icône » afin que soient évitées les dérives idolâtriques.

Dans la théorie byzantine de l'Image, l'icône vient marquer une distinction entre la vérité d'une image, la relation du Logos (verbe, mot) et de la présence. Mais l'image reste le truchement avec la divinité : Dieu est créateur et pour qu'une représentation soit réalisée, c'est qu'un pacte peut être établi au-delà de toute image.

Ce ne sont pas la figuration, le support, le matériau de l'icône qui lui confèrent son statut particulier, mais bien la transfiguration comme son principe même. Le culte des images se voit précisé selon des repères dogmatiques et peut aller jusqu'à leur totale destruction ou interdiction.

« Si nous fabriquons une image du Dieu invisible, sans nul doute commettrions-nous une faute, car il est impossible de représenter en image ce qui est incorporel, sans forme, invisible et qui n'est pas circonscrit ; ou bien encore si nous fabriquons des images d'hommes, et si nous pensions que ce sont des dieux et les adorions comme tels, sans nul doute serions-nous impies. Mais nous ne faisons rien de tout cela. C'est du Dieu fait chair, qui a été vu sur la terre en sa chair et qui a vécu parmi les hommes dans son indicible bonté [...] c'est de lui que nous fabriquons une image. »³

Suivant les querelles iconoclastes, les images sont perçues comme trahissant la gloire divine par la figuration humaine. Iconoclastes et iconodoules (pour le culte de l'image) s'opposent dans de violentes et longues querelles (Concile de Hiérea 754, conciles de Nicée 325, 787...).

Les iconoclastes revendiquent la destruction délibérée d'images sacrées, là où il y aurait un risque de vénération des représentations divines. Ils considèrent à contrario acceptables, les représentations religieuses de type figuratif. L'image de l'empereur est ainsi imposée, afin d'affirmer la soumission du peuple et son pouvoir politique. Le conflit politico-religieux repose sur la théologie et la tradition, qui fixent ou proscrivent la possibilité de représenter dans une forme humaine la Déesse. Ceci étant posé que sa représentation ne peut avoir lieu qu'après que les apôtres aient vu la forme humaine du Christ sur le mont Thabor et qu'alors ils transmettent son image et sa parole à leurs disciples.

¹ Hildegard Von Bingen, une moniale bénédictine allemande, parfois dénommée Hildegarde de Rupertsberg, (1098-1179).

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 103.

³ Saint Jean Damascène, après 730.

La découverte de la perspective fait encore évoluer l'image religieuse et produit une nouvelle conception du saint. En effet, l'auréole de la peinture byzantine signifiait que la lumière d'origine divine émanait du saint, pour ensuite devenir un accessoire de représentation du personnage saint. L'icône s'affranchit de la représentation en trois dimensions pour une réalité divine différenciée de celle humaine. Comme une perspective inversée le spectateur est en place du point de fuite, celui qui contemple l'icône est placé comme point convergeant, comme si un lien intime était établi entre lui et l'icône. Lacan pointe ainsi que l'icône se fait marque du champ du regard, que cet usage de l'image permet de lui conférer son statut particulier :

« Ce qui fait valeur de l'icône, c'est que le dieu qu'elle représente lui aussi la regarde. »¹

Face à ces évolutions artistiques, les théologiens réformateurs réinterrogent le rôle de l'image, car ils craignent que le champ du plaisir s'y adjoigne et qu'une contradiction existe entre l'ordre divin et le plaisir esthétique. Le Concile de Trente et l'église catholique font alors le choix de réaffirmer le rôle de l'image comme littérature et discours ; le caractère phénoménologique, le risque de l'éprouvé est alors soustrait à la représentation divine.

Les mosquées et le Coran sont aniconiques, et s'il existe des représentations dans le monde islamique et occidental du prophète Mahomet, c'est sous forme de caricature souvent refusée et qui donnent lieu à des polémiques. L'on trouve cependant la trace du prophète sous de nombreuses représentations de personnages, d'animaux esquissés sur divers supports qui vont des peintures murales, sur des objets de métal, de céramique, de verre, d'ivoire, aux peintures de manuscrits, etc.

Les lois de Sa figuration évoluent, avant le XIX^{ème} siècle, en terres d'Islam la représentation de Mahomet se retrouve dans des peintures de livres, il y porte une auréole de flammes. Jusqu'au XVI^{ème} siècle, on distingue son visage et dès le XV^{ème}, il est voilé ou sans peinture. Sa présence peut aussi être évoquée avec, par exemple, des empreintes de pas, des flammes. Le divin ne peut qu'être suggéré et aucune représentation ne peut le figurer.

Cette absence de représentation dans l'Islam concourt à préserver le culte d'un Dieu insaisissable pour l'humain, sans forme, en dehors du temps et de l'espace : une présence infinie. Toute représentation se marque d'être illicite et doit être détruite. Cette absence de représentation a également sensiblement orienté l'art, la culture, l'architecture arabo-musulmane faite d'ornement de lettres, d'un style architectural épuré et de l'harmonie des formes géométriques.

En Occident, les théologiens du XIX^{ème} et XX^{ème} siècles modifient leur position en faveur de la représentation figurée du fait notamment de la naissance de la photographie. Sa reproduction mécanique du monde ne laisse pas de place à l'intervention humaine qui toucherait au divin, même si en réalité, les représentations figurées acceptées sont en général en dehors du domaine religieux.

Religion et art s'entrecroisent par la production d'œuvres sacrées ; le geste, le trait et l'objet se mélangent au caractère sacré de ce qui est représenté. La calligraphie dans l'Islam y est ainsi considérée comme sacrée puisque les « sourates du Coran » sont des paroles divines. La représentation figurée sépare de Dieu lorsque la lettre rapproche du sacré.

À la différence de Platon, l'art n'est pas questionné en termes d'imitation mais au niveau de ce qui sépare l'homme de Dieu et en quoi l'objet créé par l'artiste touche à un au-delà, s'approche du divin par sa forme sacrée. L'esthétique n'est plus au centre du questionnement du Beau au profit du langage et de ses mécanismes, de ses usages religieux et politiques et de ses capacités cognitives à persuader et faire imaginer.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p 103.

Le sacré nous donne la possibilité de s'approcher de l'expérience de création, en ce qu'il témoigne du champ de l'expérience intime, dans un rapport immédiat à la figuration, comme à son au-delà. L'icône a valeur technique, artistique et théologique ; elle a une dimension transcendante qui se surajoute à celle de l'œuvre d'art. L'icône est la marque du mystère de l'objet représenté.

Le sacré, comme extension qui déborde le religieux et le profane, peut être convoqué en guise de paradigme des limites du figurable. Si l'art peut créer l'illusion de la chose, en ce qui concerne le divin, il prend le risque de se mettre à une place qui ne lui est pas échue – celle de Dieu. Art et transcendance se mêlent intimement et la rupture byzantine du VII^{ème} siècle vient en témoigner ; l'Histoire a éprouvé le non-figurable et nommable du divin.

En dénotant que c'est l'enclos sacré du temple qui fait son caractère sacré, Heidegger situe le non-figurable comme dépassant le divin.

« Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien. Il est là simplement, debout dans l'entraille de la vallée. Il renferme en l'entourant la statue du Dieu et c'est dans cette retraite qu'à travers le péristyle il laisse sa présence s'étendre à tout l'enclos sacré. Par le temple, le Dieu peut être présent dans le temple. Cette présence du Dieu est, en elle-même, le déploiement et la délimitation de l'enceinte en tant que sacrée. Le temple et son enceinte ne se perdent pas dans l'indéfini. C'est précisément l'œuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. »¹

L'objet sacré livre l'incommensurable et l'infigurable dans sa représentation même et c'est le rapport privilégié de l'œuvre au regard de Dieu qui rend l'objet sacré. D. Arasse remarque ainsi que les tableaux de l'Annonciation rendent perceptibles « visuellement la présence invisible de ce qui échappe à toute mesure »².

Le non-figurable inhérent à l'œuvre, est au-delà de ce qui se mesure, au-delà de ce qui peut être approché et traité symboliquement.

III-2 – Des figures de l'impossible jouissance

Le caractère d'art fait de l'œuvre un objet universel qui s'adresse à chacun et est, selon Freud, accepté au sein de la société grâce aux formations substitutives, aux symboles. Autant pour le créateur que le spectateur, l'œuvre procure un apaisement des désirs inassouvis³ par une représentation du fantasme qui atténue, tout à la fois l'horreur attenante et une subjectivité trop empreinte. L'œuvre se fait accessible à tous et situe l'art dans un « royaume intermédiaire » entre la réalité et l'imaginaire, entre l'interdiction et le désir.

Dans *Ma vie et la psychanalyse*⁴, en évoquant le principe de réalité et le principe de plaisir comme « un substitut à la satisfaction pulsionnelle à laquelle il a fallu renoncer dans la vie réelle », Freud compare le retrait du névrosé et celui de l'artiste dans un monde imaginaire. Lorsque le névrosé se retire dans des tendances « asociales narcissiques du rêve », le créateur produit pour l'autre un objet d'art. Freud distingue néanmoins une différence fondamentale entre les deux au niveau du plaisir

¹ Arjakovsky P., Fédier F. et France-Lanord H., (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris : Éditions du Cerf, 2013.

² Arasse D., *On n'y voit rien*. Paris : Denoël, 2000. (Folio Essais). p. 55.

³ Freud S., « L'intérêt de la psychanalyse, L'intérêt du point de vue de l'esthétique », 1913. In *Résultats, idées, problèmes I*, Paris : Puf, 1988.

⁴ Freud S., *Freud Selbstdarstellung, Freud présenté par lui-même*, 1924, Paris : Gallimard, 2003. (Folio Bilingue).

esthétique, d'une « *prime de séduction* » qui serait associée à la perception de la forme. L'expérience esthétique, et ce gain de plaisir rendu par la forme, ouvrent pour le créateur à une nouvelle voie qui se logerait entre le principe de plaisir et le principe de réalité, et qui permet à l'artiste d'occuper une place d'exception. Nous posons par anticipation, que c'est de là que nous avons à apprendre de lui.

En créant, l'artiste ne sait pas ce qu'il veut faire : le « *tout fera l'œuvre* ». M. Heidegger interroge ce « *jaillissement spontané* ».

« *Les œuvres d'art ne sont pas parce que des artistes en ont produit, mais des artistes ne peuvent être en tant que créateur que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme des "œuvres d'art".* »

À partir du concept de « *technè* », la suite d'un savoir, et la « *Phusis* », l'éclosion de ce qui vient de soi-même en présence, il développe l'idée d'un savoir anticipateur de la *Chose*. Dans son mouvement même, l'artiste façonne et modèle un nouvel objet qui se révèle au service de la *Chose*. Freud en tire la notion de *Das Ding*, et Lacan reprécise dans le Séminaire VII, *l'Éthique de la psychanalyse*, ce qui lui semble être l'empan de la *Chose* freudienne : une part de la jouissance et plus spécifiquement une jouissance plutôt interdite, ou en réserve.

Rappelons rapidement que la *Chose* est l'expérience originelle que l'*infans* fait de la perte primordiale, non figurable, à jamais perdue et interdite, et de l'instance de mort inscrite dans l'opération du langage. La *Chose* marque l'existence d'un vide central qu'un objet, créé, va pouvoir représenter en l'entourant.

« *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.* »¹

L'objet façonné par l'artiste, qui surgit *ex nihilo*, se révèle donc comme traitement du vide essentiel à l'origine de l'accès dans le langage du sujet. Le vide essentiel, autant qu'il nous fait être parlant, fait donc élan de création et c'est sans doute de là que l'artiste tire forme et consistance satisfaisante à cet archaïque inaccessible au signifiant.

À partir et autour de rien, l'objet créé se place comme une barrière devant la jouissance et ne s'approche de la *Chose* que par des « *représentations de représentations* » : les objets en cernent le creux, tentent d'habiller le vide et apprivoisent la *Chose* dans le champ de notre jouissance.

De cette manière, l'on conçoit aisément le silence de la musique comme traitement du vide qui opère sans le combler, ou l'on approche plus aisément la longue statue « *Mains tenant le vide* »² de Giacometti dont l'équivoque résonne : *Maintenant le vide* ; cette statue qui sera par la suite renommée « *L'objet invisible* ».

L'opération artistique réalise donc un traitement particulier de la *Chose*, un traitement et production, par l'œuvre, d'une nouvelle représentation, qui ne réfère à rien d'autre qu'à elle-même : une représentation non représentative³ : un *Vorstellungsrepräsentanz*, qui marque l'objet comme signifiant nouveau, et qui surgit là où il n'y avait rien.

Lacan précise, dans le Séminaire VII :

« *Vous ne serez pas étonné, que je vous dise qu'au niveau des Vorstellungen, la chose non pas n'est rien, mais littéralement n'est pas – Elle se distingue comme absente, étrangère.*

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 144.

² Alberto Giacometti, « *Mains tenant le vide* » ou « *L'objet invisible* » 1934 - 1935 Statue bronze, Dimensions 152,1 x 32,6 x 25,3 cm, New York, The Museum of Modern Art

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, chap. XVII, p. 197-208.

[...] Il n'y a pas de bon et de mauvais objet, il y a du bon et du mauvais, et puis il y a la Chose. Le bon et le mauvais entre dans l'ordre de la *Vorstellung*, ils sont là comme indices de ce qui oriente la position du sujet, selon le principe du plaisir, par rapport à ce qui ne sera jamais que représentation, que recherche d'un état élu, d'un état de souhait, d'attente de quoi ? De quelque chose qui est toujours à une certaine distance de la Chose, encore qu'il soit réglé par cette Chose, laquelle est là au-delà. »¹

Sans doute faut-il reprendre encore, et avec Lacan, ce terme freudien précis de *Vorstellungsrepräsentanz*, qui signifie littéralement « représentant de la représentation » et qui avait donné lieu à différentes traductions². Le Freud que Lacan invoque, autour de la *représentation*, est le Freud des premières heures – celui de l'*Esquisse*, de la *Lettre 52*, et même de la *Contribution à l'étude de l'aphasie* – jusqu'au Freud de la pulsion de mort – celui de la *Verneinung* et de l'*Au-delà du principe de plaisir*. Il est donc convoqué autour des modes variables d'articulation entre la *représentation* d'une part et l'*affect* de l'autre : la *représentation* est ce qui nous permet de percevoir le monde extérieur et intérieur, et l'*affect* est la charge quantifiable accolée à cette représentation.

C'est à partir de l'inconscient freudien en tant qu'il est tissé de frayages, de traces signifiantes et donc de « l'inconscient structuré comme un langage », que Lacan va articuler d'autres logiques, dans une série de Séminaires, autour de l'*Éthique* : Kant, Sade, la Bible, Saint Paul. Et ceci, pour interroger *das Ding*, approuvé à partir de l'effet qu'il imprime sur le sujet.

Das Ding n'est pas le noyau ultime et central de l'inconscient, mais plutôt il s'imagine dans une sorte de décentrement par rapport à lui tel qu'il est ce qui est : « étranger à moi tout en étant au cœur de ce moi »³. Le terme allemand d'*Entfremdet*, « étrangéifié », indique une action d'éloignement qui donne précisément la consistance de *das Ding* : il n'est jamais saisissable à pleines mains dans une intimité médiate au sujet, mais il n'est toujours tout au plus que *représenté* par une *représentation*.

Lacan convoque tous ces auteurs à partir de leurs arguments, pour faire en sorte que les uns révèlent la vérité des autres, mais surtout, pour élucider les positions soutenues au regard de la logique du Symbolique.

« [...] corrélatif même de la loi de la parole dans son origine la plus primitive, en ce sens que *das Ding* était là au commencement, que c'est la première chose qui a pu se séparer de tout ce que le sujet a commencé de nommer et d'articuler, que la convoitise même dont il s'agit s'adresse, non pas à n'importe quoi que je désire, mais à une chose en tant qu'elle est la Chose de mon prochain. »⁴

Il situe ce déplacement là où le centre se fait « hors-centre », devient un point de bord, où l'intime ne se conçoit que comme « *extime* », comme sorte de réversion des bords, de retournement qui fait que le centre se définit à partir des bords, et ce tore se détermine à partir de *das Ding*.

Reprenons l'architecture des deux leçons précédentes⁵ dans lesquelles Lacan introduisait *Das Ding*. Il débute, avec l'argumentation que Freud mène dans son article de 1915, « L'Inconscient »⁶, à propos de la schizophrénie et de la notion de représentation *Vorstellung*, distribuée selon deux grands types : la représentation de mot (*Wortvorstellung*) et la représentation de chose (*Sachevorstellung*). Freud traite ici donc de *die Sache* et non de *das Ding* pour parler de la représentation de chose.

« Nous croyons maintenant tout d'un coup savoir en quoi une représentation consciente se distingue d'une représentation inconsciente. Ces deux représentations ne sont pas, comme nous l'avons pensé, des

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p.78.

² Lacan J., *Ibid.*, p.78. Voir les développements sur les *Vorstellungen* chapitre IV et V, p. 55-86.

³ Lacan J., *Ibid.* Voir les développements sur les *Vorstellungen* chapitre IV et V, p.87.

⁴ Lacan J., *Ibid.* Voir les développements sur les *Vorstellungen* chapitre IV et V, p. 100.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 55-86.

⁶ Freud S., « L'inconscient ». In *Métapsychologie*, 1915, Paris : Payot, 1972.

inscriptions différentes du même contenu dans des lieux psychiques différents, ni non plus des états d'investissements fonctionnels différents au même lieu : la représentation consciente comprend la représentation de chose – plus la représentation de mot qui lui appartient, la représentation inconsciente est la représentation de chose seule. Le système Ics contient les investissements de chose des objets, les premiers et véritables investissements d'objets ; le système Pcs apparaît quand cette représentation de chose est surinvestie du fait qu'elle est reliée aux représentations de mot qui lui correspondent. »¹

Freud dégage des noyaux qui sont reliés les uns aux autres par une dynamique articulée à partir des *représentations de mot* et des *représentations de chose*.

Retenons alors qu'il n'y a pas de « *Dingvorstellung* » chez Freud. Autrement dit, le vocabulaire freudien montre que *die Sache* c'est une chose en tant qu'elle est perçue par son enveloppe, par les organes des sens, tandis que *das Ding* se situe au-delà de l'enveloppe qui rend la chose sensible à nos sens. *Das Ding* est un pas au-delà de *die Sache*.

Lacan va ensuite reprendre la question de la représentation et en particulier le terme de *Vorstellungrepräsentanz* qui articule deux racines, l'une germanique et l'autre latine. Laplanche et Pontalis proposaient la traduction de *représentant-représentatif*, traduction certes plausible, mais erronée au regard de l'orientation freudienne en ceci qu'elle admet la représentation comme ressemblance à la chose et donc ressemblance au référent. Or, un des enjeux de Lacan sera de casser une telle réduction.

En proposant la conception de *représentant-non représentatif*², il inscrit une différence fondamentale et questionne alors : qu'est-ce qui est refoulé ? Ce que nous refoulons c'est le *représentant-non-représentatif*. Ce *représentant non-représentatif de la représentation*, c'est le Symbolique qui réalise le particulier de la structure, en rupture nette des liens organiques entre la représentation et sa cause. Cela instaure un espace qui permet le déploiement du système signifiant et c'est dans cet espace de séparation entre ce qu'on pourrait croire naïvement être la référence (confiture comme référence du sucré) et le plaisir, que se situe la détermination symbolique. Ce qui est refoulé, c'est le *représentant non-représentatif de la représentation* et le signifiant n'a certainement pas le goût du sucre. C'est au profit du symbolique qui fonctionne dans l'inconscient et c'est à cet endroit-là que se situe tout l'enjeu de *das Ding*, point central de la leçon.

Donc *das Ding* n'est pas *die Sache* ; c'est : *représenté par un représentant non-représentatif* ; c'est au cœur du Symbolique mais à la condition d'être *entfremdet*, qui est le résultat d'une opération dialectique d'exclusion/inclusion.

Qu'y a-t-il alors au centre ? Lacan aborde *das Ding* non pas en décrivant ce que c'est, mais au contraire en montrant qu'il détermine une certaine posture du sujet par rapport à *das Ding*, laquelle entraîne chez ce sujet un certain nombre d'effets et d'abord, une certaine qualité de l'humeur. C'est donc à partir de l'effet produit par la présentification du sujet auprès de *das Ding* – effet de rectification subjective – que Lacan l'attrape.

Cela permet de concevoir que les témoignages d'artistes, de créateurs de notre corpus, s'articulent sans doute moins comme une défense face au sexuel (conception freudienne) que comme pente à l'acte qui vise le Réel, via l'objet, « *comme s'il était la Chose* ».

L'artiste procède donc dans ce champ de jouissance marqué par l'interdit en son centre, où il franchit avec l'élaboration de l'objet d'art, les limites du plaisir déterminées par le signifiant.

¹ Freud S., *Métapsychologie*, 1940, Paris : Gallimard, 1983. (Idées). p. 118-119.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973. chapitre XVII, p. 197-208.

Dans sa dernière élaboration du concept de sublimation, Lacan la distribuait en deux versants. Le premier situe la création artistique et se marque d'être la voie pulsionnelle pour atteindre la jouissance, l'objet est élevé à la dignité de la Chose. Le second versant est en analogie à l'amour courtois, dans lequel il repère que l'objet, par l'artifice d'un détour, est utilisé pour atteindre la femme ; car dans l'amour courtois l'objet est constitué réellement par la *Dame*.

La *Dame* y est toujours décrite en termes similaires : une même femme caractérisée par une grande cruauté et souvent dénommée au masculin. Elle se marque d'une zone d'interdit, de vacuité dessinée autour de l'objet ; c'est l'objet féminin, vidé de toute substance réelle. La jouissance de la *Dame* est interdite et constitue un trou dans le Symbolique, un point d'où un vide structurant se constitue. Il est invoqué dans l'Imaginaire, et le discours est comme une forme de cette jouissance interdite et menaçante.

Toutes ces conditions de dépersonnalisation sont nécessaires à l'élévation d'une femme au statut de *Chose*, car en étant complètement *choséifiée*, elle est transcendée en figure du sublime et devient un objet qui supporte la figure infigurable du signifiant primordial.

Il faut, pour approcher « *Das Ding* », passer au-delà de la barrière signifiante du principe de plaisir et s'avancer dans le champ de l'entre-deux-morts ; ce que la figure d'Antigone met en œuvre. Derrière l'écran de la belle forme, c'est l'horreur de la Chose, de la jouissance interdite que les figures du sublime et de l'au-delà du plaisir convoquent.

La *Chose* représente l'objet absolu du désir autour duquel tourbillonnent tous les autres signifiants du désir, elle revêt également sa part d'horreur et de terreur. La jouissance de la *Chose* touche au désir et à l'interdit, au sexe et à la mort, à la volupté et l'horreur. De là, on saisit la souffrance qui accompagne l'acte de création, comme nécessité intérieure, défiant l'académisme vers un juste accord qui prévaut sur l'acte, tel un choix éthique de la solution de création.

Chez les créateurs contraints par la nécessaire expérience du Beau, il ne s'agit donc pas de logique esthétique préalable mais d'une dialectique au désir, à la jouissance. L'œuvre d'art, comme un champ extérieur à l'intime, s'approche des figures de l'impossible jouissance, celle de *La femme* (celle qui n'existe pas) ou de *la Chose*.

En produisant dans les entours de la *Chose*, l'artiste se situe donc dans une zone d'excentricité, une zone d'*extimité* propre au sujet. Dans les « Remarques sur le rapport de Daniel Lagache »¹, Lacan indique ainsi que :

« Le sujet, 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 la plus prochaine. »²

Aux confins de la zone d'*extimité* du sujet, c'est la découverte de l'Autre tel qu'il est aussi une part du sujet à partir de cet objet créé.

Dans les années 1959-60, la *Chose* est envisagée par Lacan comme négativation de la jouissance dont nous n'avons qu'une consistance corporelle, un « *plus de jouir* » : c'est l'objet *a*. L'objet créé peut alors permettre d'établir un nouveau mode de jouissance, par une transformation esthétique, tel un traitement symbolique du surplus de jouissance.

Cet objet créé occupe une place particulière, se distingue par la jouissance produite, tel que le discours du maître³ le pointe : il est à la fois entre l'objet monnayable et la vérité de la jouissance inscrits dans le lien social.

¹ Lacan J., « Remarques sur le rapport de Daniel Lagache : Psychanalyse et structure de la personnalité », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 656.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

Quand l'objet standard n'étonne jamais l'exigence de la *Chose*, l'objet *a*, que révèle l'œuvre produite et qui marque par sa consistance, touche au réel du symptôme, l'ombilic indéchiffrable et à la vérité de la jouissance.

III-3 – L'artiste et son éthique

Dans *Au-delà du principe de plaisir*¹, Freud indique que par l'art, le sujet peut rencontrer un degré de jouissance douloureuse qu'il peut convoquer, plutôt qu'éviter, en générant un « gain de plaisir » comme issue finale. C'est ainsi qu'avec l'écrit, George Bataille se rapproche de la vérité dans l'expérience extatique de douleur ; engagé, il choisit de s'y confronter, de ne pas reculer. De nombreux témoignages et productions diverses des « créateurs contraints » rendent compte, plutôt que de la quête d'une logique esthétique préalable, d'une dialectique quant au désir, à la jouissance.

Il ne s'agit pas de viser le Beau mais la Vérité, l'Éthique, soit la question du désir. En se détachant de l'académisme, c'est une manière pour l'artiste, notamment d'Art brut, de ne pas être l'objet de la technique et des lois dictées par un Autre². L'acte prend place dans la logique du sujet et peut s'inscrire contre une menace interne qu'il perçoit comme venant de l'extérieur. L'acte devient salvateur, destiné à parer un débordement de jouissance, faire barrage à ce trop-plein qui peut le déborder.

La sublimation opère par le changement d'objet tel que Lacan le redéfinit dans le Séminaire VII, où il s'agit d'élever : « un objet à la dignité de la *Chose* ». Cet objet « en-plus » peut tout à la fois faire barrage à l'énigmatique jouissance de l'Autre et faire nouage, lien social pour le sujet, s'il n'est pas phagocyté par l'Autre, anéanti par son désir.

Virginie Despentes, l'écrivaine, ou encore Nijinski, le danseur chorégraphe, se font d'abord connaître par le scandale et les tumultes de la polémique. Par leurs créations, ils interpellent, convoquent le regard là où les codes sont subvertis puis re-crésés.

La création peut permettre au sujet de se défendre et de lutter contre une menace d'anéantissement à partir de l'élaboration de l'objet de la pulsion et déplacer alors le rapport impossible à l'autre. L'artiste trouve une solution pour traiter le réel de la jouissance à laquelle il est confronté et l'objet créé peut ainsi décaler l'objet de la possible persécution de l'Autre, en les prenant à témoins. Il place ainsi l'objet entre lui et l'autre ; l'écran de la toile, de l'objet, fait alors barrage à la jouissance débridée de l'Autre par sa carapace chiffrée, cryptée et énigmatique.

La création ne se réduit pas pour autant à une décharge motrice ou une hallucination, elle fait œuvre en étant tout à la fois le produit du nouage entre désir et jouissance et marque d'un autre savoir qui n'est pas forcément assujéti à l'Autre. La rencontre, celle qui fait événement, peut déclencher le passage à l'acte pictural ou d'un discours qui fait lien social.

En se situant en dehors des circuits académiques, les productions d'art se dégagent d'une position de savoir universel et elles signent le rapport singulier de ce qui surgit *ex nihilo* et du mouvement unique de celui qui crée. Elles marquent la position d'exception d'énonciation du sujet ; l'œuvre n'est pas d'y faire du Beau, du Vrai, du Bien, comme ce qui résulterait du discours du maître et du discours capitaliste, mais bien plutôt ce dont parlent les artistes, d'une épreuve de vérité, d'un engagement moral, d'une expérience esthétique.

¹ Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Paris : Payot, 2010.

² Guillen A-S., Askofaré S., « Élever l'impuissance à l'impossible : l'acte de création du compositeur Arnold Schoenberg (1874-1951) ». In *Cliniques méditerranéennes*, 27 février 2018, 97, 1, p. 135-144.

L'artiste ne recule pas et autant que l'éthique du dispositif analytique, du transfert, de la place de l'analyste, du désir de l'analyste poussent le sujet et le soutiennent, l'artiste s'engage pleinement comme le dénote Louise Bourgeois. À suivre ses propos, être artiste est « *une religion* », « *pas un sujet de conversation* » et relève de l'expérience propre. L'artiste sacrifie la vie à l'art non parce qu'il le désire, mais parce qu'il ne peut rien faire d'autre ; la création est irrépessible, inévitable et sans cesse relancée comme un jaillissement d'un « en soi » vers un « hors de soi ».

« *Je fais de la sculpture parce que j'en ai besoin, pas pour m'amuser.* »¹

Si l'expérience est identifiable à une expérience du Beau, le désir radical peut viser le phénomène esthétique. Dans la cure, il est aussi question du beau, du bon, du laid, de l'horreur, et du bien, comme le pointe Lacan, dans le séminaire *Encore : Du vrai, du beau, du bien, du benêt, la pub Du Bo, du Bon, Dubonnet*².

L'expérience du Beau a la particularité d'arrêter tout en indiquant la direction de la destruction. La fonction du Bien (dans sa valeur de jouissance) arrête le sujet devant le champ de l'innommable du désir radical, telle une barrière sur la voie du désir. Lacan détermine ainsi qu'il est possible de se défendre d'en jouir³ : c'est là que le Bien se dresse sur la voie de notre désir, tel un leurre quant à la satisfaction recherchée.

Lacan développe la notion politique du Bien avec le *potlatch*, le fait social dont parle Marcel Mauss⁴, et qui concerne la répartition des biens et le problème du pouvoir. Autrement dit le Bien suppose en lui-même une régulation de la jouissance.

Avec le Beau, le sujet peut franchir une limite pour approcher ce qu'il y a derrière ce que vise le désir. Ce franchissement a lieu à la condition de se détacher d'un idéal du Bien. Le Beau intimide le désir. Le Beau reste insensible : la barrière ne s'ouvre pas⁵.

« *Ce sont les souliers de van Gogh qu'il évoque parce qu'ils « nous font signe d'intelligence, situé très précisément à égale distance de la puissance de l'imagination et de celle du signifiant.* »⁶

Autrement dit la fonction du Beau permet une accommodation sur le désir lié à la structure même de leurre du fantasme⁷. Dans le tableau, avec le Beau, le fantasme crée un écran devant le désir. Le Beau nous introduit à ce qu'il y a à l'horizon comme point de Réel, Réel devant lequel le Beau nous arrête. Lacan dénote que cet éveil de la fonction du Beau a lieu dans un éblouissement⁸ puisqu'il soulève le rapport de l'homme à sa propre mortalité, de re-création à partir de rien. Le Beau nous arrête donc par l'éveil devant le point de Réel, par ce « *petit bruit qui témoigne que nous ne rêvons pas* »⁹ et qui se situe à l'horizon du désir.

Ainsi, le Beau est un élément du champ de l'au-delà du principe de la fonction du Bien, là où on trouve la pulsion de mort, dans l'au-delà du désir, dans l'innommable du désir radical. Si le franchissement était complet, ce serait l'abolition du désir car face à la pulsion de mort, c'est l'horreur du Réel.

¹ Bourgeois L., *Drawings*, New York- Paris : Robert Miller, Daniel Lelong, 1988, p. 181.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 51-52.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 270.

⁴ Marcel Mauss, *Anthropologie Française* (1872 -1950).

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 279.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 343.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 280.

⁸ Lacan J., *Ibid.*, p. 342.

⁹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 49.

Les créations du sujet, qu'elles s'inscrivent d'un point de vue d'une logique différentielle du côté de la névrose, ou de la psychose, enrichissent l'expérience clinique et sa transmission. Il s'agit, comme le soutenait J. Dubuffet, de se laisser happer par un nouveau regard qui nous convoque, de se détacher du discours capitaliste, et faire prévaloir dans la cure, ou dans l'acte de création, la fonction du désir, de se détacher de l'impératif de jouissance. La création artistique, telle que nous l'envisageons pour notre corpus, hors des injonctions des circuits culturels, s'inscrit dans un mouvement soutenu par la fonction du désir et la jouissance.

B – DIALECTIQUE DU « POUSSE-A - ... »

Si la *Verneinung* de Freud nous convie à interroger les bords métapsychologiques de la naissance de la pensée et de la relation du sujet à l'être, elle développe aussi un abord différentiel du négativisme propre au sujet, et propose une redéfinition, amplification et distribution différenciée des mécanismes du refoulement. Dans sa *Selbstdarstellung*¹ de 1925, Freud remarque que le refoulement est le concept essentiel de la psychanalyse et qu'il aura tenté tout au long de son travail d'en serrer les contours.

À l'aspect hautement spéculatif et philosophique du texte de la *Verneinung* s'ajoute sa dimension d'investigation et d'exploration des différences qui doivent être dénotées dans les mécanismes du refoulement tel qu'il était envisagé à cet époque. C'est ce que Lacan pointera avec la dernière énergie pour en extraire le mécanisme de la « *Verwerfung* ». Celle-ci avait, certes, déjà été épinglée par Freud dans d'autres textes et déjà sous le mode d'un « *quelque chose d'autre* » que le refoulement – « *Verdrängung* ».

Dans son Séminaire III, Lacan entend dénoter cette *Verwerfung* « *dans les deux ou trois coins où elle montre le bout de l'oreille, et même quelque fois là où elle ne le montre pas, mais où la compréhension du texte exige qu'on la suppose* »². Il mène donc une lecture inventive, nouvelle, qui dévoile la dialectique qui était mise en œuvre dans cette « *Verneinung* » et il amplifie sa richesse et sa générativité théorique en ce qu'elles se déploient, indique-t-il, de manière plurielle et bientôt oppositionnelle (*Verneinung* vs *Verwerfung*). Ainsi, et même si le texte freudien ne met pas au premier plan la question nosographique, la lecture lacanienne l'interrogera justement, dans son principe de visée différentielle.

I – *Die Verneinung*

Pour serrer les modalités dialectiques d'une logique quelque peu voilée, et qu'il nomme la *Bejahung*, Freud rédige un court texte qu'il intitule sobrement : « *Die Verneinung* »³ ; titre préavis qui énonce l'inverse de l'affirmation de la *Bejahung* qu'il déduira de l'opération et qu'il reconstruit dans l'après-coup chez ses patients.

Le texte commence ainsi par rapporter les formulations qui permettent d'inférer la logique de ce processus : ce sont celles qui énoncent – non pas un « *dire que oui* » (*Be Ja hung*) –, mais justement – un dire « *que non* » (*Ver nein nung*). À suivre Freud, on saisit donc rapidement que cette logique du « *dire oui* » ne se manifeste phénoménologiquement que par son inverse dialectique.

¹ Freud S., *Freud Selbstdarstellung, Freud présenté par lui-même*, 1924, Paris : Gallimard, 2003. (Folio Bilingue).

² Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 170.

³ Freud S., « *Die Verneinung* », 1925. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, trad. Altounian J., 1988. (Bibliothèque de psychanalyse).

Lacan confie sa lecture et présentation à Jean Hyppolite¹, éminent philosophe français qui suivait ses Séminaires. Ce « *Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud* »² est le texte de la conférence de Jean Hyppolite qui a donné lieu à une réponse de Lacan « *Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la Verneinung de Freud* »³.

Aussi, et non sans se questionner sur la demande de Lacan, Jean Hyppolite va situer sa participation, et son amusement :

« D'abord, je dois remercier le Dr Lacan de l'insistance qu'il a mise à ce que je vous présente cet article de Freud parce que cela m'a procuré l'occasion d'une nuit de travail... »

Le texte est bref mais dense. Hyppolite dénote que Freud commence par situer un phénomène clinique récurrent, qui est la marque d'un désaccord affiché de l'analysant à une idée soudainement émise :

« Vous allez penser maintenant que je veux dire quelque chose d'offensant, mais je n'ai vraiment pas cette intention. »⁴

Freud repère qu'il s'agit du « [...] rejet de l'idée qui vient précisément d'émerger par le moyen de la projection ».

En quoi est-ce le rejet ?

« Ce qu'il rejette [...], c'est naturellement le sens exact de la nouvelle représentation. »

Mais prenons la seconde phrase que Freud cite, plus ramassée, plus simple aussi :

« Sie fragen, wer diese Person im Traum sein kann. Die Mutter ist es nicht. »

La traduction donne ceci :

« Vous demandez qui peut être cette personne dans le rêve. Ma mère, ce n'est pas elle. »

« Nous rectifions : donc, c'est sa mère. »

S'agirait-il d'affirmer le contraire de ce qu'avance le sujet ? La langue allemande saisit plus clairement qu'en français la dialectique qui opère ; raison pour laquelle nous en rapportons le texte.

La construction syntaxique pose une pleine affirmation dans le début de phrase : « *Die Mutter ist es [...]* », rendu littéralement par un « *c'est la mère [...]* ». Ce n'est que dans le second moment syntaxique que surgit la marque de la négation « *nicht* », qui se trouve obligatoirement insérée en position dernière : « *Die Mutter ist es nicht* » : *c'est la mère pas*.

Nous avons ainsi une affirmation première, une thèse, dont Freud pose qu'elle n'est rendue tolérable au sujet que par la marque de la négation syntaxique, qui se trouve être conclusive.

Cette logique est assurément plus voilée en français, puisque notre langue marque la négation par deux éléments morphologiques distincts et la première est presque inaugurale. Le « n' » avec élision du « e » : (« n' ») est, elle, énoncée par le sujet dès le début même de son assertion, qui n'apparaît dès lors nullement affirmative puisqu'elle est introduite par la première marque diffractée de la négation : le « n' » du ce n'est « pas ».

¹ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

² Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Freud S., « Die Verneinung », 1925. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, trad. Altounian J., 1988, (Bibliothèque de psychanalyse).

La langue allemande ne marque qu'une seule unité morphologique, le « *nicht* » qui assure la pleine négation logique. L'affirmation thétique à laquelle le locuteur allemand sera sensible apparaîtra donc inversé en français.

Revenons à la thèse freudienne ; c'est à partir de ces considérations quant à la signification de la thèse énoncée que Freud dégage les mécanismes et logiques métapsychologiques à même de révéler les contraintes inconscientes en jeu.

En démontrant qu'il existe des possibilités de levée du refoulement, Freud dégage une nouvelle et troisième voie, une : « *Aufhebung der Verdrängung* ». Le « *Verdrängung* » spécifie ici le refoulement. Celui-ci se voit donc « *aufgehoben* ». Comment rendre ce terme et son concept en français ? La langue française n'a pas de signifiant isolé qui pourrait le spécifier, aussi nous relevons que ce n'est pas sans malice que Lacan s'adresse au grand spécialiste d'Hegel, Jean Hyppolite, et lui demande de présenter « *Die Verneinung* ».

Celui-ci commente ainsi le choix de Freud du terme d'*Aufhebung* et il accole immédiatement la polysémie intrinsèque au terme allemand qui « [...] veut dire à la fois nier, supprimer et conserver, et foncièrement soulever »¹.

Sous ce syntagme de « *Aufhebung der Verdrängung* » Hyppolite pointe que Freud déploie une logique et un mode spécifique de lecture du traitement possible du refoulement. Il complexifie sa dialectique et ouvre la possibilité d'une voie spécifique qui se marque sous une forme paradoxale. À l'endroit même où le contenu de représentation est nié, il est bel et bien convoqué et remis à l'heure de l'énonciation sans pour autant qu'il n'accède à la conscience, alors que pourtant, il existe bien : « *ça est là* ».

Soulignons que là encore, peut-être plus que pour d'autres textes de Freud, le jeu et la structure de la langue allemande sont fondamentaux pour saisir les enjeux épistémologiques ; la traduction littérale peine souvent à rendre compte des tensions et constructions du vocabulaire allemand. J. Hyppolite pointe la structure du texte et son « *fond extraordinairement énigmatique* » qui nécessitent de s'appuyer de la version originale du texte.

Nous conserverons ainsi l'emploi du terme allemand pour approcher l'orientation logique.

Hyppolite choisit d'emblée de modifier la traduction de « *Verneinung* » en « *dénégation* » plutôt que négation, et « *etwas im Urteil verneinen* » se rend non pas par « *la négation de quelque chose dans le jugement* » mais une « *sorte de déjugement* ». Le terme de « *dénégation* » lui permet de rapporter dans le mot la particule de négation et ainsi de distinguer la négation primaire interne au jugement et l'attitude secondaire de la négation.

En effet, Freud pose la dénégalion comme pouvant être à l'origine même de l'intelligence ; le choix des termes permet de saisir la densité philosophique du texte en accordant, au regard d'une perspective ontologique, la dimension complexe des rapports du sujet à l'être. Autrement dit, la modification de la traduction par Hyppolite vise d'emblée à serrer le sujet tel qu'il se présente : sur le mode de « *ne l'être pas* » et qu'il dénie ensuite auprès de l'analyste.

I-1 – Le texte de Freud amplifié par le commentaire d'Hyppolite

Freud pointe qu'il existe dans la cure des possibilités de levée du refoulement qui ne s'opèrent qu'à la condition d'une dénégalion par le sujet.

¹ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

Rapportons sa formulation première, celle du patient : « Vous demandez qui peut être cette personne dans le rêve. Ma mère, ce n'est pas elle ». Alors conclut Freud, c'est bien d'elle dont il s'agit : « Nous rectifions, donc c'est sa mère »¹.

L'assertion de Freud repose donc essentiellement sur la forme syntaxique, propre à la langue allemande, qui lui permet de dégager une nouvelle assertion, centrale quant à la logique du refoulement :

« Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte sur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung², aber freilich keine Annahme des Verdrängten³. »

Soit :

« La dénégation est une façon de prendre connaissance du refoulé, c'est déjà, à proprement parler, une levée du refoulement, mais ce n'est assurément pas une acceptation du refoulé. »

C'est la non-acceptation (*keine Annahme des Verdrängten*), le refus, qui démontre que l'essentiel du refoulement persiste (*eine Aufhebung der Verdrängung*).

Il existe un passage pour que le refoulé accède à la conscience et c'est la négation jouxtant l'idée qui engendre une nouvelle voie différente de celle, seule, du refoulement :

« [...] mais bien sûr, ce n'est pas l'acceptation du refoulé »⁴.

Freud repère ainsi que :

« Un contenu de représentation ou de pensée refoulé peut donc se frayer un passage à la conscience, à condition qu'il puisse être dénié. »⁶

Pour bien mesurer cette logique, il faudrait, dit Hyppolite, employer un terme précis mais « ce n'est pas à lui de le faire » :

« Voilà donc une analyse de procédés concrets, généralisée jusqu'à rencontrer son fondement dans un mode de présenter ce qu'on est sur le mode de ne l'être pas. Car c'est exactement cela qui le constitue : “je vais vous dire ce que je ne suis pas ; attention, c'est précisément ce que je suis.” C'est ainsi que Freud s'introduit dans la fonction de la dénégation et, pour ce faire, il emploie un mot auquel je n'ai pu faire autrement que de me sentir familier, le mot *Aufhebung*, qui, vous le savez, a eu des fortunes diverses ; ce n'est pas à moi de le dire...

Dr LACAN. — Mais si, à qui, sinon à vous, cela reviendrait-il ?

M. HYPOLITE. — C'est le mot dialectique de Hegel, qui veut dire à la fois nier, supprimer et conserver, et foncièrement soulever. Dans la réalité, ce peut être l'*Aufhebung* d'une pierre, ou aussi bien la cessation de mon abonnement à un journal. Freud ici nous dit : “La dénégation est une *Aufhebung* du refoulement, mais non pour autant une acceptation du refoulé.”

Ici commence quelque chose de vraiment extraordinaire dans l'analyse de Freud, par quoi se dégage de ces anecdotes, que nous aurions pu prendre pour n'être rien de plus, une portée philosophique prodigieuse que je vais essayer de résumer tout à l'heure.

Présenter son être sur le mode de ne l'être pas, c'est vraiment de cela qu'il s'agit dans cette *Aufhebung* du refoulement qui n'est pas une acceptation du refoulé. Celui qui parle dit : “Voilà ce que je ne suis

¹ « Sie fragen, wer diese Person im Traum sein kann. Die Mutter ist es nicht. » *Wir beruchten* : Also ist es die Mutter. In « Die Verneinung », 1925. In *Le Coq Héron*, Paris : Érès, trad This B. et Theves P., 1975, 52.

² Souligné par nous.

³ Souligné par nous.

⁴ Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.

⁵ Souligné par S. Freud.

⁶ Freud S., *Ibid.*

pas. " Il n'y aurait plus là de refoulement, si refoulement signifie inconscience, puisque c'est conscient. Mais le refoulement subsiste quant à l'essentiel, sous la forme de la non-acceptation. »¹

Donc en effet, à qui reviendrait-il, sinon à J. Hyppolite de présenter la dialectique de l'*Aufhebung*, ce concept-clé chez Hegel ?

J. Hyppolite dénote alors cette logique freudienne comme un dispositif logique, un « [...] mode de présenter ce qu'on est, sur le mode de ce ne l'être pas »² et ce « Voilà ce que je ne suis pas » illustre précisément l'*Aufhebung* du refoulement, l'énonciation déniée et dialectique de ce qui est.

En situant la dénégation dans le contexte du transfert, Freud marque toute la dimension clinique du texte de la *Verneinung*. Bien que l'analyste, dans la relation transférentielle, exige l'acceptation de ce qui était refusé et en pointe le mécanisme, la levée du refoulement n'opère pas pour autant.

« Freud ajoute, après un tiret et sans s'en expliquer autrement – : « Le procès du refoulement lui-même n'est pas encore par-là levé (aufgehoben). »

Dans sa lecture, Hyppolite dégage d'autant plus les mouvements transférentiels inhérents au travail de la cure : « Vous allez penser maintenant que je veux dire quelque chose d'offensant, mais je n'ai vraiment pas cette intention »³, – tel un : « Vous allez croire que j'ai des pensées agressives à votre égard ».

Selon Freud, l'interprétation de l'analyste ne permet que la seule « acceptation intellectuelle du refoulé » et il ajoute : « On voit comment la fonction intellectuelle se sépare ici du processus affectif »⁴. Il se réalise alors une « autre modification très importante et assez déconcertante de la même situation »⁵ car l'affirmation est uniquement intellectuelle et elle se sépare en acte de l'affectif.

À ce second niveau, le sujet se voit donc contraint d'accepter auprès du psychanalyste ce que l'intelligence niait. C'est cette double opération qui amène Hyppolite à « donner un nom philosophique » précis au phénomène qu'il dénomme la « négation de la négation ».

Hyppolite choisit ce terme qui n'est certainement pas à comprendre comme une simple annulation, mais un saut, une double opération logique pour définir ce refoulement en tant qu'énoncé, mais qui n'est pour autant pas encore levé : le refoulement est une première négation, sa non-levée une deuxième. Le produit ne revient à zéro, ni ne peut être annulé.

Dès lors, remarque Hyppolite, la « négation de la négation » qui instaure l'opération est celle-là même qui forme le socle de la dialectique hégélienne. Il insiste pour démontrer la « portée philosophique prodigieuse » et la « découverte profonde » qu'il y repère et qu'il définit comme :

« Cette sorte de suspension de contenu auquel ne disconvient pas dans un langage un peu barbare le terme de sublimation. »

À la suite de Freud, J. Hyppolite nous guide par l'étude du mécanisme de dénégation à la séparation de l'intellectuel et de l'affectif et se propose de dégager les conditions de la naissance de la pensée :

¹ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 881.

² Hyppolite J., *Ibid.*

³ Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Altounian J. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, 1988, (Bibliothèque de psychanalyse).

⁴ Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.

⁵ Freud S., *Ibid.*

« 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

Reprenant Hegel, J. Hyppolite articule la dimension philosophique et mythique de la dénégation, telle qu'elle s'inscrit comme une logique discursive, en s'intéressant à l'appétit de destruction par lequel le désir se met en œuvre.

À la négativité véritable, il substitue une sorte de destructivité foncière et fondamentale à l'œuvre d'une manière topique et non quelle que soit la structure psychopathologique en cause. Il évoque ainsi l'extrême limite d'une négation en acte, comme lutte primordiale dont plus personne ne peut constater l'issue favorable ou négative, la destruction ayant remplacé le désir. Lacan le définira comme destructif et comme rencontre de l'impossible.

J. Hyppolite relève que Freud déplie ensuite le processus pour rendre clair que la dénégation n'est pas cette négation idéale, mais s'en oriente. Il éclaircit ainsi le statut de la dialectique à partir du négatif, tel qu'il est ce qui vient constituer le désir, qui fait trou dans le réel, et à partir de ce qui se situe à un autre niveau, soit « la négation de la négation ». C'est ainsi que J. Hyppolite rappelle ce que Freud désigne comme « le négativisme qui caractérise certains psychotiques » comme le vestige de cette négation idéale :

« C'est à mon sens ce qu'il faut admettre pour comprendre ce dont il est proprement parlé dans cet article sous le nom de dénégation, encore que cela ne soit pas immédiatement visible. »

Effectivement, ce point de différenciation permet de saisir ce qu'il continue de développer, ponctuant son texte par une anticipation :

« Semblablement faut-il reconnaître une dissymétrie exprimée par deux mots différents dans le texte de Freud, encore qu'on les ait traduits par le même mot en français, entre le passage à l'affirmation à partir de la tendance unifiante de l'amour, et la genèse, à partir de la tendance destructrice, de cette dénégation qui a la fonction véritable d'engendrer l'intelligence et la position même de la pensée. »

J. Hyppolite met d'emblée l'accent sur la distinction entre « passage à l'unification » à partir de l'unifiant d'éros, et genèse, à partir de la tendance destructrice, pour dégager la dénégation d'avec une instance de négation idéale à l'origine de la pensée.

L'affectif primordial engendre l'intelligence, une forme primaire de relation qui s'appuie d'une historicité fondamentale, pris dans la domination du principe de plaisir. Plus précisément, ce que J. Hyppolite met en avant c'est le caractère « distinctif de la situation humaine », de la forme primaire de relation qui s'inscrit dans un tissage subjectif où l'affectif et l'intellectuel soutiennent mythiquement le fondement. La compréhension de la négation ne peut se réaliser que si on la conçoit en deçà de l'apparition de la négation dans sa fonction symbolique.

Afin d'explicitier le phénomène, Freud revient à la source de la fonction de jugement qui lui permet de localiser la possibilité d'affirmer ou de nier des contenus de pensée. Il développe le mécanisme en indiquant que la fonction de jugement doit en passer par deux choix qui correspondent au *jugement d'attribution* et au *jugement d'existence*. Pour le premier, il s'agit d'attribuer ou de refuser une propriété à une chose, tandis que pour le deuxième il s'agit de confirmer ou contester l'existence dans la réalité d'une représentation.

Freud utilise les termes *jugement d'attribution* et *jugement d'existence* en référence aux cours de F. Brentano sur la logique aristotélicienne. Il inverse néanmoins l'ordre ontologique aristotélicien pour situer le jugement d'existence *après* le jugement d'attribution. Dans l'ordre ontologique aristotélicien, il y a d'abord l'Être et ensuite le jugement : c'est sur ce qui a été

¹ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

affirmé que joue le jugement d'attribution. Alors que chez Freud, c'est sur ce qui a été affirmé que se joue le jugement d'existence, c'est-à-dire que ce sera reconnu ou non.

La fonction intellectuelle se réalise donc aux sources du principe de plaisir à partir d'un mouvement dialectique opposé d'intégration ou d'expulsion hors du moi.

J. Hyppolite dénote ce double mouvement d'intégration et de rejet, comme tension entre « dehors » et « dedans », conçu ici comme un mythe d'une unité obtenue par leur tension même. Il indique que c'est avec ces deux mouvements de la fonction de jugement que Freud dégage l'orientation de l'opération. C'est à partir du moi-plaisir initial que le moi-réalité s'établit, d'une part par l'épreuve de réalité puis par celle d'une reconnaissance de la représentation présente dans le moi. Freud construit cette distribution dans les mêmes termes qu'Hegel convoquait : nier l'objet à sa place. Ça vient détruire l'objet là où il était, tandis que l'*Ausstossung* va nier le sujet à la place où il était, pour le vider de ce qui y était.

La négativité que délie J. Hippolyte en référence à Hegel, est au principe même de l'opération par quoi le sujet comme l'objet en vient à émerger.

« Il me semble que pour comprendre son article, il faut considérer la négation du jugement attributif et la négation du jugement d'existence, comme en deçà de la négation au moment où elle apparaît dans sa fonction symbolique. »

J. Hyppolite pointe une antériorité à la négation dans sa fonction symbolique, où il n'est pas encore question de jugement d'attribution et d'existence.

« Au fond, il n'y a pas encore jugement dans ce moment d'émergence, il y a un premier mythe du dehors et du dedans, et c'est là ce qu'il s'agit de comprendre. »¹

Selon J. Hyppolite, ce moment d'émergence est inclus chez Freud dans son mythe de la formation du dehors et du dedans, le pivot de l'aliénation et l'hostilité possible au-delà de leur opposition formelle. Il est donc question de la constitution du champ des *Fremde*, tout ce qui n'est pas comme dehors, étranger, tout ce qui n'est pas bon et existant dans le *Ich* est rejeté à l'extérieur. Ça devient quelque chose d'étrange et d'étranger.

Dans un premier temps, Freud démontre que cela se réalise par une acceptation ou un refus sur la propriété de la chose à partir du moi-plaisir initial : la chose est-elle acceptée comme faisant partie du moi (dedans) ou non (dehors). Il s'opère une inclusion (intégration au moi) ou exclusion (expulsion hors du moi) selon le principe de plaisir. Ce qui est étranger à moi est vécu comme mauvais et d'abord rejeté par le moi-plaisir originel, même s'il est vécu au départ comme identique. Autrement dit, il s'agit dans un premier temps de repérer la nécessité de l'un (introjection) et de l'autre (expulsion) pour garantir du sens qui ainsi fonde l'opération primordiale du jugement d'attribution.

J. Hyppolite fait référence à la première phrase des contes « Il était une fois », pour marquer une nouvelle fois le caractère mythique qu'il attribue à la démonstration de Freud. Il détaille ainsi le processus : celui-ci concerne l'appropriation ou l'expulsion, à partir d'un sujet pour qui au départ rien n'est étranger. Il insiste sur le fait que la distinction entre l'étranger et lui-même se fait par une expulsion pour saisir ce qui semble sinon contradictoire :

« Das Schlechte, ce qui est mauvais, das dem Ich Fremde, ce qui est étranger au moi, das Aussenbefindliche, ce qui se trouve au dehors, ist ihm zunächst identisch, lui est d'abord identique. »²

¹ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In Lacan J., *Écrits*, t. 1, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 533.

² Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 884.

La première étape se fonde dans cette articulation d'introjection et d'expulsion :

« C'est là l'opération primordiale où ce qui sera le jugement d'attribution [se fonde]. »¹

Et dans un deuxième temps, c'est le jugement d'existence ou le rapport entre la représentation et la perception qui est affiné. Il s'agit de reconnaître ou non l'existence dans la réalité d'une représentation à partir du moi-réalité définitif. Ce qui fait partie du moi, est-il une représentation retrouvée dans la réalité (dehors) ou non (dedans) ?

« C'est, comme on le voit, à nouveau une question du dehors et du dedans. »²

Le mécanisme se substitue à la perception réelle, la chose n'est pas nécessairement présente à l'extérieur.

« Ce qui est important, c'est qu'au début il est égal et neutre de savoir s'il y a ou s'il n'y a pas. Il y a. »³

Ce qui est important lorsque le sujet dit qu'il y a, c'est de savoir s'il peut ou non retrouver la représentation. Et il ne s'agit pas de savoir s'il y a ou pas, puisque le sujet produit sa représentation à partir de sa perception primitive ; ainsi dans l'épreuve de la représentation à la réalité, il s'agit de savoir si le sujet retrouve à nouveau son objet. « Ce qui est ici en cause, c'est la genèse de l'extérieur et de l'intérieur. »⁴

Les représentations sont d'abord toutes issues du dehors, comme des répétitions de la perception de la réalité et il s'opère une réactualisation dans la représentation de la perception unique d'une chose : l'objet primitivement perdu. De fait, le but de l'épreuve de réalité consiste davantage à s'assurer que l'objet représenté est bien toujours présent dehors et à contrôler des déformations que la reproduction de la perception dans la représentation pourrait avoir subie.

« Le non-réel, l'uniquement représenté, le subjectif, n'est présent que dedans ; l'autre, le réel, l'est aussi dans le dehors. »

Le *dedans-dehors* se déploie sur les deux étapes, dans le jugement d'attribution par l'opération d'introjection ou d'expulsion et dans le jugement d'existence par la représentation interne d'un objet initialement à l'extérieur du sujet. Ainsi à partir des pulsions primaires, comme Freud a pu clairement l'imager, on a « une vue sur la naissance du jugement » et une sorte :

« [d'] évolution finalisée de cette appropriation au moi et de cette expulsion hors du moi qui s'ensuivent du principe de plaisir »⁵.

À la jointure du principe de plaisir qui conditionne le vivant, l'introjection et l'expulsion fondent ce qu'il advient du sujet. Qu'il soit de l'ordre d'un rejet au dehors ou d'une perception interne, cela suppose la constitution préalable pour le sujet d'un dehors et d'un dedans. Notons qu'en 1938, Freud oppose toujours les deux mouvements de défense : « repousser une exigence pulsionnelle du monde intérieur » et « dénier un fragment du monde extérieur réel »⁶.

J. Hyppolite pointe que le principe de réalité se construit à partir du fonctionnement du principe de plaisir et non pas en opposition. Avec le déroulé des deux étapes d'introjection et d'expulsion,

¹ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 884.

² Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.

³ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In Lacan J., *Écrits*, t. 1, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais), p. 534.

⁴ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 884.

⁵ Hyppolite J., *Ibid.*

⁶ Freud S., *Abrégé de Psychanalyse*, 1938, Paris : Puf, 1940, 1997.

Freud nous indique que le moi-réalité s'est établi à partir du moi-plaisir initial (l'image des motions pulsionnelles orales) par l'épreuve de réalité.

Dans ce mouvement, le moi-réalité établit la réalité de la représentation qui est présente dans le moi. Il pointe ainsi que l'uniquement représenté, comme ce que nous pourrions dire qui a trait au sujet, n'est présent que dans une intériorité tandis que ce qui de l'autre ou de l'objet s'exprime, l'est dans une intériorité et extériorité. L'épreuve de réalité consiste davantage à s'assurer de la présence au dehors de l'objet représenté et à en contrôler ses déformations. C'est la perte d'objet, Freud le souligne, qui autorise l'intervention du principe de réalité, précisément les objets ayant procuré autrefois de la satisfaction réelle.

Ainsi lorsque le sujet dit qu'il y a, il s'agit de savoir si le sujet pourra ou non retrouver la représentation, soit selon Freud, de savoir si dans l'épreuve de la représentation à la réalité, le sujet retrouve à nouveau son objet. Il y revient un peu plus tard dans « *Die Verneinung* » en ajoutant :

« L'opposition entre subjectif et objectif n'existe pas dès le début. Elle se produit seulement par le fait que le penser possède la faculté de réactualiser dans la représentation, par reproduction, quelque chose de perçu une fois, alors que l'objet n'a plus besoin d'être présent dehors. »¹

Cela lui permet d'avancer le but de l'épreuve de réalité comme le fait de retrouver l'objet de la perception et donc d'inscrire le rapport de différence entre l'objet et le sujet.

« Le juger est l'action intellectuelle qui décide du choix de l'action motrice, met fin à l'ajournement du penser et fait passer du penser à l'agir. »

Soit à partir de l'extrémité sensorielle de l'appareil psychique et du système de perceptions sensibles, le moi goûte les excitations extérieures pour se retirer à nouveau. Loin d'être passif, le système s'engage du penser vers l'agir, d'un intérieur vers un extérieur.

Freud marque ainsi l'émergence du sujet comme de l'objet dans cette opération primordiale d'affirmation « *il y a* ». L'objet est détruit là où il était tandis que l'*Ausstossung* nie le sujet à la place où il était.

À la suite de Freud, J. Hyppolite insiste sur ce qu'il considère de « *tout à fait mythique* », à savoir :

« [...] deux instincts qui sont pour ainsi dire entremêlés dans ce mythe qui porte le sujet : l'un celui de l'unification, l'autre celui de la destruction »².

Deux instincts opposés portent le sujet : l'unification et la pulsion de destruction, la *Vereinigung* et l'*Ausstossung* (expulsion). La dissymétrie freudienne s'éclaire dans leur opposition entre l'affirmation comme substitut à l'unification, *Vereinigung*, et la négation qui résulte « *par après de l'expulsion* », *Ausstossung* : deux temps sont ainsi distincts.

« Entre le passage à l'affirmation à partir de la tendance unifiante de l'amour, et la genèse, à partir de la tendance destructrice, de cette dénégation qui a la fonction véritable d'engendrer l'intelligence et la position même de la pensée. »³

Ainsi et résumée de la manière la plus resserrée possible, peut-on disposer que, derrière la *Bejahung* (affirmation), il y a la *Vereinigung*, une tendance unifiante tandis que derrière l'*Ausstossung*, par la *Verneinung*, il y a la possibilité de la naissance de la pensée.

Donc là encore, après avoir pointé la primauté du principe de plaisir, Hyppolite relève l'introjection à la source de la *Bejahung*, par le principe de la *Vereinigung*, qui se lit du côté de

¹ Freud S., « *Die Verneinung* », 1925, trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.

² Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 884.

³ Hyppolite J., *Ibid.*

l'Éros. La polarité qui se déduit de la fonction de jugement permet en effet à Freud de faire un saut, vers l'affirmation, *die Bejahung*, en tant qu'elle est le substitut de l'unification, *als Ersatz der Vereinigung*, (Éros) et la dénégation, *die Verneinung*, conséquence de l'expulsion, *Nachfolge der Ausstoßung* – en tant qu'elle est la pulsion de destruction, *dem Destruktionstrieb*, (Thanatos).

À partir de la *Bejahung*, il développe donc les deux axes d'affirmer et de nier et l'illustre avec les deux polarités du principe de plaisir, Éros et Thanatos, comme deux voies distinctes.

« L'affirmation – en tant que substitut de l'unification – fait partie de l'Éros, la dénégation – conséquence de l'expulsion – de la pulsion, de la destruction. »¹

Hyppolite souligne notamment que le terme de « rejet » choisi alors par Freud n'est pas celui de « *Verwerfung* », mais bien « *Ausstossung* » qui se traduit en termes d'expulsion. Deux orientations s'opposent en termes d'attraction et d'expulsion sous la domination du principe de plaisir.

Il relève : « L'apparition d'un symbole fondamental dissymétrique »² et il ajoute que : « [...] nier, c'est plus que de vouloir détruire »³.

Prenant en exemple le plaisir de nier ou le négativisme du psychotique, Freud écrit que c'est :

« [...] vraisemblablement à entendre comme indice du démêlement des pulsions par retrait des composantes libidinales »⁴.

Il avance ainsi qu'il y aurait du côté de la psychose, un détachement pulsionnel en dehors de cette polarité pulsionnelle. En suivant l'assertion de Freud, les composantes libidinales (Éros ou pulsion de destruction) ont disparu au profit d'un plaisir de dénier ou d'un instinct de destruction, J. Hyppolite s'interroge à propos de l'instinct de destruction :

« Par conséquent l'instinct de destruction dépend-il aussi du [principe de] plaisir ? »⁵

Freud avance que « L'accomplissement de la fonction du jugement n'est rendu possible que par la création du symbole de la négation »⁶. Néanmoins, en rattachant la tendance à la destruction au principe de plaisir J. Hyppolite bute d'abord pour saisir ce que Freud avance dans cette citation ; il définit ainsi cette dissymétrie entre l'affirmation et la négation :

« Elle signifie que tout le refoulé peut à nouveau être repris et réutilisé dans une espèce de suspension, et qu'en quelque sorte au lieu d'être sous la domination des instincts d'attraction et d'expulsion, il peut se produire une marge de la pensée, une apparition de l'être sous la forme de ne l'être pas, qui se produit avec la dénégation, c'est-à-dire où le symbole de la négation est rattaché à l'attitude concrète de la dénégation. »⁷

J. Hyppolite remarque notamment que Freud, déjà, utilise la négation dans ses explications : « [...] en tant qu'attitude fondamentale de symbolicité explicite »⁸. Telle un exhausteur de sens, la négation ne relève pas d'une tendance à la destruction, mais elle dégage l'idée et l'enrichit, ouvre

¹ Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.

² Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 883.

³ Hyppolite J., *Ibid.*, p. 883.

⁴ Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.

⁵ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 886.

⁶ Freud S., « Die Verneinung », 1925. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, trad. Altounian J., 1988. (Bibliothèque de psychanalyse).

⁷ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 886.

⁸ Hyppolite J., *Ibid.*, p. 886.

à une autre voie. La reconnaissance du moi s'exprime dans une formule négative. J. Hyppolite continue de citer Freud :

« [C'est la] Création du symbole de la négation qui a permis à un premier degré d'indépendance à l'endroit du refoulement et de ses suites et par là aussi de la contrainte (Zwang) du principe de plaisir. »¹

Le premier « non » adressé à l'analyste est repéré par Freud comme « [...] une marque, un certificat d'origine, comme le "made in Germany" »² propre à chaque sujet. Avec ce « non », comme « symbole de négation », le sujet se dégage des contraintes du refoulement et il enrichit de contenus « le penser [...] dont il ne peut se passer pour son accomplissement »³. Ainsi Freud démontre que la dénégation revient à refouler ce qu'on ne préfère pas savoir (*Die Mutter ist es nicht*) et la combinaison avec le symbole de négation, se renforce par des contenus apportés par la fonction intellectuelle. La dénégation du sujet porte sur ce qu'il souhaite refouler et la négation de l'idée exprimée par le sujet serait : « [...] le substitut intellectuel du refoulement »⁴. Ce « non » comme symbole de la négation vient confirmer : « Il n'y a pas de preuve plus forte de la découverte réussie de l'inconscient que lorsque l'analysé y réagit avec la phrase : Je n'ai certes pas pensé cela, ou bien : je n'ai certes pas (jamais) pensé à cela »⁵.

Freud avance :

« Avec cette conception de la dénégation s'accorde très bien le fait que l'on ne trouve pas dans l'analyse un "non" provenant de l'inconscient et que la reconnaissance de l'inconscient par le moi s'exprime dans une formule négative. »⁶

Hyppolite précise que s'il n'y a aucun « non » à partir de l'inconscient, il y a de la destruction ; il s'agit de pulsion de destruction et non d'instinct de destruction qui annihilerait l'ensemble. La création du symbole de la négation autorise donc une « marge de la pensée », où le refoulé n'est pas uniquement pris sous la contrainte de la *Vereinigung* ou de l'*Ausstossung*. C'est le fameux « *Voilà ce que je ne suis pas* » que la dénégation (*Verneinung*) instaure avec le symbole de la négation. Dans la dénégation, le symbole explicite de la négation rend possible « quelque chose qui soit comme l'utilisation de l'inconscient » et qui maintient pour autant le refoulement.

« Il faut voir dans la dénégation une attitude concrète à l'origine du symbole explicite de la négation, lequel symbole explicite rend seul possible quelque chose qui soit comme l'utilisation de l'inconscient, tout en maintenant le refoulement. »

Ainsi le symbole de la négation fait suite à la dénégation et permet l'assomption de contenu inconscient, malgré la persistance du refoulement. J. Hyppolite résume ainsi :

« On ne trouve dans l'analyse aucun "non" à partir de l'inconscient, mais la reconnaissance de l'inconscient du côté du moi montre que le moi est toujours méconnaissance ; même dans la connaissance, on trouve toujours du côté du moi, dans une formule négative, la marque de la possibilité de détenir l'inconscient tout en le refusant. »⁷

¹ Freud S., « Die Verneinung », 1925. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, trad. Altounian J., 1988, (Bibliothèque de psychanalyse).

² Freud S., « Die Verneinung », 1925, trad. Capèle J.-C., Mercadier D., en ligne Christophoros jusqu'à 2004.

³ Freud S., *Ibid.*

⁴ Freud S., *Ibid.*

⁵ Freud S., *Ibid.*

⁶ Freud S., *Ibid.*

⁷ Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 887.

Le refoulement persiste et rend pérenne la méconnaissance du sujet, le « non » dénotant la possibilité de se situer du côté de l'inconscient tout en le refusant. Le refoulement (*Verdrängung*) subsiste à la dénégation, là où Freud indiquait pouvoir déceler une marque de sa disparition.

I-2 – Réponse de Lacan

À la suite de la présentation du texte par J. Hyppolite, qui en dégage la richesse et des perspectives neuves, Lacan répond et argumente des « lieux fertiles » dont toute cette étude est la clé.

Il s'empare de la proposition de Jean Hyppolite qui situe la création symbolique de la négation dans une visée mythique par rapport à la *Bejahung* ; cette dénégation ainsi déchiffrée concerne, non pas la qualité de l'objet, mais bien la relation du sujet à l'être – et non du sujet au monde. J. Hyppolite se saisit des perspectives ouvertes pour y déceler un repérage de ce qui vient faire parade, recouvrement d'une médiation de l'être.

Le texte de Freud laissait voir la confusion primordiale de l'être et de l'étant présente dans la philosophie de l'époque. Surtout, Freud est surtout terriblement moderne puisqu'en posant la *Bejahung* comme le procès où le jugement d'attribution prend sa source, il introduit le sujet de l'inconscient dans le monde : il indique ainsi qu'il n'y a pas d'autre réalité que la réalité psychique.

Lacan préconise de considérer ce « *texte véhicule de parole, en tant qu'elle constitue une émergence nouvelle de la vérité* »¹ comme la logique discursive du mythe où la dialectique hegelienne nous y invite. Il nous convie par ailleurs à : « *le traiter comme une parole véritable, [...], dans sa valeur de transfert* »² et ainsi définir ce qui est véhiculé par sa parole. La dimension du champ de l'expérience vécue donne la densité de son analyse, le phénomène clinique, sa répétition et sa contingence, restent le fil rouge de l'écriture freudienne.

L'observation clinique au « un par un » et la répétition de la négation dégagee par Freud dans les cures sont les supports de ce qui se dégage de l'expérience analytique, comme phénomène et cause, inscrits dans la logique discursive du sujet. Par sa relecture, Lacan souligne la richesse du propos freudien et apporte un éclairage des structures psychopathologiques, de la nosographie et de l'enseignement pour la technique.

Si J. Hyppolite bute sur la notion d'affectif, Lacan précise ce que Freud épingle comme la séparation de l'intellectuel de l'affectif qui se situe aux origines où opère le refoulement. Il s'agit là du refoulement en tant que ce qui a été exclu par la symbolisation, car notons qu'il ne distingue pas pour l'instant le refoulement d'une exclusion plus fondamentale. En regard d'autres champs de la psychologie, Lacan avance :

« *L'affectif dans ce texte de Freud est conçu comme ce qui d'une symbolisation primordiale conserve ses effets jusque dans la structuration discursive.* »³

L'affectif « *ne se situe pas dans un au-delà mythique de la production du symbole qui serait antérieur à la formulation discursive* »⁴. Suite à l'assomption de l'opération symbolique originelle, l'affectif

¹ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais), p. 381.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., « Introduction et réponse à un exposé de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud, leçon 10 février 1954 ». In *Le Séminaire*, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, 1998. (Points, essais), p. 95.

conserve et imprime sa marque telle une empreinte qui se retrouve dans la logique du discours du sujet.

« Cette structuration, dite encore intellectuelle, étant faite pour traduire sous forme de méconnaissance ce que cette première symbolisation doit à la mort. »¹

Au « un par un », subsiste donc une marque pour chaque sujet. Cela l'amène à dégager un peu plus l'idée présente dans le texte de Freud, non pas du rapport éthique du sujet au monde, mais bien du rapport ontologique du sujet à l'être.

En dépliant ce que les mécanismes de *Bejahung* et d'*Ausstossung* posent, – qu'ils viennent se situer à la naissance du sujet –, Lacan dénote qu'il s'agit d'une intersection entre le Réel et le Symbolique sans médiation imaginaire.

« Nous sommes ainsi portés à une sorte d'intersection du symbolique et du réel qu'on peut dire immédiate, pour autant qu'elle s'opère sans intermédiaire imaginaire, mais qui se médiatise, encore que ce soit précisément sous une forme qui se renie, par ce qui a été exclu au temps premier de la symbolisation. »²

À l'origine, la séparation en acte de l'intellectuel et de l'affectif dessine le fondement du sujet et Lacan, associant avec les catégories du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique qu'il a commencé à développer, explique donc que là où opère la première exclusion, il y a une stricte intersection entre le Réel et le Symbolique. De là, s'ouvrent des déploiements ultérieurs de la position du sujet de l'inconscient en tant que *parlêtre* – et non sujet du signifiant.

L'intersection du Symbolique et du Réel constitue le noyau de Réel de l'être. Et le *parlêtre* en est la part de symbolisation qui crée le Réel. C'est là que s'inscrit la clinique différentielle, au « un par un », qui s'articule dans une inscription en série de chaque « Un » dans ses différences, oppositions et confrontations à l'autre « un ».

Cette définition de rapport du sujet à l'être permet de saisir ce qui s'inscrit pour le sujet par cette première opération symbolique, et qui est finalement ce qui sera ensuite renié : il s'agit d'une opération de savoir (dénié) sur l'être, – comme nous l'indiquait déjà Freud.

Ce qui a été exclu existe par cette exclusion et marque de son empreinte. Toutefois, ce qui est refoulé fait-il retour de manière explicitée dans la parole du sujet, ou est-ce la logique discursive qui vient rendre compte d'un phénomène en acte ? Lacan questionne le phénomène et l'acte, qui rendraient compte du maintien du refoulement malgré la mise à jour auprès de l'analyste du refoulé.

Là où J. Hyppolite introduit à la densité de registres qui s'entrecroisent, Lacan ajoute :

« C'est ici que l'article de Freud mis à l'ordre du jour, prend sa place de signaler à notre attention combien plus structuraliste est la pensée de Freud qu'il n'est admis dans les idées reçues. Car on fausse le sens du principe de plaisir à méconnaître que dans la théorie il n'est jamais posé tout seul. »³

Lacan s'appuie sur la structure de l'article, sous forme d'une dialectique hégélienne de l'*Aufhebung*, pour aller au-delà et ouvrir avec Freud et Hyppolite à une nouvelle vérité. Pour ce faire, il décide de s'astreindre à « une reconstitution véritablement scientifique des données du problème »⁴.

Ainsi Lacan reprend la question de l'hallucination, comme déterminée par le rapport Symbolique et Réel, et la question de la *Verwerfung*, comme élément de logique dans le champ de la psychose.

1 Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 381.

2 Lacan J., *Ibid.*

3 Lacan J., *Ibid.*, p. 385.

4 Lacan J., *Ibid.*, p. 385.

Avec le support clinique du cas de « *L'Homme aux loups* », il pointe que l'hallucination, apparue dans la cinquième année, est racontée par le sujet avec l'illusion de l'avoir déjà racontée à Freud. L'illusion occupe une place importante car l'Homme aux loups, Sergueï Pankejeff, retrouve la trace de cette hallucination erratique avec le souvenir. Lacan ne revient pas sur la construction de cas de Freud, il laisse ainsi de côté les écueils et il s'attache au phénomène de l'hallucination. Reste donc cette lecture au plus près du contenu : quelque chose qui n'a jamais été symbolisé est rejeté et réapparaît dans le Réel sous la forme de l'hallucination et c'est sous la forme de « *déjà vu* » que le sujet se la remémore.

Ce retour de Lacan au texte de l'Homme aux loups est fait à plusieurs titres : cela lui permet à la fois de serrer plus précisément les phénomènes élémentaires hors du champ symbolique et également d'interroger l'expression des phénomènes, inscrite comme au fondement du sujet, remontant aux origines de la naissance du sujet, – soit toujours dans le rapport du sujet à l'être et non au monde.

Il cherche à dépasser la réduction phénoménologique de l'hallucination comme phénomène de conscience ou encore les théories simplistes qui argumentent autour d'une conscience hallucinée qui rendrait compte du principe de plaisir à l'œuvre, soit d'un premier mouvement de satisfaction du sujet. Il cite M. Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*, qui démontre tout à fait que l'hallucination est « *au contraire intégrée comme essentielle à l'intentionnalité du sujet* »¹. Le phénomène d'hallucination est-il dépendant du contenu qu'il transporte ? Le contenu n'est-il qu'étayage d'un phénomène dont la cause est à chercher ailleurs que ce que le patient vient d'abord en dire au monde ?

Le contenu de l'hallucination (le noème de l'hallucination) n'est-il pas finalement « *le rapport le plus contingent avec une satisfaction quelconque du sujet* » ? Cela revient pour lui à poser la question différemment, telle : « [...] *une véritable conversion de la question : à savoir, si la noèse du problème a quelque chose à voir avec son noème* »². Le phénomène, l'acte, ont-ils effectivement quelque chose à voir avec le contenu ?

Pour ce faire, Lacan précise que l'hallucination de l'Homme aux loups, à ce moment-là, se réalise à un autre niveau que celui de la psychose – même s'il le qualifie ensuite de phénomène psychotique. C'est la symbolisation que le sujet opère en rapportant le phénomène, avec le sentiment de l'avoir déjà raconté à Freud, qui fait la particularité du phénomène.

Lacan repère donc que « l'abîme » trouve des corrélations avec les formes de la remémoration, puisque le sujet pense qu'il l'a déjà raconté. Freud déjà relève le phénomène comme susceptible d'éclairer la technique et il l'élabore en termes de souvenir-écran. Lacan choisit de dépasser cette notion et d'en proposer un au-delà. Dans cette illusion du souvenir, il repère que le sujet apporte une modification à propos de l'arbre qui provient déjà d'un autre souvenir d'hallucination dans lequel il est central : « [...] *où c'est de l'arbre lui-même qu'il fait sourdre le sang* »³. C'est ainsi que Lacan se demande si tous ces éléments ne sont pas comme un « *cachet d'origine* » de la remémoration.

Lacan indique qu'il existe au niveau du point d'origine où :

¹ Lacan J., « Introduction et réponse à un exposé de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud, leçon 10 février 1954 », in Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, 1998. (Points, essais). p. 96.

² Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 382.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 391.

« [...] la possibilité du symbole ouvre le sujet à un certain rapport au monde, une corrélation [...] ce qui n'est pas reconnu fait irruption dans la conscience sous la forme du vu »¹.

Le sentiment de *déjà-vu* se réalise au point de jonction entre le reconnu et le vu, où quelque chose est porté à la limite du monde extérieur, mais avec une « pré-signification spéciale ». Lacan insiste en faisant un parallèle avec l'idée freudienne selon laquelle, tout ce qui se joue dans le monde extérieur a toujours une référence antérieure à une perception primitive.

« Toute représentation n'y vaut que pour ce qu'elle reproduit de la perception première. »²

L'expérience de perception primitive est le support de ce deuxième temps, de reconnaissance de l'objet. Ce phénomène semble complémentaire de celui de *déjà-vu*. Il indique :

« [...] le sentiment du déjà vu vient à la rencontre de l'hallucination erratique, [...] c'est l'écho imaginaire qui surgit en réponse à un point de la réalité qui appartient à la limite où il a été retranché du symbolique. »³

Le phénomène réel de l'hallucination rencontre celui imaginaire de *déjà vu*, lui-même pris à la limite du Réel et du Symbolique. L'écho imaginaire fait résonner par sa prise dans le Symbolique, ce qui a fait retour dans le Réel.

Lacan compare le sentiment d'irréalité et le sentiment de réalité pour en déduire qu'ils participent du même ressort pour revenir à la conscience du sujet. C'est l'articulation symbolique qui donne le caractère de réalité à ce qui fait retour dans le Réel.

Lorsque l'Homme aux loups identifie le souvenir comme réel, cela suppose qu'il soit reconnu à l'intérieur du texte symbolique – le registre de la remémoration, tandis que le sentiment d'irréalité est de l'ordre du Réel, détaché du Symbolique :

« [...] aux formes immémoriales qui apparaissent sur le palimpseste de l'imaginaire, quand le texte s'interrompant laisse à nu le support de la réminiscence. »⁴

À partir du texte de Freud, il dépasse la considération mythique de la perception et il entérine les articulations symboliques qui rendent le caractère de réalité à la perception. Bien que le symbole ait été retranché de l'opération symbolique, il est pour autant bien présent, sans pour autant être imaginaire ajoute Lacan.

Selon Freud le symbole retranché à l'origine de la *Bejahung* n'existe pas, et c'est donc de ne pas exister, qu'il *ek-siste* : car c'est sur le fond supposé d'absence que la chose existe, les vides pouvant être aussi signifiants que les pleins.

Dans l'hallucination, le contenu est massivement symbolique mais il « [...] doit son apparition dans le réel à ce qu'il n'existe pas pour le sujet »⁵, s'ordonnant alors aussi selon cette articulation qui de ne pas exister, fait que le symbole *ek-siste* au sujet.

Ainsi donc le phénomène n'est pas complètement hors Symbolique, mais le sujet ne le reconnaît pas, il n'existe pas. Reprenant le cas de l'Homme aux loups, il précise pour le sujet :

« Celui-ci reste fixé dans son inconscient à une position féminine imaginaire qui ôte tout sens à sa mutilation hallucinatoire. »⁶

¹ Lacan J., « Introduction et réponse à un exposé de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud, leçon 10 février 1954 ». In Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, 1998. (Points, essais). p. 98.

² Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 392.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 391.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 392.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 392.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 392.

Le sujet ne trouve pas de signification car le Réel reste hors sens. La castration apparaît complètement exclue, « retranchée », *verworfen*, soustraite à la parole, en errance dans le Réel, « *comme une ponctuation sans texte* »¹. La césure de la virgule n'a pas atteint le Réel et le phénomène de retour du Réel ne peut se lire par le contenu, qui supposerait une lecture oblitérée par la lorgnette symbolique. Le texte échoue, est manquant à se saisir du Réel. À partir de cet exemple, Lacan détaille :

« *Le réel n'attend pas, et nommément pas le sujet puisqu'il n'attend rien de la parole.* »²

Le Réel c'est ce qui est là, identique à lui-même et à sa propre existence. Le Réel est prêt à submerger le « principe de réalité » qui ne peut rien contre lui. D'autant que le jugement d'existence a lieu sans considération de l'extérieur :

« *C'est aux dépens d'un monde sur lequel la ruse de la raison a deux fois prélevé sa part.* »³

Bien que l'opération soit déclenchée par le principe de plaisir, cela échappe à sa maîtrise. Le Réel, retranché de la symbolisation primordiale, y est déjà : « *Il cause tout seul* »⁴. Le Réel peut émerger, sans proposer de satisfaction et il peut être : « *l'hallucination en tant qu'elle se différencie radicalement du phénomène interprétatif* »⁵.

C'est le surgissement de Réel dont il s'agit, quelque chose qui émane du sujet sans maîtrise. Et qui ne se justifie pas d'une explication d'après-coup du sujet ou d'appel vers un autre. Déjà là, il est question d'expérience indicible, de quelque chose qu'on ne peut attraper et retranscrire avec des mots. Lacan remarque l'impossibilité du sujet d'en parler sur le moment :

« *[...] le sujet s'arrête devant l'étrangeté du signifié. Et ceci au point de ne pouvoir communiquer le sentiment qu'il en éprouve.* »⁶

Rien ne peut être partagé, le sujet paraît pris dans un abîme temporel.

Lorsque Freud considère que le symbole n'existe pas, il construit son mouvement dialectique par la béance d'un vide. Cette béance est également perceptible d'un point de vue nosographique, comme Lacan le suggère avec l'exemple de l'insistance du schizophrène qui répète : « *[...] puisque pour lui tout le symbolique est réel* »⁷. C'est l'acte qui vient pointer ce qui n'existe pas pour le sujet.

De là, Lacan développe autour de cette articulation entre Symbolique et Réel mais d'un point de vue de l'action du sujet. Il fait notamment un retour à l'exposé de J. Hyppolite, à partir d'un cas de la littérature de *l'ego psychology*, qui pointe un *acting-out* chez un sujet.

Ce phénomène, pris comme Réel qui fait retour pour le sujet, permet à Lacan de s'étonner : « *Et cet acting-out, ne serait-il pas tout aussi étranger au sujet ?* »⁸.

Ce n'est donc pas en termes de sens et d'interprétation du sens que la phrase énoncée par le sujet vient s'inscrire mais bien dans ce qu'elle dévoile du rapport du sujet à son être, comme morceau de Réel qui fait retour, et qui ne peut accepter d'être traversé par le Symbolique. Il n'est que pris dans ces filets et c'est ce qui permet que la phrase soit dite.

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 388.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 388.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 388-389.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 389.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 389.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 390.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 392.

⁸ Lacan J., *Ibid.*, p. 399.

C'est donc dans le monde extérieur que resurgit l'expérience de l'hallucination du doigt coupé ; son contenu ne participe pas à ce qui fait l'histoire du sujet. L'hallucination de l'Homme aux loups, – d'un doigt coupé –, marque une pré-signification spéciale pour lui : l'inexistence comme telle de la castration.

« C'est pourquoi nous sommes ramenés là au niveau de l'imaginaire en tant que tel, au niveau de l'image modèle de la forme originelle. Il ne s'agit pas du reconnu symbolisé et verbalisé. »¹

Ça n'existe pas pour le sujet, ce n'est pas une non-acceptation de l'idée, mais réellement une inexistence en tant que telle.

Lacan s'interroge :

« D'une façon générale, en effet, la condition pour que quelque chose existe pour un sujet, c'est qu'il y ait Bejahung, cette Bejahung qui n'est pas négation de la négation. Qu'est-ce qui se passe quand cette Bejahung ne se produit pas et que rien n'est donc manifesté dans le registre symbolique ? »²

Dans le Séminaire I, toujours à propos de l'Homme aux loups, il remarque :

« Il n'y a pas eu pour lui Bejahung, réalisation du plan génital. Il n'y a pas trace de ce plan dans le registre symbolique. La seule trace que nous en ayons, c'est l'émergence dans, non pas du tout son histoire, mais vraiment dans le monde extérieur, d'une petite hallucination. La castration, qui est précisément ce qui pour lui n'a pas existé, se manifeste sous la forme de ce qu'il s'imagine – s'être coupé le petit doigt, si profondément que ça ne tient plus que par un petit bout de peau. Il est alors submergé du sentiment d'une si inexprimable catastrophe qu'il n'ose même pas en parler à la personne à côté de lui. Ce dont il n'ose pas parler, c'est ceci – c'est comme si cette personne à laquelle il réfère aussitôt toutes ses émotions étaient annulée. Il n'y a plus d'autre. Il y a une sorte de monde extérieur immédiat, des manifestations perçues dans ce que j'appellerai un réel primitif, un réel non-symbolisé, malgré la forme symbolique, au sens courant du mot, que prend ce phénomène. »³

À la différence des extraits de cure de Freud, où le sujet faisait appel à l'Autre dans le cadre du transfert, dans l'hallucination de l'Homme aux loups, il y a une disparition énigmatique et massive de l'Autre avec une confrontation au réel du phénomène. Lacan dénote aussi que le rejet – l'inexistence littérale du plan génital de l'Homme aux loups, se situe au niveau de la « [...] non-Bejahung, car nous ne pouvons pas le mettre, absolument pas, au même niveau qu'une dénégation »⁴.

L'opération primordiale symbolique de la *Bejahung*, quand elle n'a pas lieu, laisse le sujet saisi par un retour de ce qui n'a pas été symbolisé et ne peut pas alors exister pour le sujet. Il ne s'agit en aucun cas d'une négation de négation, mais bien de l'inexistence en tant que telle. Dans les *Écrits*, il indique que sans *Bejahung*, le sujet n'en voudra, selon la formule freudienne, « rien savoir au sens du refoulement ». Il n'y aura aucun élément dans son histoire, « si l'on désigne par ce nom, le lieu où le refoulé vient à réapparaître »⁵ ; il pointe ainsi la nécessité d'une symbolisation primordiale. Il conclut :

« Ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît dans le réel. »⁶

¹ Lacan J., « Introduction et réponse à un exposé de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud, leçon 10 février 1954 ». In Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, 1998. (Points essais). p. 98.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 97.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 97.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 96.

⁵ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 386.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 386.

Cela correspond aux deux mouvements antagonistes de l'*Einbeziehung ins Ich* et celui de l'*Ausstossung aus dem Ich*. C'est à partir de l'expulsion, l'*Ausstossung*, que le Réel se constitue en tant qu'il est ce qui résiste hors de la symbolisation.

Sans s'appuyer en premier lieu sur une question nosographique, il définit les enjeux de la *Bejahung* et de la *Verwerfung*. *Ausstossung* et *Verwerfung* ne sont à ce moment-là pas encore bien distinguées.

Par un retour à la dialectique de la *Verneinung* exposée par J. Hyppolite, Lacan précise la *Verwerfung* comme « ce qui s'oppose à la *Bejahung* primaire et constitue comme tel ce qui est expulsé »¹. La perspective mythique de J. Hyppolite prend à ce point toute sa consistance, puisque c'est là que la manifestation primordiale s'inscrit d'une assomption du sujet à l'être :

« Car c'est bien à ce point reculé que Freud nous porte, puisque ce n'est que par après, que quoi que ce soit pourra y être retrouvé comme étant. »²

L'exposé de Freud nous amenait déjà aux origines de l'étant, là où l'on retrouve l'affirmation inaugurale qui ne sera plus présente que par des formes voilées de la parole inconsciente.

« C'est seulement par la négation de la négation que le discours humain permet d'y revenir. »³

La *Verneinung* de Freud permet de clarifier les deux négations qui coexistent : Freud n'y utilise pas le terme de *Verwerfung* mais celui d'*Ausstossung* qui marque d'autant plus le rejet radical.

Il articule Symbolique et Réel par rapport à la question de l'être, ce qui lui permet ensuite de penser une logique différentielle entre névrose et psychose qui participent tous d'une négativité en acte. Pour le sujet pour lequel il y a eu *Verwerfung*, la *Bejahung*, comme « ouverture à l'être » a été retranchée, *verworfen*, comme l'écrit Freud. Elle ne se retrouvera ni dans la dénégation, ni dans son histoire.

« Le sujet n'en voudra “rien savoir au sens du refoulement” »⁴ et cela parce qu'il n'y a pas eu de *Bejahung*, de symbolisation primordiale.

« Car pour qu'il eût en effet à en connaître en ce sens, il faudrait que cela fût venu de quelque façon au jour de la symbolisation primordiale. »⁵

Lacan relève que la *Verwerfung* comme originelle, supprime toute manifestation de la *Bejahung*, toute opération de la fonction symbolique, là où l'intellectuel se séparait en acte de l'affectif. Ainsi dans les *Écrits*, il précise la dissymétrie fondamentale approchée par Freud :

« La *Verwerfung* donc a coupé court à toute manifestation de l'ordre symbolique, c'est-à-dire à la *Bejahung* que Freud pose comme le procès primaire où le jugement attributif prend sa racine, et qui n'est rien d'autre que la condition primordiale pour que du réel quelque chose vienne à s'offrir à la révélation de l'être, ou, pour employer le langage de Heidegger, soit laissé-être. »⁶

Dans la *Bejahung*, il y a un dire oui dans le symbolique, incluant le refoulement – et donc la *Verneinung* – tandis que la *Verwerfung* y coupe court. Il y a une inexistence qui ne permet pas d'y revenir.

¹ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 387-388.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 388.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 388.

⁴ Lacan J. *Ibid.*, p. 388.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 388.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 385-386.

« Telle est l'affirmation inaugurale, qui ne peut plus être renouvelée sinon à travers les formules voilées de la parole inconsciente, car c'est seulement par la négation de la négation que le discours humain permet d'y revenir. »¹

La *Bejahung* est ce qui du Réel s'offre à la révélation de l'être et la *Verwerfung* est ce qui du Réel devient ce qui subsiste en dehors de la symbolisation.

Dans son commentaire sur la *Verneinung* de Freud, J. Hyppolite lie les différents contraires de manière dialectique – *Bejahung/Verneinung* et *Vereinigung/Ausstossung*. La dénégation, *Verneinung*, inscrite dans une dialectique d'*Aufhebung*, apparaît par suite de la secondarité du jugement d'existence comme héritière d'une négation plus fondamentale : celle qui procède de l'expulsion primaire, l'*Ausstossung*. *Verwerfung* et *Ausstossung* se différencient alors par un principe de « négation plus fondamentale » qui est instauratrice de l'opération primordiale symbolique – la *Bejahung* initiale – et du Réel.

La symbolisation primaire – la *Bejahung* – comporte les deux opérations complémentaires de l'introduction dans le sujet – *Einbeziehung ins Ich* – et de l'expulsion hors du sujet – *Ausstossung aus dem Ich*. L'*Einbeziehung ins Ich* se substitue à la *Bejahung*, tandis que l'*Ausstossung aus dem Ich* « constitue le réel en tant qu'il est le domaine qui subsiste hors de la symbolisation »².

Lors de l'expulsion primaire, il s'agit du réel comme extérieur au sujet. Ensuite la réalité dont il s'agit dans la représentation, *Vorstellung*, n'est pas uniquement celle de trouver l'objet ou de marquer l'extérieur comme existant pour le sujet, mais c'est de retrouver l'objet là où il peut s'en saisir. Et l'*Ausstossung*, constitutive du dehors, instauratrice de la *Bejahung* initiale, constitue selon Freud un premier pas nécessaire pour que le sujet puisse symboliser son histoire.

La négation primitive participe à la structuration du sujet et instaure le refoulement originaire, qui est la condition pour que le Symbolique prenne le Réel dans sa trame. Un point de non-sens s'ouvre au fondement du sujet et cette perte correspond à tout ce que Lacan développera plus tard avec la formalisation de l'objet *a*.

Sans *Bejahung*, ou sans opération symbolique primordiale, le sujet peut avoir à faire avec du contenu erratique, qui persiste et ne prend pas sens, car « ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît dans le réel ».

L'*Ausstossung*, mouvement antagoniste de la *Bejahung*, est donc le siège de ce qui a été retranché de la *Bejahung* primordiale et qui persiste hors de la symbolisation. Et sans *Bejahung*, le contenu du refoulement originaire non symbolisé peut faire retour dans le champ du signifiant.

I-3 – « *Bejahung* », « *Quod* » et féminin

Rappelons que Lacan pointe le phénomène de l'hallucination, de *déjà-vu* de l'Homme aux loups, en indiquant qu'il faut que *ça ait été*, qu'*il y ait*, que « *ça y est* » pour que la deuxième opération de reconnaissance existe. P. Thèves et B. This précisent leur choix de terme dans « Traduction et commentaire de *Die Verneinung* »³ :

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 385-386.

² Lacan « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Points essais). p. 388.

³ Thèves P., This B., « Traduction et commentaire *Die Verneinung* ». In *Le Coq Héron*, 1975, 1982, 52, p. 41.

« *Bejahen*, le verbe, c'est répondre affirmativement, c'est dire oui (ja) à une affirmation antérieure émise par l'autre. Il parle et je dis oui, donc je confirme... Affirmer en français, c'est étymologiquement rendre solide, alors qu'infirmier c'est rendre infirme... »

L'affirmation de la *Bejahung* rend consistant quelque chose qui s'exprime antérieurement. C'est ainsi que Lacan formule qu'il y aurait eu une « *non-Bejahung* » chez l'Homme aux loups. Autrement dit cette hallucination, ressortie sous la forme d'un souvenir par l'illusion, prend la place d'un phénomène qui témoignerait d'une « *non-Bejahung* » et non d'une forclusion (sans pour autant en définir une catégorisation nosographique).

Lacan souligne la démonstration de J. Hyppolite de :

« [...] la différence de niveaux de la *Bejahung*, de l'affirmation, et de la négativité en tant qu'elle instaure à un niveau inférieur [...] la constitution du rapport sujet-objet. »¹

Il pointe alors que les deux opérations se réalisent dans des temps et des niveaux distincts. Autrement dit, il existe une antériorité à l'opération de *Verneinung*, qui se réalise dans la *Bejahung* et s'y déploie les deux dimensions du sujet et de l'Autre.

Dans la *Verneinung*, Freud pointait déjà que l'opération de la *Bejahung* constitue le sujet autant que l'objet. Les premières affirmations ou négations s'écrivent avec la fonction de jugement, et les premières motions pulsionnelles orales avec la fonction d'existence. Nous rappelons rapidement : le jugement d'existence est au fondement de la naissance d'une fonction intellectuelle qui se réalise aux sources du principe de plaisir, à partir d'un mouvement dialectique opposé d'intégration ou d'expulsion hors du moi. Le jugement d'attribution lui, porte sur la propriété en tant qu'elle est bonne ou mauvaise et le jugement d'existence, nous dit Freud, c'est le moi réalité. À partir d'une représentation le sujet peut dire qu'il y a quelque chose de représenté, le jugement d'existence a lieu sans considération de l'extérieur.

Ainsi avec ces deux mouvements de la fonction de jugement, Freud pointe que c'est à partir du moi-plaisir initial que le moi-réalité s'établit, d'une part par l'épreuve de réalité, puis par celle d'une reconnaissance de la représentation présente dans le moi. Le principe de réalité se construit à partir du fonctionnement du principe de plaisir et non pas en opposition.

La définition de J. Hyppolite de l'intégration au moi ou de l'expulsion hors du moi, à partir d'une question mythique du dehors et du dedans, permet de saisir ce que Freud articule ensuite d'une opposition entre subjectif et objectif, qui se produit dans ce deuxième temps. Dans le premier temps, il n'y a que le sujet, rien n'est étranger pour lui car c'est à partir de la certitude que c'est du sujet que s'opère la dialectique. C'est dans le second temps, que ce qui s'exprime de l'autre (de l'objet) se réalise dans une intériorité et extériorité.

En construisant son propos sur le mode hégélien, Freud pointe la logique de néantisation à l'œuvre. À partir de l'opposition entre la *Vereinigung* et l'*Ausstossung* (unification et destruction), il marque que l'opération nie le sujet et vide l'objet pour mieux l'incorporer. Il y a donc une genèse commune au sujet et à l'objet. La *Vereinigung* vient détruire l'objet là où il était tandis que l'*Ausstossung* vient nier le sujet à la place où il était pour le vider de ce qui y était. L'opération de la *Verneinung* constitue donc le sujet autant que l'objet (bon et mauvais). C'est ce que Lacan traduit comme le rapport du sujet à l'être, au Réel.

Ce ne sont pas les bénéfices de plaisir qui en proviennent qui déterminent l'opération, néanmoins la logique d'une négation de la *Verneinung* implique que nous (les sujets) sommes les résultats de la négation de la négation. « *L'insondable décision de l'être* » (d'un choix de névrose ou de psychose) se réalise dans l'opération même de la négativité ; c'est la destructivité foncière et

¹ Lacan J., « Introduction et réponse à un exposé de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud, leçon 10 février 1954 ». In Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, 1998. (Points essais). p. 95.

fondamentale de l'être humain. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud questionne les œuvres et institutions qui réglementent les relations des hommes entre eux avec notamment un commandement explicite : « *Tu aimeras ton prochain* ». C'est la question de l'autre par rapport au sujet.

Lacan indique par ailleurs que :

« [...] la condition pour que quelque chose existe pour un sujet, c'est qu'il y ait *Bejahung* qui n'est pas négation de la négation ».

Car la négation de la négation a été précisée par J. Hippolyte comme l'affirmation purement intellectuelle, l'affirmation manifeste secondaire. En effet, la négation, telle que Freud la repère dans la cure, autorise, par l'intermédiaire de « *la création du symbole de négation* », une indépendance avec le refoulement et la contrainte de principe de plaisir. L'alternative à la dialectique des contraires, par le symbole, marque une indépendance, un autre passage, néanmoins il n'est possible de nier que quelque chose qui existe.

Autrement dit, lorsque Freud rapporte ces extraits de cure, c'est pour désigner l'opération de savoir dénié par le sujet. Le sujet énonce « *Ce n'est pas ma mère* », affirmation censurée, déniée dans l'inconscient. L'énoncé est issu d'une affirmation, d'un dire oui, un « il y a » sans argumentation ou négativation du savoir.

Il y a donc à l'origine de la naissance de la pensée, selon les termes de J. Hippolyte, une assomption symbolique, une advenue à l'existence sous la forme du *Quod* latin, assertant un simple et consistant « *il y a* ». Lacan retranscrit cette affirmation originale du sujet, la *Bejahung* comme une étape préalable obligatoire à la *Verneinung*, une première étape dont on n'a plus de traces. Et l'*Ausstossung* concerne ce qui ne saurait être pris dans l'affirmation d'existence, et qui est expulsé hors de la symbolisation.

La *Bejahung* s'écrit au temps originaire de l'articulation du sujet et de l'Être, du rapport du sujet à l'être et au Réel comme le formule Lacan. Le sujet s'origine d'une négation de la négation comme le soutient l'opération distribuée entre les pôles d'*Einbeziehung ins Ich* et d'*Ausstossung aus dem Ich*, qui mettent en tension un intérieur, ou intériorisation, d'une agrégation, d'une appropriation et d'un rejet à l'extérieur, d'une destruction. Par un dire non, il y a une opération de destruction et de négativation, qui ne sont pas opposées et participent toutes deux du principe de plaisir. Le texte charrie également la question de la jouissance, de l'au-delà du principe de plaisir.

La destructivité foncière et fondamentale, telle que Freud la développe dans *Malaise dans la civilisation*, est au fondement du sujet. Et pour chaque sujet, il existe une boussole déterminée et contrainte par sa *Bejahung* symbolique et son être de jouissance.

Donc l'articulation du sujet et de l'être dans la *Bejahung* de Freud prend sa consistance dans le double mouvement qui s'opère par le jugement d'existence et le jugement d'attribution, telle une moderne articulation de l'antique distribution aristotélicienne, mise en exergue par les scolastiques, des fameux « *Quod* » et « *Quid* » latins.

En effet, le jugement d'attribution porte sur la propriété en tant qu'elle est bonne ou mauvaise, c'est une moderne désignation du champ du *Quid* latin : qu'en est-il des qualités de la chose incriminée, tandis que le jugement d'existence a lieu sans autre considération, c'est le *Quod*, c'est l'objet en tant qu'il est, et dont je ne sais rien ni ne peux rien savoir. En philosophie scolastique, la *quiddité* est la forme substantielle, l'essence, la qualité d'un objet. C'est la question de son essence « *quod sit* », soit « *qu'est-ce que c'est ?* » – « *was sein* », qui se pose après celle de savoir si l'objet est ou pas « *an sit* », – tel le « *daß-sein* » allemand.

A partir des lectures d'Aristote, les scolastiques font valoir que la *quiddité* c'est « ce qui fait que la chose est ce qu'elle est ». Dans *Métaphysique*, livre Z, Aristote indique que l'âme est la quiddité de l'homme :

« La quiddité de chaque être, c'est ce qu'il est dit être par soi. [...] La véritable énonciation de la quiddité de chaque être est celle qui exprime la nature de l'être défini, mais dans laquelle ne figure pas cet être lui-même [...]. La quiddité d'un être est son essence individuelle et déterminée. »¹

Dans la philosophie scolastique, la *quiddité* de chaque chose (soit la forme substantielle) est « considérée en soi, se nomme essence et, considérée par rapport à l'opération, nature »², soit pour un être, c'est le principe de sa vie propre, de son espèce et de ses opérations³. C'est une opération de savoir sur l'être à laquelle s'oppose la *quoddité*, qui est, elle, définie par tout ce qui dans une chose ne constitue pas son essence⁴. C'est le fait même de l'existence. C'est la question de l'être qui se passe de toutes autres références et particulièrement des références de l'autre.

Autrement dit, il s'agit de la confrontation de l'*essentia* et de l'*existentia*, en tant que la première est le *Quid*, soit ce que la chose (*res*) est, et la deuxième, l'*existentia*, le *Quod*, soit le mode d'être de l'étant « *an itas* ». Par exemple, la *quiddité* de Dieu n'est rien d'autre que son annité – *Dei est, an itas*. Sa *quiddité*, c'est qu'il est, c'est sa *quoddité*.

Les deux contingences du sujet exprimées par le « *Que suis-je là ?* », – *suis-je homme ou femme, et suis-je ?* soit le fait qu'il pourrait ne pas être –, se trouvent au cœur du texte de la *Verneinung*. Le sujet porte en lui la marque de la procréation et de la mort, et l'être c'est le « *Sein zum Tode* », de Heidegger, soit « l'être-pour-la-mort », qu'il reprécisera, en 1954, en « l'être-vers-la-mort ».

L'être et le sujet se différencient autant que la question de l'existence nous permet de le concevoir. La *quoddité*, par le fait que la chose est, *anitas*, est-ce que cela est, est-elle « *an-est ?* » correspond au *dass-sein*. Ce qui est différent du *Dasein* d'Heidegger : la manière d'être spécifique de l'être humain qui se distingue des choses ordinaires. Comme l'indique A. De Libera⁵, le *Dasein* d'Heidegger se définit de n'être pas une chose et l'être d'une réalité ne saurait se définir comme l'être pour la mort⁶. Seul l'être du *Dass-Sein* peut être défini comme le *Sein zum Tode*, « l'être-pour-la-mort », ou donc la *quoddité* médiévale.

Aux origines de l'être, et au premier mouvement de la *Bejahung*, c'est un « *il y a* » qui se passe de la chose. Au fondement de la naissance du sujet, le « *dire que oui* », correspond à la *quoddité* du moyen-âge qui ne présuppose pas ainsi le déploiement du jugement d'attribution, sa *quiddité*, mais au contraire l'exclut.

Telle que la philosophie scolastique le dépie, c'est le *Quod* latin opposé au *Quid*. En précisant la relation du sujet à l'être, Lacan démontre que dans la *Bejahung*, il y a donc une advenue du sujet à l'existence qui s'opère sous la forme du *Quod* latin : un « *il y a* » donc « *il y a* » comme tel, bien avant tout jugement d'attribution ou de connaissance, de qualification. Un « *il y a* » sans argumentation ou négativation du savoir. On pourrait ainsi avancer que le *Quod*, l'être, s'oppose au *Quid*, le sujet, en tant qu'y est en jeu la question du savoir.

¹ Aristote, *Métaphysique*, livre Z, Paris : J. Vrin, 1986. (Bibliothèque des textes philosophiques).

² Saint Bonaventure, *Commentaria in quattuor libros Sententiarum*, <https://fraciscan-archive.otg/bonaventura/sent.html>

³ Nova P., *Dictionnaire de terminologie scolastique*, Avignon : Seguin Frères, 1885.

⁴ Définition Universalis quoddité, <https://universalis.fr/dictionnaire/quoddit%25C3%25A9/>

⁵ Alain De Libera, philosophe français, professeur honoraire au Collège de France et membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (1948 -...).

⁶ De Libera A., Cours au collège de France, Histoire de la philosophie médiévale, (2013-2019) *Inventio subiecti*. L'invention du sujet moderne, 3 avril 2014

Le jugement d'existence « il y a » s'inscrit là comme marque d'existence, tandis que le *Quid*, avec le jugement d'attribution, s'opère à la suite et déplie quelque chose de l'ordre du savoir qui vient voiler. Car, la qualité fait référence à l'objet, le sujet, et non pas à l'être. Le voile suppose en lui-même un processus de dévoilement, où le signe vient donner du sens à révéler.

Ce qui intéresse la psychanalyse c'est l'opération dialectique à l'œuvre. Le psychanalyste est témoin de l'énonciation du sujet, telle qu'elle dénote son rapport à la vérité, au voile de la vérité. Le psychanalyste et son désir sont convoqués pour faire advenir et lever le voile sur un témoignage non su. C'est là la question du *Quod*, telle qu'elle articule la relation du sujet à l'être.

Le psychanalyste est témoin de la production de vérité, où il ne s'agit pas de la véracité du fait, mais de la vérité du sens révélé. Une dialectique s'opère entre les deux avec un processus de dévoilement, où il s'agit de lever le voile sur le sujet, sur ce qui fait obstacle à la manifestation de la vérité. Il y a donc un point d'extériorité, telle une boussole qui détermine et fait lien.

Nous posons qu'il existe une affinité entre féminin et *Bejahung*. Point d'argumentation ou de savoir dans ce premier temps de la *Bejahung*, il n'est pas question de référence à l'autre, il n'est pas question des signifiants de l'Autre pour les incorporer et les expulser.

Or, et de la même manière, la question du féminin s'inscrit là dans une abstraction, une exclusion du jugement d'attribution. Le féminin, c'est le *Quod*, qui ne saurait se poser du côté du savoir mais bien du côté de l'existence, de l'être.

La question *Que veut une femme ?* est restée intacte pour Freud et c'est parce qu'aucune réponse concernant le désir d'une femme ne peut être vraie pour *chaque-Une*. L'aphorisme de Lacan « *La femme n'existe pas* » vient également pointer que toute écriture du côté du savoir ne saurait réduire la question du féminin. Aucune essence de *La* femme ne se saisit, ce qui révèle ce lieu vide de sens et d'essence, résistant aux énoncés universels.

Le « *continent noir* » freudien de la psychanalyse, ou encore l'appel de Lacan aux psychanalystes femmes d'en dire quelque chose soulignent bien l'expérience du féminin qui se passe d'une élaboration de savoir, qui ne peut enserrer le Réel qu'il contient. « *La jouissance féminine s'éprouve à l'occasion, mais elle est impossible à dire* »¹. Les figures de la femme soutiennent le système symbolique avec cet énigmatique, cette inconsistance, elles viennent montrer l'impossibilité à dire. Ce qui amène Lacan, toujours dans le Séminaire XX, à ajouter : « *À forcer son dire, à dire la femme, on la diffâme* »².

Depuis toujours, le féminin a questionné et dérangé. Les images des grandes hystériques de Charcot se font les meilleurs témoins de ce que les femmes peuvent susciter et générer. Le mystère captivant de la femme, l'éprouvé de la jouissance féminine indicible, renvoient l'homme à une hantise, allant de la fascination à la haine. La haine peut mettre en acte la volonté totalitaire de parvenir à plier au tout universel la résistance du *pas-tout* féminin et du caractère illimité qu'il contient. Chacune est *pas-toute* et vient se loger à la place vide de *La* femme. Chacune s'additionne en une série ouverte d'éléments singuliers qui tend vers l'infini.

Freud avait déjà remarqué que le « *refus de la féminité* »³ était le point de butée d'une analyse, « *une part de cette grande énigme de la sexualité* », un autre nom du « roc d'origine » de la castration (dernier bastion qui résiste aux effets de la cure), nous y reviendrons. C'est là que résiste le féminin comme orientation de l'analyse, le féminin comme question de l'être, question de l'analyse.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 69.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 79.

³ Freud S., « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » 1937. In *Résultats, idées, problèmes II*, Paris : Puf, 1985, p. 266.

Lacan a déplacé la question du désir vers la jouissance, nous enjoignant à aborder la féminité au-delà de la limite phallique et du sens. J-A. Miller dans sa transmission du tout dernier enseignement de Lacan, indique que la singularité *pas-toute* de la jouissance féminine est finalement celle du *parlêtre*, soit celle de tous les corps parasités par le langage.

Cela n'induit pas une absence de distinction entre côté homme et côté femme. Soit, pour tous, nous faisons l'hypothèse qu'il y aurait une advenue à l'existence pour tout *parlêtre* qui s'origine du côté du féminin, (du côté de la destruction et la mort, du côté Autre). Nous présupposons que l'*existentia* du *parlêtre* se loge dans l'opération primordiale de la *Bejahung*, en tant qu'elle s'opère sous la forme du *Quod* latin, « il y a », côté féminin, et que la naissance du sujet se réalise pour tout sujet homme ou femme, du côté du féminin. Là où la question de l'être s'inscrit.

II – Les *Verwerfung*, « au-delà du refoulement »

Si, comme nous l'avons vu, dans « *Die Verneinung* »¹ Freud interroge les logiques du refoulement et de la *Verwerfung*, Lacan accentue cette dernière en son acception épistémologique, pour approcher son futur concept de forclusion. Il n'aborde pas alors le phénomène de « pousse-à-la-femme », précisé bien des années plus tard, en 1972.

Nous suivrons sa lecture des termes et sa distinction entre *Verdrängung* (refoulement) et *Verwerfung* (forclusion) à partir de sa lecture de l'Homme aux loups. Cette lecture marque l'implacabilité de la *Verwerfung*, qui fonctionne telle une « abolition symbolique » : « *Le sujet n'en voudra rien savoir au sens du refoulement* »².

En nous intéressant aux *Mémoires d'un névropathe* du Président Schreber, nous dégagons le retranchement psychotique marqué par cette absence du *signifiant mâle primordial*³ et par la fonction de capitonnage du Père (entre le signifiant et le signifié).

En effet, dans *Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* (1958), Lacan différencie, par sa cause, la *Verwerfung* liée à la structure de la psychose, du refoulement originaire ; soit par le *défaut qui donne à la psychose sa condition essentielle*, tel qu'il est la *forclusion du Nom-du-Père*⁴.

II-1 – *Quelque chose d'autre, Verwerfung, Verdrängung et Ausstossung*

Les termes *Verwerfung* et *Verdrängung* jouissent d'une relative proximité dont l'élucidation contemporaine rend désormais difficile le passage de l'un à l'autre comme c'est le cas dans les textes de Freud. Au même titre que sa théorie de la psychose, Freud n'a pu terminer sa conceptualisation de la *Verwerfung* bien qu'il en souligne les différences repérées.

¹ Le texte allemand et plusieurs traductions du texte de Freud S., *Die Verneinung*, 1925, ont été utilisées :
- trad. Altounian J., in *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, coll. Bibliothèque de psychanalyse, PUF, 1988
- trad. This B. et Theves P., in *Le Coq Héron*, Paris, n° 52, 1975

- trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004
² Freud S., *L'Homme aux loups*, 1914, 1918, Paris : Puf, 1997. (Quadriga).

³ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 286.

⁴ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 583.

En 1894, dans *Les psychonévroses de défenses*, Freud écrivait déjà qu'il :

« [...] existe une sorte de défense bien plus énergique et bien plus efficace qui consiste en ceci que le moi rejette (*verwirft*) la représentation insupportable en même temps que son affect et se conduit comme si la représentation n'était jamais parvenue au moi »¹.

La première mention faite par Freud de la *Verwerfung* la caractérise comme un jugement du moi qui possède la particularité d'être générateur de rupture radicale avec une réalité que le sujet ne peut assumer.

Freud emprunte la définition du concept de *Verwerfung* de F. Brentano pour inscrire l'idée de rejet radical. Brentano récusait la possibilité de phénomènes psychiques inconscients et la *Verwerfung* désignait l'exclusion d'une représentation du champ de l'existence. Dans *L'Homme aux loups*² Freud fait ainsi apparaître une exclusion plus prononcée que celle du refoulement ; la représentation est totalement radiée de la *Verwerfung*.

Le terme *Verdrängung* serait quant à lui un emprunt à J. F. Herbart³ qui l'utilise pour désigner le fait qu'une représentation ne parvienne plus à la conscience par un mécanisme d'arrêt ou d'inhibition d'une autre représentation ; le conflit psychique obscurcit la représentation.

Dans le texte de *L'Homme aux loups* les termes de *verwerfen*, *verwerfung* reviennent à de nombreuses reprises et Freud y opère une nette distinction avec la *Verdrängung* :

« Eine Verdrängung ist etwas anderes als eine Verwerfung⁴. »⁵

Dans ses travaux ultérieurs la différenciation se dilue néanmoins avec l'usage du terme de *Verleugnung* qui décrit différents refus, dénis de la réalité qui ne se limitent pas au champ de la psychose. Une ambiguïté persiste entre les termes « *verworfen* », rejeté et « *verleugnet* », dénié.

Dans ses premiers textes, il utilisait le mécanisme de projection, pour définir chez le sujet psychotique un véritable rejet d'emblée dans l'extérieur et non un retour secondaire du refoulé inconscient.

« Il n'était pas exact de dire que la sensation réprimée à l'intérieur était projetée vers l'extérieur ; nous reconnaissons bien plutôt que ce qui a été aboli (*das Aufgehobene*) à l'intérieur revient de l'extérieur. »⁶

En 1894, il décrivait la défense psychotique ainsi :

« Le moi s'arrache à la représentation insupportable, mais celle-ci est indissolublement attachée à un fragment de la réalité, et, en accomplissant cette action, le moi s'est aussi détaché totalement ou partiellement de la réalité. »⁷

La projection ne peut être le ressort essentiel de la psychose.

Ce n'est que dans son étude du fétichisme⁸ que la notion de *Verleugnung* intervient comme « déni de la réalité » ; il rapproche la tendance à refuser, dénier l'absence du pénis chez la femme de l'enfant, du pervers fétichiste ou encore du psychotique. Il existe un refus d'admettre la

¹ Freud S., « Les psychonévroses de défense », 1894. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2004.

² Freud S., *L'Homme aux loups*, 1914, 1918, Paris : Puf, 1997. (Quadrige).

³ Johann Friedrich Herbart, philosophe et pédagogue allemand, (1776-1841).

⁴ Nous conservons les termes allemands pour la compréhension de l'exposé et apportons une traduction minimale sur « ist etwas anderes » soit une *Verdrängung* est quelque chose d'autre qu'une *Verwerfung*.

⁵ Freud S., *Cinq psychanalyses*, 1935, Paris : Puf, 2010.

⁶ Freud S., *Le président Schreber : Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique*, 1911, Paris : Puf, 2004. (Quadrige).

⁷ Freud S., « Les psychonévroses de défense », 1894. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2004

⁸ Freud S., « Le fétichisme », 1927. In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1970, 2, p. 19-24.

perception de l'absence et d'en déduire la conséquence ; ce qu'il écrit en termes de théorie sexuelle infantile de la castration.

Ainsi, bien qu'il décrive une « sorte de refoulement dans le monde extérieur », un désinvestissement du perçu, un retrait narcissique de la libido accompagné d'un retrait possible de l'« intérêt » non libidinal, Freud n'a pas toujours défini les mécanismes de défense propres à la psychose à partir du terme *Verwerfung*.

Sa conception est orientée par le prisme du modèle névrotique, mais il opère différents déplacements et interconnexions, soulignant ce qu'il observe et qui s'en distingue avec notamment un retrait de signification et/ou un refus d'attribuer un sens au perçu.

« [...] on peut douter si le processus nommé refoulement dans les psychoses a encore quoi que ce soit de commun avec le refoulement dans les névroses de transfert. »¹

Le paradigme lacanien – qui prendra également quelques années pour trouver sa juste tournure – permet un regard en arrière pour redistribuer *Verdrängung* (refoulement) et *Verwerfung* (forclusion). Avec le texte de l'Homme au loup et son hallucination du doigt coupé, Lacan départage l'hallucination, son statut et l'opération de la forclusion dans la psychose. En choisissant ce cas pour affiner sa lecture de la *Verneinung*, Lacan donne un nouveau relief au terme freudien de « *Verwerfung* » et souligne l'implacabilité repérée par Freud : l'Homme aux loups ne veut rien savoir de la castration.

« Ce sujet, nous dit Freud, de la castration ne voulait rien savoir au sens de refoulement, er von ihr nichts wissen wolte im Sinne der Verdrängung². Et pour désigner ce processus, il emploie le terme de *Verwerfung*, [...]. »³

« C'est ainsi que Freud, dans son inflexible inflexion à l'expérience, constate que bien que le sujet ait manifesté dans son comportement un accès, et non sans audace, à la réalité génitale, celle-ci est restée lettre morte pour son inconscient où règne toujours la « théorie sexuelle » de la phase anale. »⁴

Autrement dit, Lacan pointe que déjà, Freud relève la résistance à la levée du refoulement de l'Homme aux loups tout en le reliant au phénomène qu'il a posé au cœur de son analyse :

« [...] la position féminine assumée par le sujet dans la captation imaginaire du traumatisme primordial (à savoir celui dont l'historicité donne à la communication du cas son motif majeur), lui rend impossible d'accepter la réalité génitale sans la menace pour lui dès lors inévitable de la castration. »⁵

Le sujet, par son inscription dans cette position, est irrémédiablement renvoyé à son angoisse de castration et à son impossibilité à accepter la réalité génitale. Ce phénomène se distingue du refoulement et, comme le dénotait Freud, la différence est perceptible chez le sujet :

« Le refoulement ne peut être distingué du retour du refoulé par où ce dont le sujet ne peut parler, il le crie par tous les pores de son être. »⁶

Freud utilise alors non pas le terme de *Verdrängung* mais bien celui de *Verwerfung*⁷ que Lacan choisit de traduire à ce moment par « retranchement ».

¹ Freud S., « L'inconscient ». In *Métapsychologie*, 1915, Payot, 1972.

² Freud S., *Cinq psychanalyses*, 1935, Paris : Puf, 2010.

³ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Folio essais). p. 386.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 384.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 386.

⁶ Lacan J., *Ibid.*

⁷ Lacan choisit à ce moment de l'avancée de sa pensée, de traduire « *Verwerfung* » par « retranchement » puis ajoute en note de bas de page, « qu'à mieux peser ce terme, le traduire par « forclusion » a prévalu par notre office ».

Par un retour à la dialectique de la *Verneinung* commentée par J. Hyppolite, Lacan précise alors le terme de *Verwerfung* comme étant « ce qui s'oppose à la *Bejahung* primaire et constitue comme tel ce qui est expulsé »¹. Il clarifie les deux négations qui coexistent avec l'usage freudien du terme, non pas de *Verwerfung*, mais d'*Ausstossung* qui, lui-même, marque d'autant plus le rejet radical.

Grâce à ces deux termes, Lacan, comme Freud, se détachent de la notion de refoulement qui ne peut pas définir ce qu'ils observent.

Freud marque que l'*Ausstossung*, constitutive du dehors et instauratrice de la *Bejahung* initiale constitue un premier pas nécessaire pour que le sujet puisse *symboliser son histoire*. Lacan ajoute qu'à l'aube de la naissance du sujet, il y a un effet de création qu'aucune expérience ne peut produire. Le jour s'oppose à la nuit et aucune constatation empirique ne peut l'édifier ; c'est cette opposition qui crée sa consistance. Cet ordre symbolique instaure la loi d'alternance portée par le signifiant avant même l'accès au langage. Freud l'avait déjà mis en évidence avec le jeu du « *Fort-Da* » : l'ordre symbolique inhérent au langage s'impose ainsi à l'être humain. La *Verwerfung* se produit donc dans une armature signifiante fondamentale qui la précède ; et c'est dans cette armature signifiante que toute création vient ensuite s'inscrire.

Si la description de l'opération permet de distinguer le premier mouvement de l'*Ausstossung* comme ce qui persiste hors de la symbolisation, il devient plus clair que c'est suite à un deuxième mouvement, de *Verwerfung*, que le contenu du refoulement originaire non symbolisé peut faire retour dans le champ du signifiant. La *Verwerfung* est alors décrite comme l'articulation psychotique de l'autre pôle de la *Bejahung*.

La *Bejahung* est ce qui du Réel s'offre à la révélation de l'être, elle entame le Réel pour l'offrir à l'être, tandis que la *Verwerfung* est « ce qui du réel demeure en dehors de la symbolisation », subsiste en dehors de la symbolisation et coupe court à tout refoulement.

Ainsi, en 1955, il existe dans l'enseignement de Lacan, une *Verwerfung* structurante, originaire, normative (soit l'*Ausstossung*, l'expulsion primordiale) et une *Verwerfung* pathologique, exceptionnelle, psychotique, confondues en un même terme. Avec l'opération de négation, il articule Symbolique et Réel par rapport à la question de l'être, ce qui lui permet de définir une logique différentielle entre névrose et psychose qui participent tous d'une négativité en acte.

En s'intéressant aux Mémoires du Président Schreber, il va continuer à dénuder le mécanisme pour y repérer la logique d'un signifiant primordial.

II-2 – D'une négation fondamentale à la logique du rejet d'un signifiant primordial

La *Verneinung* nous positionne donc aux racines de l'instance de mort inscrite dans l'opération du langage. Le commentaire qu'en propose J. Hyppolite s'attache à dégager une négativité structurale, présente chez tout sujet, qui marque, non l'instinct de destruction, mais la pulsion de destruction fondatrice. Nous la saisissons comme un des ressorts obligés de la création, qui fait écho direct à la « *lutte à mort* », ou encore le « *do, undo, redo* » (*faire, défaire/détruire, refaire*) de Louise Bourgeois, qui souligne sa confrontation à une négativité ou un vide essentiel comme élan de création.

La négation fondamentale participe de la structuration du sujet et instaure le refoulement originaire, condition pour que le Symbolique prenne le Réel dans sa trame. De cette opération

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 387-388.

primordiale, un point de non-sens s'ouvre au fondement du sujet et anticipe sur ce que Lacan dégagera sous le nom d'objet *a*.

À partir de la *Verneinung*, Lacan approfondit la fonction du refoulement originaire en rapport à la genèse du sujet et il décale l'idée freudienne que c'est par le truchement d'une retrouvaille de l'objet perdu¹ que la réalité du sujet se construit. Le processus d'expulsion primordiale, *Ausstossung*, se confond avec la perte de la chose liée à l'exercice du symbole. Lacan constate, à partir de l'accession du sujet à l'être et de son rapport au langage, que la réalité est marquée d'emblée de la néantisation symbolique². Le concept du refoulement originaire tente de rendre compte de ce processus primitif d'expulsion pour définir ce quelque chose *verwirft*, rejeté du Symbolique, qui n'existe pas, ne se formule pas, est impossible à dire. Le refoulement originaire n'est pas décrit comme un mécanisme psychotique mais il marque un Réel, rejeté du Symbolique, impossible à dire : le refoulement d'un signifiant primordial tel qu'il puisse représenter la chose perdue.

L'idée que l'expulsion, le rejet au dehors de la *Verwerfung* est différent de celui présent dans le refoulement oriente son argumentaire.

« [...] pour que le refoulement soit possible, il faut qu'il existe un au-delà du refoulement, quelque chose de dernier, déjà constitué primitivement, un premier noyau du refoulé, qui non seulement ne s'avoue pas, mais qui, de ne pas se formuler, est littéralement comme si cela n'existait pas³ – je suis là ce que dit Freud. Et pourtant en un certain sens, il est quelque part, puisque Freud nous le dit partout, il est le centre d'attraction qui appelle à lui tous les refoulements ultérieurs⁴. »

Bien que Freud ne délie pas de lien entre la « *Verwerfung* de la castration » et le refoulement originaire, il oriente sa construction clinique du cas de l'Homme aux loups au point de la scène primitive à laquelle le sujet reste toujours fixé. La scène n'est ni symbolisée par le sujet, ni symbolisable, elle n'existe que par l'élaboration de Freud, alors que la fantasmatique du sujet est complètement définie par elle.

La reconstruction par Freud de cette expérience – l'observation du coït parental à un an et demi – s'inscrit comme trauma originel qui devient la base des refoulements ultérieurs. En outre, dans le cas du Président Schreber, Freud avait déjà décrit la fixation initiale comme ce qui précède et conditionne tout refoulement.

En posant un temps la *Verwerfung* comme caractéristique de la paranoïa, du fait du « rejet d'un signifiant primordial dans les ténèbres extérieures, signifiant qui manquera dès lors à ce niveau »⁵, Lacan évoque « un au-delà du refoulement, qui serait déjà constitué primitivement, un premier noyau du refoulé, qui non seulement ne s'avoue pas, mais qui, de ne pas se formuler, est littéralement comme si cela n'existait pas⁶ ».

Tout en suivant ce que dit Freud, il ajoute qu'il est partout, le centre d'attraction qui appelle à lui tous les refoulements ultérieurs⁷.

Dans sa thèse (1932), face au noyau central du délire d' Aimée, il se heurte à une réaction de *dénégation* qu'il définit ainsi :

¹ Freud S., *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 1967, p. 481.

² Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 168.

³ Souligné par Lacan.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, p. 54.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 15 février 1956, p. 171.

⁶ Souligné par Lacan.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, p. 54.

« [...] marquée par sa violence affective, ses formules stéréotypées, son caractère d'opposition définitive, [...] réhibitoire de tout libre examen [et mettant] [...] régulièrement un terme à la suite des propos »¹.

Il définit le blocage et la franche opposition d'Aimée comme résultante d'une carence du refoulement originaire qui confine les phénomènes élémentaires hors du champ Symbolique. C'est que tant que le « rejet » n'est pas rapporté au Nom-du-Père, seule une carence essentielle du refoulement originaire paraît caractériser la psychose, et là en particulier la paranoïa. Lorsque Lacan choisit de le définir par la forclusion, cela lui permet de scinder la dimension qui semblait commune pour les situer dans des champs différents.

Le terme de forclusion a été construit à partir de la théorie symbolique du signifiant. La place décisive du signifiant signale de manière différentielle la position du sujet par rapport au langage et à la parole. C'est son acception juridique qui nous indique la voie, puisqu'elle désigne le texte en tant qu'il est inopérant. Les signifiants forclos, qui ont été *verworfen*, ne sont pas intégrés à l'inconscient du sujet. Leur retour ne s'inscrit pas dans l'ordre symbolique comme Freud l'indique à propos du refoulement dans son article *Die Verneinung*. Autrement dit, dans le cas d'un retour des signifiants forclos, le mécanisme ne se réalise pas de l'intérieur.

Lacan décrit l'instauration de la *Verwerfung* à la naissance de la pensée, à partir d'une première division du bon et du mauvais objet qui ne peut se concevoir que : « [...] si nous l'interprétons comme le rejet d'un signifiant primordial »². Lacan prolonge ainsi l'idée freudienne de rejet au dehors, en l'établissant comme mécanisme de rejet d'un signifiant fondamental hors du langage, soit hors de l'univers Symbolique du sujet.

« La *Verwerfung* sera donc tenue par nous pour forclusion du signifiant. »³

Initialement, il existait un flou qui laissait penser que la forclusion pouvait porter sur n'importe quel signifiant. L'introduction de la notion de manque d'un signifiant primordial, soutien de l'armature symbolique pointe la spécificité de la *Verwerfung* psychotique. Elle est ainsi dissociée de l'expulsion fondatrice du sujet (l'*Ausstossung*).

Rapprocher la *Verwerfung* ainsi décrite comme spécifique de la paranoïa avec l'expulsion primordiale définie dans la *Verneinung*, antérieure et constitutive d'une *Bejahung* originelle rendait son modèle difficile d'appréhension ; c'est en spécifiant ce sur quoi porte le retranchement dans la psychose qu'il va pouvoir scinder et clarifier les deux.

Dès les années 1930-40, Lacan établit déjà que l'absence du père est envisagée comme « très favorable à l'éclosion des psychoses » et c'est dans les années cinquante qu'il théorise le choix de la structure de la psychose par la contingence de la figure paternelle.

Avec la *Question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*⁴, il devient clair qu'une des deux *Verwerfung* se rapporte au nom-du-père. Le cas de l'Homme aux loups n'y est évoqué qu'en arrière-plan de la distinction opérée entre forclusion du Nom-du-Père et élision du phallus. La « forclusion du Nom-du-Père »⁵ est alors définie comme le « défaut qui donne à la psychose sa condition essentielle »⁶.

¹ Lacan J., « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité », 1932, thèse de psychiatrie, Paris : Seuil, 1975, p. 233.

² Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 15 février 1956, p. 171.

³ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 558.

⁴ Texte qui date de 1958.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 583.

⁶ Lacan J., *Ibid.*

Le choix du terme forclusion a donc amplifié la différenciation entre une *Verwerfung* liée à la structure de la psychose et le refoulement originaire, car son étymologie souligne le retranchement d'un signifiant primordial porteur de la loi, – le signifiant du Nom-du-Père.

Les *Mémoires d'un névropathe de Schreber* lui permettent de préciser ce sur quoi porte le retranchement psychotique, illustrant cette absence « du signifiant mâle primordial »¹ et la fonction de capitonnage du Père.

À la suite de Freud, le père et l'Œdipe sont également un nœud essentiel de l'enseignement de Lacan. Dans *Les complexes familiaux*, l'imagos du père concentre à la fois « la fonction de répression avec celle de sublimation »². La conception de Lacan orientée par la dialectique hégélienne le conduit à souligner la nécessité d'un détour aliénant par un grand Autre pour que l'*infans* adienne comme sujet.

Lacan reconsidère la fonction paternelle avec l'apport des travaux anthropologiques de Lévi-Strauss consacrés aux *Structures élémentaires de la parenté*³ et qui révèlent l'inhérence de la prohibition de l'inceste et de l'Œdipe freudien à l'ordre du langage. Les imagos s'en trouvent lestées d'un poids de symboles qui devient vite prédominant : derrière l'image se situe un signifiant. Le père est envisagé comme celui qui permet d'orienter le sujet, les nouages instaurés par la fonction paternelle sont alors envisagés comme des points de capiton ; ils sont ce qui de l'ordre Symbolique et de la réalité d'un sujet s'assurent et s'organisent.

Les perspectives dégagées par Lévi-Strauss, – « la prohibition de l'inceste est universelle comme le langage »⁴ – permettent donc à Lacan de formaliser une instance Autre, telle que l'Autre du langage comporte en lui-même l'Autre de la loi, représenté par le Nom-du-Père. « La loi de l'homme est la loi du langage »⁵. Au sein même du langage, le Nom-du-Père est une fonction qui impose l'ordre symbolique et son signifiant est le : « [...] signifiant qui dans l'Autre, en tant que lieu du signifiant, est le signifiant de l'Autre en tant que le lieu de la loi »⁶.

Par un détour aliénant par l'Autre, le sujet subordonne et dépasse la logique des « imagos » en dénotant le lest du symbole, qui œuvre comme néantisation symbolique⁷.

Un signifiant fait défaut au champ de l'Autre : il n'est pas refoulé mais forclos et son retour, non articulé au Symbolique, se fait dans le Réel. Lacan reformule l'assertion de Freud à propos du phénomène de l'hallucination : « [...] ce qui a été forclos du symbolique réapparaît dans le réel »⁸.

De là, Lacan développe l'abord différentiel du rejet d'un signifiant primordial.

II-3 – Forclusion et Logique psychotique

Bien que le texte *Question préliminaire* soit contemporain de la complétude de l'Autre où la psychose est encore abordée à partir de la névrose – le schéma I représentant la métaphore

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 15 février 1956, p. 286.

² Lacan J., *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, 1938, Paris : Navarin, p. 66.

³ A la fin des années quarante.

⁴ Lévi-Strauss C., *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris : Puf, 1949.

⁵ Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁶ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 583.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 15 février 1956, p. 168.

⁸ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

délirante du Président Schreber est fait à partir du schéma R [Névrose] –, Lacan tente de dépasser l'appréhension de l'inconscient pour aller jusqu'au « ça jouit ». Le symptôme psychotique n'est plus envisagé à partir des troubles du langage mais de « l'illocalisation » de la jouissance et l'entremise du signifiant du Nom-du-Père, la logique de sa *Verwerfung* produisent une logique différentielle nosographique entre névrose et psychose. Le délire est abordé comme une tentative de remédier à la carence phallique et à l'angoissante énigme de l'Autre par la construction d'une nouvelle réalité « en s'efforçant de localiser la jouissance du sujet dans le signifiant »¹. Confronté aux abords de la béance de l'Autre sans réponse phallique pour y parer, le sujet psychotique est contraint d'élaborer de nouvelles significations.

Dans le Séminaire II, Lacan concluait par une primauté du Nom-du-Père pour qu'advienne une structuration normative du sujet. Cependant avec le cas de l'Homme aux loups, il suit Freud pas à pas et met de côté sa propre question du Nom-du-Père pour suivre celle, freudienne, centrale de la castration.

Ainsi dans sa relecture de *L'Homme aux loups* dans le Séminaire III, pointe-t-il une forclusion de la castration. Le phallus en tant que signifiant du complexe de castration est rejeté hors du champ Symbolique du sujet. La fonction paternelle va lui permettre de donner consistance au mécanisme.

À partir du dégagement de la différence entre *Verdrängung* et *Verwerfung*, il questionne ce qu'il en est du phallus et de sa logique et il interroge également le sens du refoulement et l'interprétation :

« Nous connaissons à présent la position initiale de notre patient à l'égard du problème de la castration : il la rejeta (verwarf) et s'en tint au point de vue du rapport par l'anus. Quand j'ai dit qu'il la rejeta, la signification la plus proche de l'expression est qu'il ne voulut rien savoir tel au sens du refoulement. De la sorte aucun jugement ne fut, à proprement parler, porté sur son existence, mais ce fut comme si elle n'existait pas. Cependant cette attitude ne peut pas être restée définitive, même pas en ce qui concerne les années de sa névrose d'enfance. Il existe de bonnes preuves qu'il avait reconnu par la suite la castration comme un fait. Sur ce point aussi il s'était comporté de manière qui est caractéristique de son être, ce qui nous rend si extraordinairement difficile de nous représenter sa névrose et de la comprendre de l'intérieur. »²

Cette longue citation, que nous empruntons au découpage de J-A. Miller³, illustre à la fois la distinction entre ce qui est rejeté (*Verwerfung*) et ce qui est refoulé (*Verdrängung*), ainsi que la reconnaissance qui s'exécute par les deux actions de résister et céder.

L'Homme au loup fait part d'une idée fixe transformée en revendication délirante. Freud repère distinctement que la négation de l'Homme aux loups ne procède pas de la formation secondaire de la dénégation constitutive du jugement d'existence, comme il le met en avant dans la *Verneinung*. Il pointe le mécanisme de retranchement et de rejet de la castration par le sujet qui se comporte comme si « [...] aucun jugement n'était par-là porté sur la question de son existence »⁴.

La castration est totalement soustraite et apparaît comme inexistante chez le sujet. Trois temps distincts se juxtaposent. Le nouveau est d'abord rejeté (*Verwerfung*), puis il y a un retour au refoulement (*Verdrängung*) pour enfin arriver à une co-existence possible entre le refoulement et le retour du refoulé. La logique phallique de la castration est donc rejetée puis elle est reconnue par deux opérations : résister au retour du refoulé puis y céder.

¹ Maleval J-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris : Seuil, 2000. (Champ freudien). p. 103.

² Citation de Freud, reprise par Miller J.-A., « L'Homme aux loups ». In *La Cause freudienne*, Seuil, 2009, 2, 72, p. 80.

³ Miller J.-A., « L'Homme aux loups ». In *La Cause freudienne*, Seuil, 2009, 2, 72, p. 80.

⁴ Freud S., *Cinq Psychanalyses*, Paris : Puf, 1954, p. 389.

Il existe un flou dans l'approche freudienne, la dualité des contraires ne ressort pas de manière dialectique et la *Verwerfung* fondamentale est recouverte par cette reconnaissance double (abomination/acceptation de la castration). Lacan reprend à son compte la description de Freud et insiste sur ce qui fonde la distinction :

« Er verwarf sie, il retranche la castration » (y ajoutant : und blieb auf dem Standpunkt des Verkehrs im After¹, et reste dans le statu quo du coït anal). »²

Il continue :

« Par là on ne peut dire que fut proprement porté aucun jugement sur son existence, mais il en fut aussi bien que si elle n'avait jamais existé³. »⁴

La *Verwerfung* de l'Homme aux loups est « une abolition symbolique » qui s'inscrit comme un « ne rien en vouloir savoir » mais plutôt qu'omise, la castration est inexistante. La dénégation marque qu'il existe des possibilités de levée du refoulement et des méconnaissances du moi, tandis que la *Verwerfung* fait obstacle à la remémoration. Le terme « abolition symbolique » souligne l'absence d'une symbolisation, qui n'a pas lieu là où elle était attendue.

Lacan s'attelle sérieusement aux trésors d'avancée psychanalytique des écrits de Freud. À partir des deux versants de sa théorie, – la théorie neuronale (soit celle de l'instinct, la pulsion, le développement) et la théorie de l'interprétation des rêves, il tente de réécrire la théorie instinctuelle avec les données de la relation à l'autre.

Dans le cas de l'Homme aux loups, il cherche à repérer ce qui reste en dehors du signifiant dans la construction freudienne et se décale ainsi de la théorie de l'inconscient et de son interprétation pour la prolonger par la promotion du signifiant plutôt que du sens. À cette époque le trauma est résorbable dans la chaîne signifiante et la *Verwerfung* déterminait un fait de langage, un élément signifiant hors circuit, pas repérable.

Elle est difficilement pensable car le symptôme est le signifiant d'un signifié refoulé. L'élaboration de sa théorie de la jouissance lui permet de penser une connexion entre le fait de reconnaître la forclusion dans sa radicalité et reconnaître l'existence d'une jouissance non résorbable dans le circuit de la parole. En 1953, dans le *Rapport de Rome* Lacan développe alors cet impensable comme étant l'objet *a* et la forclusion est conçue comme concept.

Reprenons alors l'histoire clinique de *L'Homme aux loups* qui a été construite autour d'un événement traumatique expulsé au dehors. Cet événement, c'est la scène de coït des parents à laquelle le sujet assiste lorsqu'il avait dix-huit mois. Dans le cas précis du texte de *L'Homme aux loups*, l'*Ausstossung*, l'expulsion au dehors, est cette *Verwerfung* de la castration. La théorie anale du coït s'inscrit donc comme ce qui est rejeté radicalement.

Une position féminine s'en dégage alors et réapparaît lors de la deuxième modalité de la reconnaissance de la castration – avec la séduction active avec Groucha. Le sujet y cède, donc, par une dominance attenante à l'analité.

Lacan distribue cette position féminine sur deux plans articulés. Du côté de l'imaginaire, il y a l'identification à la mère, une passivité féminine définie comme : « l'effet de capture homosexualisante

¹ Freud S., *Cinq Psychanalyses*, Paris : Puf, 1954, p. 389.

² Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Folio essais). p. 387.

³ Freud S., *Cinq Psychanalyses*, Paris : Puf, 1954, p. 389.

⁴ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, 1999. (Folio essais). p. 387.

qu'a subi le moi ramené à la matrice imaginaire de la scène primitive»¹. Et du côté symbolique l'identification au père est comme un « je ne suis pas châtré ».

Deux modes coexistent, l'activité virile et la passivité féminine (l'identification aux femmes) que J.-A. Miller dénote par la dimension structurale d'un trait pulsionnel de passivité chez l'Homme aux loups : séduction passive (scène primitive), séduction active (Groucha), séduction passive (sœur).

Ce qui est central se noue entre deux paradigmes, la ou les castrations (disjonction du pénis et du statut d'être humain) et l'érotisme anal — réversions pulsionnelles [passif/actif] — s'organisent d'un trait fondamental, qui est celui de l'image.

Lacan situe la reconnaissance de la castration, sa résistance et le fait de céder, en y incluant la position féminine et la protestation virile à partir de ce que révèle J. Hyppolite dans sa dialectique des contraires. En effet, Lacan situe la forclusion comme mécanisme symbolique contraire ou alternatif à la *Bejahung*.

La conceptualisation de Lacan du Réel permet de distribuer de manière moins passionnée ce qui a trait aux problèmes posés par la, ou plutôt, par les trois castrations. Il reconstruit par le clivage du fantasme et du Réel, où le Réel est à l'intérieur du fantasme.

Freud cherchait le réel d'une scène originaire en partant du rêve, il le traquait dans le réel des faits, notamment biographiques. En ayant dégagé une élaboration préalable du Symbolique, l'on saisit le Réel lacanien, pointé dans le Séminaire XI et qui instaure un changement de statut qui fait défaut à Freud. Ce dernier invoque les registres de maturation pulsionnelle archaïque, infantile ou mature pour départager des plans de rectification subjective chez ce sujet, Lacan s'en décale, ce qui lui permet de mettre en valeur le Réel de *l'objet a*, sans pour autant avoir à ce moment dégagé son statut.

Ainsi, les trois castrations sont ainsi départagées : pour la première, la séduction (régression au stade anal), la seconde le rêve des loups (régression au stade oral), la troisième l'établissement de la sublimation religieuse (régression au stade génital selon la conception de J.-A. Miller *qui remet les pendules à l'heure*). Pour la dernière, si elle était établie, il s'agirait du génital pour le sujet (selon la conceptualisation freudienne des maturations pulsionnelles freudiennes).

Nous filons le développement de J.-A. Miller, lorsqu'il propose de suivre Freud, de les ordonner selon une logique RSI. Cette catégorisation permet de discriminer les registres Réel, Imaginaire et Symbolique du père.

La première castration correspond à la pensée de la castration sans la croyance dans la castration *Gedanke ohne Glaube*, ce qui permet de la dénoter comme castration imaginaire. Il existe une possibilité même de la castration. La seconde, atteinte dans le rêve, laisse le sujet convaincu que la femme est châtrée. Cela génère une réactivation de la scène primaire. C'est donc une pensée et une conviction, donc la conviction de la réalité, soit une castration réelle. La troisième se différencie de la pensée ou de la croyance, de la conviction. Il y a assomption du symbole sous la forme d'un « tu seras un homme mon fils » comme un engagement sur l'avenir. L'assomption correspond à une promesse, une foi accordée. C'est une castration symbolique, ou celle que Freud appelle de ses vœux.

Déjà révélé dans le cas de l'Homme aux loups, la question du père réel, imaginaire et symbolique est au cœur du développement ultérieur du Nom-du-Père alors mis en évidence par Lacan dans le Séminaire III. Il marque alors que le phénomène de féminisation ne s'inscrit pas comme le

¹ Citation de Lacan, reprise par Miller J.-A., « L'Homme aux loups ». In *La Cause freudienne*, Seuil, 2009, 2, 72, p. 83. Cette citation issue de « *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* » (1953), vise sa construction du cas de l'Homme aux loups.

pense Freud à partir d'une causalité de la psychose mais bien comme effet, et la cause est ailleurs puisqu'elle résulte de la forclusion du Nom-du-Père.

III – Des marques du féminin

III-1 – Féminisation dans la psychose, « Pousse-à-la-femme »

Fort du témoignage que le président Schreber confie dans ses « Mémoires d'un névropathe », Freud convoque la psychanalyse pour interroger la relation particulière du sujet au langage et questionner les éléments délirants, notamment la féminisation, comme incidence possible de la « causalité psychique » de la psychose.

Schreber démontre une rigueur logique et une recherche de vérité dont se saisit Freud, comme un précieux témoignage clinique :

« J'avais édifié ma théorie de la paranoïa avant d'avoir pris connaissance du livre de Schreber. L'avenir dira si la théorie contient plus de folie que je le voudrais, ou la folie plus de vérité que d'autres ne sont aujourd'hui disposés à le croire. »¹

Quand M. Klein étudie la paranoïa comme une défense face à la persécution ressentie de la part de la figure de la « mauvaise mère », Freud considère que le lien pré-œdipien à la mère recèle le germe de la paranoïa². Néanmoins, il considère que la figure maternelle est subordonnée au complexe paternel et il avance que la paranoïa s'inscrit davantage comme une réponse défensive vis-à-vis d'une tendance homosexuelle. Le délire et l'érotomanie divine de Schreber seraient issus de l'activation des mécanismes de défense contre l'irruption d'une tendance homosexuelle.

Freud critiquera cependant son idée d'une étiologie homosexuelle de la psychose en référence à un cas de paranoïa féminine déclenchée par et dans une relation hétérosexuelle³. Il démontre que c'est à la suite de la relation primordiale de la fille à la mère, faite de revendications et de récriminations, que s'inscrit la relation paranoïaque de la femme à l'homme.

Freud indique donc à propos du Président Schreber que c'est parce que le narcissisme du sujet est menacé que se construit la défense contre la tendance homosexuelle. Il rapproche ainsi la phase de persécution – le Dr Flechsig devient notamment un persécuteur – et l'idée intolérable qui le traverse « *qu'il doit être beau d'être une femme en train de subir l'accouplement* ».

C'est cette idée qui marque, selon lui, le déclenchement du processus psychotique. Il s'opère une dénégation introduite par « *je l'aime, lui, un homme* », qui peut s'exprimer sous différentes formes :

« ce n'est pas moi qui l'aime » ; « ce n'est pas lui que j'aime » ; « ce n'est pas d'aimer qu'il s'agit pour moi, je le bais. »

Toutefois et Freud le pointe, la situation ne se résout pas dans un simple renversement symbolique, mais un renversement plus avancé, qui met à jour l'érotomanie divine, « *ce n'est pas lui que j'aime, mais un grand Autre* », divin en l'occurrence. En se faisant l'objet de l'amour divin, il peut abandonner sa virilité, qui lui semblait en premier lieu la plus précieuse.

¹ Freud S., *Cinq psychanalyses*, Paris : Puf, 1954, 1972, p. 321.

² Freud S., *Sur la sexualité féminine*, 1931, Paris : In Press, 2014.

³ Freud S., « Communication d'un cas de paranoïa en contradiction avec la théorie psychanalytique ». In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2005.

Freud a axé toute sa théorie sur la prévalence et la perte de l'objet phallique dans l'économie libidinale, quel que soit le genre sexué du sujet, d'où son idée que le remaniement de la réalité de Schreber se paye au prix de sa castration.

Lacan pousse un peu au-delà et pointe que : « *C'est la castration qui conditionne la crainte narcissique* »¹. En se détachant de l'abord œdipien, la transformation en femme, articulée à l'éviration, ne s'écrit pas sous la forme de la castration, car elle n'inscrit pas de signification à la jouissance, mais au contraire, laisse le sujet objet d'une jouissance sans nom.

Lacan spécifie alors la position sexuelle du sujet psychotique comme effet de « pousse-à-la-femme » dont le cas du président Schreber rend compte logiquement. Ce terme de « pousse-à-la-femme » n'apparaît que dans « *L'étourdit* »², mais l'idée est déjà là associée aux termes de « transsexualisme », « jouissance transsexualiste » ou de « féminisation » dans le Séminaire III³ et dans l'article « *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* »⁴.

Il conteste alors l'étiologie homosexuelle de la psychose et se détache d'une perspective œdipienne : ce qui est forclos n'est pas l'homosexualité, mais le signifiant du Nom-du-Père. Le délire paranoïaque tenterait de construire une figure paternelle sur un mode sublimé et l'effet de féminisation s'établit comme phénomène dont la cause serait du côté du retranchement du symbole.

Cela dépasse la conception freudienne selon laquelle « *l'anatomie, c'est le destin* ». La féminisation du sujet, est décalée de la position désirante féminine et n'est plus envisagée comme une solution du sujet, et pas non plus une solution universelle, mais comme marque de la logique discursive du sujet et de la relation du sujet à l'être.

Dans le Séminaire XX, *Encore*, Lacan développe ce qu'il a d'abord défini dans la *Question préliminaire* par l'identification sexuelle. Il étudie par les formules de la sexuation le positionnement du sujet en rapport à la logique phallique et la jouissance Autre. En associant à la considération du retranchement du symbole, le rejet d'une jouissance hétérogène qui pourrait venir signifier l'altérité de l'Autre, il saisit ce qui est ciblé par le terme de « pousse-à-la-femme ».

Les mathèmes des formules lui permettent de formaliser une logique qui opère dans le champ de l'inconscient, – soit pour tous –, et de dépasser ainsi la seule notion de forclusion du Nom-du-Père dans la psychose.

La question des Nom-du-Père reste la porte d'entrée pour tenter de déterminer le positionnement du sujet mais les formules de la sexuation ouvrent :

« [...] *une autre voie, [à] ce que j'ai tout à fait renoncé à aborder par celle des Noms-du-Père* »⁵.

Cette autre voie permet une réduction du mythe œdipien afin de le ramener à la seule logique de la castration, soit la logique phallique. Le phallus conserve une place prévalente dans la différenciation des sexes, comme Freud le soulevait dans le complexe de castration, et c'est son absence ou sa présence qui détermine un repérage sexué des êtres parlants⁶.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 4 juillet 1956, p. 356.

² Lacan J., « L'étourdit », 1972. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 449-495. (Le Champ freudien).

³ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981.

⁴ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XIX, « ... ou pire », 1971-1972, Paris : Seuil, 2011, leçon du 14 juin 1972.

Cette nouvelle élaboration fait suite au séminaire interrompu et à l'unique leçon inédite du 20 novembre 1963. Lacan choisit de ne pas continuer sur cette voie et l'aborde par une nouvelle perspective.

⁶ Tableau établi pour la première fois dans son ensemble lors de la séance du 13 mars 1973.

Dans le tableau de la sexuation¹, les trois notations logiques (quanteur universel (\forall , pour tout), quanteur existentiel (\exists , il existe au moins un), et la négation (une barre au-dessus) permettent de préciser le positionnement du sujet par rapport à l'ordre phallique. La différenciation de positionnement des sexes est démontrée à partir du mode sur lequel le sujet x s'inscrit dans la fonction phallique, soit ϕ de x . Le tableau est divisé en deux côtés, l'un, à gauche, figurant la position homme et l'autre, à droite, celle de l'Autre Sexe.

Le côté homme témoigne du positionnement du sujet, tel qu'il se loge dans un ensemble qui admet la castration par la position d'exception de celui qui ne répond pas à l'ordre phallique, le père mythique de Freud, le Père de la Horde.

Freud avait déjà commencé à dégager ce qui s'apparente à la fonction du Nom-du-Père avec la figure du père primitif. J-C. Maleval pointe ainsi que :

« L'existence d'un homme qui dit non à la castration, qui ne s'inscrit pas dans la fonction phallique, $\exists x \bar{\phi}_x$, à savoir le Père de Totem et tabou, possesseur de toutes les femmes, dont la jouissance ne connaît pas de bornes, celle-là seule permet de fonder en rigueur l'ensemble des hommes. »²

Le Nom-du-père est une fonction logique d'exception et le Père de la Horde est ce père jouisseur, envisagé comme l'exception qui fonde l'ensemble et limite le sujet dans sa jouissance par rapport à celui qui ne l'est pas. Il soutient la loi du désir à la condition d'être déjà mort, d'avoir été tué au préalable³, comme le souligne Freud.

À partir des formules de la sexuation, le père mythique est donc celui qui confirme l'ensemble pris sous la logique phallique, sous l'ordre de la castration marquant là un interdit de jouissance.

Ce renoncement à la jouissance de l'*Urvater*, ce parricide, c'est le père comme nom. Ce n'est pas lui l'auteur de la loi, mais il en est son représentant, sa fonction et par lui, de par sa position d'exception, tout sujet s'humanise.

Donc il faut qu'il y en ait Un qui fasse exception, comme représentation, pour générer un ensemble, avec une loi qui s'applique à chaque-Un, au « un-par-un ».

Ce père, c'est aussi « l'homme-insun »⁴ que prône l'hystérique, comme celui qui est le seul capable de parer à la castration, car l'hystérique dit la vérité sur ce qu'il en est du rapport sexuel, « aucun ne suffit pleinement ». Freud notait notamment que le Père de la Horde était le prototype de Dieu.

De l'Autre côté, du côté féminin, il n'y a pas d'exception qui peut confirmer un ensemble. Avec les deux parties du tableau, on distingue qu'à l'affirmation d'une existence, celle du Père

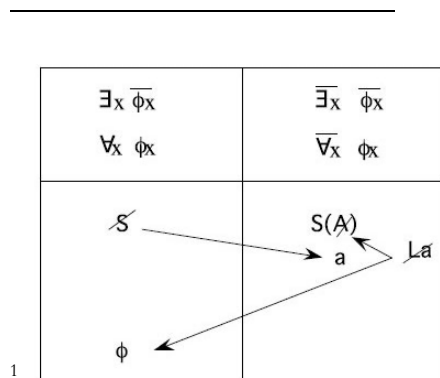


Tableau des formules des logiques de la sexuation

² Maleval J-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris : Seuil, 2000. (Champ freudien). p. 125.

³ Freud S., *Totem et Tabou*, Paris : Payot, 1965. (Petite Bibliothèque de Payot). p. 161.

⁴ Lacan J., *Le Séminaire, livre XVIII, D'un discours qui ne serait pas du semblant, 1970-1971*, Paris : Seuil, 2007, leçon du 3 mars 1971.

mythique, répond une absence celle de *La* femme. C'est ce que Lacan met en évidence à plusieurs reprises avec sa formule « *La femme n'existe pas* ».

La femme se caractérise d'être « pas-toute » prise dans la logique phallique. Tandis que l'homme y est par nécessité, elle y est par contingence, ce qui lui donne un accès à une jouissance supplémentaire, au-delà du phallus. *La* femme n'est pas toute soumise à la jouissance phallique et la jouissance Autre désigne ce qui s'y soustrait.

La féminisation de Schreber ou de l'Homme aux loups sont ainsi réinterrogées pour s'articuler à la logique de celui qui n'admet pas la castration. En suivant la construction freudienne de *L'homme aux loups*, le sujet est positionné du côté homme ordonné selon un : *Il existe un x concerné par le phi de x*, $\exists x \bullet \phi x$. La relecture lacanienne de la féminisation du sujet est reconsidérée comme un effet du positionnement du sujet inscrit tel qu'il *n'existe pas de x tel que non phi de x*, $\bar{\exists} x \bar{\phi} x$.

De n'être pas-toute ordonnée par le signifiant phallique crée, pour le sujet du côté féminin, une familiarité avec la psychose mais qui opère de manière distincte. Car dans la psychose, le sujet établit un *tout* hors ensemble phallique tandis que pour une femme, dans la névrose, le *pas-tout* décomplete le tout.

Schreber développe *la volupté d'âme* pour s'offrir à Dieu sain d'esprit et de corps et témoigne alors de l'inatteignable d'un tout. Il explique ainsi que cette jouissance sensuelle arrive « à titre de léger dédommagement de l'excès de souffrance et de privation qui ont été son lot »¹.

Les formules déterminent ainsi une nouvelle appréhension de la psychose qui ne se loge plus uniquement du côté de la logique du signifiant articulée avec celle précédente selon laquelle le psychotique a l'objet *a* dans sa poche.

Le mécanisme de la forclusion du Nom-du-père est indissociable d'une position subjective de l'être et le signifiant *La* femme résonne pour le sujet comme l'Un-père, signifiant tierce pour le sujet psychotique.

Le signifiant de *La* femme² forclos du Symbolique tend chez le délirant à faire retour dans le Réel s'éprouve dans le corps, comme en témoigne le Président. C'est le mode d'élaboration, après déclenchement, qui vient faire tenir la métaphore. Autrement dit, dans le phénomène du « pousse-à-la-femme », à la béance au niveau de la métaphore symbolique, qui cause le retranchement du symbole et donc la dérégulation de jouissance, le signifiant *La* femme vient répondre en permettant une localisation de jouissance. Et les formules de la sexuation permettent d'approcher le champ qui semble familier entre féminin et psychose.

III-2 – De la position désirante du féminin au « roc du biologique »

La différence des sexes cristallise les questionnements et si c'est à partir du corps biologique, c'est au regard de sa valeur psychique (phallus), que Freud dénote les marques futures de la subjectivation de chacun et construit les premières théories sexuelles infantiles.

La conceptualisation freudienne a lieu dans un contexte historique particulier et se fonde à partir de l'organe : « *L'anatomie c'est le destin* »³. Freud s'est détaché de Fliess sur la conception première d'une bisexualité chez la femme, mais il n'a pu se défaire du complexe de castration, du *Penisneid*

¹ Schreber D.-P., *Mémoires d'un névropathe*, Mesnil : Seuil, 1975. (Le Champ freudien). chap. XXI.

² Souligné par J.-A. Miller en 1981.

³ L'expression est attribuée à Napoléon par Freud, bien qu'il aurait dit en réalité « La géographie c'est le destin ».

(l'envie du pénis) de la petite fille ou du masochisme féminin qui trouverait : « [...] un fondement suffisant dans la modification de la formation du surmoi »¹. La femme aurait une tendre tendance qui la voit contrôlée par :

« [...] une moindre inclinaison à se soumettre aux grandes nécessités de la vie, qu'elle se laisse plus souvent guider par des sentiments tendres et hostiles »².

La place de la femme est déterminée par sa place dans la famille, une pudeur et un voile sont portés sur la sexualité féminine :

« Les femmes représentent les intérêts de la famille et de la vie sexuelle ; le travail culturel est devenu toujours davantage l'affaire des hommes [...] les obligeant à des sublimations pulsionnelles, auxquelles les femmes sont peu aptes. »³

Ce n'est que plus tard que les deux sexes seront concernés par le destin des pulsions et donc de la sublimation.

Freud considère donc que la fille est, dans un premier temps, soumise à l'ordre phallique, elle « naît garçon » avec une libido masculine et dans un deuxième temps qu'elle s'émancipe de l'Œdipe en « devenant femme » lorsqu'elle – comme le garçon – refoule, à la phase phallique, son désir pour la mère et qu'elle s'adresse au père.

L'angoisse de castration occupe une place primordiale dans la théorie des névroses, elle est au cœur du refoulement⁴, elle marque la fin du complexe d'Œdipe et souligne le complexe de castration manifeste chez la fille par la crainte de la perte de l'objet d'amour.

La castration concerne donc le garçon comme la fille, mais cette dernière doit faire avec un autre temps nécessaire d'identification à la mère pour qu'ainsi elle puisse accéder à la féminité. Autrement dit, au changement d'objet d'amour, s'ajoute un déplacement d'organe, ce qui ouvre à une subjectivité féminine. Lacan dénote par ailleurs que c'est par ce déplacement que la fille se situe dans un autre champ, le champ de l'Autre : elle est en quelque sorte en exil au lieu de l'Autre.

En 1932, Freud affirme que pour comprendre la femme, il faut s'intéresser au lien d'attachement pré-oedipien de la fille à sa mère ; le *Penisneid* de la fille est effectivement adressé à la mère dans un premier temps. En reconnaissant la castration de l'enfant, la mère permet ce détour vers le père, ce qui génère de la haine ressentie par la fille. Au moment où elle se détache de son premier objet d'amour et face à la déception liée à la croyance du pénis maternel, elle ressent de la haine, sentiment qui se réactualise dans le ravage maternel. Le père occupe à partir de là, une place prépondérante dans la structuration psychique de la fille, place largement dénotée par Freud dans les cures des hystériques.

Confronté à l'énigme du féminin, Freud est alors poussé à sortir d'une théorie des ensembles et à refonder le modèle psychanalytique, à partir de la clinique de l'hystérique⁵.

¹ Freud S., « Quelques conséquences psychiques de la différence des sexes au niveau anatomique », 1925. In *La vie sexuelle*, Paris : Puf, 1969. p. 201.

² Freud S., *Ibid.*

³ Freud S., « Le malaise dans la culture », 1930, in : OCF (1926-30) XVIII. Paris : Puf, 1994, p. 290.

⁴ Freud S., *Inhibition, symptôme et angoisse*, 1926, Paris : Payot, 2014. (Petite Bibliothèque de Payot).

⁵ Freud S., & Breuer J., *Études sur l'hystérie*, 1895, Paris : Puf, 1971, 2002.

L'histoire d'Anna O., – Bertha Pappenheim ¹ –, constitue un des « *mythes fondateurs de la psychanalyse* »² et c'est avec elle, qu'il développe la « *talking cure* »³ et sa compréhension du transfert.

Freud n'a jamais rencontré Anna O. en tant que patiente, mais il signe conjointement l'article « *Les mécanismes psychiques des phénomènes hystériques* »⁴ basé sur l'observation clinique de la patiente de J. Breuer. Anna O. a 21 ans lorsque son père contracte la phtisie. Elle le veille jours et nuits et ne s'accorde que quelques heures de rêveries dans l'après-midi, son « *théâtre privé* ».

« *Alors que tout le monde la croyait présente, elle vivait mentalement des contes de fées.* »⁵

La jeune fille, épuisée, est mise au repos loin de son père. Suite à cette rupture et ce changement de statut de soignante pour soignée, surgissent des symptômes : toux rebelle, agitation et somnolence.

« *À son immense chagrin, on l'obligea à abandonner son rôle d'infirmière.* »⁶

La cure avec Breuer commence à ce moment-là. Différents symptômes physiques s'ajoutent, troubles oculaires, paralysies, contractures avec zones d'anesthésie cutanée, et autres. Anna O. discute dans cinq langues, multiplie les phases de tristesse ou d'agitation mêlées de grossièretés. L'hypnose alors proposée par Breuer permet à ce moment, une amélioration notable.

Anna O. quitte sa chambre le 1^{er} avril 1881. Le 5 avril, elle demande des nouvelles de son père qui est à l'agonie, mais sa mère prolonge le mensonge en se voulant rassurante. Le père décède le jour-même.

« *C'était là le choc le plus grave qui pût l'atteindre.* »⁷

Anna O. entre dans une nouvelle période de crises marquée par du somnambulisme et deux jours plus tard, de nouveaux symptômes se manifestent. Elle ne reconnaît plus personne, n'accepte de se nourrir qu'avec son thérapeute et montre des tendances suicidaires. Elle est éloignée dans une maison de campagne le 7 juin 1881. Aux traitements sédatifs s'ajoutent, les rencontres de Breuer tous les trois ou quatre jours et des visites qu'elle rend à des personnes pauvres. Son état s'améliore et elle rentre à Vienne avant de rechuter en décembre 1881.

Dans cette dernière phase de la maladie, Anna O. revit chaque événement et traumatisme vécu sur l'année précédente. La « *talking cure* » s'impose par une narration des faits et des symptômes selon un fil chronologique inversé, qui remonte jusqu'à leur apparition.

« *Elle avait donné à ce procédé le nom bien approprié et sérieux de talking cure et le nom humoristique de chimney sweeping (ramonage).* »⁸

Anna O. estime avoir été flouée par le mensonge de sa mère qui lui a alors volé les derniers regard et parole paternels avant son décès. À l'évocation de la première manifestation de la maladie, les troubles disparaissent et la cure est officiellement interrompue en juin 1882, après que la patiente a annoncé sa guérison.

¹ Bertha Pappenheim (1859 - 1936) devient une militante dévouée aux autres, fondatrice du travail social. L'Allemagne lui rendra hommage en 1954 avec un timbre-poste à son effigie.

² Roudinesco É., et Plon M., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 1997, 2011. («La Pochothèque»). p. 1121.

³ Le terme est celui utilisé par Anna O.

⁴ Paru en 1892.

⁵ Freud S. & Breuer J., *Études sur l'hystérie*, 1895, Paris : Puf, 1971, 2002, p. 15.

⁶ Freud S. & Breuer J., *Ibid.*

⁷ Freud S. & Breuer J., *Ibid.*, p. 18.

⁸ Freud S. & Breuer J., p. 21.

Grâce à Emmy Von N.¹ qui l'enjoint à cesser de l'interrompre, Freud modifie sa méthode et accorde le savoir au sujet qui parle. Il abandonne l'hypnose et l'imposition des mains pour laisser la place à l'association libre. Il reconnaît sa méconnaissance de la névrose au féminin et il questionne une étiologie sexuelle.

Quant au cas Dora², il recèle de multiples enseignements pour Freud : l'expérience clinique de la cure devient le lieu où se produit le savoir analytique. Il fait évoluer foncièrement sa conception du transfert et il déplace son questionnement sur le rapport de la fille à la puissance et au désir du père, à une position d'objet sexuel, et ainsi au mythe œdipien et à la puissance du phallus³.

Dora, « *la perspicace jeune fille* », vient rencontrer Freud suite à l'injonction paternelle. La cure dure tout de même trois mois mais Freud considère que l'analyse n'a pas été menée à son terme et qu'il est responsable pour une certaine part dans cet inachèvement. Il s'interroge ainsi sur ses propres préjugés ou sur son maniement du transfert.

Dora est convaincue d'être l'objet d'échange entre son père et Monsieur K : Dora revient à Monsieur K quand son père récupère la femme de Monsieur K. La cure avec Freud va lui permettre de restaurer son rapport à la vérité de ce chassé-croisé.

En dénommant Dora « *la perspicace jeune fille* », Freud fait référence à l'essence même de sa névrose hystérique : son symptôme articule la vérité du sujet. Freud pointe l'articulation qui opère entre la dimension du symptôme psychique et celle de la sexualité. La vérité se fait jour entre une part de satisfaction et une part de jouissance.

Lacan nous éclaire sur la manière dont Freud a procédé, en ne se substituant pas à la réponse paternelle qui la renvoyait, petite fille, aux mensonges qu'elle pourrait faire. Freud accepte la vérité de Dora mais lui suggère qu'elle a une place à l'intérieur de ces échanges. Il fait une interprétation signifiante à ce moment puisque des symptômes cèdent.

Néanmoins Freud n'a d'abord pas saisi l'énigme que Dora poursuit et la jeune fille le quitte. Lacan le pointe ainsi :

« Ce que l'hystérique veut [...], c'est un maître. [...]

Elle veut un maître. C'est là ce qui gît dans le petit coin en haut et à droite, pour ne pas le nommer autrement. Elle veut que l'autre soit un maître, qu'il sache beaucoup de choses, mais tout de même pas qu'il en sache assez pour ne pas croire que c'est elle qui est le prix suprême de tout son savoir. Autrement dit, elle veut un maître sur lequel elle règne. Elle règne, et il ne gouverne pas. »⁴

Dora veut un maître sur lequel elle règne sans qu'il ne gouverne et elle part, telle Anna O., avec ses propres conclusions de la cure. Freud repère alors son erreur dans le transfert en ayant collé aux préjugés de l'époque quant aux relations homosexuelles dans l'hystérie. Il découvre alors la présence d'une identification au masculin, d'un désir, pour la femme, de l'homme dans la recherche du féminin de sa patiente. Il échoue à repérer l'importance et l'incidence de l'autre femme dont la référence se répète avec la madone dans le deuxième rêve.

L'autre femme, Madame K., est celle qui incarne le mystère de la féminité et sur lequel se fonde le symptôme de Dora, l'inaccessibilité d'un savoir sur le féminin : « *Qu'est-ce qu'une femme ?* ».

¹ Emmy Von N. – Fanny Moser – débute en mai 1889 pour six semaines.

² Le cas Dora – Ida Bauer (1882-1945) – a été écrit en 1899 et publié en 1905 dans *Cinq Psychanalyses*.

³ André S., *Que veut une femme ?*, Paris : Seuil, 1995. (Points série essais).

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991, leçon « Au-delà du complexe d'Œdipe », p. 99-163.

Dans « *Analyse avec fin et analyse sans fin* »¹, Freud dégage la constante, pour tout sujet, de ce que quelque chose se produit dans le travail analytique, qui accompagne les progrès de l'analyse des formations psychiques mais ne s'y résorbe pas entièrement : il y a un « reste » de l'expérience analytique, qui est produit par cette même expérience, et qui ne semble pas se dissoudre dans l'analyse, qui ne s'analyse pas. Il repère les modalités chez l'homme comme chez la femme, qui s'énoncent sous la forme d'une « *protestation virile* » chez le sujet masculin, et de l'envie du pénis chez le sujet féminin, tous deux réunis parce qu'ils constituent unitairement un véritable « *refus de la féminité* ». C'est lui qui s'ordonne comme point de rencontre des deux genres sexuels, et ceci dans la communauté des thèmes : *Penisneid* pour la femme, rébellion contre sa position passive ou féminine pour l'homme.

« *Quelque chose de commun aux deux sexes a été forcé par la différence des sexes à se mouler dans l'une ou l'autre formes d'expression.* »²

Freud se heurte à ce qu'il nomme « *Gewachsene Fels* », que l'on peut rendre littéralement par le « roc qui a grandi », « qui a cru » ; quand il grandit, ce « roc », pendant la cure elle-même, il se révèle alors comme un autre produit de l'expérience Cette consistance particulière du produit de l'analyse est surprenante ; elle s'articule pour lui comme modalités d'une logique autre : le refus du féminin « *est un fait biologique* ».

« *Il ne peut pas en être autrement, car, pour le psychique, le biologique joue véritablement le rôle du roc d'origine sous-jacent. Le refus de la féminité ne peut évidemment rien être d'autre qu'un fait biologique, une part de cette grande énigme de la sexualité. Dire si et quand nous avons réussi dans une cure analytique à maîtriser ce facteur sera difficile.* »³

En la qualifiant de « *refus du féminin* », Freud marque la question du *hors-sens* qu'elle réalise, à partir du « *roc du biologique* » ; si le recours à la biologie à ce niveau de l'argumentaire illustre bien la différence de qualité des données, le fait que ce produit ne « s'analyse » pas par l'élucidation des représentations, il reste que c'est la désignation même de ce qui ne cède pas à l'interprétation, dépliée tout au long de la chaîne signifiante mais résiste. Ce reste comme roc inanalysable implique alors le maniement du « tact » de l'analyste, et non de sa compétence en interprétation, il situe aussi, et sur un autre plan, le point d'origine de la grande énigme de la sexualité.

III-3 – « *Pousse-à-être l'unique* », le président Schreber

Le président Schreber établit ses mémoires dans un souci d'établir la vérité et de la proposer au jugement. Alors hospitalisé, il est, comme il le dit lui-même, isolé du monde des vivants, il fait preuve d'un effort de transmission et de rigueur logique dont s'empare Freud, puis Lacan.

« *[Dans] le texte qui va suivre... Je vais m'efforcer d'exposer de façon quelque peu accessible les choses surnaturelles dont la connaissance s'est révélée à moi. Je ne puis compter d'avance sur une compréhension **complète**, puisqu'il s'agit en partie de choses qui ne se laissent exprimer absolument dans aucune langue humaine, en tant qu'elle dépasse l'entendement humain. Je ne peux pas même affirmer que pour moi **tout** soit là d'une inébranlable certitude ; bien des choses demeurent encore conjecture et présomption. Homme moi-même après tout, je suis lié aux bornes de la connaissance humaine ; pourtant, ceci demeure pour moi, que j'ai approché la vérité d'infiniment plus près que ceux – quels qu'ils soient – qui n'ont pas reçu en partage les révélations divines.* »⁴

¹ Freud S., *L'analyse finie et l'analyse infinie* suivi de *Constructions dans l'analyse*, 1937, Paris : Puf, 2012.

² Freud S., *Ibid.*

³ Freud S., *Ibid.*

⁴ Schreber D.-P., *Mémoires d'un névropathe*, Mesnil : Seuil, 1975. (Le Champ freudien). chap. XXI.

L'écriture et la publication de ses mémoires le dégage de sa condition d'objet de jouissance, cela lui donne une place de sujet dans un discours et cela loge la jouissance face aux phénomènes intrusifs et envahissants dont il a été l'objet. Schreber témoigne là, que tout être parlant, que ce soit dans la névrose ou la psychose, est disjoint de la jouissance et qu'il a à faire avec cette séparation et plus particulièrement dans la psychose où la jouissance s'impose là où elle est Autre.

L'idée « *qu'il doit être beau d'être une femme en train de subir l'accouplement* » est d'abord intolérable et le président Schreber proteste face à cette idée d'éviration. Soudainement joui par un Dieu obscur et perfide, il est alors victime d'un déchaînement de jouissance, car si l'Autre s'est adressé à lui, c'est dans le but unique de jouir de lui.

Cette éviration s'inscrit d'abord sur un versant de persécution, pour être ensuite augmentée et magnifiée par une cause éminemment singulière, permettant à Schreber de s'accorder sur un compromis raisonnable. S'il a subi ces modifications et bouleversements c'est parce qu'il est celui qui assurera une rédemption de l'univers : en devenant *La femme de Dieu* il engendrera une nouvelle humanité.

De là, il passe d'une position d'objet de jouissance, à celle d'authentique sujet, certes toujours joui, en devenant la femme de Dieu. Le passage de l'un à l'autre a lieu à la lecture d'un journal, après l'hallucination de sa propre mort : c'est ce qui le rend irréductible. La psychose, comme le dénote Lacan, est une atteinte « *au joint le plus intime du sentiment de la vie* », le sujet émerge et prend position. Schreber trouve une explication à l'envahissement dont il est le siège et localise ce débordement en Dieu. Lacan le souligne, « *il identifie la jouissance au lieu de l'Autre* ».

En se situant à l'orée du processus de transformation en femme, qui a lieu en vue d'enfanter une nouvelle humanité, il est dans l'expectative d'atteindre la béatitude qui est propre à Dieu. Il se livre à ce scénario pour : « *[...] produire une certaine impression sur Dieu, une impression déterminée* »¹.

La femme incarnée par Schreber serait-elle, jusqu'à s'y méprendre logiquement, la femme qui n'existe pas, celle qui se trouve du côté Autre des schémas de la sexualité ? L'objet de la sexualité féminine a fait débat ; si Freud a éprouvé des difficultés à penser le complexe d'Œdipe au féminin, la conception lacanienne de son inconsistance, tendue entre les deux jouissances phallique et *pas-toute* phallique, est venue reformuler cette question de « La » femme.

Dans le Séminaire V, Lacan indique qu'elle : « *[...] s'exhibe et se propose comme objet du désir* »² et il définit le phallus comme le « *[...] symbole général de cette marge qui me sépare toujours de mon désir* »³.

Le phallus est l'objet perdu, le signifiant du manque, *-phi* ; il est le support du sujet parlant, et quand celui-ci advient « femme », – jusqu'à la folie parfois –, il situe le rapport aux objets dans une quête exigeante : avoir un homme qui soit un homme, un enfant à elle, une fonction qu'elle exerce. De là, l'objet se signe des premières marques signifiantes sur le corps et il est pris dans le scénario fantasmatique, dans sa déclinaison en trois niveaux : la femme, même la schreberienne, l'Autre femme, Dieu.

Le président Schreber témoigne efficacement de ce qu'il ne s'agit pas de féminité qui est en jeu, ni d'un « *pousse-à-être* » dans une position féminine désirante, mais davantage d'un « *pousse-à-être-l'unique* ». Il consent à subir le meurtre d'âme dans la perspective de devenir unique car l'aspiration du président Schreber n'est, selon Lacan, pas d'être une femme parmi les autres, mais bien l'exception qui signerait l'ensemble : *La femme de Dieu*.

¹ Schreber D.-P., *Mémoires d'un névropathe*, Mesnil : Seuil, 1975. (Le Champ freudien). chap. XXI.

² Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 273.

Il s'agit d'occuper la place d'exception de « *La femme qui n'existe pas* » formulée ainsi dans les formules de la sexuation : $\bar{\exists}x \quad \bar{\phi}x$. Car du côté femme, il n'existe pas d'exception, d'*au-moins-un*, qui fonde l'ensemble.

L'exception qui fonde l'ensemble du côté phallique et limite le sujet dans sa jouissance est le père mythique. Dans la paranoïa, c'est le sujet lui-même qui incarne l'exception, le meurtre n'a pas eu lieu.

Schreber, par un renversement logique, ne vient pas incarner la fonction du père, mais une autre fonction d'exception, celle de la femme, l'épouse de Dieu. Cela diffère de la question de l'hystérique comme de celle de l'énigme du féminin. Soit ce « *pousse-à-la-femme* » ne s'écrit pas dans une recherche de savoir ce qu'est une femme, ou de savoir ce que veut une femme. Dans un « *pousse-à-être-l'unique* », Schreber interroge ce que viennent formuler les schémas de la sexuation qui indique que du côté féminin, il *n'existe pas de x tel que non phi de x*, $\bar{\exists}x \quad \bar{\phi}x$.

Il fait ainsi un usage particulier de la fonction d'exception et réalise une certaine « *décomplétion* » de l'Autre de la jouissance.

La clinique contemporaine, effectuée une mise à ciel ouvert de ce qui se passe dans les cabinets de psychanalyse et questionne la position du sujet transexuel, qui peut couper, fendre le corps de chair pour revêtir les attributs imaginaires du féminin. Richard Hernandez est devenu d'abord Eva Tiamat Medusa¹, une femme transexuelle, avant de devenir Lady Dragon, – une femme dragon, qui serait celle qui lui permettrait d'occuper la place de la vraie femme.

« Il y a des raisons profondes à ma transformation. Avant j'étais vice-président de l'une des plus grandes banques des États-Unis et je suis parti quand, parce que je suis devenu séropositif, j'ai eu peur de mourir. J'ai décidé à cet instant précis qu'il était temps pour moi de changer de vie. Je voulais ressembler à quelque chose qui n'était plus humain. »²

Après de nombreuses opérations, elle modifie son apparence³ pour devenir la « vraie femme » qui serait alors, selon ses termes, sans organes sexuels, un « *trans-espèce* ».

Cette brève illustration clinique souligne que c'est au-delà du corps anatomique, même s'il devient le support et la matière des transformations, que le sujet se positionne comme sujet d'exception. Au même titre que la Dame de l'amour courtois, elle-même inaccessible, virile, méchante, en tout cas, qu'être La femme se forme par ne plus être châtrée, mais suturée et assurer la décomplétion de l'Autre.

¹ Eva Tiamat Medusa, Lady Dragon.

² <https://www.parismatch.com/Actu/Insolite/Qui-est-Eva-Tiamat-Medusa-la-femme-dragon-1472303>

³ Elle a ainsi réalisé de nombreuses opérations : langue fourchue, ajout de cornes sur le crâne, retrait du nez et des oreilles, tatouages d'écailles sur tout le corps, yeux tatoués en vert...

C – POSITION FEMININE ET MANQUE-A-ETRE

I – Position féminine du créateur

I-1 – L'inspiration

Comme pour illustrer la vigueur des vers de Victor Hugo « *Et la chose d'elle-même arriva* », de nombreux artistes témoignent parfois d'une sorte de force, de contrainte qui s'impose, quelque chose de magique, la main guidée. Augustin Lesage¹ laisse ainsi les « esprits » guider son pinceau sur la surface de la toile jusqu'à ce qu'elle soit complètement remplie.

Cette force peut évidemment être subjectivement imputée au sacré et en imposer les figures tutélaires ; ainsi le compositeur A. Schoenberg² annonce que sa musique lui est inspirée par Dieu. Il explique être l'esclave d'une force supérieure, sous la domination de laquelle il œuvre sans relâche³. N'étant plus maître de son destin, il suit ce que le Tout-Puissant lui impose : « *une autre voie, plus rude* ». Il se fait le porte-parole de Dieu et écrit sa musique en son nom et sous sa dictée⁴. Composer devient une lutte pour laquelle il doit s'abolir comme volonté, s'y confronter pour accomplir une mission prophétique.

« *Le Tout-Puissant transcende mes œuvres et vient y apporter des éléments de beauté qu'aucun talent n'eût été capable de concevoir.* »⁵

Cette détermination théologique de l'inspiration l'installe corrélativement comme figure d'exception, placée au service d'une création qui signe sa mission prophétique.

Le « *Dieu de la danse* » Nijinski⁶ rend compte, lui aussi, d'une inspiration divine et de la nécessité impérieuse d'écrire suite à l'interruption de sa danse. Prête-t-il son corps à la main divine pour figurer Ses volontés ou témoigne-t-il de ce que De Clérambault a rassemblé pour définir *l'automatisme mental*⁷ ?

Les surréalistes, de leur côté, se soucient moins de la causalité divine que celle de déterminismes infra psychiques : avec *l'écriture automatique*, ils réinterrogent le jeu des limites entre folie et invention. Ils évoquent également l'automatisme désubjectivé de l'opération ; l'effet du « message automatique » qui illustre ce que P. Klee affirmait : « *Werk is weg* »⁸ : *l'œuvre est voie*.

Tous, ils témoignent d'une marge de la pensée, contingente et nécessaire, que Picasso évoque à sa manière : « *Si on sait exactement ce qu'on va faire, à quoi bon le faire* ».

¹ Augustin Lesage, peintre et une figure de l'art Brut, (1876-1954).

² Arnold Schoenberg, compositeur peintre et théoricien autrichien, (1874 - 1951).

³ Schoenberg A., *Le style et l'idée*, 1950, Paris : Buchet-Chastel, 2002. (Libella). p. 348

⁴ Schoenberg A., *Ibid.*, p. 303.

⁵ Schoenberg A., *Ibid.*, p. 69-70.

⁶ Vaslav Nijinski, danseur et chorégraphe russe, (1889-1950).

⁷ Dès 1889 P. Janet parle d'« automatisme psychique ».

⁸ Breton A. « Le message automatique ». In *Le Minotaure*, 1933, 3-4.

Avec M. Heidegger, « *La Parole est parlante* », « *Aucune chose n'est là, où manque le mot* »¹. Le poème pris comme un dire de l'art est le dire de la vérité : les choses sont nommées et la parole fait venir les choses en présence. La vérité pour Heidegger consiste en la simple adéquation du nom avec l'objet ; néanmoins le dire n'est pas directement au service de l'esthétique, du Beau et du Vrai, c'est l'appropriation que le créateur fait par l'écriture du poème, la production de l'œuvre.

Par ailleurs, Freud suggère que, moins que le génie humain dont parle Nietzsche, c'est la dimension inconsciente qui est en jeu. Plutôt qu'un « hors de soi » du côté du grand Autre, divin, féminin, l'origine de l'inspiration est ramenée du côté du sujet.

En suivant l'assurance de Lacan, qui avec « *La lettre volée* » d'E. Poe démontre que la lettre, mais aussi l'œuvre, arrivent toujours à destination, nous filerons la métaphore en pointant que l'inspiration comme marque de production et de vérité transcende l'œuvre et parvient à destination en ceci qu'elle convoque celui ou celle qui se met au service de l'inspiration : elle en fait un artiste.

Croyons les artistes qui insistent le plus souvent sur un « *toutes affaires cessantes* » de leur création. L'expérience de l'isolement, tel le confinement de 2020, ou encore le deuil sont notamment évoqués comme ayant donné lieu à d'intenses épisodes d'inspiration et de création. Nietzsche – ou encore D. Anzieu, M. Klein – mettent en parallèle le processus de deuil et la création, où il s'agit pour le sujet de faire le vide pour avoir de l'inspiration.

Nous avons choisi d'ouvrir cette thèse en nous référant à Platon² et la phrase fameuse de Picasso « *je ne cherche pas je trouve* » nous y ramène, tant elle le range du côté de la revendication de Ion, lorsque Socrate déclarait que le rhapsode ne fait que prononcer l'inspiration. Platon questionnait l'art du rhapsode et du poète, mais pour mesurer en quoi la poésie est un art, et autant transmission d'une inspiration. L'artiste se fait medium divin mais, et ailleurs que dans le *Ion*, il est aussi marqué des effets d'une féminité qui le présente : celle de la muse. Il nous faut revenir sur ce dialogue fondateur, qui se tend entre Socrate et Ion, le rhapsode, l'artiste qui se déplace de ville en ville et toujours déclame les poèmes épiques à la population. Originaire de la cité d'Éphèse, il vient de remporter le concours de rhapsodie aux jeux asclépiens d'Épidaure grâce à son excellente connaissance de l'*Illiade* et l'*Odyssée* d'Homère. Il remportera sans doute celui des Panathénées. Ion tire une grande vanité de cette victoire, il se considère comme le meilleur dans cet art – et par là, doué d'un pouvoir de discernement, tandis que Socrate se tient quelque peu sur la réserve :

« *Quiconque s'est rendu maître d'un art en son entier peut juger de toutes les parties de cet art et détailler les qualités et les défauts de n'importe quel artiste.* »

Rappelons les questionnements de Socrate qui pointent à Ion, que s'il connaît les choses dont traite Homère, connaît-il celles dont traite un autre, et peut-il juger d'un autre poète, qu'il ne connaît pas ? Non, sans doute, alors, si Ion ne sait pas juger de la valeur de n'importe quel poète, c'est que comme rhapsode – comme le poète, ou le prophète – il tire son talent non d'un savoir, mais d'une inspiration qui est communiquée par les dieux.

Ion, au même titre que les autres rhapsodes n'est donc qu'interprète et cette thèse préfigure déjà les conceptions politiques de Platon sur le rôle de l'art dans la cité.

Ce sont donc les Dieux et les muses qui fondent l'inspiration ; les rhapsodes *récitent* à la population, soutenus par cette même inspiration. Le poète, au service des muses, ne déploie que le genre auquel elles l'ont poussé, et une fois l'inspiration divine passée, les poètes ne peuvent

¹ Heidegger M., *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris : Gallimard, trad. Reboul J.-Taminiaux J., 1988. (Tel).

² Platon, *Ion*, traduction de Louis Mertz, 1903, <https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/lettres/wp-content/uploads/sites/16/2020/03/Platon-Ion-texte-intégré.pdf>

expliquer leurs vers de manière rationnelle. Ion objecte : tout ne peut relever de l'inspiration divine et l'interprétation même ne relève que de ce qu'il en fait lui-même.

Socrate entreprend alors de désintriquer cette thèse. Si le poète est bien l'interprète des dieux c'est uniquement par l'inspiration divine : il reçoit cet art pour lequel il doit en retour rigoureusement respecter le vrai. La muse, quant à elle, ne doit pas être qu'agréable dans le lyrisme ou l'épopée, elle doit aussi servir la cité ou la vie humaine. C'est dire que la poésie est reçue d'un don divin, elle doit donc être transmise sans écueil, sans trahison.

Dans ce dialogue, Platon nourrit un intérêt très précis pour l'art qui condamne tous les faux semblants et les manques de rigueur dans la transmission de ce don divin. Car l'imitation efface la perception et la copie enchaîne à l'illusion, tandis que l'art véritable renvoie le spectateur à la contemplation du modèle fondateur.

Ainsi pouvons-nous actualiser ces données en posant que créer n'est pas réductible à l'intention qui s'y introduit. Créer s'apparente davantage à une révélation d'être qu'à une application de principes. L'inspiration pèse sur la dimension du sujet et par elle l'objet d'art, dans sa véracité, se détache du simple objet, qui toujours se duplique jusqu'au risque *ad nauseam*, de l'accumulation et la substitution. À moderniser un des traits de cette thèse, nous pourrions déterminer que cette création se distingue dans sa forme, de l'objet toujours substituable du discours capitaliste.

Plutôt que d'imputer l'inspiration à un « hors de soi », génie, muse ou divinité, l'artiste et son œuvre véritable nous invitent à questionner son au-delà à partir de la zone d'*ex-timité* du sujet. L'inspiration jaillit de cet au-delà et l'artiste engage son désir et son éthique pour façonner les contours de ce qui s'impose à lui, en saisissant sa vérité et le présenter au monde.

I-2 – *La femme n'existe pas*

Création et féminin trouvent rapidement leurs affinités, conférant parfois à une femme, le statut de muse ou d'inspiratrice. Sans *La Gradiva* de Jensen, Freud considère qu'au cœur de l'œuvre et du désir d'en faire un objet pour l'artiste, se trouve la femme. Après son étude sur Léonard de Vinci, il dépeint l'envie du pénis pour les deux sexes et la révolte de la femme contre son attitude passive. L'énigmatique propre au féminin renvoie toujours à un roc insondable et dont l'œuvre peut rendre compte.

Durant la conférence sur la féminité de 1933, Freud confie son désappointement, il n'existe pas de savoir inconscient sur le féminin dans les cures :

« L'élucidation, devra sans doute venir d'ailleurs, et pas avant que n'ayons appris comment s'est constituée, de façon générale, la différenciation des êtres vivants en deux sexes. »¹

Freud reconnaît la réalité biologique de la différence sexuelle mais en ce qu'elle place le primat phallique comme opérant pour chacun. Il décale ainsi le problème du *Penisneid* à un questionnement plus important : Que veut la femme ? *Was will das Weib ?*

Dans sa correspondance avec Marie Bonaparte, il indique notamment :

« La grande question restée sans réponse et à laquelle moi-même je n'ai jamais pu répondre malgré mes trente années d'études de l'âme féminine : que veut la femme ? »²

La femme est le « continent noir de la psychanalyse » : une énigme toujours à l'œuvre. Freud se décale alors de la théorie actée quant à la sexualité féminine et entreprend de questionner la quête

¹ Freud S., *Sur la sexualité féminine*, 1931, Paris : In Press, 2014.

² Jones E., « La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud ». In *Les années de maturité (1901-1919)*, t. II, Paris : Puf, 2006, p. 445.

féminine, la position désirante de la femme dans sa relation à l'objet et dans son rapport à la castration.

Le « sujet barré » : \$ vaut pour les deux sexes. Il n'existe pas de sujet parlant, en-deçà d'une différence anatomique, qui ne soit barré, marqué par la castration, aux sources de la loi faite de l'interdit de l'inceste, d'oppositions toujours contingentes à la pleine satisfaction mais structurales, aux sources d'une perte ensuite toujours porteuse d'un désir à jamais relancé.

Lacan cherche à cerner ce qui, du féminin, échappe à cet ordre phallique et c'est ainsi qu'il fonde la répartition sexuée des êtres parlants à partir du signifiant phallique. Il s'appuie notamment des travaux de Lévi-Strauss¹ pour relever la logique dissymétrique à l'œuvre chez l'homme et la femme et l'impossibilité de l'écriture du rapport sexuel. Les systèmes s'inscrivent comme fondamentalement androcentriques et les femmes sont des objets d'échange introduits dans le pacte symbolique du mariage.

Freud pointe que pour le garçon, le manque du pénis est d'abord dénié, perçu comme caché, il le voile pour lui donner un autre mode d'existence. Il ne le reconnaît pas comme sexe féminin, mais comme manque, absence². La femme n'est pas seulement appréhendée en tant que manque mais en tant qu'absence, ce qui fondera l'écriture lacanienne de *La femme* en tant qu'elle constitue *l'Autre sexe*, ce « continent noir » rebelle au savoir. La castration fait ainsi déjà du manque une marque, un reste de la présence.

La prééminence du phallus est corrélative d'une vacuité quant à la représentation inconsciente du féminin ; ce que Lacan exprime dans l'aphorisme : *La femme n'existe pas*.

Autrement dit, le féminin correspond à un trou dans le discours, une lacune dans le tissu signifiant pour en rendre compte.

« Il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots. »³

La position féminine appelle le signifiant impossible qui lèverait l'énigme et qui fait buter sur l'éternelle question : *Que veut une femme au nom de son désir ?* Là réside une grande énigme qui se clôt dans la haine, « on la dit-femme, on la diffame »⁴.

La femme n'est donc « pas-toute » dans l'ordre phallique et son rapport à la fonction phallique est contingent⁵. Cette vision est révolutionnaire car Lacan ouvre alors la psychanalyse à un autre champ : un au-delà de l'Œdipe.

Par le signifiant de la castration, le sujet est fait homme ou femme. Ce n'est donc pas à partir de son anatomie, ou d'un supposé savoir que l'être parlant peut trouver ce qui le fait homme ou femme.

Le sujet attend une réponse du langage ; le phallus, signifiant de la différence des sexes ne vient pas désigner un sexe en tant que tel et c'est avec le complexe d'Œdipe que le sujet se positionne du côté homme (comme n'étant pas sans l'avoir) ou femme (comme n'étant pas sans l'être). Ce n'est qu'en termes imaginaires que s'inscrivent ces insignes, et la perspective lacanienne permet de distinguer, comme inscriptions réelles, les positions féminines et masculines.

Dans le Séminaire XX, Lacan définit ainsi les formules de la sexualité⁶ à partir de la fonction symbolique et universelle phallique (Φ_x) pour tout sujet. Rappelons rapidement : le tableau

¹ Lévi-Strauss C., *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris : Puf, 1949.

² Freud S., « L'organisation génitale infantile », 1923. In *La vie sexuelle*, trad. J. Laplanche, Paris : Puf, 1973, 4^e édition.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, leçon du 20 février 1973, p.68.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 79.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XIX, « ... ou pire », 1971-1972, Paris : Seuil, 2011, p. 105.

⁶ Tableau des formules des logiques de la sexualité

complet, (*reproduit en note de bas de page ci-dessous*), indique que le côté gauche du tableau correspond au côté du sujet, désigné homme, qui s'inscrit dans un ensemble autorisé par l'exception du père de la Horde dont Freud parle dans *Totem et tabou*. Soit du côté gauche, $\exists x \bullet \bar{\phi}x$: Il existe *au moins un* x qui n'est pas *phi* de x . Cela crée l'ensemble universel : $\forall x \bar{\phi}x$: soit, tout homme est soumis à la castration à la condition de cette exclusion, cet « *au moins-un* ».

L'ensemble universel qui subordonne les hommes à la seule jouissance phallique est borné par une jouissance interdite.

Le côté droit est celui de la femme, l'*Autre sexe* où il n'y a pas d'exception, qui soit en mesure de confirmer l'ensemble. *Il n'existe pas de x qui soit non phi de x* , qui ne soit soumis à la loi de la castration : $\bar{\exists}x \bar{\phi}x$. La double négation marque qu'aucune universalité ne peut y prendre place, renvoyant dès lors à la logique du « pas-tout », *pas-tout un ensemble* : $\bar{\forall}x \phi x$, *pas-tout x phi de x* .

Ainsi du côté féminin, l'absence de *La* femme, l'exception qui bornerait, est marquée et révélée, par le « *La barré : $\bar{L}a$* » de *La femme n'existe pas*.

Dans l'étage inférieur, le sujet côté masculin est figuré par le \$ tandis que le sujet féminin l'est par *La* qui marque que les deux sont soumis à la castration mais que la différence opère dans le registre du signifiant.

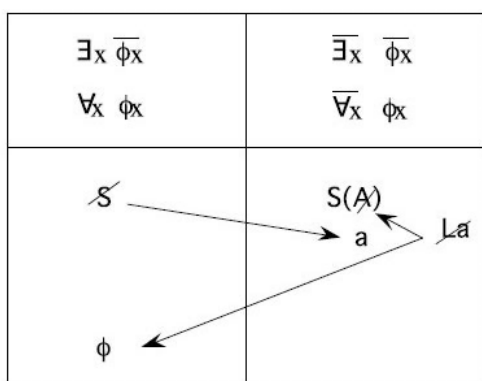
Le sujet positionné du côté féminin n'est *pas-toute* soumise à la castration, à la jouissance phallique, mais à une jouissance supplémentaire, une jouissance définie par Lacan comme une jouissance de corps.

À la formule « *La femme n'existe pas* » pourrait tout de même s'ajouter qu'une femme existe à condition d'être cachée. Elle existe telle qu'elle est la cause du désir, l'objet *a*, lui-même toujours caché parmi les objets communs¹.

Le mathème d'objet *a* conçu en 1963, dans le Séminaire sur *L'angoisse* permet de le saisir comme la cause réelle du désir². Il est élaboré sur les traces de l'objet perdu freudien, en tant qu'il désigne l'objet primordial de la jouissance. C'est la séparation d'avec cet objet qui permet la dialectique du désir, orientée par son impossible retrouvaille.

« *La femme n'existe pas* » qu'en tant qu'elle fonctionne donc comme un objet *a* dans la « logique collective ». Notons que la consistance et la densité de cet objet s'éprouve de ne pas s'attraper dans une évidence matérielle, tel l'objet *a*.

Ainsi sur l'étage inférieur du schéma, Lacan marque la dissymétrie des positions côté homme et côté femme, leurs logiques disparates et l'impossibilité du rapport sexuel, son ratage. À gauche, le sujet barré \$ n'a à faire à sa partenaire qu'à partir de l'objet *a* qui cause son désir, soit à partir



¹ Lacan J., Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 12 juin 1963.

de son propre fantasme, $\$ \diamond a$. Il n'y a pas de signifiant La femme qui viendrait combler son désir, pouvant alors glisser jusqu'à l'objet diffamé, l'objet de consommation révélant à nouveau ce que pointe Lacan par « *on la dit-femme, on la diffame* »¹.

Côté féminin, le sujet figuré par le La marque d'emblée, par la double flèche, la complexité de son rapport à son partenaire et à la jouissance. Elle se dévoile alors dans l'écart entre l'objet et le désir.

Elle rencontre son partenaire, qui n'est pas sans avoir le phallus, seulement en n'étant pas sans l'être (le phallus) soit en occupant ce qui cause son désir. La flèche vers Φ , le phallus symbolique, marque qu'elle participe à cet ordre symbolique. Lacan marque alors la création du sujet féminin :

*« Dans la relation amoureuse, la femme trouve une jouissance qui est si l'on peut dire de l'ordre de causa sui pour autant qu'en effet, ce qu'elle donne sous la forme de ce qu'elle n'a pas est aussi la cause de son désir ; elle devient ce qu'elle crée de façon purement imaginaire. »*²

D'être livrée à la jouissance phallique et à la jouissance Autre, rend la position du sujet côté féminin double. En se divisant quant à sa jouissance, le sujet féminin vise à donner tout à la fois à l'autre ce qu'il n'a pas et à s'identifier au trou dans l'Autre S(\mathbb{A}) pour restaurer ainsi la jouissance de l'Autre ; marquant à nouveau l'affinité de la création et du féminin.

I-3 – Tout artiste, homme ou femme, est une femme.

Revenons à cette conférence de 1933 sur la sexualité féminine que Freud clôt en dénotant que la question du féminin reste entière.

*« Si vous voulez en savoir plus sur la féminité, vous pouvez questionner vos propres expériences de la vie ou vous adresser aux poètes, ou bien attendre que la science vous donne des renseignements plus profonds et plus cohérents. »*³

La cure n'apporte pas de savoir sur le féminin, la science peut-être saura questionner l'objet. Freud convoque alors l'expérience de chacun, au « un-par-un » ainsi que l'expérience du poète et ce qu'il pourrait en retransmettre ; il perçoit déjà une affinité qui pourrait rendre compte de cet énigmatique.

Lacan préconise également de s'adresser aux poètes, suggérant à son tour que leur intuition les engagerait à un autre savoir que celui arraché par la connaissance, face à ce qui du féminin achoppe et ne peut s'écrire en termes de savoir.

Le tableau des logiques de la sexuation montre que le phallus divise le sexuel en deux positions, mais il n'établit pas pour autant de savoir côté femme, ce qui assure bien l'inexistence de la « réalisation de la femme dans un signifiant congru »⁴. Une part échappe car le sujet parlant, homme ou femme, s'inscrit dans l'ordre symbolique où règne le Nom-du-Père. Le côté masculin est du côté de l'universel ordonné par la castration et le complexe d'Œdipe. Et c'est, en n'étant pas complètement prise dans l'ordre phallique, que le sujet positionné du côté féminin fait valoir « *ce qui ne parle pas* ».

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 79.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1975-1976, inédit, leçon du 1^{er} mars 1967.

³ Sigmund F., « La féminité », 1933. In *Nouvelles conférences sur la Psychanalyse*, Paris : Gallimard, trad. Berman A., 1975, p. 177-178. (Idées).frem

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991, p. 179-180.

Au-delà de la vacuité de la représentation, la position féminine appelle le signifiant impossible qui lèverait l'énigme sur ce qui ne parle pas et qui fait buter sur l'éternelle question de son désir.

Ainsi au lieu du vide essentiel, *La* femme crée et pose les semblants pour border le trou dans le savoir concernant son être sexué. Elle voile le rien par le semblant, comme le signifiant en lui-même. Avec la sublimation, elle voile la castration en créant le phallus qu'elle n'a pas ; de n'être *pas-toute phallique*, elle vise autre chose que le phallus dont le sujet manque. D'un simple écrit, aux journaux intimes ou à l'œuvre d'art, l'objet ainsi créé pour voiler le rien, renouvelle aussi le lien social.

Lorsqu'il établit les schémas de la sexuation, Lacan avance qu'avec l'utilisation d'un mot : « *nous faisons surgir du néant ex nihilo, une chose* »¹ ; ce qui revient aux modalités engagées dans le registre phallique et l'articulation S1/S2. Néanmoins, la création d'un signifiant nouveau se marque de son surgissement et de ce qu'elle se déploie dans un rapport au monde différent.

Pour le créateur, en produisant l'œuvre dans les entours du vide de la Chose, un signifiant nouveau émerge entre ce qui manque au sujet et ce qui manque à l'Autre. Ce signifiant nouveau propose, à partir du manque dans l'Autre, de la faille dans le monde que l'artiste a repéré, un nouvel ordre du monde qui s'impose et transforme la réalité de chacun.

Le créateur, homme ou femme, qui engage son être entier dans la création, rend compte qu'il s'agit moins d'un désir de renommée ou de reconnaissance posé comme revendication phallique, mais plutôt d'une nécessité impérieuse, « *écrire ou mourir* »², d'une révélation du sujet à l'être. Son désir de savoir dépasse sa propre subjectivité pour s'inscrire dans le monde.

Tout artiste, homme ou femme, est donc femme, tant le créateur s'inscrit dans une position féminine par la création d'un nouveau signifiant, qui voile le rien ; voile par la peinture, cerne le creux par l'architecture ou la sculpture. Le créateur produit le signifiant, là où la belle forme au féminin vient voiler l'effroi. Il se fait révélateur de ce signifiant nouveau, marque du manque dans l'Autre S(\bar{A}) et qui trouve un écho chez l'Autre, le déplaçant d'une marque privée, pour être objet du lien social.

La femme pose le signifiant pour border le trou dans le savoir concernant son être sexué tandis que le créateur masque le manque dans l'Autre, là où il y a un vide de signifiant.

Il fait le choix éthique de s'y confronter en adhérant à une dissolution de son moi au profit de son nom, « *du signifiant nouveau qui est donné à l'Autre* ». Le créateur s'identifie à l'objet créé et c'est par l'accueil de l'Autre qui l'impose dans le langage et dans le social, que l'objet s'inscrit comme œuvre ; pour une « *revalorisation de la réalité* »³.

Le créateur occupe donc une position féminine à partir de son désir de savoir et de vérité, sa quête génère la production d'un objet face au manque qu'il a repéré dans le monde. Il crée pour l'autre, à l'instar de la femme, un phallus qu'il n'a pas, et dans le même temps s'identifie au nouveau signifiant ainsi créé et qui manque à l'Autre. Au profit de la dissolution de son nom, il offre le signifiant à l'Autre, convaincu d'occuper pour lui une position d'exception, élu, unique face à son amour indéfectible.

Toute création insiste et répète car l'objet créé, nouveau signifiant, ne peut boucher le manque dans l'Autre ; l'Autre du langage reste manquant.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.

² Nothomb, Rilke, Woolf...

³ Nous empruntons l'expression d'Alberto Giacometti.

À partir des marques de cette position spécifique de l'artiste – élu parmi les autres – et d'où jaillit, portée par l'inspiration, l'œuvre d'art, l'objet témoin de la création, nous posons par anticipation que chaque artiste a à dire quelque chose de l'énigme du féminin.

II – L'énigme du féminin

II-1 – L'expérience du pas-tout

Dans la psychiatrie classique, la folie des femmes est dénotée dès le XVI^{ème} siècle par A. Paré¹ ; par la suite, G. de la Tourette² ou encore Charcot parlent de « *folie hystérique* ». Une différence est établie entre la petite hystérie (la névrose) et la grande hystérie, repérant déjà une spécificité de la clinique féminine et une proximité avec la psychose.

Existe-t-il alors des bords communs entre la folie et le positionnement féminin ? Le sujet du côté féminin, *pas-tout* dans le registre de la castration, « *même si peu* », « *mis à part un petit rien insignifiant* »³, a-t-elle, au « une-par-une », une part folle ?

Avec le discours de l'hystérique, Lacan convoque les éléments essentiels repérés par Freud dans la clinique du féminin, dont la recherche de vérité et la question du transfert. Il modifie l'angle de vue pour mettre au centre non plus le savoir qui saurait être énoncé, mais le sujet de l'énonciation et la jouissance Autre qui s'éprouve.

La Jouissance de Lacan est établie comme « *ce qui ne sert à rien* », elle s'oppose alors au principe du plaisir freudien, de décharge et d'autoconservation. Dans « *Subversion du sujet et dialectique du désir* », elle est « *le défaut [qui] rendrait vain l'univers* » en faisant « *languir l'Être lui-même* »⁴. Cette jouissance, c'est alors la jouissance du « *je* » qui dépasse le « *je pense* », jouissance ontologique et cosmique, qui n'aurait d'autre raison d'exister que celle de troubler le néant. Pourquoi ? *Pour jouir*.

Dans *Encore*, il détermine le primat du langage et de l'inscription phallique pour les jouissances masculines et féminines. Il démontre ainsi qu'il ne s'agit pas de la jouissance de l'Autre, elle-même impossible, mais bien d'une jouissance Autre supplémentaire, comme dans un au-delà de la jouissance phallique. *La* femme a :

« [...] par rapport à ce que je désigne de jouissance la fonction phallique, une jouissance supplémentaire (et non complémentaire), une jouissance au-delà du phallus »⁵.

C'est une jouissance hors langage, mais qui ne fait pas trait sur les formules de la sexuation pour y établir un ensemble commun. Elle est supplémentaire, « *folle et énigmatique* », et comme le remarque Lacan dans *Télévision*, fait les femmes à moitié folles mais « *pas folles du tout* »⁶.

En l'occurrence, le psychotique s'inscrit comme en « *jouiscentre* » dans les formules de la sexuation : $\bar{\Xi}x \ \bar{\Phi}x$. Il occupe la place de *La* femme – comme autre nom de Dieu – qui n'existe pas mais que le travail du délire tend parfois à faire advenir. Il se distingue ainsi de *La* femme et du positionnement du sujet féminin, « *pas-toute* » dans la logique phallique, qui échappe à la

¹ Ambroise Paré, chirurgien et anatomiste français, (1510 - 1590).

² Gilles de la Tourette, médecin neurologue français, (1857-1904).

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XIX, « ... ou pire », 1971-1972, Paris : Seuil, 2011.

⁴ Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 69.

⁶ Lacan J., *Télévision*, Paris : Seuil, 1974.

logique de l'universel, contrairement au côté homme où l'exception du père permet de fonder un ensemble.

À la condition de la logique phallique pour tous, on trouve une jouissance supplémentaire du côté de La femme.

« [...] tout tourne autour de la jouissance phallique, c'est précisément ce dont l'expérience analytique témoigne, et témoigne en ceci que la femme se définit par une position que j'ai pointée du pas-tout à l'endroit de la jouissance phallique. »¹

Il y est alors question d'infini et d'incommensurabilité et la limite phallique ne suffit pas à enserrer cette jouissance féminine. Chaque femme, à sa manière, est *pas-toute* dans la fonction phallique et témoigne de sa jouissance et moins du désir, question qui, au-delà du désir (phallique) de l'enfant ou d'avoir un homme, reste souvent sans réponse. Dans le Séminaire *Encore*, Lacan laisse la question du désir en suspens et approfondit la question du féminin en cernant la jouissance et l'amour.

Jouissance et désir ne s'articulent pas sur le même mode phallique pour le sujet en position homme – où il s'agit de jouissance de l'organe, et pour la femme – de jouissance de corps, illimitée. L'expérience des mystiques et leurs nombreux écrits illustrent cette jouissance de corps, cet éprouvé, hors langage, qui ne se justifie d'aucun savoir :

« Il est bien clair que le témoignage essentiel des mystiques, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien. »²

La jouissance de l'organe est, elle, une limitation de la Jouissance car elle dépend du signifiant. Pour jouir sans limitation, sans cette séparation opérée par le signifiant même, il faudrait l'appui d'un signifiant qui stopperait le renvoi d'un signifiant à l'autre et qui n'est autre que le signifiant de l'Autre non barré, du Tout Autre.

En notant le positionnement de la femme par le terme *pas-tout*, Lacan amplifie la distinction avec la formule qui indiquerait qu'il n'y ait pas tout car, et les schémas le signifiant, il suffit d'une exception pour qu'un ensemble se fonde, et en même temps, décomplete le tout. Un ensemble infini ne peut générer d'exception, car il faudrait produire le savoir qui va au-delà de cet infini et qui donc, échappe de structure. L'exception qui fonderait l'ensemble, serait alors Autre, comme un autre Un, impossible à penser, soit : le refoulement originaire.

S(\bar{A}) est l'écriture du manque de cet Autre total, qui se marque d'être également le manque du signifiant de l'Autre sexe dans l'inconscient et avec qui tout sujet parlant, *pas-tout* dans la fonction phallique, entretient un rapport énigmatique. Notons aussi que dès le Séminaire VIII *Le transfert*, alors que Lacan n'avait pas encore théorisé la jouissance Autre, il était déjà intrigué par le rapport des femmes à S(\bar{A}).

S(\bar{A}) marque la béance fondamentale, symbolique, qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre, rendant irréductible le refoulé originaire au niveau duquel se situe la chaîne borroméenne. Son retour a lieu dans le Réel et se marque d'effet de corps, effet de « pousse-à-la femme », hallucination. Le « témoignage essentiel » des mystiques soulignent le trou dans le savoir rendu sensible par le mathème S(\bar{A}), ils transcrivent le rapport au corps et à l'éprouvé de la jouissance Autre qui se distinguent d'effets imputables au retour dans le Réel du refoulé originel. Ce sont des témoignages de jouissance ineffable orientés par la béance fondamentale, tel que M. Bousseyroux le dénote :

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 71.

« Si jouissance en plus il y a, c'est dans le nouage du corps au réel en tant qu'il est troué par $S(\bar{A})$.
Cet autre bord de la jouissance, c'est ce qui ne tient pas à se dire, l'inconscient irréductible. »¹

La signification phallique possède une fonction de normatification du langage qui oriente le sujet, homme ou femme, et l'inscrit dans des discours qui font lien social. De n'être pas-toute rangée sous l'ordre phallique, la femme se trouve aussi au champ de l'Autre, un champ non borné. Ainsi d'être hors monde phallique, et d'avoir accès à cette jouissance différente, la fait figure d'altérité radicale, ce qui génère de fait un renouvellement du lien social. Et c'est là aussi que se marque l'engagement éthique de l'artiste qui rend compte d'une nouvelle réalité et d'un autre rapport au monde.

Lacan a d'abord fait la différence entre la jouissance masculine et féminine puis, nous indique J-A. Miller, il a généralisé la jouissance féminine comme « régime de la jouissance comme tel »² ; soit une jouissance non œdipienne.

Dans le Séminaire *Encore*, Lacan définit l'articulation du signifiant et son effet de signifié avec la Jouissance. Il pointe ainsi que c'est au croisement de ces deux champs que le féminin révèle leur espace commun ou d'exclusion. Dans le Séminaire XVII, il établit que le sujet parlant est uniquement représenté, qu'il n'existe pas comme effet de l'acte de parole³. Il ne rencontre dans le langage que le réel de son être dont il est, de structure, séparé. Cette séparation entre ce qu'il est comme sujet parlant et ce qu'il est comme objet correspond à la jouissance, formalisée par Lacan par l'objet *a*.

Du fait qu'il n'existe pas de *signifiant congru*, c'est le choix de donner corps à cette jouissance perdue, qui fait la marque du sujet, inscrit du côté féminin ; et que nous interrogeons du côté de l'artiste qui, nous l'avons posé par hypothèse, qu'il soit du genre masculin ou féminin, est une femme.

II-2 – La Muse

Quelle est cette muse, nécessaire ou contingente, au jaillissement de l'inspiration, qui donne à l'artiste cause et effet de création, pour donner corps à l'objet ? Nous interrogeons en quoi la muse préfigure l'au-delà de la représentation que le créateur cherche à attraper par la matière.

D'après le dictionnaire Larousse, la muse est l'inspiration poétique, souvent évoquée sous les traits d'une femme⁴. Nous déterminons qu'il existerait une différence fondamentale entre muse et modèle, dont témoigne le poète, lui-même hanté par les muses, car il est celui pour lequel « *je est un autre* ».

L'œuvre de Picasso est marquée par les courants historiques artistiques ainsi que par ses différentes partenaires⁵ : muses, modèles ou partenaires ? La relation tumultueuse de Frida Kahlo et Diego Riveira a un impact sur leur œuvre respective : font-ils pour autant figure d'inspiration pour l'autre ? Sans la relecture de Simone de Beauvoir, Violette Leduc ne pouvait écrire : contours de l'inspiration ou fonction de grand Autre pour soutenir cette part intime ?

¹ Bousseyroux M., « La femme nine-siste pas ». In *Pas-Tant*, sept-nov 1987, 15-16, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, p. 18.

² Miller J-A., « *L'orientation lacanienne. L'Un tout seul* », enseignement prononcé dans le cadre du Département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 2011, Paris : La Martinière, 2018. (2 mars 2011).

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991.

⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/muse/53375>.

⁵ Exposition Picasso, Fondation Hélène et Édouard Leclerc, 25 juin au 1er novembre 2017, Landerneau (29).

Dans la création artistique, nombreux sont les témoignages qui révèlent un lien particulier à une source d'inspiration, une expérience d'amour, questionnant là les paradigmes à la fois du modèle, de la muse, du féminin et de l'amour.

Plusieurs mouvements sont repérables dans le rapport au modèle et à la muse d'Alberto Giacometti. La ressemblance des deux premiers modèles saisit : elles sont deux femmes au même prénom, Antoinette, la mère, Antoinette, l'épouse.

Alberto peint avec des modèles à qui il impose des heures interminables, immobile, alors qu'il crée et parle sans s'arrêter. Par l'intense répétition d'un geste sensiblement le même, les heures s'accumulent dans l'atelier, il ne s'attache pas aux objets produits mais tente encore d'attraper quelque chose d'insaisissable, toujours à recommencer. Eli Lotar¹ se distingue parmi les modèles : *plus mort que la mort même*, il répond aux attentes de Giacometti.

« *Parlant avec ses visiteurs, il ne cessait pas de modeler, de rectifier ses plâtres en cours, alors qu'il ne peignait qu'à des moments, et avec une évidente difficulté à se mettre à l'œuvre.* »²

Il délaisse difficilement le modelage pour se mettre à peindre alors que le modèle pose toujours. S'entretenant avec J. Lord, il dénote :

« *J'ai tout simplement à reconnaître que je ne suis pas un peintre. Voilà tout.* »³

Le philosophe Yanaihara Isaku⁴, modèle inattendu, questionne son rapport singulier à la forme :

« *Il y a quelque chose dans votre visage que je n'arrive pas à attraper, revenez.* »

Avec Y. Isaku, Giacometti n'arrive pas à modeler l'insaisissable de son visage, tandis que la peinture devient un secours. De cette rencontre spontanée, naît une longue suite de séances de pose pour laisser la possibilité à Giacometti d'attraper par la sculpture ce qui fait énigme. Malgré les différentes séances, il ne parviendra pas à l'achèvement d'une sculpture. Chez le philosophe, quelque chose du détachement et de la solitude de l'Orient dépasse l'immobilité attendue des modèles et renvoie l'artiste à ce qui échappe.

Enfin, avec son dernier modèle, Caroline, il existe un intérêt étrange, une fascination réciproque⁵. Elle le rencontre et l'accompagne durant les cinq années précédant son décès. Il donne suite aux caprices qu'elle fait⁶, la pare d'attributs féminins. Les premiers portraits⁷ la représente avec toute son élégance reconnaissable. Les suivants s'ouvrent à une présence au-delà, figurée par Caroline, dernière, et seule véritable muse de Giacometti.

Avec l'épouse Annette, Giacometti lui demande de se raser les cheveux pour mieux poser devant lui, ou il lui peint les cheveux. Avec Caroline, il ne touche pas et le mouvement s'inverse pour s'ouvrir à un « hors de soi » et laisser la place au jaillissement de la création.

Dans toute son œuvre, le regard est très présent, lui suscitant différentes explications sur la couleur, la nervosité du trait. Quelque chose achoppe mais rappelle toujours son propre mouvement. Avec Caroline, Giacometti attrape un regard, qui saisit mais reste vide, se détache de l'ensemble du corps alourdi d'absolu.

¹ Eli Lotar, photographe et cinéaste français, (1905-1969).

² Bonnefoy Y., *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, 1991, Paris : Flammarion, 2012. (Les Grandes monographies). p. 463.

³ Lord J., *Un portrait par Giacometti*, Paris : Gallimard, 1995.

⁴ Yanaihara Isaku, philosophe et critique japonais, (1918-1989).

⁵ Bonnefoy Y., *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, 1991, Paris : Flammarion, 2012. (Les Grandes monographies). p. 452.

⁶ Bonnefoy Y., *Ibid.*, p. 460.

⁷ Ces portraits ont été réalisés en 1961.

La muse est celle qui occupe le lieu de $\mathcal{L}a$ femme, le vide essentiel, où gisent les semblants. Si le sujet côté féminin voile le rien par la création d'un signifiant qu'elle pose pour border le trou dans le savoir concernant son être sexué, la muse, reste, elle, en $S(\mathcal{A})$. La muse figure le point de non-savoir qui stimule cette quête, ce désir de savoir.

De n'être *pas-toute* dans l'ordre phallique génère cette liberté qui ouvre à une incertitude fondamentale pour le sujet féminin et d'où gîte la muse.

Muse, modèle, partenaire amoureux ? L'inspiration de la muse opère-t-elle toujours lorsqu'elle se prend à la jouissance de l'homme ?

Déjà Freud notait que le rapport amoureux¹ tend à réduire le désir. Lorsque le rapport à l'objet d'inspiration se meut vers la réciprocité de l'amour, – et vise un *conjugo* partagé –, cela tend-t-il à rabattre la vertu de l'inspiratrice ?

Comme le marque l'étage inférieur du tableau de la sexuation, le sujet côté féminin ($\mathcal{L}a$) se dédouble quant à sa jouissance : en $S(\mathcal{A})$ elle est portée vers Dieu, vers un amour infini et à la faveur de l'entremise du phallus, elle se prend à la jouissance de l'homme. Toutefois l'homme :

« [...] n'a jamais affaire en tant que partenaire, qu'à l'objet a , inscrit de l'autre côté de la barre (côté femme). Il ne lui est donné d'atteindre son partenaire sexuel que pour ceci, qui est la cause de son désir ».

Cette opération est formalisée dans le schéma de la sexuation par la flèche de $\mathcal{S} \rightarrow a$. Dans cette rencontre, le sujet féminin peut s'inscrire dans le langage, où l'homme comme maître – auquel elle échappe –, lui permet de faire avec sa propre jouissance.

Le phallus permet d'écrire le manque et son contraire, il est l'opérateur de la dépendance et de la perte, il fait lien social. Il est l'objet qu'elles se font ; en conservant à l'idée que c'est valable sous la forme d'un *pas toujours, pas tout le temps* et *pas-toute*. Le signifiant phallique permet d'y croire et d'objectiver la jouissance sexuelle comme localisable dans l'Autre. Toutefois, même si l'objet y est localisé, la jouissance n'est pas dans l'Autre, car la jouissance est du corps dans le corps.

Il n'existe pas de rapport entre le désir et la jouissance dans la sexualité humaine et la fonction de l'objet a est :

« [...] représentée par un manque, à savoir le défaut du phallus comme constituant la disjonction qui joint le désir à la jouissance »².

Avec le discours du maître, on peut lire l'articulation du système signifiant et donc de la position homme (ou femme en tant que sujet parlant). C'est dans l'opération de ce discours que le sujet masculin rencontre ce qui de son être, – de n'être que représentation –, échappe au signifiant, puisque parler produit ce qui cause le désir, schématisé par l'objet a .

Par l'amour, que Lacan définit comme le « *don de ce que l'on n'a pas* », l'homme consent à renoncer à ce qu'il croit avoir, il consent à la castration, et la femme consent à être, à incarner pour lui cette jouissance qu'il perd à parler, soit la cause de son désir, l'objet a . C'est ainsi qu'Annette coupe ses cheveux pour « mieux poser » et incarner ce qui cause le désir d'Alberto.

Pour que la jouissance condescende au désir pour la femme, (d'une écriture possible du rapport sexuel), il faut des paroles d'amour. Comme l'indique Lacan, « *l'amour vise l'être* » et la demande d'amour vise l'être de l'Autre et devient une suppléance à l'absence du rapport sexuel. La déclaration d'amour vient suppléer à l'absence de rapport sexuel alors que c'est justement l'absence du rapport sexuel qui fait le re-lancement sans cesse du phénomène de création.

¹ Freud S., « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », 1912. In *La vie sexuelle*, trad. J. Laplanche, Paris : Puf, 1973, 4^e édition.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986.

Et si une femme consent à causer le désir d'un homme, et s'il la choisit comme telle et donc consent lui-même à être châtré, elle peut alors incarner un *sinthome* – une réduction de la jouissance et du désir – pour lui, témoignant alors de la singulière façon dont le sujet loge son être de jouissance dans le lien social. La partenaire pourra un temps inspirer, mais c'est la muse, celle dont les vertus ne seront pas rabattues par des paroles d'amour qui, elle, incarne, au point de disjonction entre le désir et la jouissance, l'énigmatique qui cause le désir. Elle figure ce qui est corrélé à l'infini, à l'Autre qui n'existe pas. La muse justifie dans son propre registre du tissage de la création et du féminin.

II-3 – La femme, cet Autre Nom-du-Père

La recherche sur l'hystérie est au fondement de la naissance de la psychanalyse autant que le mythe du père est au centre de la doctrine de Freud. Du père séducteur de la *neurotica* au père de la Loi de l'homme Moïse, en passant par le père de l'Œdipe, le père de l'identification primaire, le père de la horde de *Totem et Tabou*, Freud aura longuement questionné « *Qu'est-ce qu'un père ?* ».

Lorsque Freud mobilise les ressources de la mythologie, de la religion et du théâtre, Lacan convoque les savoirs de la structure – linguistique, de la logique et de la topologie. Il questionne également à partir de la sociologie¹ et l'histoire².

Le concept du « nom-du-père » est forgé en 1953 dans « *Le mythe individuel du névrosé* » et dans « *Fonction et champ de la parole et du langage* ». L'écriture minuscule s'efface d'abord pour laisser la place aux développements teintés de religiosité de la fin du Séminaire III. L'équivoque du terme est tout à la fois marquée d'un interdit, par la négation et par la résonnance religieuse, comme l'application d'une loi universelle à tout être parlant. Car qui mieux que la religion, universelle, propre à tous les hommes pour souligner le besoin répété – et aussi son ratage – d'une quête de l'Autre de l'Autre que le Nom-du-Père vient marquer ?

À cette période, le Nom-du-Père est encore ce qui assure la consistance d'un Autre absolu garant de la loi et des interdits, de la vérité, non centré sur un manque. Il désigne l'ordre symbolique où la vérité s'articule et où le sujet cherche à faire reconnaître son désir.

Le Nom-du-Père est le produit de la métaphore paternelle, qui, si son nouage ne s'effectue pas, rend le désir de la mère illisible par le signifiant phallique et se présente comme une jouissance immaîtrisable. Il est aussi ce qui, symbolise le phallus et marque le manque dans l'Autre et institue, par les effets métonymiques liés au langage, un objet cause du désir.

La carence de Père symbolique entraîne une impossibilité à éviter l'angoissante jouissance de l'Autre. Si le Père réel s'impose comme un persécuteur qui cherche à jouir sans limite du sujet, c'est parce que la fonction symbolique du Nom-du-Père n'a pas opéré pour instaurer l'insatisfaction au principe du désir par la limite du signifiant phallique – le lest du symbole, qui œuvre comme néantisation symbolique³ – permettant une défense à l'endroit d'une jouissance ravageuse.

¹ Notamment la sociologie de E. Durkheim, ou encore le « déclin social de l'imaginaire paternel » dans *Les complexes familiaux*.

² Notamment le Séminaire 1974, *les non dupes errent*, qui marque une période caractérisée par la perte de ce qui supporte la dimension de l'amour, soit le Nom-du-Père.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 168.

La fonction majeure du Nom-du-Père est de rendre possible une coordination du langage et de la jouissance (l'objet *a*), permettant un chiffrage de cette dernière. La formalisation des logiques de la sexualité permet de concevoir clairement la fonction du Père symbolique comme celle de parer à la jouissance du corps. Autrement dit, pour tout sujet, l'intervention du Père oriente le sujet qui trouve sa satisfaction par l'entremise du signifiant phallique, avec l'objet de la pulsion, soit dans un hors-corps.

La jouissance de La femme, et du sujet psychotique, Autre jouissance, non civilisée par le signifiant phallique, est une jouissance de corps. En dénotant que *L'Autre c'est le corps*, Lacan souligne le rapport du sujet à son corps comme étant un rapport d'extériorité, et il en déduit le lieu où s'inscrivent les premiers signifiants équivalents à l'ensemble vide, le lieu de la Chose. É. Laurent pose ainsi la forclusion du Nom-du-Père comme ce qui dénude le rapport à la Chose¹.

Lorsque le Nom-du-Père est envisagé au champ du grand Autre, au-delà du couple imaginaire du miroir, il s'inscrit comme ce qui pacifie les leurres de l'imaginaire. De là, le sujet compose des bords susceptibles de faire barrage au mirage de la mère. Il existe ainsi une forme première de sublimation, dans le rapport du sujet à l'Autre absolu, qui met en jeu la métaphore paternelle par l'entremise d'une incessante fabrique de nom-du-Père.

« Il s'agit là d'une certaine prise de position du sujet par rapport à la problématique de l'Autre, qui est, ou bien cet Autre absolu, cet inconscient fermé, cette femme impénétrable, ou bien, derrière celle-ci, la figure de la mort qui est le dernier Autre absolu. La façon dont une certaine expérience compose avec ce terme dernier de la relation humaine, la façon dont elle réintroduit à l'intérieur de cela toute la vie des échanges imaginaires, la façon dont elle déplace le rapport radical et dernier à une altérité essentielle pour la faire habiter par une relation de mirage, c'est cela qui s'appelle la sublimation. »²

Dans le champ de l'Autre absolu, la présence mythique du père ou de la femme, ou de la mort, confronte le sujet à une radicale altérité et ils font barrage au lieu de la Chose.

À la suite de la scission de 1963, et en s'adressant alors à d'autres auditeurs – novices en la matière – il reprend les grands concepts fondamentaux de la psychanalyse³. Le père reste au centre de son enseignement mais il ne sera plus abordé de la même manière et cela ouvre à bien d'autres perspectives, du père symbolique, imaginaire, au père réel.

Avant, dans cette unique séance de son Séminaire du 20 novembre 1963 sur les Noms-du-Père, Lacan se demandait s'il est possible d'aller au-delà du nom et de la voix et de :

« [...] prendre repère sur ce que le mythe implique dans le registre issu de notre progrès, celui de ces trois termes, la jouissance, le désir, l'objet »⁴.

Dans le Séminaire XVII, il détermine ainsi que définir le père de chaque discours réduit ce qu'est un père et permet de préciser la castration comme :

« [...] l'opération réelle introduite de par l'incidence du signifiant quel qu'il soit, dans le rapport au sexe. Et il va de soi qu'elle détermine le père comme étant ce réel impossible que nous avons dit »⁵.

Le père est désormais déterminé par une vacuité à son endroit et est ce réel impossible. Désormais conçue comme vacuité, la présence mythique répond à l'absence du côté de La femme, où rappelons-le, nul signifiant ne fonde un universel.

¹ Laurent É., « Mélancolie, douleur d'exister, lâcheté morale ». In *Ornicar ?*, 1988, 47, p. 12.

² Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994, p. 431.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1963-1964, Paris : Seuil, 1973.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, *Les Noms-du-Père*, leçon du 20 novembre 1963, inédit.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991.

En 1971, lors de son dernier Séminaire de l'année consacré à *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Lacan tente de répondre à la question : « *Qu'est-ce qu'un père dans le discours psychanalytique ?* ». Il démontre alors que le père est finalement le produit du discours analytique ; ce qui revient à démontrer qu'au même titre que la femme, nul signifiant et nul savoir ne peuvent les attraper, révélant par-là, qu'ils sont la marque, chacun, de ce réel impossible.

Si Lacan laisse en suspens, un moment, la question du désir au féminin, c'est en premier lieu car aucune réponse ne peut convenir et qu'il ne cesse de s'écrire au « une-par-une ». C'est aussi parce que la femme *pas-toute* inapproprié en son désir, en est aussi désappropriée.

« *L'homme croit créer — il croit-croit-croit, il crée-crée-crée. Il crée-crée-crée la femme. En réalité, il la met au travail, et au travail de l'Un.* »¹

Lacan pointe ainsi l'intérêt de son savoir :

« *La question est en effet de savoir, dans ce qui constitue la jouissance féminine pour autant qu'elle n'est pas toute occupée de l'homme, et même dirais-je, que comme telle elle ne l'est pas du tout, la question est de savoir ce qu'il en est de son savoir.* »²

Il se détache du discours de l'hystérique pour pointer qu'elle n'est pas qu'une simple condition de vérité, il y aurait un « *niveau où la femme, c'est la vérité* »³.

En l'absence d'un signifiant congru pour la représenter, la femme ne cesse pas de s'écrire du fait d'être « objet-porteur » d'un signifiant pur, qui la rend *inter-dite* à son rapport au monde et aux choses. Elle éprouve une autre jouissance « *sur laquelle [elle] ne souffle mot* » et qui alors ne répond pas à ce qui pourrait signifier son statut.

« *Comment savoir si, [...] le Père lui-même, [...] n'est que Nom entre autres de la Déesse blanche, celle [...] qui se perd dans la nuit des temps, à en être la Différente, l'Autre à jamais dans sa jouissance, — telles ces formes de l'infini dont nous ne commençons l'énumération qu'à savoir que c'est elle qui nous suspendra, nous.* »⁴

La femme est donc constante d'absoluité, elle se trouve au lieu de l'Autre.

« *[...] si la femme n'était pas pas-toute, si dans son corps, elle n'était pas pas-toute comme être sexué de tout cela rien ne tiendrait ; bref l'Autre qui s'incarne.* »⁵

Et si la femme risque à s'engager dans le champ de son désir, s'applique alors la condamnation, liée à l'ordre phallique : « *on la dit-femme, on la diffame* »⁶. En répondant à son désir de femme, elle est diffamée, alors elle forclot son désir en le portant à un niveau abstrait, refermée sur elle-même dans la dimension sacrée. De ce lieu Autre, elle réside et demeure « Autre » à jamais.

Dans *L'Étourdit*, Lacan pointe que tout le champ du désir est occupé par tout homme, est fait *pour tout homme*, là où « *les lieux de ce thommage se repèrent de faire sens du semblant* »⁷ et auquel la femme ne saurait souscrire. C'est de là qu'elle suit la direction du *signifiant-m'être*, par éprouvé et expérience. Elle résiste à la loi du semblant, et ne peut souscrire aux discours d'autorité, auxquels le sujet positionné du côté homme, souscrira bien plus « *inconditionnellement* ». La femme se loge dans une abnégation au Sacré.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 13.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 59.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 94.

⁴ Lacan J., *À propos de l'éveil de Wedekind*, Paris : Christian Bourgeois éditeur, 1974, p.10.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 15.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 79.

⁷ Lacan J., « L'Étourdit », 1972. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p 449-495. (Le Champ freudien).

En allant au-delà du nom et de la voix du père mythique, se meut une évolution des trois termes de la jouissance, du désir et de l'objet et cela permet de concevoir la femme comme étant cet Autre Nom-du-Père.

III – Jaillissement de la création

III-1 – La création à partir de la lettre 52¹ de S. Freud à W. Fliess

Nous reprenons la lettre 52, dans laquelle Freud propose une modélisation propre à rendre compte du fonctionnement de « l'appareil psychique » et à poser les prémisses d'une métapsychologie, pour étudier en quoi la création peut s'en déduire. Il décrit les différentes opérations, – de transformation, de chiffrage et de déchiffrement des *perceptions-sensations*.

Ce « système perception-conscience » est fait de cinq étapes, aussi bien internes qu'externes, les impressions sans mémoire, leur traduction dans le système préconscient-conscient, le refoulement et leur inscription dans l'inconscient. Il établit qu'il existe un frayage des impressions par la lettre jusqu'à l'émergence du sens.

Les premières impressions du premier niveau de perception forment un matériau brut avant toute écriture. Une première transformation s'effectue par un passage de filtres. Afin que les premières impressions, *Wahrnehmungen*, se transforment en perception premières, il se réalise un premier chiffrage, qui peut être suivi d'un déchiffrement, soit une deuxième transcription dans l'inconscient, – là où se situent les traces mnésiques. De là, s'opère une troisième inscription par le passage par le préconscient au niveau conscient et qui donc générera le sens. C'est ici qu'en termes lacaniens nous pouvons dénoter l'articulation de la perte de jouissance au profit du sens et la division du sujet mortifié par le signifiant.

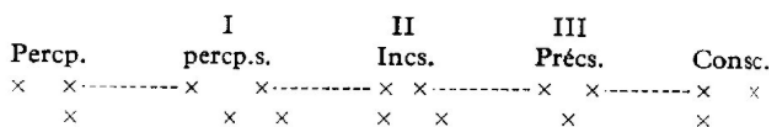


Figure 7 de la lettre 52 de Freud à Fliess

En termes freudiens, au tout début, il y a l'étape I, une première transcription, un premier chiffrage des impressions (images, sons ou autres) restées à l'état brut (*Wahrnehmungen*). Cette première écriture – *Wahrnehmungszeichen* – est désarticulée, elle n'a pas d'objet et s'inscrit par simultanéité. Il n'y a pas de sens, c'est de l'ordre du : « [...] registre de la lettre et des signifiants dans le Réel non évidés de la jouissance, en attente de sens »² et il faut l'étape de traduction par le filtre de l'inconscient pour obtenir du sens.

À la deuxième étape (II), au niveau de l'*Unbewusst* (UbW), un ordonnancement opère et permet l'inscription des traces mnésiques, introduisant là une traduction dans le langage (– dimensions imaginaire et symbolique). À ce niveau, il y a une transcription des signes de perception sensible d'une différence, qui se manifestent comme plaisir ou déplaisir. Une connexion s'établit alors

¹ Freud S., « Lettre 52 à Fliess du 6 décembre 1896 ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1991.

² Samacher R., « Inscription, translittération et traduction(s) dans l'appareil psychique ». In *Psychologie clinique*, 2011, 32, 2, p. 22.

avec la trace mnésique qui elle-même se fixe à une marque du registre symbolique, le trait unaire prélevé sur le père ou la mère.

L'écrit se règle sur le sens à partir de la transcription, ce que Lacan rend par : « *L'écriture, la lettre, c'est dans le réel, et le signifiant, dans le symbolique* »¹.

Le sens s'attache aux dimensions imaginaire et symbolique et la causalité s'organise par l'ordre, et donc les registres du temps et de l'espace. Ainsi la parole signifiante, soit le *logos* et son usage de la métaphore et de la métonymie, s'instaure avant la lettre.

Cette opération de traduction fixe ce qui, ensuite, va s'organiser par les formations de l'inconscient ; le symptôme en est une manifestation. Dans la lettre 52, Freud pointe la différence entre la défense normale et la défense pathologique à partir du chiffage et du déchiffage :

« *Pendant une même phase psychique et en même temps que se réalisent les enregistrements d'une seule et même sorte, nous voyons quelques fois se dresser une défense normale contre le déplaisir produit. La défense pathologique n'est dirigée que contre les traces mnémoniques non encore traduites et appartenant à une phase antérieure.* »²

Il dénote alors la question de la logique du refoulement et procède en distinguant la défense normale (contre le déplaisir) et la défense pathologique qui ouvre à une logique plus complexe, bien susceptible d'ouvrir à la distribution postérieure de la *Verdrängung* et de la *Verwerfung*. Dès à présent et du point de vue de la défense pathologique, il y a comme une forclusion, une mise au-dehors plus en amont dans une phase antérieure alors qu'avec le refoulement, la lettre peut convoquer le signifiant non barré et rendre alors une traduction interprétative.

R. Samacher dénote que le symptôme est :

« [...] *une traduction métaphorique et métonymique d'un conflit psychique puisqu'il utilise le corps comme support d'une lettre prise dans la chaîne des signifiants, eux-mêmes porteurs d'une vérité que le sujet se cache à lui-même* »³.

Dans l'étape III, le déchiffage des impressions brutes *Wahrnehmungen* mène, par leur transcription, à un passage de l'inconscient au préconscient. Cette traduction dans le préconscient, siège des *représentants de la représentation* et des *représentations-mots*, apporte du sens (*Sinn*) et fonde le discours du névrosé.

Dans cette dernière étape, la lettre est prise dans le registre Symbolique ; les représentations de chose (*Sachvorstellungen*) du registre inconscient se connectent aux représentations de mot (*Wortvorstellungen*) du registre préconscient-conscient. Il devient possible d'interpréter, de traduire en mettant des mots sur l'expérience vécue. Le conscient apporte une signification (*Bedeutung*) en mettant en acte l'expérience vécue ici de l'inscription originelle des *perceptions-sensations*.

L'étape II, ICS doit pouvoir être mis en rapport avec l'*Austossung* ultérieure de Freud, où c'est l'expulsion qui permet de distinguer l'étranger⁴ ; *Bejahung* et *Verneinung* s'en déduiront. La *Bejahung*, le *dire que oui*, a lieu dans le registre du Réel porté par l'affect tandis que la *Verneinung*, ce *dire que non*, – le non issu des refoulements –, ne donne sens à l'affirmative que par la

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, 1970-1971, Paris : Seuil, 2007, p. 122.

² Freud S., « Lettre 52 à Fliess du 6 décembre 1896 ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1991, p. 156.

³ Samacher R., « Incription, translittération et traduction(s) dans l'appareil psychique ». In *Psychologie clinique*, 2011, 32, 2, p. 23.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 174.

Bedeutung, la signification dans l'après-coup du refoulement. Les opérations de division du sujet, du refoulement originaire et du représentant de la représentation ont alors déjà eu lieu.

Par ailleurs, il n'y a inscription de la trace mnésique qu'à la condition d'une deuxième inscription de la *perception-sensation* ; ce qui suppose que le refoulement originaire, qui permet les refoulements, ait eu lieu. Et pour que la trace de l'objet soit retrouvée, il faut qu'il y ait eu un déchiffrement, qui lui-même, nécessite la levée du refoulement.

Chez le sujet psychotique, la deuxième phase d'inscription n'a pas lieu, tandis que chez le névrosé, les modes d'inscription des *perceptions-sensations* coexistent et peuvent faire surgir un sentiment esthétique. Ce sont des *perceptions-sensations* ni refoulées, ni symbolisées, où aucune part de leur jouissance originelle n'a été soustraite.

Freud le met en relief dans le cas Dora lorsqu'il évoque la contemplation, sans mot et sans association, de la jeune fille « recueillie et rêveuse »¹ devant la *Madone Sixtine* au musée de Dresde. L'éprouvé est ineffable, insaisissable par les rets du langage, renvoyant de manière inextinguible à une expérience de béatitude, à la fois antérieure et extérieure au langage.

Et si pour tout sujet névrosé l'expérience a lieu, c'est seulement pour certains sujets, qu'il y a alors de ce lieu-là, mouvement et geste créateur pour la production d'un objet.

À partir des développements de Freud, dans la lettre 52, deux modes de création se distinguent, et se déduisent du premier matériau brut de *perceptions-sensations*.

Plus tard, avec le système des deux pulsions et dans *Die Verneinung*, Freud pointe que la *Bejahung* est du côté de l'Éros, tandis que la *Verneinung*, conjointe à l'expulsion est du côté de Thanatos. Retrouver l'expérience ineffable tend à s'écrire dans une proximité avec la pulsion de mort.

Lorsque l'expérience de création a lieu sur une modalité sublimatoire, elle s'ancre à partir d'une *Wahrnehmung*, un plaisir délicieux, soit du Réel des *perceptions-sensations* non refoulées d'ordre oral comme c'est le cas lorsque Proust décrit ses petites madeleines².

« Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes de gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. »³

Proust convoque alors le vide créateur⁴, où se situe le représentant de la pulsion, au niveau du *Vorstellungsrepräsentanz*, qui permet au sujet de ressentir tout ce qui a trait au souvenir. De là, la chaîne associative se déroule, les paroles prennent le relais afin d'essayer d'attraper ce reste de jouissance, objet *a* de son fantasme.

L'expérience de création peut aussi s'écrire, détachée de la sublimation, à partir du Réel des *perceptions-sensations* non refoulées, dans une certaine proximité avec la jouissance de la pulsion de mort. Il n'y a alors pas de symbolisation comme c'est le cas pour Proust, l'artiste tente, directement à partir de l'appel à l'impression brute (*Wahrnehmung/ Wahrnehmungzeichen*), de les fixer dans le matériau propice à modeler sa création. La sensation reste dans le Réel, flirtant avec la jouissance de l'événement, du trauma, qui a fait trace.

¹ Freud S., « Fragments d'une analyse d'hystérie », 1905. In *Cinq psychanalyses*, Paris : Puf, 1935, 1954, p. 71.

² Samacher R., « Inscription, translittération et traduction(s) dans l'appareil psychique ». In *Psychologie clinique*, 2011, 32, 2, p. 27.

³ Proust M., *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann (Recherche I)*, 1913, Paris : Gallimard, (Folio), 1988, p. 44-46.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 147.

III-2 – Le pari du créateur

Avec son articulation de l'*Ausstossung* et de la *Bejahung* comme son pendant, le texte *Die Verneinung*, nous situe au temps originaire de l'articulation du sujet et de l'Être : tel le pari du sujet développé par Lacan en référence au pari de Pascal. Dans ce « *Pari sur le problème de l'éternité* », il s'agit de parier sur l'éternel et l'infini : Que Dieu existe ou non, il vaut mieux parier sur son existence pour s'assurer une place au paradis et s'Il n'existe pas, le pari ne fera rien perdre.

Le pari selon Lacan, positionne le sujet à une mise en jeu de sa propre vie et de ses jouissances (*ses petits plaisirs*) dans un jeu de quitte ou double où s'exprime seulement le « quitte » comme l'avance J-A. Miller : « *ce quitte ou double étant en vérité un quitte ou l'infini qui transperce et bouscule les catégories* »¹.

Blaise Pascal² a réalisé des théories sur les jeux de hasard et a été à l'origine de premières approches des probabilités. Il pensait ainsi son propre pari *probable*. Il estimait qu'il existe un infini dont on ne connaît pas la nature et il pointait la faille d'une telle affirmation : puisqu'il n'est pas possible de dire qu'il y a une fin aux nombres, il existe au moins un infini en nombre. Que ce soit à propos de l'infini ou de l'existence de Dieu, on ne peut qu'occuper des places contradictoires : il n'est pas possible de connaître Dieu, ce qu'Il est et s'Il existe.

Ce pari soulève une émergence singulière qui vient pointer que la vie de chacun peut se réduire à un *pari*, une mise en jeu.

Le sujet doit faire le choix d'un pari sur l'existence de Dieu et la seule alternative à ce pari serait de ne pas engager de pari sur un Dieu dont on ne sait pas « *ce qu'il est, ni s'il est* »³. J-A. Miller repère que Lacan répète la formulation pascalienne qui signe un pari sous la forme de théorie des jeux et qui ne relève pas la question de l'existence ou non du partenaire.

Sans ce savoir – de l'existence ou non – du partenaire, le sujet, fait un *choix forcé*⁴ entre l'aliénation et la séparation, défini par J-A. Miller comme une forme d'échange où le sujet est amené à se jouer soi-même. En se référant à son ami mathématicien Guilbaud, Lacan met ainsi en évidence que la mise de départ, de par son statut, devient *rien* : « *c'est-à-dire qu'on ne joue que ce qu'on a perdu* ».

« *C'est un échange où l'on engage sa vie dans le jeu, dans l'espérance de gagner l'infini – au moins, ce serait ce que Pascal propose –, par rapport à quoi votre vie, ce qu'elle vaut, se réduit à rien.* »⁵

Le pari de Pascal, comme le pointe par l'équivoque Lacan, montre que c'est le *Je* qui est en jeu, allant jusqu'à l'« *en-je* »⁶. En espérant gagner l'infini, la vie engagée dans le jeu, « *l'en-je* » ne vaut rien, posant ainsi l'infini et le rien.

Lacan insiste, le pari ne prend sens que parce que la mise est déjà tenue pour perdue. Du pari de Pascal au pari du sujet, il y a l'effet de perte inévitable, – soit dans la psychanalyse, c'est l'effet de perte dans la concaténation signifiante (la chaîne en train de se forger). En renonçant aux petits plaisirs, comme le soutient Pascal, le pari stipule un renoncement à la jouissance. Le pari de Pascal est un pari sur la jouissance, où, comme nous le dit Lacan, le plus-de-jouir se déduit de la confrontation de la jouissance et du signifiant.

1 Miller J-A., « Une lecture du séminaire d'un Autre à l'autre ». In *La cause freudienne*, 2007, 1, 65, p. 87-124.

2 Blaise Pascal, mathématicien, physicien, français (1623-1662).

3 Pascal B., *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1980. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 1213.

4 Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p.185 et suivantes. Et Lacan J., « Positions de l'inconscient », 1964. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 839 et suivantes.

5 Miller J-A., « Une lecture du séminaire d'un Autre à l'autre ». In *La cause freudienne*, 2007, 1, 65, p. 87-124.

6 Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p.185 et suivantes. Et Lacan J., « Positions de l'inconscient », 1964. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 839 et suivantes.

Au congrès de Bonneval sur l'inconscient, Lacan présente la séparation et l'aliénation, dans « *Position de l'inconscient* »¹, pour rendre compte des opérations concernant la symbolisation primordiale. Après l'avoir remanié notamment dans le Séminaire XI et à partir de la forme logique des ensembles en mathématiques, il distribue l'aliénation sous la forme logique de la réunion des deux ensembles et la séparation sous la forme de l'intersection. Cette formalisation lui permet de rendre compte, pour tout sujet, de la prise dans le langage et donc de la relation du sujet à l'être et à l'Autre. Le sujet est assujéti au langage, au champ de l'Autre, ce qui se manifeste par un *vel*, un choix avec une obligation de perte.

Dans le Séminaire XI, Lacan indique :

« [...] ça saute aux yeux que le mot obsolète en tant qu'il peut signifier que le mot obsolète est lui-même un mot obsolète, n'est pas le même mot obsolète d'un côté et de l'autre. »²

Quand le signifiant S1 est reçu par le sujet, il devient du fait de la structure du signifiant un S2, différent de S1. Ainsi dans le Séminaire l'*Identification*, Lacan note :

« [...] c'est dans le statut même de A qu'il y a inscrit que A ne peut être A. »³

Pour fonctionner dans le langage, un signifiant ne fonctionne jamais seul ; le sujet est représenté par un signifiant pour un autre signifiant. Il y a donc une réunion des trois termes S1, S2 et s, le sujet. En recevant le S1, le sujet se reconnaît dans le signifiant venu de l'Autre, mais ce signifiant lui apporte un sens qui, de fait, ne peut pas recouvrir son être. Il divise ainsi le S1 où le sujet était représenté.

Il s'opère ainsi une dialectique entre le sens et l'être, où une partie de chacun est oblitérée. Le S2 correspond à ce que Freud définit par le *Vorstellungrepräsentanz* que nous présentions plus haut, et qui constitue le refoulement originaire au fondement de l'inconscient. À partir de cette perte, s'organisent la logique des signifiants et l'*aphanisis* du sujet, l'évanouissement du sujet qui n'est plus représenté dans le langage, (puisqu'il manque le signifiant disparu S2).

C'est la part d'être perdue que Lacan représentera ensuite par l'objet petit *a*.

L'opération de la séparation permet de se libérer des effets *aphanisiques* du signifiant (aliénation) et de faire advenir le sujet. La séparation s'inscrit comme un processus logique d'intersection entre l'ensemble des éléments communs au sujet et à l'Autre. C'est là que le sujet a à faire au manque dans l'Autre, là où se situe l'énigmatique désir de l'Autre : « *Que me veut-il ?* ». Dans le Séminaire XI, Lacan indique que dans cet intervalle, le sujet :

« [...] apporte la réponse du manque antécédent, de sa propre disparition, qu'il vient ici situer au point du manque aperçu dans l'Autre. Le premier objet qu'il propose à ce désir parental dont l'objet est inconnu, c'est sa propre perte "Veut-il me perdre ?" Le fantasme de sa mort, de sa disparition, est le premier objet que le sujet a à mettre en jeu dans cette dialectique, et il le met en effet [...] ne serait-ce que par l'anorexie mentale »⁴.

C'est alors par l'opération logique d'un recouvrement du manque par le manque où le sujet opère à partir de sa propre perte primitive et du manque dans l'Autre qu'il inscrit les coordonnées du désir et donc de l'objet petit *a*.

¹ Lacan J., « Positions de l'inconscient », 1964. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 190.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre IX, *L'identification*, 1961-1962, inédit.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

Le créateur contraint par la nécessité de créer met en jeu, en son nom propre, sa propre vie et ses petites jouissances pour cerner le manque dans l'Autre à partir de son propre manque-à-être et son désir ; quitte à faire l'expérience dans la douleur de cet infini ineffable et innommable.

Le pari du créateur s'inscrit là, par un jaillissement singulier et prend sens face à la production de l'objet créé, nouveau signifiant, qui réorganise sa place subjective dans le monde.

III-3 – La création à partir du « Mais pas ça »

En évoquant le Nom-du-Père sous la forme du : « *Croix ou pile* », dans le Séminaire XVI, Lacan ne suppose pas que le Nom-du-Père soutient la présence de l'Autre divin, en tant que partenaire de jeu ; mais bien plutôt qu'il marque le *Réel absolu* que voile le Nom-du-Père. Il indique ainsi qu'il est intéressant :

« [...] de considérer comment le pari se formule sous la plume de Pascal. La forme singulière du Nom-du-Père, on la trouve dans l'énoncé qui vient en tête sur le petit papier – Croix ou pile [...]. C'était à l'époque la façon de dire ce que nous appelons maintenant Pile ou face. C'est là ce que j'appellerai le *réel absolu* »¹.

Le Nom-du-Père, en voulant faire sens voile le Réel absolu dont il s'agit dans le pari ; car en toute fin persiste une question que J-A. Miller rapporte ainsi :

« Est-ce pour de vrai ou pour du semblant ? »²

Y-a-t-il une réalité à cela qui tient en dehors de soi ?

« Le pari se réfère à ce point où le réel apparaît comme une butée de la démarche symbolique. »³

Notons que le Réel comme absolu, c'est le Réel en tant que séparé du Symbolique, ce que l'on peut nommer comme le non-sens.

En supposant l'existence de cet Autre dans le pari comme instance divine, se pose alors la question de savoir s'il y a une incidence sur l'économie de la jouissance du sujet. Autrement dit, l'articulation symbolique du pari interroge l'opération symbolique qui permettrait de « *savoir y faire* » avec sa jouissance.

Reprenons à partir de la lecture de Lacan du pari de Pascal qui donne une structure logique à la jouissance. Le Symbolique et son effet de perte génère une répétition qui s'inscrit dans la béance entre corps et jouissance ; une inscription des coordonnées du désir et de l'objet *a*. L'incidence du signifiant « *aggrave* » l'écart entre les deux et, souligne-t-il, « *seule nous importe l'aggravation* »⁴.

Dans la sublimation, le manque est reconnu, reproduit pour y apporter une série d'approximations successives jusqu'à atteindre une limite qui donnerait à l'œuvre son entière mesure. La sublimation s'instaure à partir d'un rapport à la répétition signifiante qui ne procède ni du passage à l'acte, ni de l'*acting-out*, mais qui a lieu dans un temps ultérieur. L'œuvre se fonde des objets *a*, dès lors qu'ils peuvent fonctionner comme équivalents de jouissance et il est nécessaire que ce tiers terme soit maintenu pour que le rapport fonctionne.

Dans la création contrainte, irréprensible et tenace, l'œuvre reconquiert avec ses instruments un champ que le langage a exclu, dévoilant la préexistence d'une extériorité à l'intime et dont *La femme* en cerne le lieu.

¹ Lacan, J., Le Séminaire, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 125.

² Miller J-A., « Une lecture du séminaire d'un Autre à l'autre ». In *La cause freudienne*, 2007, 1, 65, p. 87-124.

³ Miller J-A., *Ibid.*

⁴ Lacan, J., Le Séminaire, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 127.

Lacan écrit que la femme toute serait « *un autre nom de Dieu, et c'est en quoi elle n'existe pas* »¹. La femme (non barrée) participe du divin et la Vierge Marie vient représenter cet absolu de la femme comme Autre, un mystère absolu hors phallus. Dans l'amour courtois, il s'agit en outre de dépasser l'ordre narcissique de l'amour et ainsi de constituer la partenaire comme grand Autre, où symboliquement la jouissance s'écrit en termes d'absolu.

Dans le Séminaire XVI, Lacan fait appel à la clinique de l'hystérique, en tant que le sujet hystérique pose la jouissance comme absolue. Ce sujet est lui-même un absolu, séparé. Plus précisément, c'est par le désir insatisfait, ou son rapport à la jouissance sur le mode de ne pas jouir ou du manque-à-jouir, qu'il dénote le rapport du sujet hystérique à cet absolu de la jouissance. La position de l'hystérique s'écrit par « l'exil » de la jouissance absolue. Et cela revient d'une certaine manière à convoquer à nouveau l'interrogation de Freud « *Que veut une femme ?* » qui interroge un désir de ce dont on ne veut pas et d'un vouloir ce qu'on ne désire pas. Autrement dit, par son rapport inconsistant à la jouissance, l'hystérique a le plus accès à l'inconsistance du grand Autre ; il sait mieux que quiconque se repérer avec le rapport inconsistant à la jouissance.

Le sujet qui s'inscrit dans une position féminine, choisit de se faire névrosé pour parer au défaut de signifiant, et à son « *insubstance* »². Ainsi, il s'inscrit dans un discours qui lui confère un symptôme.

La jouissance féminine, non genrée, se trouve aussi côté masculin, « *Elle est cachée sous les rodomontades de la jouissance phallique* »³, l'accrochage des hommes aux structures préétablies de l'Autre est plus rigide.

La jouissance féminine introduit un « 1 » supplémentaire avec une valeur phallique imaginaire. Cela suppose alors un changement dans le rapport à l'Autre : là où le sujet avait une idée de certitude, il fait l'expérience d'une autre définition de son existence. La femme vise au-delà d'un tel Autre et elle en rencontre l'inexistence, ce qui l'enjoint à ne plus rester dupe du père, ne plus rester dupe du sens.

Les femmes font donc plus facilement avec le monde de l'Autre qui n'existe pas : elles sont plus enclines et arrangeantes⁴ aux solutions *sinthomatiques* souples, improvisées et inventées, se passant du père si nécessaire. Et pour reprendre l'expression de J.-A. Miller, les femmes en psychanalyse se montrent plus habiles à incarner une boussole dans le monde *d'après l'Œdipe*⁵.

L'irréductibilité au signifiant de la jouissance féminine fait d'une femme l'Autre sexe, y compris pour elle-même – pour ce qu'elle est comme sujet. Du côté masculin, il n'existe pas d'Autre qui aurait le « *signifiant congru* » qui réduirait à du savoir la femme et sa jouissance. Selon Lacan, « *une femme ne rencontre L'homme que dans la psychose* »⁶ et si la femme le rencontre, ce serait finalement cet Autre de l'Autre. Autrement dit, à ce moment-là, le sujet se passerait de la fonction paternelle et de la castration.

Ainsi, si une femme est un *sinthome* pour l'homme, – au-delà donc de son symptôme –, elle peut le réaliser par l'appel du signifiant d'un manque dans l'Autre S(~~A~~).

¹ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 18 novembre 1975, in Ornicar ?, bulletin périodique du champs freudien, mars-avril 1976, 6, p 5.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991, p. 188.

³ Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. L'Être et l'Un », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, cours du 23 mars 2011, inédit.

⁴ Lacan J., « Télévision », 1973. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 509-545. (Le Champ freudien). p. 540.

⁵ Expression forgée par J.-A. Miller pour le titre du Congrès Pipol 6 « *Après l'Œdipe, les femmes se conjuguent au futur* ».

⁶ Lacan J., *Télévision*, Paris : Seuil, 1974, p. 63.

« La femme n'est toute que sous la forme dont l'équivoque prend de la langue nôtre son piquant sous la forme du *mais pas ça*, comme on dit tout *mais pas ça*. C'était bien la position de Socrate, le *mais pas ça*, et c'est ce que j'introduis cette année comme le *sinthome* »¹.

Autrement dit, à partir de la *lalangue*², Lacan utilise la locution « *mais pas ça* » pour désigner cette jouissance qui est inintégréable au tout, telle que révélée par le concept de *sinthome*. Le signifiant du manque dans l'Autre implique que ni le singulier ni même le tout ne peuvent jamais se réaliser comme totalité. Pour une femme, cette part – l'inatteignable au « Tout » de plénitude – s'ordonne d'une mobilisation du phallus et la castration, mais aussi au-delà.

Les schémas de la sexuation marquent, par les deux logiques à l'œuvre de chaque côté du tableau, le dernier paradigme qui en résulte : « *il n'y a pas de rapport sexuel* ». Et l'artiste, logé du côté du féminin, avance dans sa création, comme un *savoir y faire*, comme jouissance inintégréable au tout, dont le *sinthome* rend compte.

Le nouage singulier, sinthomatique de l'artiste, s'opère à partir d'une mobilisation du phallus, de la castration, de la fonction paternelle et du féminin, dans une tension entre l'Un de la série, le Un tout seul, l'Un et l'Autre (féminin et mort). C'est faire, dans une production, l'expérience de la disjonction fondatrice de l'Un et de l'Autre, où l'Autre c'est l'Un-en-moins.

¹ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 18 novembre 1975, in Ornicar ?, bulletin périodique du champs freudien, mars-avril 1976, 6, p 5.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 93, p. 110, p. 125-131.

DEUXIEME PARTIE :
L'ASSOMPTION SUBJECTIVE DE LA CREATION



Répétition des Noces à Monte-Carlo, chorégraphiée par Nijinska Bronislava, 1923, Library of Congress, Bronislava Nijinska Collection, photo de J. Enrietti.

A – ARCHEOLOGIE DU REGARD

I – Le regard et les paradigmes du visible

I-1 – L'écran de la représentation

Autant que la surface du tableau peut le faire, les sonorités de la musique jouent leur rôle d'écran, tant c'est à partir de ses propres vocalises que le sujet dépose la voix dans un espace déjà occupé. Il s'y manifeste le désir de l'Autre comme réponse, temps second, décalé qui dessine le surgissement d'un espace en creux, qui signale le manque dans l'Autre, manque pourtant aussitôt recouvert. Des sonorités du babil au surgissement du Symbolique à partir de la réponse de l'Autre, il y a le jeu d'un hiatus et de ses écrans.

Hiatus qui marque le sujet certes, et il est princeps, mais hiatus qui joue également du côté d'un Autre qui n'est ni saturé ni pleinement accompli par sa réponse. C'est donc son incomplétude qui se dévoile, et qui figure la loi de la castration et la métaphore paternelle que J. Lacan spécifiera, bien après avoir produit son « Stade du miroir », dont le modèle est explicitement visuel et scopique dans son fondement, fait d'images et d'aliénation.

Le processus décrit par le *Stade du miroir* arrache ses données au champ psychologique pour les déployer comme effets de l'image qui rendent compte d'une logique singulière. C'est celle de la double négativité inaugurale du processus : le manque de parole d'une part (« le petit homme à ce stade infans » [celui qui ne parle pas]), et l'impuissance à se soutenir seul dans l'existence d'autre part : donc « l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade infans »¹.

Cette double négativité fixe l'*initium* de l'opération et dialectiquement, s'éprouve ensuite dans l'image qui revient, faite de positivité nouvelle, « jubilatoire » qui marque l'identification enfin advenue, où niche justement l'aliénation :

« Il y suffit de comprendre le Stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image [...]. 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 sujet. »²

C'est donc bien à partir d'un manque fondamental, d'une négativité première foncière, quant à l'être, quant à sa parole, que les choses débutent. L'opération a lieu dans le champ du visuel, puis dans celui du Symbolique.

« L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être [...], nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le Je se précipite en une forme primordiale. »

¹ Lacan J., « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », 1949. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 94.

² Lacan J., *Ibid.*

Le « Je » énonciatif se précipite dans l'image qui fait retour sur le nourrisson, et dès lors cette aliénation et séparation d'avec lui-même, en asymptote, devient la règle de son existence : aliénation des images, séparation du signifiant.

C'est la métaphore paternelle qui permet que sa forme première de « grand Autre » se détache de son objet de jouissance, de son objet créé, l'*infans*. Dès lors la première expérience ne sera jamais celle d'un retour à l'identique, à la mère ; les retrouvailles ultérieures à l'opération seront toujours marquées d'un manque fondamental, d'un vide.

C'est à partir de là que se mesure combien le sujet s'inscrit dans un manque-à-être et que surgit la question de son désir, dont la formule peut se fonder d'un *Que me veut cet Autre incomplet ? Que désire-t-il ? Que veut-il ?*

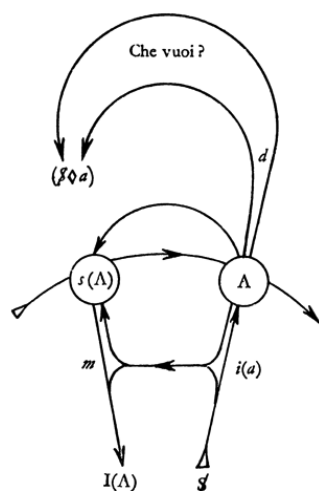
C'est ce que représente le « *Che Vuoi* »¹ du *Graphe du désir*², cette formule choisie par Lacan pour désigner le surgissement de l'Autre, et c'est celle que, dans le livret de Da Ponte³, Don Juan adressait à la statue du Commandeur qui se présentait impérieux et terrible, face à lui.

Certes Lacan ne fait pas référence à l'opéra de Mozart et ce surgissement peut être moins dramatique, mais il est tout aussi pressant et oriente les choses :

*« C'est pourquoi la question de l'Autre qui revient au sujet de la place où il en attend un oracle, sous le libellé d'un Che Vuoi ? Que veux-tu ?, est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir. »*⁴

Alors l'enfant recherche dans les silences de l'Autre, dans ce qu'il ne dit pas, justement ce qu'il veut, et la béance ne relève pas de l'ordre de la catastrophe, mais de l'énigme, celle du silence de la réponse, son décalé.

Le silence n'est pas son signifiant, mais le signe de l'Autre, de sa présence, de l'imminence de sa voix et de son désir. Le silence au cœur de tout objet sonore pourrait ainsi être considéré comme la voix même.



1

Graphe du désir, Lacan, Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998.

² Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 815.

³ Da Ponte, Don Giovanni, livret accompagnant l'opéra de Mozart : Don Juan face à la mort.

⁴ Lacan J., *Ibid.*

A. Vanier¹ fait une analogie entre la ritournelle et le *Fort-Da*², lorsque dans le noir, l'enfant saisi par la peur se rassure en chantonnant, la chanson devient le soutien d'un peu d'ordre dans le chaos. Les vocalises de Ernst permettent à Freud de saisir la maîtrise que l'enfant tente d'avoir sur le désir de sa mère ; le Fort-Da maîtrise, symbolise et leurre le silence de la mère.

Des sonorités et des images, les ponts et articulations spécifient toujours des hiatus internes. La ritournelle est en elle-même un espace immanent de la musique, qui est déterritorialisé par la musique (et ses mélodies) qui « l'arrache et la conserve en même temps en son sein, [...] la relie à la répétition »³. La musique manifeste la dimension d'écran comme la nécessité du silence que matérialise la fameuse *note bleue* de Chopin, que repère Alain Didier-Weill⁴, comme moment de résolution qui montre, masque, et protège. Pareillement, cette musique permet de se soustraire à la voix qui est, elle aussi, au-dehors et le silence dans la musique vient lui aussi faire fonction de fragment, puisque comme du cri, c'est de la musique que naît le silence. « *Le silence après Mozart, c'est encore du Mozart* » avançait, dit-on, Saliéri son rival fasciné.

Dans le Séminaire VIII sur le transfert, Lacan commente le tableau de Jacopo del Zucchi représentant Psyché⁵ et pointe la part manquante à la représentation et ce qu'elle vient révéler⁶.

Zucchi a représenté le moment où Psyché, en proie au doute et à l'angoisse après les insinuations calomnieuses de ses sœurs, et malgré l'interdiction formelle qui lui a été faite, approche une lampe à huile du corps de son amant endormi. Au lieu du monstre que ses sœurs lui ont fait craindre, elle découvre le corps parfait d'Éros ; surprise, elle laisse tomber une goutte d'huile bouillante qui la trahit.

Le peintre choisit d'ajouter des variantes, puisque Psyché est armée d'un sabre. Elle ne regarde pas non plus le visage d'Éros, mais le phallus, que Zucchi a choisi de suggérer derrière un vase de fleurs. Telle que la peinture le figure, Éros n'a pas de pénis : le sexe est-il alors dissimulé ou bien absent ?

Lacan y voit la figuration même du complexe de castration, c'est-à-dire la prise de conscience de la fonction phallique en tant qu'elle est cette disparition même. Elle est ce qui disparaît à l'endroit où il était apparu ; donc à la fois, ce qui apparaît et disparaît. Lacan donne à cette « apparition-disparition » le nom grec : ἀφανισμός - *l'aphanisis*, qui signifie littéralement disparition.

« Ce symbole, Φ , la dernière fois et bien des fois avant, je l'ai désigné brièvement, je veux dire d'une façon rapide et abrégée, comme symbole à la place où se produit le manque de signifiant. [...] Voyez ce bouquet de fleurs, là au premier plan. Sa présence est faite pour recouvrir ce qui est à recouvrir, et dont je vous ai dit que c'était moins le phallus menacé de l'Éros [...] que le point précis d'une présence absente, d'une absence présentifiée. »⁷

L'endroit où se marque le manque est encadré par le bouquet de fleurs, qui ainsi fait écran. Le pénis, parce qu'il manque là où on le regarde, cesse de se définir comme réalité pour devenir une fonction, et par là même, introduit le registre symbolique de l'absence.

« C'est là que surgit le privilège de Φ entre tous les signifiants. [...] Ce signifiant est toujours caché, toujours voilé. [...] Le rapport innommé, parce que innommable, parce que indicible, du sujet avec le

¹ Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.

² Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Paris : Payot, 2010.

³ Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.

⁴ Didier-Weill A., « La note bleue ». In *Ornicar ?*, Paris : Lyse, 1976-1977, 8.

⁵ Jacopo del Zucchi, *Psyché découvre Éros*, 1589, huile sur toile, 173x130 cm, Rome, Galerie Borghèse

⁶ À cette période de son enseignement, la pulsion n'est pas encore nommée pulsion scopique

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, chap. XVII, « Le symbole Φ », p. 278-287.

signifiant pur du désir se projette sur l'organe localisable, précis, situable quelque part dans l'ensemble de l'édifice corporel. »¹

Toute expression de désir est dérivée de la première expression du manque, l'insatisfaction du pénis ou du phallus, en tant qu'il est le premier signifiant à désigner ce manque premier et qui signale qu'il n'y a pas de mot pour le dire. L'écran dans la représentation s'en charge à son tour, en marquant son impossibilité à être représenté.

Psyché, qui signifie en grec l'âme, affronte la vue d'Éros, littéralement le désir. Elle est le sujet découvrant : c'est par elle que se produit Φ . L'analyse de ce tableau détermine la topologie, où derrière l'écran du bouquet, l'œil surprend l'*aphanisis* phallique, le sexe en tant qu'il est ce qui disparaît, ce qui manque et d'où naît le désir. Cela pointe que c'est celui qui regarde qui crée l'objet.

Par cette lecture, Lacan dépasse la conception freudienne de l'Œdipe ; ce n'est plus dans le rapport du fils à son père que se joue l'enjeu de l'accès au signifiant, mais par l'intermédiaire de Φ , le *signifiant de l'absence de signifiant*. Autrement dit, Lacan bouscule les fondements de la psychanalyse pour signifier qu'à l'origine du complexe de castration, il y a le regard.

Le regard de Psyché est là convoqué et plus exactement c'est le regard de tout sujet porté sur le corps d'Éros, en tant qu'il présentifie le corps du désir, où il manque quelque chose, – là où le bouquet fait écran au sexe manquant d'Éros.

Le regard soutient l'accès du sujet au signifiant : Φ émerge dans le tableau, le bain d'images. Le grand phi – le manque dans ce bain – est ce qui, à partir duquel une parole, un discours advient.

« Le phallus c'est la signification, pas d'autre signification que la signification. »²

L'écran se situe donc entre l'œil du spectateur et l'objet de la représentation et il en vient à définir celui qui regarde comme sujet. Avec *Les Ambassadeurs*³ de Holbein, Lacan extrait du tableau l'ambivalence fonctionnelle de cet écran et son rôle de séparation dans le double mouvement du regard.

C'est un tableau d'apparat, faisant étalage de la magnificence des personnages. Les objets sur les deux étagères du fond récapitulent les sciences du *quadrivium* humaniste. La date de la rencontre est indiquée par l'horloge solaire cylindrique. Néanmoins au premier plan, il y a un objet étrange qu'il peut être difficile d'identifier :

« Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer... l'effet d'une érection ? [...] Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à voir avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique ?

*[...] Commencez à sortir de la pièce où sans doute il vous a longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant – comme le décrit l'auteur des *Anamorphoses* – vous saisissez sous cette forme quoi ? – une tête de mort.*

[...] Tout cela nous manifeste qu'au cœur même de l'époque où se dessine le sujet et où se cherche l'optique géométrale, Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, chap. XVII, « Le symbole Φ », p. 278-287.

² Lacan J., « La signification du phallus », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

³ Hans Holbein, dit Le jeune, *Les Ambassadeurs*, 1533, huile sur bois, 206x209 cm, Londres, National Gallery

néantisé [...] l'incarnation imagée du moins phi [(- φ)] de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales. »¹

Cet objet étrange est donc l'incarnation imagée du *-phi*, $-\varphi$, il se distingue par son écriture du grand phi, Φ , pour témoigner des champs communs et séparés de son acception.

En ouvrant l'accès à la dimension symbolique, le phallus se marque comme objet métonymique en ce qu'il permet la mobilisation des signifiants du sujet pour viser satisfaction ; il ne peut apaiser le désir, mais le besoin. Dans le champ scopique, cette acception du phallus s'écrit sous la forme du *-phi* qui est la partie manquante à l'image désirée. L'écran de la représentation rend visible ce manque dans la figuration et la possibilité pour le spectateur de s'en approcher.

Il peut exister une émergence du « Beau », qui repose sur le principe de décomplétude spatiale et qui est rendue possible par ce point d'abstraction. L'écran occupe ainsi une fonction de cacher et de protéger de l'horreur ; ce que l'expérience analytique marque en pointant que « [...] ce qui se voit non pas révèle, mais cache quelque chose »².

Dans la *Verneinung*, Freud s'attache au contenu apporté par le sujet, pour dire qu'en ajoutant une négation, on a accès à la formulation de l'inconscient. Le contenu révèle effectivement les points d'accrochage du sujet, mais, et l'expérience de fin d'analyse le pointe, c'est moins le contenu accumulé que ce qui dénuode le rapport du sujet à l'objet et à sa jouissance. Déjà Freud nous en indiquait une voie lorsqu'il démontrait l'effet apaisant et civilisateur de la fonction du tableau, tel qu'il dévoile le rapport foncier de l'objet petit *a* au désir.

Dans l'article *Les demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso*³, R. et R. Lefort mettent en évidence la représentation par le peintre de l'écran qui détourne et convoque le regard. Le tableau⁴ en lui-même vient *ne pas montrer* ce qui est caché. La toile figure des femmes nues : de profil, leur sexe ne se voit pas, et il est voilé si elles sont de face. La femme accroupie en bas à droite de la toile est de dos, mais son visage fait face au spectateur. Son regard interpelle car il vient signifier la béance phallique, le manque révélé, l'absence du *-phi* comme corrélé à l'objet du désir, l'objet *a*.

À cette absence s'ajoute ce que Picasso figure dans le nez particulièrement marqué : l'horreur de l'objet présentifié « [...] l'horreur n'émane pas tant de ce nez terrifiant que du trou en tant que manque révélé qu'il exorcise »⁵.

Au-delà du trou dans la représentation, il persiste un autre trou, moins une absence qu'un manque. Car dans la toile, il existe une figuration d'un manque, d'un écran derrière lequel le spectateur voit ce qui n'est pas à voir.

I-2 – Le point de fuite et le désir

De la peinture à la photographie, avec l'évolution des techniques, puis des courants artistiques, les artistes ont visé des réalités distinctes. Toutes les avancées scientifiques, artistiques – des travaux des plans de profondeur, à la naissance de la perspective, à la figuration différenciée du sujet humain ou animal –, témoignent de la persistance d'un trou dans la représentation. La

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 102.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit, séance du 4 mai 1966.

³ Lefort R. et R., « Les demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso ». In *Ornicar ?*, juillet-septembre 1988, 46, p. 81-92.

⁴ Tableau de Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, 1907, 243,9 x 233,7 cm. Collection The Museum of Modern Art, New York.

⁵ Lefort R. et R., *Ibid.*

rupture qu'instaurent les romantiques allemands, à partir d'une réflexion de l'idéal à l'idée, produit une coupure marquant l'impossibilité totalisante de la peinture comme du texte.

Dans certaines traditions d'Afrique du Nord, il est de coutume que l'artiste laisse toujours une imperfection car il ne doit pas se substituer à Dieu avec un objet parfait. S'agit-il réellement d'un octroi de la perfection à la divinité ? Car au-delà du cadre retranché à la réalité, cadre de la toile, de la photo, il existe un point de fuite, un « *punctum* » (Roland Barthes), tel une petite « piqûre »¹ inscrite dans l'objet, un point non représentable qui marque un au-delà de la représentation qui lui donne son cadre.

Avec le tableau « *Ma femme nue, regardant son propre corps devenir escalier, trois vertèbres d'une colonne, ciel et architecture* »² Dalí invite le spectateur à faire avec le corps de Gala représenté à partir de l'architecture, comme écho direct du corps peint, plein, structuré par la perspective et les points de fuite à l'infini. Dans ce tableau, l'architecture figure le creux, tandis que la peinture elle-même recouvre la béance, en amplifiant le Beau qui fait voile sur le corps. Cette peinture illustre de manière plus construite la valeur de la métonymie, que la publicité pour *La vache qui rit* mettait en abîme à l'infini.

Ce tableau modélise une « figuration » du désir, sans cesse relancé et se révélant par-là, inextinguible. Par ce jeu de représentation, qui marque ici la structure métonymique, le désir sans cesse relancé se reflète à l'infini, à partir du corps de Gala. La perspective et le point de fuite rendent particulièrement sensible la métonymie du désir.

Le *punctum*, lui-même, s'inscrit comme point de manque qui ne peut être obturé et qui vise le manque-à-être figuré. Autrement dit, le point de fuite formalise le manque-à-être, la castration, l'opération grâce à laquelle le sujet symbolise le manque qui l'habite et le révèle comme constitutif de son désir. Avec la perspective, le cadre de la toile ou le principe même du trompe-l'œil fondent l'entrée du Symbolique dans le Réel.

L'effet de métonymie est produit par la combinaison dans la chaîne signifiante d'un terme à un autre et Lacan le souligne, c'est d'autant plus vrai dans les phrases qui comportent des élisions³. Celle-ci se produit par la substitution et la connexion d'un signifiant à un autre signifiant et elle marque le manque à être dans la relation d'objet.

Lorsque Lacan avance que : « *Le désir c'est la métonymie du manque à être* », il pointe ce que l'*infans* expérimente directement du manque-à-être lors du départ de la mère. En effet, il réalise qu'il manque-à-être l'objet du désir de la mère ; ce que pointait Freud avec le Fort-Da. C'est par ce premier manque qu'il y a une advenue du sujet dans le champ des signifiants et qui s'ordonne par la fonction phallique. Ce manque-à-être s'inscrit au lieu de l'Autre, par une identification au manque-à-être de la mère⁴. Il est constitutif de l'aliénation de l'être parlant⁵ et c'est à cette condition qu'un déplacement peut s'opérer. De là s'inscrit et procède tout le jeu du symbole. Pour l'identifier, Lacan indique que « *le désir est désir de désir* »⁶. Il se manifeste dans l'intervalle d'insatisfaction généré par la demande d'amour, soit au-delà de la demande et du besoin. Si le besoin est soumis à la demande, le désir naît de l'accès de l'enfant au langage, car c'est de la castration que survient le manque, lui-même support du désir du sujet.

¹ Barthes R., *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Ed. de l'Étoile Gallimard, 1980. (Cahiers du cinéma).

² Huile sur toile, 1945, 61x52 cm, Collection privée.

³ Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 222.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 565.

⁵ Lacan J., « Compte rendu d'enseignements », Enseignements 1964-1968. In *Ornicar ?*, 1984, 29, p. 14.

⁶ Lacan J., *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

L'élosion s'opère lorsqu'il y a un changement de nom, soit par une relation de matière à objet (*les cuivres d'un orchestre*), soit de contenant à contenu (*boire un verre*), ou encore de cause à effet (*la récolte*). En renvoyant à la signification, la métonymie vise le manque qu'elle investit d'un désir. Lacan indique que la métonymie c'est la sélection d'un signifiant dans sa suite¹.

Cela permet également de situer les points de distinctions entre la métaphore et la métonymie. Dans le Séminaire III, Lacan marque l'opposition entre la métaphore, (la condensation freudienne), d'avec la métonymie, (le déplacement), soit la partie pour le tout. Dans *L'instance de la lettre dans l'inconscient*², Lacan pointe qu'il s'opère un déplacement dans la métaphore et la métonymie mais qu'il a lieu soit par substitution, soit par contiguïté.

Freud, dans « *L'interprétation des rêves* », indique qu'il y a un déplacement sur le « *trajet de l'association* » de choses insignifiantes pour « *se substituer à des faits psychiquement significatifs* »³. La tension psychique est modifiée, de représentations très investies à d'autres qui le sont moins, au même titre que le sens. Dans « *Le rêve et son interprétation* »⁴, Freud le dénote comme « *renversement des valeurs* » pour mettre en avant qu'un détail se substitue à ce qui s'inscrit comme essentiel dans le rêve. Autrement dit, il y a un déplacement métonymique, par une représentation du tout par la partie.

Lacan pointe cette différence fondamentale entre la métaphore et la métonymie lorsqu'il indique que dans la névrose ; « *le signifiant est l'instrument avec lequel s'exprime le signifié disparu* » et que cette opposition :

« [...] concerne la substitution à quelque chose qu'il s'agit de nommer – nous sommes en effet au niveau du nom. On nomme une chose par une autre qui en est le contenant, ou la partie, ou qui est en connexion avec »⁵.

Si la structure métonymique est la connexion du signifiant au signifiant, elle a comme effet une résistance de la signification (– S). L'opposition avec la métaphore se situe, par l'effet (+S), « *un plus -d'effet* », qui résulte de la substitution d'un signifiant à un autre signifiant : « *la faucille du ciel* ».

Dans le rêve de la petite Anna Freud, les mots sont juxtaposés dans une proche équivalence métonymique : « *Anna Freud, fraises, grosses fraises, flan, bouillie* »⁶ sont dits comme provenant de l'Autre. Lacan pointe que la petite fille se nomme d'abord, comme point de départ de l'articulation signifiante pour des objets entrés dans l'ordre symbolique, néanmoins marqué par l'interdit du nom du père et l'indigestion passée. C'est là que se marque l'objet métonymique du désir, qui se rapporte au désir de l'Autre.

Dans la cure et par le truchement du transfert, le désir se marque à partir de la demande comme « *déchirure entre besoin et demande* ». Il s'opère, en deçà du sens, par glissement métonymique de signifiant en signifiant et se dévoile par ce que recouvre la demande du sujet.

Dans la formule de la métonymie, $f(S... S) S \cong S(-) s$, Lacan pointe par le signe “–” la résistance de la signification malgré un non-sens évident, on ne boit pas le verre, mais son contenu. C'est à partir des connexions entre les signifiants, comme le marque la première partie de la formule, que le sens apparaît. Un nouveau signifiant S', corrélé au premier signifiant apparaît. Autrement dit, et c'est plus évident dans le déplacement du rêve, le sentiment d'incohérence voile le sens,

¹ Lacan J., « Au moment de mettre sous presse ». In *Scilicet*, 1968, 1, 60, p. 67.

² Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », 1957. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 505-511.

³ Freud S., *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012, p. 151.

⁴ Freud S., « L'inconscient ». In *Métopsychoanalyse*, 1915, Payot, 1972, p. 115.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, séance du 2 mai 1956, p. 250- 251.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, séance du 9 mai 1956, p. 259.

et c'est le signifié élidé qui justifie l'objet du désir. En effet, le désir est soutenu par le manque qui s'opère tout au long de la chaîne métonymique.

Le désir passe par la demande et le langage l'inscrit dans une quête d'objets substitutifs de l'objet premier par l'intervention de la métaphore paternelle, – une suite de signifiants. Autrement dit, la métaphore paternelle enjoint le sujet à prendre la partie pour le tout, tandis que le désir insatisfait conjugue le tout pour la partie, par l'usage de la métonymie. Le désir s'ancre dans les « rails de la métonymie »¹.

L'objet métonymique du désir est alors une marque de l'objet pulsionnel et son accrochage par le langage (la demande) s'écrit dans une suite de substitution. Ainsi à propos du cas du petit Hans, Lacan indique qu'il existe un « transfert de poids grammatical »². C'est une : « [...] association métonymique qui à un mot répond en donnant le mot suivant qui peut venir dans une phrase ».

Wegen (à cause de) et *Wagen* (voitures) sont en contiguïté, ainsi Hans dit : « À cause du cheval, peut-être j'ai attrapé la bêtise (*Wegen dem Pferd*) ». L'objet de la phobie est passée des chevaux aux voitures, et le sens *wegen* est voilé pour être transféré au mot suivant « *dem Pferd* ». Par ailleurs, dans le Séminaire IV, Lacan indique qu'il « [...] n'y aurait pas de métaphore s'il n'y avait pas la métonymie »³.

« Un certain décalage existe toujours du signifiant à la signification, et c'est ce qui fait de toute signification... un facteur essentiellement métonymique. »⁴

Dans « Les formations de l'inconscient », Lacan précise que :

« La métonymie est ce phénomène qui se produit dans le sujet comme support de la chaîne signifiante. Du fait que le sujet subit la marque de la chaîne signifiante, quelque chose est foncièrement institué en lui..., et qui n'est autre que la possibilité du glissement indéfini des signifiants sous la continuité de la chaîne signifiante. »⁵

Ainsi le glissement indéfini des signifiants s'institue à partir de l'organisation métonymique de la parole. C'est la métaphore paternelle qui permet un arrêt avec du sens nouveau. À défaut, « le courant continu du signifiant reprend son indépendance »⁶ comme dans la psychose, où « cela se met à parler tout seul ».

Lacan indique que c'est au niveau du « plus-de-jouir » que « se fait l'opération de la métonymie », car l'objet « plus-de-jouir » est un objet qui glisse indéfiniment le long de la phrase. Or il avance que

« [...] l'objet *a*, c'est ce que suppose de vide une demande, dont ce n'est qu'à la situer par la métonymie, c'est-à-dire par la pure continuité assurée du commencement à la fin de la phrase, que nous pouvons imaginer ce qu'il peut en être d'un désir qu'aucun être ne supporte. »

C'est à partir de l'objet *a*, comme constitutif du désir de toute demande, qu'il y aurait une possibilité de satisfaire la jouissance. L'écran se glisse entre les deux pour supporter le pur désir, soit le désir qu'aucun être ne peut supporter. Ainsi, « [...] le désir est la métonymie de l'être dans le sujet ; le phallus est la métonymie du sujet dans l'être »⁷.

¹ Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », 1957. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p.505-511.

² Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994, séance du 20 mars 1957, p.242, 244-245.

³ Lacan J., *Ibid.*, séance du 27 novembre 1957, p.74-75.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, séance du 25 juin 1958, p. 478.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p 330.

⁷ Lacan J., Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, 12 novembre 1958, *Ornicar ?*, n° 25, p38.

Et c'est dans l'identification, avec la figure du tore¹ avec les deux cercles, que Lacan schématise par les spires, la répétition des demandes qui masque le cercle du désir, lui-même dissimulé au sujet : le désir en tant qu'il est la métonymie de toutes les demandes.

La demande qui s'exprime par le langage et les signifiants, laisse un reste métonymique, le désir, comme « [...] résidu de l'effet du signifiant dans le sujet »². Par l'association métonymique, il y a une poursuite derrière l'objet du désir, et l'interprétation dans la cure vise le désir par l'usage de l'analyste de l'allusion et l'équivoque.

Le mouvement de la création de l'œuvre est sans cesse relancé, selon les rails de la métonymie ; l'œuvre est signe, marque de la métonymie de l'être dans le sujet. Elle est reste métonymique comme résidu de l'effet du signifiant dans le sujet, mais elle est, dans son point d'achèvement, lors de l'expérience de la création, ce que le sujet propose comme partie pour le tout pouvant satisfaire la jouissance.

I-3 – L'acte fondamental de la répétition

Après avoir proposé une modélisation linguistique de la psychanalyse, en présupposant à l'inconscient, une structure du langage, Lacan se décale de l'enchaînement de la causalité linéaire, aristotélicienne qui définit le discours logique, et donc de la rationalité de notre langage.

« [...] il n'y a de cause que de ce qui cloche. Eh bien ! l'inconscient freudien, c'est à ce point que j'essaie de vous faire viser par approximation qu'il se situe, à ce point où, entre la cause et ce qu'elle affecte, il y a toujours la clocherie. »³

Le Séminaire XI fait suite à une scission importante⁴, Lacan réalise une véritable mise à jour structuraliste, en incluant la temporalité contemporaine, les outils théoriques de la linguistique (Saussure, Jakobson) et de l'anthropologie structurale (Lévi-Strauss).

« La majorité de cette assemblée a quelques notions de ce que j'ai avancé ceci – l'inconscient est structuré comme un langage – qui se rapporte à un champ qui nous est aujourd'hui plus accessible qu'au temps de Freud. Je l'illustrerai par quelque chose qui est matérialisé sur un plan assurément scientifique, par ce champ qu'explore, structure, élabore Claude Lévi-Strauss, et qu'il a épinglé du titre de Pensée sauvage. »⁵

À partir des mythes et des systèmes de parentés, de pensée d'images et de réseaux des tribus primitives, il met en avant que la structure empruntée par le langage est celle d'un langage d'avant le langage, un langage des fondements. L'inconscient sera donc pensé comme un langage sans causalité, ou un langage qui n'aurait rien à voir avec l'enchaînement d'un discours ordonné.

Cela constitue un basculement épistémologique : il propose un paradigme alternatif au discours qui est celui du visible et de son appréhension phénoménologique (Merleau-Ponty) de la pulsion scopique.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre IX, *L'identification*, 1961-1962, inédit.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, séance du 22 janvier 1964, p. 141.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

⁴ Lacan quitte Saint-Anne sous la pression de l'Association internationale de psychanalyse, et prend la parole sous le patronage de l'École des Hautes Études, à l'École normale supérieure. Il choisit de traiter les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, les découvertes de Freud : l'inconscient, la répétition, la pulsion et le transfert.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 28. La référence à Lévi-Strauss et à la pensée sauvage était amorcée p. 22 ; Lacan revient à la formule de l'inconscient structuré comme un langage p. 211, 220, 227.

L'ouvrage posthume « *Le Visible et l'invisible* » de Merleau-Ponty a motivé conjoncturellement¹ Lacan et ce qu'il nomme sa « *digression* » pendant ce Séminaire de 1964. Ce n'est pas uniquement cela puisque dès le Séminaire sur le transfert – et avant, avec l'expérience dite du « bouquet renversé » –, il avait déjà commencé à élaborer le paradigme du visible. La fonction scopique y était déjà mise en avant comme fonction princeps pour la compréhension de toutes les autres.

Dans cette nouvelle modélisation du Séminaire XI, Lacan pointe la fonction centrale de la répétition et de l'écran et ce qu'elles viennent déterminer de la pulsion scopique.

En opérant une distinction entre le langage du « beau discours » qui enchaîne les raisons et qui n'est qu'une surface leurrante, et celui de l'inconscient, Lacan met donc en avant qu'il existe un espace qui se dégage d'une causalité linéaire :

« [...] chaque fois que nous parlons de cause, il y a toujours quelque chose d'anticonceptuel, d'indéfini. Les phases de la lune sont la cause des marées – ça, c'est vivant, nous savons à ce moment-là que le mot cause est bien employé. Ou encore, les miasmes sont la cause de la fièvre – ça aussi, ça ne veut rien dire, il y a un trou, et quelque chose qui vient osciller dans l'intervalle. Bref, il n'y a de cause que de ce qui cloche. »²

Il pointe ainsi que l'inconscient freudien ne peut s'aborder et se résoudre dans une simple compréhension linéaire.

« Dans cette béance, il se passe quelque chose. Cette béance une fois bouchée, la névrose est-elle guérie ? Après toute la question est toujours ouverte. Seulement la névrose devient autre, parfois simple infirmité, cicatrice, comme dit Freud – non pas cicatrice de la névrose, mais de l'inconscient. »³

Cause et symptôme sont liés, mais par un jeu de dupes, et c'est à cet endroit que se manifeste dans l'inconscient « *la clocherie de la causalité* ».

Il dénote ainsi la fonction de répétition : le trauma insiste dans le rêve et dans le fantasme, il est ce Réel pris dans les filets de l'Imaginaire. Lacan détermine le choc, ou le traumatisme défini par Freud dans l'étiologie des névroses, comme rencontre avec le Réel. Il utilise le mot grec employé par Aristote dans la *Physique*⁴ : *τύχη* – la *tuchè*, qui signifie à la fois hasard et rencontre. Dans cet ouvrage, Aristote articule la rencontre de deux objets par la *tuchè*, le choc (pour Lacan le trauma) à l'*automaton*, la force d'inertie, la répétition (le mouvement se poursuit de lui-même). Autrement dit, il différencie les mouvements qui se transforment à partir du hasard d'une rencontre (*tuchè*), de ceux qui se perpétuent (*automaton*).

Ainsi la *tuchè* est la cause du mécanisme de la répétition, même si, entre l'origine de la cause et l'élucidation en termes de névrose, se glisse toujours la *clocherie de la causalité*.

« La fonction de la *tuchè*, du réel comme rencontre – la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée – s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention – celle du traumatisme.

N'est-il pas remarquable que, à l'origine de l'expérience analytique, le réel se soit présenté sous la forme de ce qu'il y a en lui d'inassimilable – sous la forme du trauma, déterminant toute sa suite, et lui imposant une origine en apparence accidentelle ? [...] au sein même des processus primaires, nous voyons conservée l'insistance du trauma à se rappeler à nous. Le trauma y réparaît en effet, et très

¹ Décès brutal de Merleau-Ponty en mai 1961.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 30-31.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Aristote, *La Physique*, Paris : J. Vrin, 1914, 2012. (Bibliothèque des textes philosophiques).

souvent à figure dévoilée. Comment le rêve, porteur du désir du sujet, peut-il produire ce qui fait surgir à répétition le trauma – sinon sa figure même, du moins l'écran qui nous l'indique encore derrière ? »¹

Le trauma est dans la chaîne causale, une origine et un aboutissement. Nous n'accédons pas au trauma proprement dit, mais à ses représentations, à ses figures, c'est « du moins l'écran qui nous l'indique encore derrière ». Le trauma est tout à la fois désigné et caché par l'écran. Et c'est ainsi que l'écran supplée le trauma et se manifeste comme béance, trou, *clocherie de la causalité*. Ils sont ainsi figurés dans l'espace, derrière l'écran il y a quelque chose qui se passe, qu'on ne voit pas et que l'écran vient désigner précisément.

Par un retour au *Fort-Da*, Lacan met ainsi en évidence que le regard est la figure même de la répétition. Freud rapporte l'habitude de son petit-fils Ernst, âgé d'un an et demi, de jouer avec une bobine reliée à un fil. En prononçant « o-o-o » (pour *Fort*, parti en allemand) il jette la bobine loin de lui puis il la ramène avec un joyeux a-a-a, que Freud interprète comme *Da*, revenue ici. C'est donc à partir de sons, d'onomatopées, rapportées à du langage, à un discours articulé que Freud introduit un système d'oppositions.

La modélisation linguistique permet d'enclencher l'interprétation. Il avance que par ce jeu de la bobine, l'enfant répète sous une forme atténuée, acceptable – plaisante même –, l'expérience malheureuse, inquiétante, angoissante, du départ de sa mère, vécue non comme une absence temporaire, mais comme une disparition absolue – il n'y a peut-être rien derrière la porte de la chambre – et même comme une auto-mutilation. En effet, la séparation mère-enfant n'est pas clairement effective entre le corps de la mère et le corps de l'enfant. La bobine permet de maîtriser le départ et le retour, à la différence des départs de la mère.

Ernst se contente souvent de la première partie du jeu, du *Fort*, sans retour de la bobine, comme la seule répétition de la perte. L'enfant est maître du *Fort*, du départ et il ne subit pas le trauma, le choc, ou la *tuchè*. Durant les longues absences de la mère, l'enfant joue avec le miroir, s'amusant à faire disparaître sa propre image. Au corps de la mère, se substitue le corps de l'enfant et la menace de sa disparition ; la répétition vient conjurer l'angoisse de castration.

Néanmoins, dans le fait même de la répétition, il existe une ambivalence : au-delà du principe de plaisir, la pulsion de mort pousse le sujet vers sa propre destruction, l'entropie ultime, le retour à la stabilité de l'inanimé. La répétition vient conjurer l'angoisse de la castration et préserver, ou réparer sa structure de sujet :

« Freud, lorsqu'il saisit la répétition dans le jeu de son petit-fils, dans le fort-da réitéré, peut bien souligner que l'enfant tamponne l'effet de la disparition de sa mère en s'en faisant l'agent – ce phénomène est secondaire. Wallon le souligne, ce n'est pas d'emblée que l'enfant surveille la porte par où est sortie sa mère, marquant ainsi qu'il s'attend à l'y revoir, mais auparavant, c'est au point même où elle l'a quitté, au point qu'elle a abandonné près de lui, qu'il porte sa vigilance. La béance introduite par l'absence dessinée, et toujours ouverte, reste cause d'un tracé centrifuge où ce qui choit, ce n'est pas l'autre en tant que figure où se projette le sujet, mais cette bobine liée à lui-même par un fil qu'il retient – où s'exprime ce qui, de lui, se détache dans cette épreuve, l'automutilation à partir de quoi l'ordre de la signifiante va se mettre en perspective. »²

Ainsi Lacan se décale de Freud, en s'attachant moins à la vocalisation par l'enfant, mais à ce que l'enfant fixe du regard, soit le rien qui symbolise la mère disparue, la bobine tombée.

Le *Fort-Da* démontre que la représentation de l'absence n'est qu'une représentation de la représentation. Cette première symbolisation à partir d'un manque ou d'une absence, Φ , est le

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 65-66.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 72-73.

départ de la chaîne signifiante, de point d'accès pour l'enfant au langage. Φ place l'enfant comme sujet devant un objet disparu, devant un manque à la place de cet objet : l'objet **a**. La notion de répétition laisse ainsi la place à la conceptualisation de l'objet **a** dans la théorie lacanienne :

« S'il est vrai que le signifiant est la première marque du sujet, comment ne pas reconnaître ici – du seul fait que ce jeu s'accompagne d'une des premières oppositions à paraître – que l'objet à quoi cette opposition s'applique en acte, la bobine, c'est là que nous devons désigner le sujet. À cet objet, nous donnerons ultérieurement son nom d'algèbre lacanien – le petit a. »¹

L'œil de l'enfant fixe l'endroit où l'objet de son désir a disparu, comme apparition-disparition de l'objet du désir. Et c'est l'objet **a** qui constitue l'enfant comme sujet, conscient d'exister séparément de la mère, soit $\$$. La relation de **a** au sujet s'effectue à rebours, de **a** vers $\$$ et $\$$ regarde **a**, mais non plus comme œil, mais comme sujet séparé, tel : $\$ \rightrightarrows a$.

Dans la répétition se produit donc la schize du sujet (ou encore *Spaltung*) ; le sujet se situe d'un côté comme $\$$, sujet séparé, et de l'autre il place l'objet **a**, comme disparu, hors de sa vue.

C'est donc à partir d'un acte fondamental de l'existence du sujet – la *répétition*, telle qu'elle se dégage dans le champ du visible, que Lacan détermine la « *monture du sujet* » :

« Néanmoins, je le répète, le petit a, ici, c'est ce que déjà, à propos de l'objet ainsi désigné, j'ai pu vous faire sentir comme étant en quelque sorte ce qu'on pourrait appeler "la monture", la monture du sujet : métaphore qui implique que le sujet est le bijou, et a, la monture, ce qui le supporte, ce qui le soutient, le cadre. Déjà je le rappelle, pourtant, l'objet petit a, nous l'avons défini et imagé comme ce qui fait la chute dans la structure, au niveau de l'acte le plus fondamental de l'existence du sujet, puisque c'est l'acte d'où le sujet, comme tel, s'engendre, à savoir la répétition. »²

Avec l'objet **a**, une nouvelle conceptualisation visuelle et iconique est générée pour la modélisation de l'inconscient et de la répétition, qui marque pour le sujet que la pulsion scopique est au centre de toutes les pulsions. De l'acte fondamental de la répétition, et dans le champ du regard, le sujet séparé, $\$$, surgit.

II–Schize de l'œil et du regard

II–1 – La structure retournée du regard

Durant plusieurs Séminaires, de l'*Éthique* aux *Quatre concepts fondamentaux*, Lacan est revenu à l'anamorphose pour dégager ce qu'il en est de la pulsion scopique. Dans le Séminaire XI, Lacan commente le tableau *Les Ambassadeurs* de Holbein qui a placé une anamorphose au premier plan, une tête de mort déformée par la perspective.

L'anamorphose se marque d'être ce jeu de perspective qui entraîne par sa déformation l'anéantissement de l'image et donc de sa capacité de représentation mais qui peut se redresser en fonction de la place du spectateur.

Dans sa lecture, Lacan déplace l'idée d'un message délibéré dans la vanité, qui serait de l'ordre de la structure discursive de la représentation, vers l'effet visuel immédiat et la réalité que cet effet sollicite pour l'œil, de l'érection d'un pénis. Autrement dit, plutôt que de considérer

¹ Lacan J., *Ibid.*

² Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1975-1976, inédit, leçon du 15 février 1967.

l'anamorphose, ainsi placée dans le tableau, comme la marque de la mort plus puissante que tous les ambassadeurs, aussi puissants et fortunés qu'ils soient, Lacan propose qu'elle soit là comme écran entre l'œil du spectateur et l'objet de la représentation (les ambassadeurs), dans une double fonction d'*aphanisis* ; soit de disparition ou de défaut d'apparition du désir sexuel.

Ainsi depuis l'écran, l'œil est renvoyé à l'expérience d'un manque, qui détermine à la fois le sujet, celui qui regarde, et le complexe de castration. Et depuis le sujet, l'écran introduit vers l'objet la poussée, l'orientation du regard déchirant, et le jeu du phallus que porte la fonction scopique. Il existe donc un va-et-vient fondamental du regard : l'œil voit *moins phi*, la béance de l'*aphanisis*, qui à son tour le constitue comme sujet regardant, \$, qui à son tour circonscrit de son regard et désigne un objet.

Dans *Les Ambassadeurs*, l'objet *a*, c'est l'anamorphose, le sujet voit l'objet qui le regarde, et c'est conscient de son regard qu'il regarde le tableau. Autrement dit, le premier temps n'est pas encore du regard, c'est ce que Lacan désigne comme l'apparition du fantôme phallique dans la dimension géométrale.

La dimension géométrale est issue des expériences et des méthodes réalisées pour établir la perspective. D'Alembert écrit dans l'*Encyclopédie* à propos du géométral :

« On appelle ainsi la représentation d'un objet faite de manière que les parties de cet objet y aient entre elles le même rapport qu'elles ont réellement dans l'objet tel qu'il est ; à la différence des représentations en perspective, où les parties de l'objet sont représentées dans le tableau avec les proportions que la perspective leur donne. »¹

Le plan géométral est donc le degré zéro de la représentation, soit une représentation de l'espace en deux dimensions sans la déformation qu'implique la mise en perspective.

D'Alembert renvoie notamment à l'article sur la perspective où le chevalier de Jaucourt écrit :

« On appelle plan géométral un plan parallèle à l'horizon, sur lequel est situé l'objet qu'on veut mettre en perspective. »

Le plan géométral utilise donc une surface au sol sur laquelle on reporte point par point les proportions réelles de l'objet et sa modélisation géométrique. Dans un second temps, il est déformé pour produire pour l'œil un effet de perspective.

« Dans la plus part des Cas, on dessine géométriquement les figures, qu'on veut peindre, avant que de pouvoir les mettre en perspective. Au moien de ce plan géométral ces regles sont universelles, & dans les cas moins compliqués elles admettent diverses reductions, qui abregent le travail. Mais outre qu'elles ne suffisent pas, pour peindre des Objets quelconques indépendamment du plan géométral, elles exigent nombre de lignes superflues, dont on souhaiteroit de se voir débarassé. »²

Le plan géométral permet donc d'obtenir la structure objective de l'objet en soi avec ses proportions internes gouvernées par les règles universelles de la géométrie. La déformation perspective introduit la subjectivité du point de vue. Cela revient à dire que dans le champ visuel, c'est la dimension du sujet qui est à l'origine du regard. D'Alembert suggérait ainsi que c'est à partir du sujet regardant que l'image se forme.

Avec cette formalisation de la représentation de l'objet avant sa mise en perspective, Lacan établit l'approche phénoménologique du visible, du point de vue du dehors : *« en amont de ce que, comme sujet, je regarde »*. C'est donc à partir de cette structure pré-visuelle, finalement illisible, que Lacan définit la dialectique du sujet et du scopique, du *je vois* et du *ça me regarde*.

¹ Diderot D., D'Alembert J., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, VII, 1757, Paris : Flammarion, 1993.

² Lambert J.-H., *La Perspective affranchie de l'embaras du plan géométral*, Zurich, chez Heideggueur et Comp., 1759, §4, p. 3.

Le tableau des *Ambassadeurs* donne à voir la dimension géométrale (comme objet en soi, l'os de seiche, la tête de mort) et la fonction scopique (comme objet déformé, dynamique d'apparition-disparition et donc néantisation, fixation).

Tout l'intérêt de Lacan n'est pas dans cette dualité de la forme et de l'informe :

« Commencez à sortir de la pièce où sans doute il vous a longuement captivé. C'est alors que, vous retournant en partant [...] vous saisissez sous cette forme quoi ? – une tête de mort. »¹

Lacan pointe le mouvement de la réversion qui va être révélé par le sujet captivé par le tableau, par le changement de point de vue. Cela implique un nouveau sens de l'anamorphose qui passe d'une chose illisible, à une tête de mort, d'un plan géométral à une perspective : de l'expérience de l'*aphanisis* au complexe de castration.

À partir de l'analyse phénoménologique de Merleau-Ponty dans « *Le Visible et l'Invisible* », Lacan développe sa modélisation du regard :

« Dès que je vois, il faut que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel qu'un autre me verrait, installé au milieu du visible [...]. Celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, s'il en est, [...] s'il est l'un des visibles, capable, par un singulier retournement, de les voir, lui qui est l'un d'eux. »²

La modélisation multiséculaire du regard est renversée en un rai lumineux partant du sujet regardant vers l'objet regardé. Merleau-Ponty avance que ce rai est une contre-vérité physique. Depuis Descartes, il est déjà dénoncé que l'œil n'envoie aucun rayon, que la vision s'établit à partir de la lumière qui entre dans l'œil. Pour autant Merleau-Ponty pointe ce temps en amont pour le sujet du regard. Un mouvement indéfini se perpétue : ça regarde le sujet, le sujet voit et donc fait partie des « ça » qui regarde, et il est vu. Le sujet vit dans le visible, un milieu qui le regarde. C'est ce que Merleau-Ponty nomme par un double-nom : « *l'entrelacs – le chiasme* ».

Le choix des termes dénote le mouvement inhérent. En termes de rhétorique, le chiasme est une figure où s'enchaînent deux propositions, où les deux termes clefs de la première se retrouvent dans la seconde, mais dans un ordre inversé qui en modifie le sens.

La figure du chiasme permet donc de modéliser le retour de la dépossession à la repossession, de la néantisation à l'affirmation du sujet. Dans le mouvement d'émergence du regard, il y a une néantisation du sujet, jusqu'à l'intention subjective qui se porte vers l'objet : le regard est modélisé comme articulation du discours.

Le double-nom choisi par Merleau-Ponty permet avec l'entrelacs d'avancer vers un nouveau paradigme, visuel : l'opération d'un nœud. Lacan y ajoute le *retournement en doigt de gant*, formule trouvée dans une note de Merleau-Ponty.

« 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. »³

Cela permet de figurer la réversion ; l'extérieur du gant se retrouve à l'intérieur, son dehors au-dedans. Le parallèle s'applique là où dans l'émergence du sujet, le regard mime et répète le processus, autrement dit, l'intériorité de la conscience se construit à partir de l'extérieur, c'est-à-

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

² Merleau-Ponty M., *Le Visible et l'invisible*, « *L'entrelacs-le chiasme* », Paris : Gallimard, 1964. (Bibliothèque des idées). 177-178.

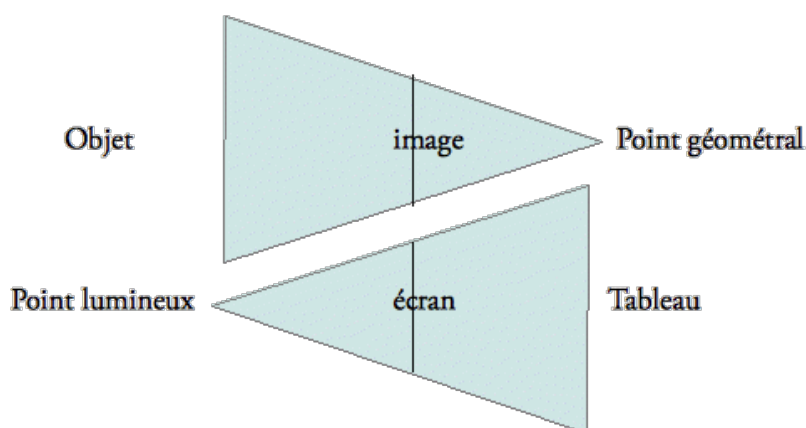
³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 95-96.

dire le matériau du réel visible, matériau pour l'inconscient. C'est ce que Lacan formule avec le paradigme linguistique :

« Si le sujet est ce que je vous enseigne, à savoir le sujet déterminé par le langage et la parole, cela veut dire que le sujet, *in initio*, commence au lieu de l'Autre, en tant que là surgit le premier signifiant. »¹

La « structure retournée du regard » trouve son enjeu dans ce que pour chaque sujet, le dedans a commencé par être un dehors, et qui, pris dans un mouvement d'apparition-disparition, sort de la modélisation géométrale, pour être forme et déformation, réversion et intention.

Cette conception du regard comme objet *a* et de la réversion qui introduit la schize de l'œil et du regard est synthétisée par un « petit schéma triangulaire, fort simple »². Néanmoins la lisibilité du schéma n'est pas évidente, Lacan tient à : « [...] rappeler en trois termes l'optique utilisée dans ce montage opératoire qui témoigne de l'usage inversé de la perspective »³. Autrement dit, il modélise le fonctionnement de l'anamorphose.



Schématisme de l'usage inversé de la perspective⁴

Lacan rapportait son expérience d'une sortie en mer avec des pêcheurs bretons⁵ pour raconter comment la boîte de sardines flottant à la surface des vagues se présente comme une tête de mort déformée regardant Lacan qui les fixe de l'œil. Progressivement nous allons saisir que ce qui est désigné à gauche d'abord comme objet, puis comme point lumineux, est finalement l'anamorphose. Autrement dit, les sardines le regardent d'abord comme un simple objet géométral avant de le prendre au piège du regard, de le captiver comme point de fascination, « point lumineux », comme « ça montre »⁶.

La disposition des deux triangles figure les deux temps de la structure retournée du regard. La vision n'arrive qu'après le retournement.

« Le petit schéma permet de remarquer aussi qu'une certaine optique laisse échapper ce qu'il en est de la vision. »

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 222.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 86.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 110.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 88.

Le premier triangle définit donc la dimension géométrale et le second le champ de la vision, le champ scopique. La captation, le piège du regard se situe entre les deux triangles :

« *Le sujet qui nous intéresse est pris, manœuvré, capté dans le champ de la vision.* »

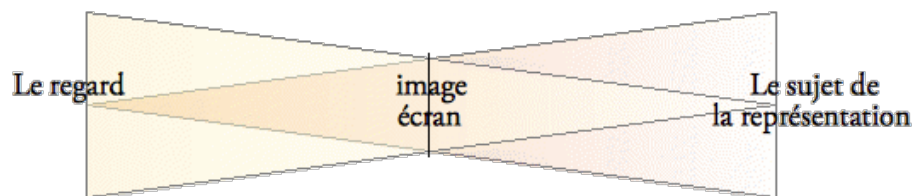
Le spectateur se trouve à droite, d'abord à la pointe, puis à la base du triangle. Il n'est pas immédiatement un sujet, pas encore un point de vue, mais un simple « point géométral » disposé à une certaine distance de l'objet regardé.

C'est par la vision que l'œil entre dans le tableau, pris et dépossédé (le rêve du père, nous y reviendrons), néantisé (la mort pour tous), ou moqué (qui se retrouve dans la remarque de Petit-Jean, « *Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien elle, elle te voit pas !* »¹).

« *Ce n'est évidemment pas pour rien que nous avons nommé tableau, la fonction où le sujet a à se repérer comme tel.* »

Le tableau figure la fonction à l'œuvre dans le regard lorsque le piège se referme sur l'œil et qu'émerge le sujet². L'image et l'écran désignent d'abord l'iris de l'œil, soit le lieu où l'image depuis l'objet vient s'inscrire, là où elle est ensuite bloquée par la constitution du sujet (avec ses blessures et ses défenses).

Ce petit schéma peut dérouter, car c'est de la droite vers la gauche que le sujet regarde l'objet. Cette inversion permet à Lacan de signifier que c'est à partir de l'objet que surgit le regard. L'émergence du sujet n'est qu'en seconde instance, attrapé dans le « *faire tableau* ».



Schématisation du dispositif global du regard³

Dans le chapitre IX « Qu'est-ce qu'un tableau ? »⁴, Lacan propose ce deuxième schéma, figurant le dispositif global du regard, et réalisé à partir de la superposition des deux triangles du premier schéma.

Le regard vient désigner ce qui depuis l'objet, depuis l'Autre, émerge comme regard.

Le sujet se retrouve de nouveau à droite du schéma. Il n'est pas le sujet représenté, mais « de la représentation », soit celui qui fait l'expérience du complexe de castration par la mise en œuvre, depuis son œil, de la fonction scopique. Il n'est pas spectateur hors du tableau, au contraire il est celui qui « fait le tableau ». C'est lui qui, par le jeu de réversion, introduit l'entrelacs du regard.

Le sujet est d'abord un « point géométral », dépossédé dans le champ du regard, avant qu'il n'émerge comme sujet, lui-même pris dans le tableau où il est le sujet de la représentation.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 110.

² Lacan J. *Ibid.*, p. 115.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 97.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 121.

II-2 – Le sujet indéterminé

Picasso reprend *Les Ménines*¹ de Velasquez trois siècles après, ce qui marque d'autant plus l'originalité et la marque picturale de cette œuvre. Au premier plan du tableau, un très grand chevalet en bois supporte un tableau tourné vers les personnages. Il se marque d'être une représentation décalée de l'envers de cette toile, tel qu'il apparaît comme étant un « bout ». Avec ce tableau, Lacan met en série le fantasme, l'écran et le tableau en tant qu'ils ne sont pas de l'ordre de la représentation.

Pour son Séminaire de 1966, Lacan s'appuie de l'analyse de Michel Foucault² publiée peu de temps avant, dans laquelle il cherche à répondre à la question : *qu'est-ce qu'une représentation ?* Il détermine ce grand chevalet en bois comme étant « la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre »³.

Lacan récuse l'erreur habituelle qui est de considérer le tableau, où sont représentés le roi Philippe IV d'Espagne et la reine Mariana, comme un miroir ; cette conception suggérerait que l'envers du tableau serait connu par le spectateur qui y verrait son reflet.

Plus précisément, Lacan se décale de cette version qui tendrait à soutenir qu'il y a quelque chose de nouveau sur la toile. Il affirme ainsi que l'envers de la toile n'est autre que l'envers de la toile des *Ménines*. Il s'éloigne de l'unique conceptualisation de l'inconscient comme un système optique qui laisserait voir, quoiqu'il arrive, la représentation sur la toile, ce que P. Bruno dénote ainsi :

« [...] ce qui est manifesté par cette introduction de l'envers de la toile, c'est la division du sujet »⁴.

Lacan le pointerait avec la bande de Moebius.

Foucault remarque que la peinture figure ce qui supporte le processus même de la représentation, à savoir qu'il ne peut lui-même représenter ce qui le fonde.

« Dans la pensée classique, celui pour qui la représentation existe, et qui se représente lui-même en elle, s'y reconnaissant pour image ou reflet, celui qui noue tous les fils entrecroisés de la représentation en tableau – celui-là ne s'y trouve jamais représenté. »⁵

L'homme comme sujet de la représentation est absent de la « représentation de la représentation », il y a une « disparition nécessaire de ce qui la fonde »⁶. Les deux centres de références du tableau sont le regard de l'enfant et du miroir. Ces lignes sont convergentes, « [...] et le point de leur rencontre, jaillissant de la toile, se fixe à l'avant du tableau, là à peu près d'où nous le regardons »⁷.

« Qu'y a-t-il en ce lieu parfaitement inaccessible puisqu'il est extérieur au tableau, mais prescrit par toutes les lignes de sa composition ? »⁸

¹ *Les Ménines*, Huile sur toile, 320 x 276 cm, Diego Velasquez, Musée du Prado, Palais du roi Philippe IV, Madrid, Espagne.

² Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966. (Bibliothèque des Sciences Humaines).

³ Foucault M., *Ibid.*

⁴ Bruno P., « Du côté des Ménines ». In *Psychanalyse YETU*, 2019/2, 44, Paris : Érès, p. 30.

⁵ Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966. (Bibliothèque des Sciences Humaines).

⁶ Foucault M., *Ibid.*

⁷ Foucault M., *Ibid.*

⁸ Foucault M., *Ibid.*

Lacan s'accorde avec Foucault pour s'arrêter sur ce point de convergence. Foucault y voit la prescription de la place du spectateur et Lacan rappelle ce que la perspective pose du sujet de la représentation et son inscription dans le tableau :

« La perspective c'est le mode, en un certain temps, en une certaine époque comme vous diriez, par lequel le peintre comme sujet se met dans le tableau, exactement comme les peintres de l'époque, improprement appelés primitifs, se mettaient dans le tableau comme donateur. Dans le monde dont il s'agissait que le tableau soit le représentant, au temps des prétendus primitifs, le peintre était à sa place dans le tableau. Au temps de Velasquez, il a l'air de s'y mettre, mais il n'y a qu'à le regarder pour voir, – vous l'avez fort bien souligné – à quel point c'est à l'état d'absence qu'il y est. »¹

La schize de l'œil et du regard le rend implicite en indiquant que ce n'est pas en termes des différentes modalités de représentations, ou de *représentation de la représentation*, mais en termes de ce que Freud appelle *Vorstellungsrepräsentanz*, qui, rappelons-le, correspond à un nouage de la pulsion et de l'inconscient.

En réactualisant le champ de la perception humaine, Freud a mis en évidence que ce n'est pas en termes de fonctions biologiques de l'organisme, mais en ce qu'elles sont fonctions d'un désir causé par un objet. Cet objet n'est pas l'objet représenté et se marque d'être soustrait au champ du perçu.

En dénotant la combinatoire significative dont relève le tableau (matérialité, règles constitutives), Lacan fait du tableau l'homologue du fantasme défini comme « *représentant de toute représentation possible du sujet* »².

Lacan indique ainsi qu'avant « *l'institution du sujet cartésien – qui est lui aussi une sorte de point géométral* »³, donc avant le *cogito* de Descartes, la perspective a introduit le sujet divisé. Le sujet de la perspective est le sujet de la psychanalyse, comme le sujet de la science : « *Je peins donc je suis* »⁴.

Il se détache d'une conception infinie pour penser une formalisation topologique :

« Si nous pensons que la res cogitans, pour nous, ne nous livre qu'un sujet divisé de se déposer sous le coup des effets du langage », [alors il faut] « faire intervenir un schéma qui n'est pas d'« étendue », mais qui en est parent à proprement parler : le schéma topologique. »⁵

Lacan pointe que la perspective tend à amplifier « *l'image mythique de l'œil* »⁶ et à réduire ce qu'il en est réellement de l'opération. En effet, et les dispositifs inventés⁷ au XV^{ème} siècle le marquent, il s'agit de la projection d'un objet sur l'écran.

Ce n'est que la représentation d'un objet et le sujet est réduit au point de fuite, comme ce point qui ordonne toute représentation, mais n'en supporte aucune. Il est : « [...] *le sujet idéal de l'identification du sujet classique de la connaissance* »⁸.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit, leçon du 18 mai 1966.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 1^{er} juin 1966.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p.81.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit, leçon du 11 mai 1966.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, leçon du 13 janvier 1965.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, leçon du 4 mai 1966.

⁷ En 1435 par Leon Battista Alberti.

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit, leçon du 4 mai 1966.

Il indique ainsi que sans ses propres schémas sur l'identification, les identifications imaginaires du sujet se règlent à partir de l'œil et qu'il s'agit d'y revenir¹. En effet, il oppose le repère majeur de la perspective, repère structural, à l'arbitraire inhérent au point de fuite lui-même.

« La première présence du point-sujet dans le plan-figure, c'est un point quelconque de la ligne d'horizon, disons n'importe quel point, je souligne encore, il doit y en avoir en principe un. Quand il y en a plusieurs, c'est quand il arrive que les peintres se permettent la licence, quand il y en a plusieurs, c'est à des fins déterminées. De même que, quand nous avons plusieurs "moi idéal" ou "moi idéaux" – l'un et l'autre se disent – c'est à certaines fins. »²

Autrement dit, Lacan détermine l'identification que réalise le sujet marqué du trait unaire dans l'image du corps, comme corrélée à l'erreur du névrosé dans le fantasme, lorsqu'il cherche l'objet dans i(a), l'image du corps³. Dans le graphe du désir, cela revient à dire que la relation du désir au fantasme est corrélée à celle de l'étagé inférieur, soit du moi au moi idéal : *« L'image spéculaire est une erreur en tant que le sujet s'y me-connaît »⁴*.

L'objet i(a) spéculaire est une voie d'accès au désir, autant qu'il le cache :

« [...] l'image centrale du narcissisme secondaire ne fonctionne que comme voie d'accès, voie d'accès leurrante mais voie d'accès orientée comme telle au désir. »⁵

C'est donc au niveau du point géométral de l'œil que le sujet s'inscrit. Ce point se marque d'être à la fois équivalent au trait unaire (comme modalité de l'inscription du sujet au champ de l'Autre) et d'être un autre sujet. La représentation classique l'exclut, tout en l'inscrivant par sa division.

Ainsi à partir du tableau des *Ménines*, Lacan établit qu'il s'agit d'une présentification de ce qu'est la structure du regard comme objet *a*, tel que le tableau est ce « piège à regard ».

Dans le champ du visible, le sujet est déterminé par la capture imaginaire provoqué par l'objet *a* qui l'assigne et le détermine. Le sujet est déterminé dans le champ scopique par la séparation et l'objet *a* vient constituer la coupure.

II-3 – « Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! »

La formule : « Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! » apparaît dans le Séminaire XI pour illustrer comment la fonction de la peinture se fonde entièrement sur la schize de l'œil et du regard.

« L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. »⁶

Autrement dit, l'œuvre donne à voir à l'œil, et conduit celui qui regarde à déposer les armes⁷. Les peintures de Frida Kahlo interpellent lorsqu'elle place au centre de la toile un savant mélange qui mixte l'horreur du corps féminin béant, du corps éventré et de la fabrique de corps de la maternité. Si la représentation de la belle forme attrape le regard, elle reste en périphérie, car derrière la beauté de la Chose, soit l'écran imaginaire, c'est l'horreur qui s'est tapie. La pulsion scopique se départage entre le regard, le champ de l'Autre, et de l'autre côté la vision, l'œil, les petits autres.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, leçon du 25 mai 1966.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 18 mai 1966.

³ Lacan J., *Ibid.*, leçon du 13 juin 1962.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, leçon du 30 mai 1962.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre IX, *L'identification*, 1961-1962, inédit, leçon du 13 juin 1962.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 93.

La définition du champ scopique se détermine loin de la topologie qu'opère Lacan, bien qu'il soit aussi une manière de rendre compte que ce qui ne peut se dire, ni se voir, se montre. L'œuvre ouvre au registre du regard dans le champ analytique, car, en effet l'objet d'art en se jouant des registres du visible et de l'invisible, fait marque du Réel et du rapport singulier du sujet au Réel.

Nous avons vu que Lacan établit la schize de la vision et du regard en créant un déplacement du langage vers l'image, il dépasse la conception du tableau comme métaphore, pour inscrire le sujet comme pris dedans. Le sujet s'inscrit dans l'espace, dans une topologie à laquelle on accède d'abord par le regard.

La schize de l'œil et du regard repose donc sur la pré-existence du regard à l'œil, évoqué par Lacan comme la *pousse du voyant*, et qui détermine le champ du visible. Il en extrait la logique constitutive « [...] je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »¹.

Dans le champ du regard le sujet est indéterminé, nous ne regardons pas de là où nous nous voyons ; c'est parce que quelque chose, quelqu'un regarde, que je peux être vu, ou ne pas l'être. Le regard est constituant, puisqu'il nous « fait conscience »² et il n'est pas sans incidence sur la fonction de la vision. Le sujet reste toujours dans l'ignorance de ce qui existe au-delà de l'apparence.

Lorsque quelque chose est mis en jeu du côté du désir, le regard est cet objet qui surgit dans le champ de la vision. « *Le regard bouche la vue en quelque sorte* »³ tant que nous tentons d'en jouir. Il bouche la vue sur le point aveugle de la castration d'où il part. La schize est « *ce qui nous fait appréhender le réel, dans son incidence dialectique, comme essentiellement malvenu* »⁴.

Dans l'analyse, il ne s'agit pas de faire écho de la répétition dans le transfert en reprenant les faits passés pour les parler dans le présent :

« *Le juste concept de la répétition doit être obtenu dans une autre direction que nous ne pouvons confondre avec l'ensemble des effets du transfert.* »⁵

La *clocherie de la causalité* dégage cet espace de rencontre par la *tuchè* qui est alors figuré par l'écran ; quelque chose est montré caché, il se passe quelque chose derrière l'écran. L'analysant retrace ce qui le fait souffrir et qui est signe de cette rencontre. L'image surgit à partir non pas de la remémoration, mais d'un retour du Réel pris dans les filets de l'imaginaire, et qui insiste dans le rêve ou dans le fantasme.

Lorsque l'Homme aux loups fait part de l'hallucination du doigt coupé, il s'agit bien d'un retour du Réel, forclos dans le Symbolique, et non pas d'un retour du refoulé :

« *Un fait factice, comme celui qui apparaît dans la scène si farouchement traquée [par Freud] dans l'expérience de l'Homme aux loups – l'étrangeté de la disparition et de la réapparition du pénis [lors de la scène de coït des parents].* »⁶

La schize de l'œil et du regard rend claire la division qui s'opère entre ce qui est de l'ordre du Réel, soit du champ du regard et ce qui a été symbolisé, telle la dénégation freudienne, et dont

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre IX, *L'identification*, 1961-1962, inédit, p. 69.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 71.

³ Brassié R., *L'éthique analytique et la fonction du tableau*, séminaire Création psychanalyse politique, 23 janvier 2003, Albi. <https://remi.brassie.fr/lethique-analytique-et-la-fonction-du-tableau-ou-le-beau-et-le-regard-dans-le-rapport-de-lhomme-au-reel/>

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 67.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 81.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 82.

le refoulé fait retour. La scène du doigt coupé n'a pas été symbolisée, elle a été rejetée – abolie symboliquement – et elle réapparaît sous forme d'une hallucination. Notons à nouveau que l'hallucination, phénomène réel, rencontre le sentiment de *déjà-vu*, ou nous pouvons ajouter le moment de transition où le rêveur se réveille, qui est lui-même un phénomène imaginaire, à la limite du Réel et du Symbolique. Avec le *déjà-vu*, il y a un écho imaginaire, un sentiment de reconnaissance, de cette expérience primitive qui a été elle-même retranchée du Symbolique.

Dans l'exemple du rêve de l'enfant repris par Lacan, la distinction se marque entre ce qui est derrière, le champ du regard, l'Autre qui réveille et ce qui est devant, l'image de l'enfant, ce qui cause le rêve et se manifeste par les objets (voix, regard).

La schize est à situer « *entre ce qui réfère le sujet dans la machinerie du rêve, l'image de l'enfant qui s'approche, le regard plein de reproches et, d'autre part, ce qui le cause et en quoi il choisit, invocation, voix de l'enfant, sollicitation du regard – Père ne vois-tu pas que je brûle ?* »¹.

Dans le rêve, chacun est montré à soi-même sans pour autant que le rêveur n'habite le « personnage ». Le regard est extérieur à la scène sans avoir accès à la vision ; « *Notre position dans le rêve est, en fin de compte, d'être foncièrement celui qui ne voit pas* »².

Le sujet ne peut appréhender l'origine du regard, il reste insaisissable, du point de vue de la vision ou du regard. C'est un rapport impossible, quelque chose est irrémédiablement perdu pour l'œil, faisant écho à l'objet de la perte primordiale.

Le Réel dans sa globalité ne s'appréhende pas complètement non plus par le regard. Et à partir de ce que Lacan propose dans la schize de l'œil et du regard, nous posons que le tableau, et la fenêtre ainsi découpée, permet de se soustraire au regard. La fonction d'apaisement du tableau vise à apaiser l'œil, face à l'impossibilité d'accéder à la complétude ; de voir le monde entier et lui-même.

III–De la fonction écran à la fonction fenêtre

III–1 – Les interfaces, d'une logique du désir au réel

La toile du peintre est d'abord ce que, dans « *Pulsions et destins des pulsions* », Freud définit comme écran qui cache le phallus, et tout particulièrement son absence chez la mère. Freud, nous l'avons déjà relevé, démontrait l'effet apaisant, civilisateur de cet écran, tel qu'il dessine dans son voile même, le rapport foncier au désir.

Dans un autre registre, Freud décrit en quoi l'enfant, dans le jeu de la bobine, accomplit son désir de ramener sa mère à lui, tandis que Lacan considèrera lui que la bobine, comme objet **a**, justement la désigne comme absente, et fait marque de ce trou dans la représentation.

Avant de s'exposer sur une toile, la peinture a d'abord été pariétale comme nous le rappelle Lacan. L'invention de la toile est postérieure à la peinture romaine, et reste donc relativement récente. Les artistes contemporains du XX^{ème} siècle ont d'ailleurs remis en question, autant le support de la toile, son caractère bi-dimensionnel et la manière de l'appréhender (le châssis), comme en confèrent les travaux de Pierre Soulages, Jackson Pollock, Picasso, Frida Kahlo,

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 82.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 88.

Louise Bourgeois... ou encore les artistes d'Art Brut. Tout devient support possible de l'œuvre, tôle, bois, toile, prospectus, objets de leurs environnements.

G. Wajcman dégage ce qui fait cadre et construction : « *Un tableau c'est d'abord un acte d'ouverture. C'est-à-dire qu'il s'agit de créer des bords sur une surface sans bord. Le peintre est d'abord un créateur de bords, un créateur de trous et de bouche-trous* »¹.

Il s'agit ainsi moins du cadre de la toile qui fait bord, mais bien du geste de l'artiste qui crée dans l'image des trous qui bordent.

Dans les *Ménines* de Vélasquez, Lacan pointe qu'il y a un trou dans la représentation, inscrit sous les jupes de l'Infante : ce point n'est pas marqué par les fenêtres masquées, ni par le point de fuite encadré par une porte. Il apparaît ainsi dans la construction de l'image, des modalités plurielles de ces « trous leurrants » qui bordent l'espace.

A. Vanier² indique, dans le tableau de Vermeer *Vue de Delft*³, la tâche qui est là, comme pour obturer le point de fuite du tableau ou pour trouser l'espace. Pourtant et en réalité, elle n'a aucune fonction de cet ordre et confirme l'hypothèse qu'il existe dans tout le tableau à la fois une absence, un trou et un écran.

Nous avons vu que l'écran est une condition de la pulsion du regard, il est le représentant de la représentation, elle-même toujours abolie. Sa fonction est d'*imaginer* « à plat » le corps symbolique, le corps du grand Autre. L'écran est donc la condition minimale de la « *corpsification* »⁴, soit de l'incorporation dans le corps, du corps symbolique⁵.

À voiler la béance phallique, la peinture inscrit un évidement sur la toile. La fonction de la peinture découpe une fenêtre dans le corps symbolique du grand Autre, « *de s'incorporer dans le premier* » et la pulsion, instituée par l'écran et la fenêtre, se rapporte aux objets (sein, fèces, regard et voix).

Autrement dit, toute représentation n'est pas simple figuration, et l'écran fait « tache » dans la vision, il s'interpose contre la représentation qui aurait lieu sans écran. Cette « tache » est de structure, car elle est ordonnée par la présence du corps du grand Autre.

Lorsque Freud pointe que le symptôme ne se limite pas à une signification ou à la réalisation d'un fantasme, mais qu'il sert à la « *représentation de plus d'une pensée inconsciente* », il réalise un point de bascule pour toute perspective qui serait causaliste simple et linéaire. Aussi, et en visant le signifiant, l'on mesure qu'il ne s'agit plus d'épuiser toutes les *significations* du symptôme, comme Freud le préconisait lors de l'installation de la méthode analytique, mais de se situer en-deçà de la signification et de viser le signifiant comme tel.

L'on passe alors au-delà de l'hypothétique satisfaction imaginaire du désir, grâce ou via un artefact qui y pourvoirait, mais bien à cette dimension qui fonctionne comme cause, cause du désir, c'est-à-dire en termes lacaniens, ce qui forme consistance de l'objet *a* et qui est désigné par lui. L'objet *a*, c'est la réalité du manque soit la béance du Réel ; l'objet de la psychanalyse se déplace de cette manière du désir vers le Réel.

Alors que la logique des places déterminait une clinique de l'amour et de l'objet aimé telle qu'elles se dessinent dans le cas Dora au prix du transfert imaginaire, ce changement de perspective

¹ Wajcman G., *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004, p. 101.

² Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.

³ Vermeer, *Vue de Delft*, 1661, huile sur toile, Mauritshuis La Haye

⁴ Lacan J., « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Georquin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien).

⁵ Bruno P., « Du côté des Ménines ». In *Psychanalyse YETU*, 2019/2, 44, Paris : Erès, p. 20.

permet de s'attacher aux points d'appel de la logique du fantasme et de dégager l'interstice de jaillissement de la jouissance.

Reprenant *La Science des rêves (Traumdeutung)*, Lacan vient questionner la thèse freudienne du rêve comme réalisation du désir. Il réinterprète le rêve de l'enfant qui brûle de Freud.

« Rappelez-vous ce malheureux père, qui a été prendre, dans la chambre voisine où repose son enfant mort, quelque repos [...] et qui se trouve atteint, réveillé par [...] la réalité même d'un cierge renversé en train de mettre le feu au lit où repose son enfant.

Voilà quelque chose qui semble peu désigné pour confirmer ce qui est la thèse de Freud dans la Traumdeutung – que le rêve est la réalisation d'un désir. »¹

Lacan met en exergue l'imagerie visuelle du rêve et ce dont elle vient témoigner : ce qui nous réveille, c'est l'Autre.

« [...] La question qui se pose, et qu'au reste toutes les indications précédentes de Freud nous permettent ici de produire, c'est – Qu'est-ce qui réveille ? N'est-ce pas, dans le rêve, une autre réalité ? [...] que l'enfant est près de son lit [...], le prend par le bras, et lui murmure sur un ton de reproche, [...] Père, ne vois-tu pas que je brûle ?

Il y a plus de réalité, n'est-ce pas, dans ce message, que dans le bruit, par quoi le père aussi bien identifie l'étrange réalité de ce qui se passe dans la pièce voisine. Est-ce que dans ces mots ne passe pas la réalité manquée qui a causé la mort de l'enfant ? »²

Freud discernait une condensation linguistique dans le mot « je brûle » – tant l'incendie que la fièvre. Lacan, lui, décortique le dispositif visuel du rêve : entre le père endormi et la chambre attenante où débute un incendie, il y a la vision de l'enfant debout devant lui et lui secouant le bras. Derrière il y a l'Autre, l'enfant mort inaccessible ; et devant c'est l'objet *a* du rêve, l'image de l'enfant, qui renvoie à cette réalité qui n'est plus là. Le signifiant du rêve – « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? » – jaillit de la vision, comme un éblouissement qui aveugle et barre le regard du père : telle une *aphanisis*, l'apparition du signifiant et la disparition de l'image.

« Le rêve, nous le voyons maintenant comme l'envers de la représentation – c'est l'imagerie du rêve, et c'est l'occasion pour nous d'y souligner ce que Freud, quand il parle de l'inconscient, désigne comme ce qui le détermine essentiellement – le Vorstellungsrepräsentanz, [...] le tenant-lieu de la représentation. »³

La mort de l'enfant – le Réel – constitue l'objet du rêve. Bien que le rêve exprime le caractère scandaleux et innommable, il n'assure pas la représentation de ce Réel. Au contraire, il produit un supplément de représentation, *Vorstellungsrepräsentanz* : c'est l'enfant qui brûle et qui se manifeste comme manquant : « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? ».

« [...] La place du réel, qui va du trauma au fantasme – en tant que le fantasme n'est jamais que l'écran qui dissimule quelque chose de tout à fait premier, de déterminant dans la fonction de répétition – voilà ce qu'il nous faut repérer maintenant. [...] l'autre réalité cachée derrière le manque de ce qui tient lieu de représentation – c'est le Trieb, nous dit Freud. »⁴

Derrière ce « manque de ce qui tient lieu de représentation », le Trieb autrement dit la pulsion, se met en rapport avec « quelque chose de tout à fait premier » qui n'est pas l'expression d'un désir, mais ce qui du Réel se manifeste au sujet comme poussée.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 68.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 70-71.

⁴ Lacan J., *Ibid.*

Un écran s'intercale entre le sujet rêvant et l'objet du rêve, à l'image du bouquet entre Psyché et Éros ou de la bobine entre l'enfant et la porte par où sa mère a disparu. Autrement dit, l'écran, la vision du rêve et l'objet **a** sont des interfaces, qui marquent et voilent, depuis le réel, la poussée de la pulsion.

Dans *L'Homme aux loups*, Freud déterminait le fantasme comme écran qui couvre le Réel et en protège, or il existe un reste, un point aveugle dans le fantasme. Devant le sujet, à partir de lui, il y a cet aveuglement qui paralyse la vue.

Ainsi Dora est-elle figée dans une contemplation de la femme, Madame K, prise au vertige d'y discerner le rapport sexuel. Le regard se fait quasi-écriture de la « blancheur ravissante » de la femme, et signale le passage du désir au réel, et son point aveugle qui paralyse la vue.

III-2 – « Fais voir ce qu'il y a qu'on ne voit pas. »

Pour Alberto Giacometti, la création est cet irrépressible tenace qui saisit son corps entier, sa pensée et qui remet en question les évidences. *Comment rendre compte de l'objet tel qu'il est vu par les autres ? Comment faire coïncider réalité et présence ?* Giacometti se rend tout entier, corps et être, au service de la matière, au service de ce qu'il voit et qu'il tend par le trait à ciseler dans la matière à modeler ou à peindre. La création le saisit et le malmène : elle est *un déchirement de la réalité*, accompagné d'une *violence effroyable*, et d'un sentiment de *terreur*. Picasso indique que l'art permet de donner « *une forme à nos terreurs comme à nos désirs* »¹ ; quelque chose émerge dans le geste en même temps que quelque chose cesse.

Dans la leçon du 19 décembre 1962 du Séminaire sur l'angoisse, Lacan propose un tableau, qui, sans expliquer l'introduction de chaque terme, entre ce qu'il y a *d'en-trop* et *d'en-moins*, lui permet de démontrer qu'expliquer scientifiquement l'angoisse est une *immense duperie* et que cela reviendrait à l'envisager par le signifiant².

	Symptôme	Sujet
↓	Inhibition	Empêchement
↓	Emotion	Symptôme
↓	Emoi	Acting out

→ Difficulté

*Tableau de l'angoisse*³

Dans l'exemple de l'*acting-out*, nous remarquons avec Lacan, sa part *understumble*⁴, qui par cet anglicisme, manifeste dans son terme même, la compréhension qui s'avance cahin-caha, dans son propre trébuchement, dans le malentendu⁵. Devant ce leurre, le sujet ne peut saisir la part de Réel qui s'y manifeste.

¹ Bernadac, M-L., Androula M., *Picasso. Propos sur l'art*, Paris : Gallimard, 1998, (Art et artistes), p. 116.

² Lacan J., Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004, séance du 19 décembre 1962, p. 93.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 95.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004, séance du 19 décembre 1962, p. 95.

« Qu'on me normalise ou pas, mes objets, tant que je désire, je ne sais rien de ce que je désire. Et puis, de temps en temps, un objet apparaît parmi tous les autres, dont je ne sais vraiment pas pourquoi il est là.

D'un côté, il y a celui dont j'ai appris qu'il couvre mon angoisse, l'objet de ma phobie, et je ne nie pas qu'il a fallu qu'on me l'explique, car jusque-là je ne savais pas ce que j'avais en tête, sauf à dire que vous en avez, ou pas. De l'autre côté, il y a celui dont je ne peux vraiment justifier pourquoi c'est celui-là que je désire – et moi, qui ne déteste pas les filles, pourquoi j'aime encore mieux les petites chaussures. »¹

Mais l'angoisse fait signe. L'inquiétante étrangeté de Freud, l'*Unheimlich*, fait résonner ce qui échappe au signifiant, soit ce qui échappe au miroir, qui peut se manifester par un surgissement menaçant, et qui angoisse le sujet. La place dévolue à l'objet *a* n'est pas laissée vacante, l'angoisse est comme une apparition, toujours de corps, marquant, que là où l'objet n'est pas spécularisable, surgit ce « résidu non imaginé du corps »². Il s'agit ainsi d'une assomption réelle où l'agent est l'objet *a* ; lui-même étant *a-spéculaire*.

Entre les Séminaires XI et XIII, Lacan opère un grand changement par son recours à la topologie du regard ; où rappelons-le, le plan projectif et la topologie, se situent avant la topologie des identifications.

Lorsque Lacan explique la « structure visuelle du sujet », la fonction du tableau et la question du regard, il distingue le champ de la vision, le champ perceptif et celui de la perspective qui fait du sujet, un sujet divisé qui voit et regarde. De là, il détermine l'objet *a* et se détache d'une dimension spéculaire. L'objet *a* devient « *a-spéculaire* », il est soustrait au champ du perçu.

Personne ne sait voir l'objet *a*, et c'est pour cette raison que Lacan lui cherche une écriture algébrique qui rendrait compte de ce qu'il est l'objet entre le désir et la jouissance.

La part manquante, *a-spéculaire*, désignée *-phi* marque ce qui résiste, et reste investie à un niveau du corps propre. Autrement dit, quelque chose se soustrait à l'aliénation miroitante de mon rapport à l'Autre et peut faire surgissement.

Dans le champ spéculaire, le sujet est le plus sécurisé quant à l'angoisse, car c'est dans le champ du regard que surgit l'inquiétante étrangeté qui nous fait perdre nos repères. Il existe effectivement une autonomie du regard, qui échappe au miroir, au champ spéculaire. Lorsque le sujet est à une certaine place par rapport au miroir plan, il peut avoir la vue sur l'image leurrante formée par le miroir sphérique, sans voir l'œil qui le regarde.

C'est ce à quoi nous convie MC Escher³, lorsqu'il représente le monde à 360° sur la surface plane de la toile, le point de punctum y est littéralement représenté. Dans son exploration de l'infini, il figure l'œil à l'intérieur de la représentation (soit le percevant, le *percipiens*) dans le perçu (le *perceptum*) et il déstabilise le spectateur ; le point noir d'abstraction déforme l'image jusqu'à l'anéantir et le miroir prend la place de la *Chose* tout en parvenant à la représenter.

Dans son article sur l'*Unheimlichkeit*, Freud repère la répétition présente dans l'inquiétante étrangeté et permet à Lacan de pointer cet *extime* du sujet qui n'est pas sans provoquer l'angoisse. C'est le lieu de la *Chose*, cet objet insaisissable, insubstantifiable, qui est ce qui lui est à la fois le plus intime et le plus extérieur à lui-même et qui n'est pas pris dans les filets de l'Imaginaire symbolisé.

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 98.

² Lacan J., *Ibid.*, séance du 12 décembre 1962.

³ MC Escher, artiste néerlandais (1898-1972) Il utilise de multiples supports : gravure sur bois, dessin, esquisse, lithographie, estampe, illustrations de livres, tapisseries et peintures murales.

Dans le Séminaire X, Lacan se détache de sa définition de la *Chose* du Séminaire VII. Il en précise sa dimension avec l'introduction de la jouissance, comme appendue au corps, – le corps pris dans sa dimension de Réel.

Il indique ainsi que l'angoisse ne tient ni au signifiant ni à l'Imaginaire, mais au Réel. La voix et le regard permettent à Lacan de marquer le : « caractère insaisissable de la substantialité de l'objet *a* »¹, à quoi il ajoute que : « Les deux objets, le regard et la voix, font corps avec cette division du sujet et présentent dans le champ même du perçu la partie élidée proprement libidinale »².

L'objet voix et le regard marquent l'impossibilité d'une représentation de la jouissance qui échappe toujours.

« Comme tels [ces deux objets] font reculer l'appréciation de la pratique, qu'intimide leur recouvrement par la relation spéculaire avec les identifications du moi qu'on y veut respecter. »

L'objet *a* étant *a-spécularisable*, les identifications imaginaires sont à traverser, pour toucher ce que le sujet *a* à créer, cahin-caha, pour faire avec son mode de jouissance.

Aussi, Lacan pointe que, pour saisir ce que recèle le tableau, il faut que le spectateur articule une demande qui se formule alors ainsi : « Fais-voir, ce qu'il y a qu'on ne voit pas ».

Cela dépasse la pure contemplation pour se saisir par une demande formulée dans « sa structure synchronique cachée de métaphore »³.

Et c'est par sa forme de métaphore, c'est-à-dire par une forme de pure combinaison de signifiants, qu'elle échappe à la contrainte du plan de réalité, du plan de la connexion du signe et de la chose⁴. Cette demande ne peut se définir par la représentation, elle n'est pas objectivable, elle n'est pas « métrique » ; et c'est en cela qu'elle est porteuse d'angoisse.

La dimension métrique est déterminée par Lacan, dans le Séminaire sur *La Lettre volée* ; la lettre échappe au quadrillage réalisé par les policiers.

La distance métrique correspond psychanalytiquement à la demande. Dans les plans de perspective, il établit qu'il existe une distance entre le sujet *S* et le point de fuite, qui se détermine qu'à la condition d'être reportée avec une référence métrique. C'est donc par son caractère objectivable, de mesures, que peut être envisagée cette distance.

La topologie oblige à concevoir l'ensemble avec une idée d'élasticité, qui se marque précisément dans ce cas, de *l'élasticité immaîtrisable de la demande*. Dans la peinture classique, c'est la distance métrique qui était rendue sensible et qui donc a effacé l'espace topologique ; quelque chose se perdait ainsi. Lorsque l'espace est topologique, le point de distance de cet autre sujet, est là, mais il est perdu. Il est cerné par le sillon tracé par ce point. Lacan considère ainsi, que c'est à partir de ce sillon que les *Ménines* de Velasquez ont été peintes.

Autrement dit, le Réel de la demande est du côté du sujet de l'énonciation, et le sillon n'en ait qu'une des marques. Il ne peut s'aborder que par le symptôme qui est la seule porte d'entrée dans le Réel, comme sillon du vrai. L'artiste accueille l'assomption réelle de l'objet *a a-spécularisable* à partir de sa position de sujet de l'énonciation. Les propos des artistes étoffent et rendent perceptible à l'autre la véracité de l'expérience et du mouvement, celle d'attraper les *pensées-plumes* de Louise Bourgeois, saisir l'irreprésentable au-delà de ce que l'œil voit dans le visage du modèle de Giacometti, accueillir l'assomption réelle dans le champ du regard, et

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit, séance du 27 avril 1966.

² Lacan J., « L'objet de la psychanalyse, Compte-rendu du séminaire 1965-1966 », 1966. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 219-226. (Le Champ freudien).

³ Bruno P., « Du côté des Ménines ». In *Psychanalyse YETU*, 2019, 2, 44, Paris : Érès, p. 38.

⁴ Bruno P., *Ibid.*, p. 38-39.

attraper cet au-delà du perçu tel que Kate Barry le signale à son modèle ; « *Kate attend s'il le faut, que le masque tombe* »¹.

Freud invitait le spectateur à s'ouvrir à l'œuvre, à être *in presentia* à partir d'un non-savoir afin d'accueillir l'éprouvé que la définition du sentiment océanique vient reconnaître. Si l'opération est de corps pour l'artiste, elle l'est aussi pour le spectateur qui opère un franchissement de la demande d'en voir quelque chose et où le surgissement de l'angoisse et son éprouvé signalent la rencontre avec ce résidu non *imaginarisé* du corps, l'objet *a*.

III-3 – La traversée de l'écran du fantasme

Nous avons donc pu approcher combien art et psychanalyse trouvent leur affinité d'association dans la mesure où ils nous orientent dans leur visée vers ce qui détermine l'expérience humaine : le point de réel à l'origine de l'existence.

Reprenons rapidement les traits principaux mis en évidence par Lacan de la dimension propre au regard : l'artiste figure l'énigme du regard, entre ce qui nous regarde, nous fait sujet et ce que nous ne voyons pas. Avec l'expérience du regard, l'on accède au complexe de castration et à la conceptualisation du fonctionnement de l'inconscient, de la répétition et de la pulsion.

L'œuvre vient témoigner des enjeux du champ du regard pour chacun. L'œuvre et les conditions du « *faire œuvre* » s'inscrivent dans toute la genèse de l'organisation perceptive, dans la projection imaginaire de l'expérience vécue de l'auteur, et dans son propre rapport au Réel. Au-delà de leur valeur artistique propre, les formes originales de l'objet sont des indices des pluralisations de logiques de création, et des enjeux et subjectivités des créateurs.

L'expérience de création convoque donc l'artiste et le spectateur ; irrépressible du jaillissement de la création déborde le sujet et produit un objet nouveau comme un signifiant nouveau. Le regard du spectateur est capté tel un *fascinuum* là où il n'y avait rien. Le phénomène esthétique se déploie par la fascination de l'objet créé qui happe le regard du spectateur : Quel est cet inédit qui pourrait surgir du cadre de la toile ?

*La Transfixion*² de l'artiste Le Bernin restitue la béatitude de Sainte Thérèse D'Avila, qui aspirait à être le miroir du Christ, que le Christ passe en elle. Sainte Thérèse est transpercée par la lumière divine apportée par un ange. Lorsque Lacan indique que l'œuvre d'art est le pacte qui supplée à l'inexistence³ du rapport sexuel, il pointe que « *la vérité de l'œuvre d'art, c'est l'obsécinité* » : l'objet habituellement caché est montré. Avec l'œuvre de Le Bernin, nous saisissons, presque jusqu'à ressentir l'abandon de corps de Sainte Thérèse, son extase au moment de la communion, au moment de l'incorporation.

La visée freudienne remarquait le caractère universel de l'œuvre où l'artiste dévoile une autre voie, une autre possibilité de jouissance à partir de sa propre expérience.

« *En transformant l'horreur et l'impossible, tous liés à l'affect du dégoût, et en en proposant un objet au spectateur, l'artiste présente une jouissance inédite.* »⁴

¹ Berry K., *My own space*, Paris : Eds de la Martinière, 2023.

² Sculpture en marbre, (1646) Gian Lorenzo Bernini dit Le Bernin, Chapelle Cornaro, dans l'église Santa Maria Della Vittoria de Rome à Rome.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 103.

⁴ Lapeyre M., *Psychanalyse et création : la cure et l'œuvre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2011. (Psychanalyse &.). p 48.

Avec l'œuvre, l'artiste protège chacun du passage à l'acte et de la traversée du fantasme. Le fantasme freudien est ce qui fait énigme pour le sujet même s'il reste les impressions inscrites au niveau du refoulement originaire et au moment de l'Œdipe. Il y a :

« [une] cristallisation d'une certaine quantité d'énergie libidineuse [...] les objets et directions abandonnés par la libido ne le sont pas d'une façon complète et absolue. »¹

Le fantasme est alors ce scénario imaginaire, qui inclut la présence du sujet, et qui manifeste de manière plus ou moins directe, plus ou moins déformée, une figuration de l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient².

Lacan déplace l'impossibilité du roc freudien de la castration vers une autre impasse, le fantasme. Il se décale ainsi de la conception uniquement imaginaire et symbolique freudienne pour le situer aussi dans le champ du Réel.

Dans la formule lacanienne du fantasme, le sujet du langage, \$, est séparé de l'objet *a*, l'objet qui cause son désir, par le poinçon, l'écran : \$ ◇ *a*.

La formule marque tout à la fois le sujet au point de sa défaillance de nomination liée au signifiant et son être de jouissance comme reste de la division subjective. Le sujet situe l'objet perdu – par le sujet et par l'Autre – dans l'Autre et institue ainsi le fantasme. De là, son aliénation à l'Autre et à sa demande est renforcée et le sujet reste dépendant ; le sujet subit le désir de l'Autre barré qui cherche à se dire.

Le sujet en reste habituellement au fantasme et projette ses petites histoires imaginaires, à partir du fait que l'objet le regarde. Face aux affects charriés par le fantasme, l'artiste, lui, en renverse sa fonction d'écran, amenant le spectateur à chercher à savoir quelle intentionnalité il y a dans ce regard – le regard du grand Autre. Ce « *Ça me regarde* » n'est pas sans effet, pouvant aller jusqu'à générer de l'inquiétude : *Que me veut ce tableau à me regarder comme ça ?*

Autrement dit, le regard est piégé, et comme l'indique Lacan, le tableau n'est pas qu'un simple jeu de trompe-l'œil.

« C'est là que cet apologue prend la valeur de nous montrer ce pourquoi Platon proteste contre l'illusion de la peinture. Le point n'est pas que la peinture donne un équivalent illusoire de l'objet [...]. C'est que le trompe-l'œil de la peinture se donne pour autre chose que ce qu'il n'est. »³

Lacan précise son idée grâce à l'exemple du voile que Parrhasios peint sur le mur et qui lui permet de tromper Zeuxis, lui-même fier d'avoir leurré les oiseaux venus « becqueter » les raisins. Il détermine ainsi la fonction naturelle de leurre et celle du trompe-l'œil.

Qu'y a-t-il peint derrière le trompe-l'œil qui « [...] 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 »⁴ ?

Il pointe que ce n'est pas la figuration du voile qui est réaliste, mais c'est l'œil qui ne voit pas ce qu'il veut voir. La peinture et la topologie du regard nous amènent à aborder le Réel comme impossible, en démontrant le triomphe du regard sur l'œil⁵. Au-delà de l'apparence, quelque chose se donne à voir et Lacan le marque par son affirmation « *Eh bien, vois donc ça !* », qui est

¹ Freud S., « Le mode de formation du symptôme ». In *Introduction à la psychanalyse*, 1915, 1917, Paris : Payot, 1929, 1973, 2001.

² Laplanche J., Pontalis J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Puf, 1967. (Quadrige, Dicos Poche).

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 102.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 102.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 94.

telle qu'elle convie le sujet à effectuer un franchissement, qui n'est autre qu'une traversée de l'écran du fantasme.

L'art est le terrain de nombreuses explorations des artistes par la matière et ils convient le spectateur à opérer ce franchissement. Comme le remarque Lacan avec les souliers de Van Gogh qui prêtent à une *imaginarisation personnelle*, le spectateur est invité à ne plus broder sur le voile qui les recouvre, mais à les aborder du côté du Réel et donc comme objet *a*.

Dans la cure, par la répétition des demandes, l'analysant fait le tour de l'objet et isole l'objet *a* qui devient alors séparateur entre le sujet et l'Autre. Cela décale sa croyance que l'Autre voulait jouir de sa castration. Il perçoit alors que le lieu de son désir se trouve là où se situe la cause de son désir. L'expérience de l'analyse lui permet de faire face à la consistance logique de l'objet *a*, marque de ce Réel qui résiste, à l'instar de l'ombilic freudien du rêve.

Par la traversée du fantasme, il y a un effet de révélation qui se perçoit, jusque dans l'existence du sujet, qui alors pointe, une séparation, un sentiment d'avant et d'après.

« Dans ce virage où le sujet voit chavirer l'assurance qu'il prenait de ce fantasme où se constitue pour chacun sa fenêtre sur le réel, ce qui s'aperçoit, c'est que la prise du désir n'est rien que celle d'un désêtre. »¹

À partir de cette part de l'*ex-time*, quelque chose du sujet advient, entraînant des effets et conséquences pour le sujet dans son rapport à lui-même, aux autres et au monde.

À l'issue de l'analyse, dans la passe, le passant vient témoigner de ce moment de chavirement et le dispositif du cartel de passeurs soutient ce qui a fait avènement et produit un dire nouveau.

Dans la création, l'objet signe comme reste de l'expérience de l'artiste de la traversée de l'écran du fantasme. L'objet est ce signifiant nouveau *corpifié* par la matière, et qui est marque de la nomination du sujet et l'artiste convie lui-même le spectateur à s'en faire témoin, franchisseur à son tour de l'écran du fantasme pour que se réalise alors un rebouclage pour l'artiste.

¹ Lacan J., « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 243-259. (Le Champ freudien).

B—REPETITIONS ET INVENTIONS

I—Logiques discursives de la création

I-1—Aux origines du style

En indiquant que : « *Le style rend singulières les choses les plus communes, fortifie les plus faibles, donne de la grandeur aux plus simples* »¹, Voltaire ouvre une voie féconde.

Lorsqu'elle fut un temps enseignante à l'académie des Beaux-Arts, Frida Kahlo indiquait à ses élèves que ce n'est pas l'enseignement académique qui ferait d'eux des peintres : il leur faudrait trouver une voie qui leur est propre et qui les définirait. Elle insistait : c'est dans la vie, les plaisirs, la découverte de ce qui les entoure qu'ils pourraient découvrir avec la matière leur rapport singulier à la création.

L'appartenance à un groupe ne tend-elle pas parfois à rogner la quête de l'artiste ? Giacometti cherche à quitter le mouvement surréaliste pour revenir à sa propre recherche : réussir à modeler des têtes. Lorsque Dali, ou Avida Dollars, est exclu par André Breton, c'est parce qu'il considère qu'il ne sert plus la révolution surréaliste, mais son seul intérêt personnel. La quête de l'artiste se situe justement là où la création fait singularité et là où il laisse la marque de son style unique et reconnaissable entre tous.

Les artistes d'Art brut démontrent que c'est moins la technique et plutôt la *technè* et son rapport étroit avec l'expérience de création qui fait œuvre. Pour Gaston Chaissac, l'urgence de la création dépasse la reconnaissance académique de l'objet créé comme œuvre d'art.

*« Beaucoup de peintres se sont singularisés précisément parce qu'ils n'étaient pas doués et, ne pouvant apprendre à faire ce que les autres font, ils ont créé quelque chose de nouveau. »*²

L'artiste met en question le discours établi pour en produire un autre, nouveau, qui se situerait du côté d'un non-savoir et donc d'une absence de transmission. Avec l'Art brut, le discours universitaire est relayé à un discours Autre : chaque artiste renouvelle au « un-par-un ». L'entrée de l'Art brut comme département officiel de l'histoire de l'art rend caduque sa définition d'un art de l'exclusion, un art non savant, qui se soustrait à une classification. « *L'art brut est une écharde dans l'histoire de l'art* »³, mais il nous guide pour saisir par un rejet de l'académisme, ce qui fait la singularité et la marque de celui qui crée.

La psychanalyse en témoigne également ; la clinique différentielle marque la nouveauté qui s'opère au cas par cas et à chaque fois. À propos du travail de l'analyste, Lacan indique que « [...] *les règles techniques, à se réduire à des recettes, ôtent à l'expérience toute portée de connaissance et même tout critère de réalité* »⁴.

Si la théorie fonde son champ, c'est sa transmission qui fonde son exercice et sa pratique nécessite, à chaque fois, une création : loin de la clinique, la psychanalyse rate face à ses

¹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, 1764, Style, 1.

² Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500).

³ Lommel M., *L'Aracine et l'Art brut*, Géménos : Z'éditions, 1999.

⁴ Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p 238.

fondements. À partir du nouveau créé dans la cure par l'engagement de l'analysant, le clinicien témoigne par son expérience et par la transmission qu'il en réalise. Sans réduire la part de la technique et des enseignements, cela ouvre au registre de l'expérience et de l'éthique de l'acte.

L'objet façonné, marqué de la perte et trace de l'engagement éthique du créateur jaillit, du lieu de l'inspiration, lieu à la fois intime et étranger pour le créateur. Il l'offre alors en partage au spectateur qui le transforme et lui donne son caractère d'œuvre.

Si dans l'Art brut, la création paraît parfois simpliste, elle ne relève pourtant pas de ce qui soutient le dessin d'enfant, qui lui, est déjà du côté du culturel, de la sublimation des pulsions. Tout est susceptible de devenir matière à création, quelque chose insiste et se répète : et l'objet créé revêt alors un sceau unique et définitif.

Dans l'acte analytique, la répétition pointe la fonction du trait unaire qui joue le :

« [...] rôle de repère symbolique, précisément d'exclure que ce soient ni la similitude, ni donc non plus la différence qui se posent au principe de la différenciation. »¹

Ce qui est perdu, fait trait commun et se distingue en devenant : « [...] ce point d'identification inaugurale du sujet au signifiant radical »², c'est-à-dire ce qu'il supporte de différence, la marque « que le sujet tient du signifiant [et qui] aliène ce sujet dans l'identification première qui forme l'idéal du moi »³.

Pour définir le trait unaire, Lacan a repris l'« *einzigste Zug* » développé par Freud dans *Massenpsychologie*⁴ en 1921. Il se détermine à partir de la perte d'objet et du remplacement de l'investissement par une identification : « partielle, extrêmement limitée et qui n'emprunte qu'un trait (*einzigster Zug*) à la personne objet »⁵. Lacan ajoute qu'il est ainsi : « ce un auquel se réduit en dernière analyse la succession des éléments signifiants, le fait qu'ils soient distincts et qu'ils se succèdent ».

Le trait unaire introduit à un champ au-delà de l'apparence sensible⁶, il est une épure de la trace au-delà de l'Imaginaire. Autrement dit, il se révèle par la trace que laisse son inscription, et ce quel que soit sa forme. Il rend compte, sous sa forme élémentaire, de l'identification symbolique au sujet.

Et c'est sa sériation – la logique différentielle –, qui marque sa différence, en fonction de la place qu'il occupe. Lacan indique que cette fonction unaire est opérante dans la répétition :

« [...] le trait dont se sustente ce qui est répété, en tant que répétant, doit se boucler, doit se retrouver à l'origine : celui (ce trait) qui, de son fait, dès lors marque le répété comme tel. »⁷

C'est par l'intervention du signifiant que le sujet s'identifie à un trait unique de l'objet perdu. Il est donc à la fois ce qui subsiste et disparaît – l'incarnation et l'image du signifiant phallique. Il s'instaure donc au fondement de la subjectivité du sujet, tel le *Made in Germany* avancé par Freud dans *Die Verneinung*⁸ et s'inscrit à partir de la castration corrélativement à la mise en place du fantasme. Le sujet, identique aux autres, appartenant à un même ensemble, se différencie par le

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1975-1976, inédit, séance du 15 février 1967.

² Lacan J., Le Séminaire, livre IX, *L'identification*, 1961-1962, inédit, séance du 22 novembre 1961.

³ Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 808.

⁴ Freud S., « Psychologie des foules et analyse du Moi », 1921. In *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1981. (Petite Bibliothèque Payot).

⁵ Freud S., *Ibid.*

⁶ Lacan, Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973. À propos de la marque sur la côte d'un animal préhistorique (musée de Saint Germain en Laye).

⁷ Lacan J., Le séminaire livre XIV, *La Logique du fantasme* (1975-1976), inédit, séance du 15 février 1967.

⁸ Freud S., « Die Verneinung », 1925, In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, trad. Altounian J. 1988. (Bibliothèque de psychanalyse).

« narcissisme de la petite différence » dont parle Freud, c'est-à-dire un trait quelconque, mais singulier pour le sujet. C'est le petit **a** du miroir qui mène à l'objet **a**.

Lors de l'expérience du miroir, l'enfant est assuré par le regard de l'Autre, qui authentifie son image dans le miroir. Ce signe, pris au champ de l'Autre, fonctionne donc comme trait unaire et engendre la constitution de l'idéal du moi. Le trait unaire relève donc du symbolique et soutient l'identification imaginaire.

Le style, tout comme l'outil technique, ne garantissent pas l'artiste dans son acte, c'est la question du désir toujours relancé et engagé dans la création. Depuis l'origine, ce qui se répète est voilé, escamoté par le renvoi d'un signifiant à un autre et ne peut être représenté. Il ne peut y avoir que des « représentations de la représentation » et c'est à cet endroit que l'objet peut venir se constituer. Chaque œuvre est une remise à zéro, une « passion de l'ignorance » qui fait progresser l'acte et le geste dans l'expérience et reconnaît la valeur d'énigme pour chaque création. Quelque chose se répète dans la création de l'artiste comme une nécessité et dont dépend son style.

Le sujet se constitue comme désir dans un rapport tiers avec le fantasme. Dans la formule du fantasme, il existe une coalescence fixe des trois termes, qui se répète toujours pour le sujet de façon énigmatique, car : « pour autant que le sujet se repère en tant qu'agissant dans l'aliénation de la signifiante avec le jeu de la parole, il s'articule très exactement comme question, comme énigme »¹.

Et, dans le fantasme fondamental, « quelque chose de réel sur lequel [le sujet] a prise dans un rapport imaginaire, est porté à la pure et simple fonction de signifiant. C'est le sens dernier, le sens le plus profond de la castration comme telle »².

Dans son Séminaire *La Logique du fantasme*³, Lacan donne la structure :

« Le fantasme n'est qu'un arrangement signifiant dont la formule est donnée par $\$ \diamond a$, ce qui veut dire qu'il y a deux caractéristiques : une phrase, un énoncé qui engendre le sujet comme $\$$ et, d'autre part, la présence d'un objet **a**. »

C'est une formulation passive d'un sujet, son verbe et son objet, dans laquelle le sujet s'est identifié à l'objet au moment de sa chute. « Le sujet doit employer pour se désigner quelque chose qui est pris à ses dépens. »⁴

C'est l'objet **a**, dans lequel : « [...] le sujet trouve son support au moment où il s'évanouit devant la carence du signifiant à répondre de sa place de sujet au niveau de l'Autre »⁵, et le style de l'artiste trouve son origine dans le rapport de son désir à son fantasme : « Ce qui est visé au moment du désir, c'est, disons-nous, une nomination du sujet qui s'avère défaillante »⁶. L'objet s'immisce donc au joint d'une nomination défaillante et la formule du fantasme le soutient.

Lors de l'inscription au lieu de l'Autre du langage, le sujet est marqué du trait unaire du signifiant et l'objet **a** objective l'effet de coupure de la fonction unaire : « la représentation du sujet auprès de l'Autre sous la forme du trait unaire est corrélative de son exclusion hors de ce champ »⁷.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris : La Martinière, 2013, p. 465.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 435.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La Logique du fantasme*, 1966-1967, inédit.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris : La Martinière, 2013, p. 435.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 446-448.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 446-448.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 1964-1965, inédit, séance du 24 février 1965.

Autrement dit, c'est là d'où le sujet est marqué du trait unaire, au point de défaillance de l'Autre, que s'inscrit la coupure de \$, et où se marque la dialectique avec l'objet *a* par la formule du fantasme, que se marque le style.

Aussi, le style de l'artiste se marque de l'effet métonymique de la différence d'un signifiant à un autre signifiant, d'où s'escamote le trait unaire, et voile ce qu'il en est du fantasme.

I-2 – « Le style, c'est l'objet. »¹

Le *style* se fait marque de fabrique et rend l'objet reconnaissable pour tous. Il ne s'imité pas, mais s'impose comme signature à partir du trait et au-delà du mot. Il différencie l'œuvre de l'Un avec celle des autres. Le style de Picasso témoigne du fait que l'artiste est traversé par les courants artistiques de son époque et qu'une touche singulière et subjective se marque dans chaque œuvre. C'est un timbre, une façon de poser sa voix (Marilyn Monroe, Guillaume Gallienne²), une manière de modeler l'objet qui définissent autant l'objet que l'artiste.

Certains auteurs s'accordent pour dire que le style est la touche finale qui bouclerait l'œuvre. Il s'agit plutôt de repérer en quoi la touche finale se distingue d'un achèvement de l'objet, qui tendrait à rabattre l'enjeu de la création.

Le style de l'artiste est un style unique pour un langage unique et singulier que le sujet invente pour construire son rapport à l'autre et qui lui permet de s'inscrire dans le lien social.

Dans sa thèse³, Lacan pointait déjà le style et l'allure poétique des écrits d' Aimée. Il n'avait pas considéré ses écrits comme compensation, ou manifestation de sa psychose, mais il pointait l'enjeu de l'inscription de ces écrits ; car le style est ce qui porte la parole du sujet.

Nous avons vu que la forme de la création révèle une nécessité dans la manière dont s'ordonnent les signifiants et que cela a à voir avec les formations de l'inconscient. L'expérience de l'artiste se trouve soulignée par une « *typification créatrice de style* »⁴.

*« L'idée n'est pas sans importance, en effet que [l'artiste] se forme du conflit, révélé par le fait du style, entre la création réaliste fondée sur la connaissance objective d'une part, et d'autre part la puissance supérieure de signification, la haute communicabilité émotionnelle de la création dite stylisée. Selon la nature de cette idée, l'artiste concevra le style comme le fruit d'un choix rationnel, d'un choix éthique, d'un choix arbitraire, ou bien encore d'une nécessité éprouvée dont la spontanéité s'impose contre tout contrôle, ou même qu'il convient d'en dégager par une ascèse négative. »*⁵

Le style se différencie de la marque, car il n'est ni une révélation ni un signe de l'homme.

Dans les *Écrits*, Lacan indique à propos de Buffon que sa formule « *le style est l'homme même* », doit être complétée.

¹ Lacan J., « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 740.

² Guillaume Gallienne, acteur, scénariste, réalisateur français (1972 -...)

³ Lacan J., « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité », 1932, thèse de psychiatrie, Paris : Seuil, 1975.

⁴ Lacan J., « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience ». In *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris : Seuil, 1975, p. 387.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 383.

« Le style est l'homme même, répète-t-on sans y voir de malice, ni s'inquiéter de ce que l'homme ne soit plus référence si certaine. Le style c'est l'homme, en rallions-nous à la formule, à seulement la rallonger : l'homme à qui l'on s'adresse. »¹

Cet homme « à qui » Buffon s'adresse (l'Académie) vient alors faire capiton aux formules dévidées et cette remarque est de plain-pied avec la logique freudienne, qui, dans le déchiffrement du rêve et des mots d'esprit, s'astreignait par la construction de cas à démontrer, réinterroger et corriger la question de l'adresse du message, pour mieux fonder sa pratique.

Et Lacan, sur Buffon, enfonce le clou :

« Au reste l'image du linge parant Buffon en train d'écrire, est là pour soutenir l'inattention. [...] Car l'homme [...] s'avère en ce crayon être un fantasme du grand homme, qui l'ordonne en scénario pour y prendre sa maison entière. »²

Donc, « le style, c'est l'homme à qui l'on s'adresse ».

Remarquons que dans l'ouverture des *Écrits*, Lacan rappelle qu'en parlant, notre message nous revient inversé de l'Autre, aussi à quoi bon le lui adresser si l'homme n'est que le lieu de retour de notre discours :

« C'est bien la question que nous pose ce lecteur nouveau dont on nous fait argument pour rassembler ces écrits. »

L'objet créé trouve à être pour l'artiste ce qu'il est, par l'usage et la réception qu'en fait l'autre, le spectateur : « Mets-y du tien », pourrait-il rajouter.

« C'est l'objet qui répond à la question sur le style, que nous posons d'entrée de jeu. À cette place que marquait l'homme pour Buffon, nous appelons la chute de cet objet, révélatrice de ce qu'elle l'isole, à la fois comme la cause du désir où le sujet s'éclipse, et comme soutenant le sujet entre vérité et savoir. »³

Il continue :

« [...] qu'on en voit conjurée l'ombre du maître à penser, pour obtenir l'effet que nous lui préférons » [...]. « Nous voulons du parcours dont ces écrits dont les jalons et du style que leur adresse commande, amener le lecteur à une conséquence où il lui faille mettre du sien. »⁴

C'est le lecteur, le spectateur, qui fait aussi de l'œuvre, ce qu'elle est. L'artiste, dans son acte, témoigne, rend compte comme le fait le clinicien, mais moins comme maître à penser, et plutôt comme révélateur dont le sujet a à faire quelque chose en y mettant du sien.

À la création de l'objet se corréle sa perte, c'est l'Autre qui se constitue et se trouve dépositaire de l'objet, et lorsque le sujet s'inscrit dans le désir de l'Autre, il lui emprunte ses signifiants pour réitérer sa demande d'amour.

Le style témoigne d'un trait singulier, de la rencontre primordiale du signifiant de l'Autre et des effets de jouissance survenus sur le corps. Il se confronte à la première séparation avec l'Autre, qui fonde la subjectivité du sujet, et qui s'opère au croisement de l'Imaginaire, du Réel et du Symbolique.

Le style se marque de l'inlassable répétition et acte de l'artiste, quête toujours renouvelée d'attraper ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire. Alberto Giacometti évoque un éternel recommencement de modelage de la forme, pour tenter de répondre à sa quête originelle de faire une tête. Cette tête, semblable à toutes les autres têtes, mais qui pour autant se dérobe toujours

¹ Lacan J., « Ouverture de ce recueil ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 9-10.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Ibid.*

et dont le reste, l'objet créé, manifeste pleinement le style de l'artiste tel qu'il révèle la matrice perceptive au fondement du sujet, déployant la question de l'originaire (le trait unaire) et de l'achèvement de l'œuvre, l'épure.

La création est le lieu d'invention de l'artiste, hors représentation et hors signification. L'acte de l'artiste devient une tentative toujours réitérée qui touche au désir et cet éternel recommencement soutenu par le désir s'inscrit comme point de visée de la jouissance.

Du fait de son approche de la logique inconsciente – la logique du désir –, la psychanalyse est moins considérée comme une science, et davantage comme un *style* – ou comme un art –, comme le formulera Lacan concomitamment à sa présentation des nœuds borroméens.

La topologie lacanienne et la création de l'artiste se trouvent conjointement à la limite de l'irréductibilité du Réel. Dans le style – qu'il s'agisse ainsi du style de l'analyste, ou de l'artiste – c'est du Réel dont il est question, tel qu'il est l'enjeu de toute inscription. Par la réitération de la demande – comme dans l'analyse – il se fonde une épure qui confine au style, telle une revalorisation de la trace vers une écriture.

Le style ouvre à cette part toujours énigmatique du sujet désirant. La spécificité singulière du trait s'amorce avec le Réel, dont l'angoisse comme une « déchirure dans l'écran » en est le signal, signal de désir. En outre Lacan, à propos de l'angoisse, ajoute qu'elle n'est pas sans objet et il lui donne une fonction logique et structurante, inséparable de la constitution du désir.

Le *style* signe la traversée de l'angoisse, qui se fonde du vide et de l'inédit de la création.

Dans l'analyse, c'est l'interprétation de l'analyste qui touche au désir, et à l'instar de la beauté de l'art, cela se marque d'éclat par la vérité du sujet. L'achèvement propre au style de l'artiste, c'est le cadre de l'œuvre, celui qui se marque de vérité de l'expérience pour le sujet, touchant là à la fois la structure métonymique du désir et à un effet de jouissance.

L'objet produit par l'artiste diffère de celui produit par l'analysant. Par cet objet créé il cerne la place de l'objet plus-de-jouir, alors occupée par l'analyste et semblant d'objet *a* pour l'analysant.

« *Le style, c'est l'objet* »¹ et l'artiste c'est celui qui impose son style, jusqu'à son épure, cerne l'Autre dans son *ab-sens* et produit un objet qui en témoigne et pour lequel le spectateur fait la demande d'en voir quelque chose.

I-3 – La différence absolue

Si la fin d'analyse ne promet pas l'accès à la sublimation artistique, le sujet dans la création et l'analysant en fin d'analyse accèdent à la différence absolue. Ils acceptent l'impossible à universaliser, laissant la place à l'assomption du sujet analysé en tant que singulier et à une nouvelle nomination du créateur.

Dans son acte de création, l'artiste tend à voiler le manque de signifiant, le vide de la *Chose*. Il est, en outre, impossible de nous imaginer cette *Chose*², car pour l'appréhender, il faut la contourner et « [...] elle ne peut qu'être représentée par autre chose »³. La structure métonymique de l'art marque également que la *Chose* ne peut être représentée qu'en désignant autre chose que ce que l'objet nous montre. De fait, les œuvres ne sont pas des imitations, elles sont autre chose

¹ Lacan J., « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 740.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 150.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p.155.

que cet objet¹. Et si l'objet s'approche de l'imitation, « *l'illusion se brise et vise autre chose* »² car par l'art, il y a un surgissement de l'objet tel qu'il est un nouveau signifiant.

En façonnant un nouveau signifiant autour de la *Chose*, l'artiste l'introduit au monde.

L'objet créé est aussi la marque de la réalité avec laquelle l'artiste doit faire. L'œuvre se fonde sur son rapport à la réalité et il est tout autant « *un remaniement profond de ladite réalité* »³ : il fait advenir une coupure, où le Réel du sujet se manifeste. La coupure opère à partir de ce qui lui reste étranger (l'inconscient), mais l'artiste a toutefois l'expérience du fantasme, qui se noue à l'expérience de sa création.

L'éthique du sujet analysé, comme celle de l'artiste, vise le repérage du sujet avec le Réel. L'art se situe au-delà du principe du Bien, soit au-delà de la répartition des biens et d'une régulation de la jouissance. La dimension politique de l'éthique analytique s'écrit aussi au-delà du principe du Bien et concerne à proprement parler la différence absolue de chaque sujet.

La fin d'analyse suppose un *savoir y faire* avec le symptôme, un *savoir y faire* avec les modes de traitement du Réel. Le sujet peut se soutenir de nouvelles modalités d'inscription dans le lien social, à partir d'une rectification dans son rapport à son fantasme. En effet, il a pu dans l'analyse l'appréhender et envisager son au-delà.

Le sujet analysé serait donc un sujet avisé de son rapport au Réel, qui accepterait « *en connaissance de cause son impossible à universaliser* »⁴. Ce point de Réel concerne uniquement la subjectivité de ce sujet, c'est la singularité de son désir sur lequel il n'a pas à céder. Et, l'analyste ne l'enjoint plus à faire avec la réalité, mais avec sa différence absolue et fondamentale.

Le style de l'artiste, reconnaissable entre tous, définit son auteur avant même qu'il ne se présente. Il ne peut alors se concevoir au niveau de l'universel, car il ne se réduit pas à un ensemble.

L'éthique de l'artiste se marque d'être un engagement au-delà des fins éthiques de l'analyse comme pratique clinique ; il s'agit ainsi de faire de son *escabeau* son art.

Freud distinguait déjà la sublimation du symptôme, et Lacan poursuit cette distinction dans le séminaire « *L'Éthique de la psychanalyse* ». La sublimation suppose l'élaboration imaginaire de l'objet de la pulsion tandis que le symptôme est fixation et déplacement de signifiants, connectés à la jouissance par le signifiant premier du traumatisme, dénoté dans « *L'instance de la lettre dans l'inconscient* »⁵.

Avec l'élaboration de l'objet *a*, il s'opère un déclin de la notion de sublimation et un ravalement de la *Chose*. En 1975, dans « *Joyce, le symptôme* », il n'est plus question de sublimation artistique, mais de « symptôme », « écriture symptôme » et « publication symptôme ». Le symptôme éclipse la notion de sublimation en l'englobant dans sa définition comme formation de jouissance. Création d'art, au sens « joycien », et sublimation deviennent disjointes.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 169.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 170.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris : La Martinière, 2013, p. 474.

⁴ Soler C., *Incidence politique du psychanalyste*, <https://champlacanianfrance.net/old-files/private/Link/L10CSoler.pdf>

⁵ Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », 1957. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

Envisager d'autres nouages pour savoir y faire avec le Réel permet d'arriver au concept d'*escabeau*¹ de Lacan. Dans *Finnegans Wake*², Joyce a réussi à faire converger le symptôme et l'*escabeau*. Du symptôme inintelligible, en tant qu'hors sens, il fait de l'*escabeau* son art.

« Il a créé une littérature dont la jouissance est aussi opaque que celle du symptôme, et qui n'en demeure pas moins un objet d'art, élevé sur l'*escabeau* à la dignité de la Chose. »³

En reprenant la notion d'*escabeau*, J-A. Miller se déplace également de la critique énoncée par Lacan à la fin de sa leçon sur le cas de Léonard de Vinci⁴, pour nous enjoindre à une nouvelle lecture de la sublimation dépliée dans *l'Éthique*. Il vise l'*escabeau* tel qu'il est :

« [...] ce sur quoi le parlêtre se hisse, monte pour se faire beau [,] piédestal qui lui permet de s'élever lui-même à la dignité de la Chose. »⁵

J-A. Miller parcourt les témoignages artistiques du compositeur Arnold Schoenberg ou encore de Marcel Duchamp et, en les sériant avec ceux de Joyce, il propose qu'ils soient des fabricants d'*escabeaux* destinés à faire de l'art avec le symptôme, avec la jouissance opaque du symptôme.

L'*escabeau* se formule alors à partir de l'idée de la sublimation freudienne d'une fonction d'apaisement du tableau.

« Au niveau de la sublimation, 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. »⁶

L'*escabeau* est un concept transversal qui se tresse au « un-par-un » ; il se construit à partir de la relation singulière que chacun a par rapport à la langue.

« C'est cette jouissance de la parole qui donne naissance aux grands idéaux du Bien, du Vrai et du Beau »⁷.

L'*escabeau* correspond au *parlêtre* sous sa face de jouissance de la parole et il manifeste, en élevant l'artiste à la dignité de la *Chose*, une marque de l'éthique du sujet, au-delà de ces grands idéaux. Au-delà des fins éthiques de la psychanalyse, l'objet produit, nouveau signifiant introduit au monde, se fait marque de la différence absolue et fondamentale de l'artiste, et il est trace, reste, signe que l'artiste ne cède pas sur son désir.

¹ Lacan J., « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 565-570. (Le Champ freudien).

² Joyce J., *Finnegans Wake*, 1939, Paris : Gallimard, 1997.

³ Miller J-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, 88, p. 104-114.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, 1956-1957, Paris : Seuil, 1994, p 435.

⁵ Miller J-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, 88, p. 104-114.

⁶ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998.

⁷ Miller J-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, 88, p. 104-114.

II – L'art, solution dans la psychose ?

II-1 – Compensation et suppléance

Entre compensation et suppléance, la création pour le sujet psychotique peut trouver à s'inscrire comme fonction stabilisatrice.

Lorsqu'il s'agit de compensation, un élément imaginaire – signifié, signifiant, concept ou symbole – masque, au moins ponctuellement, la faille signifiante ouverte par la forclusion du Nom-du-Père. La solution est souvent fragile et éphémère, le sujet use d'une béquille imaginaire, pour avoir un fonctionnement « comme-si » (*as if*). Avec l'aide d'un montage narcissique destiné à pallier la carence de l'identification primordiale au trait unaire, le sujet pare à la carence d'un idéal du moi incapable d'articuler les identifications symboliques.

Autrement dit, le sujet trouve une solution face à une inscription symbolique qui fait défaut, et qui entraîne un rapport imaginaire à l'Autre précaire, instable, et où l'identification au petit autre, au semblable est toujours susceptible d'entrer en conflit avec l'image de soi en train de se constituer.

Avec la suppléance, le sujet fabrique une solution particulière qui assure une relative stabilité de sa structure et de son mode de rapport au monde ; il y a donc une part de création et d'invention du sujet. Sa solution singulière est relativement consistante et transforme durablement le rapport du sujet à la jouissance en lui permettant de la cadrer sans y renoncer¹. Elle est néanmoins susceptible de se défaire et elle est toujours à réinventer.

Lacan développe la notion de suppléance dans le Séminaire de 1954, *La relation d'objet*, à partir du cas du petit Hans et de la fonction de l'objet phobique, il remarque qu'elle occupe « [...] une fonction bien spéciale, qui est de suppléer au signifiant du père symbolique »².

L'objet phobique s'inscrit comme suppléance à la fonction paternelle défaillante tel un blason. La suppléance est déterminée à partir de l'Autre et du signifiant du manque dans l'Autre, soit à partir de la névrose et de sa position à l'égard de « la carence paternelle »³. La phobie du petit Hans s'établit alors comme suppléance signifiante :

« Il lui faut un cheval à tout faire, pour suppléer à tout ce qui lui manque lors de ce moment qu'est le franchissement qui n'est autre que cette étape de l'assomption symbolique comme complexe d'Œdipe. Il y supplée donc par ce cheval, qui est à la fois, le père, le phallus, la petite sœur. »⁴

Dans *Les formations de l'inconscient*, il dénote que « des formules de suppléance, de compensation » prennent place en tant que fantasme et c'est à partir d'elles que le sujet obsessionnel ancre sa position de négation et d'annulation du désir de l'Autre.

Le concept de suppléance est donc d'abord principalement référencé à partir de la clinique des névroses et lorsque Lacan en fait référence à partir de la psychose, c'est pour cerner la suppléance symbolique par l'Imaginaire, où l'autre imaginaire a la fonction de suppléer à la carence de l'Autre. Ainsi dans le Séminaire *Les formations de l'inconscient*, il fait une référence au Séminaire *Les psychoses* qui, dit-il :

¹ Peoc'h M., « Utilité des notions lacaniennes de compensation et de suppléance dans la clinique des sujets psychotiques ». In *L'Évolution Psychiatrique*, 2020

² Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, 1956-1957, Paris : Seuil, 1994, p. 228.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 416.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998, p. 189.

« [...] a permis de comprendre, sinon le dernier ressort, du moins le mécanisme essentiel de la réduction de l'Autre, du grand Autre, de l'Autre comme siège de la parole, à l'autre imaginaire. C'est une suppléance du symbolique par l'imaginaire. »¹

Dans « Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », Lacan considère que la figure imaginaire, qu'incarne le Professeur Flechsig, aurait dû suppléer à la forclusion du Nom-du-Père de Schreber : « la figure du Pr Flechsig, en sa gravité de chercheur n'a pas réussi à suppléer au vide soudain aperçu de la Verwerfung inaugurale »².

En 1958, il modifie sa théorie, c'est désormais le sujet qui doit :

« [...] suppléer au manque de ce signifiant qu'est le Nom-du-Père. Tout ce que j'ai appelé la réaction en chaîne, ou la débandade, qui se produit dans la psychose, s'ordonne là autour. »³

À partir de là, la suppléance est envisagée non plus à partir de l'autre imaginaire, mais à partir de la solution que le sujet trouve face à la carence symbolique, face à la forclusion du Nom-du-Père.

C. Soler propose d'envisager la métaphore délirante du Président Schreber comme une « métaphore de suppléance »⁴ marquant qu'elle est une construction symbolique qui permet de maintenir le délire, tel qu'il constitue selon Freud, une tentative de guérison.

Par la suppléance, le manque n'est donc pas comblé, il est inclus dans la solution permettant au sujet d'aller au-delà. Le trou qui perdure n'est pas homologue, il n'est pas du même registre.

Lorsqu'il s'agit d'une suppléance dans la création picturale, C. Soler⁵ repère qu'elle n'use pas du Symbolique, mais procède à une opération sur le Réel, par la jouissance non prise aux rets du langage. Autrement dit, ce n'est pas en termes de subtilité du verbe, mais par la production d'un objet nouveau, où se loge une jouissance à ce point transformée, qu'elle deviendra acceptée et acclamée par l'Autre. Ainsi après Lacan, différents auteurs ont mis en avant une pluralisation des modes de suppléance selon une perspective Imaginaire, Symbolique ou Réelle.

La suppléance imaginaire occupe ainsi une fonction de miroir, qui permet d'étayer une image spéculaire fragile ou défaillante. Elle est ainsi apportée par l'Autre idéal, construite par une association d'images spéculaires, où ce sont les identifications imaginaires qui sont portées par l'image d'un semblable. F. Sauvagnat indique notamment que ces suppléances sont « de type "faux self", personnalité "as if", [permettent] d'éviter au sujet de parler en son nom propre »⁶.

Cette suppléance se différencie de la compensation par leur complexité pointée par J-C. Maleval⁷, réel soutien durable d'une stabilisation.

Il existe une grande labilité des identifications imaginaires qui peuvent se fractionner et se diffracter à l'infini. Nécessairement porteuses d'idéal, ces suppléances localisent la jouissance dans des objets d'identification bien définis. Avec ou sans la présence physique du support d'identification, la suppléance peut se maintenir comme c'est le cas pour des identifications

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998, p. 12.

² Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 582.

³ Lacan J., Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998, p. 147.

⁴ Soler C., *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris : Puf, 2015, p. 215.

⁵ Soler C., *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002. (Psychanalyse &.).

⁶ Sauvagnat F., « L'entrée dans la psychose à l'adolescence : perspectives et enjeux théoriques ». In *Structure en psychopathologie : psychose et déclenchement*, 1993, 19, Rennes : Les cahiers de cliniques psychologiques, p. 31-38.

⁷ Maleval J-C., 2003, « L'élaboration d'une suppléance par un procédé d'écriture : Raymond Roussel ». In *Che Vuoi ?*, 2003, 19, 1, p. 115-129.

imaginaires à des groupes sociaux (groupes choisis car centrés sur une même communauté de jouissance).

La suppléance symbolique (telle qu'elle peut être de l'ordre de l'écriture, de la théorie, de mathématiques, de délire...) ordonne le discours, répond à l'effraction d'un Réel incompréhensible. F. Sauvagnat relève qu'elles :

« [...] vont de ce que Max Müller appelait *obsessionnalisation du délire à l'usage de l'écriture à des fins de stabilisation, soit par systématisation d'un délire en quelque sorte neutralisé par son ordonnancement, soit par une mise en œuvre de créations artistiques de nature à contrer les phénomènes élémentaires du délire* »¹.

L'effet de suppléance symbolique peut permettre le rétablissement du lien social, en usant d'un *néodiscours* et d'une pacification de la jouissance. La création littéraire comme suppléance peut s'inscrire comme un dépôt de la jouissance sur le papier, soit un chiffage de la jouissance par l'usage de la lettre ou de la *lalangue* et un vidage de la jouissance par la publication de l'œuvre².

Enfin la suppléance réelle revêt la forme de création artistique, de production d'un objet réel pour venir servir de bouchon au trou du symbolique.

« [Elle met] en jeu un acte, par lequel en règle générale, le sujet tend à se débarrasser de la jouissance qui l'envahit. »³

Il existe ainsi une pacification de la jouissance, mais il reste une trace du symptôme auquel elle supplée. Ce n'est pas une solution du compromis – qui est celle du symptôme – mais une solution alternative, résolutoire, même temporairement, du délire et qui relève de la tentative par le sujet de faire surgir un signifiant autre à la place du Nom-du-Père⁴. Le nouveau signifiant identificatoire ainsi créé n'appartient qu'au sujet, il s'agit d'un signifiant auquel il peut s'identifier, mais aussi être identifié par l'Autre. C'est ainsi que la création, littéraire pour Amélie Nothomb⁵ par exemple, peut introduire le sujet dans l'ordre symbolique et dans la réalité sociale.

Avec cette solution de suppléance réelle, qui se distingue du *sinthome*, créer revient à faire une incessante fabrique de Nom-du-Père pour faire barrage au mirage de la mère. La fonction de la ritournelle repérée dans le *Fort-Da* marque la tentative de symbolisation de la première absence du grand Autre et du silence comme bruisant de son désir ; dans les cas de suppléance réelle, la création devient essentielle pour barrer cet Autre dont le désir reste énigmatique et envahissant.

Toutefois, nous avançons par hypothèse qu'il est illusoire de rabattre toute création comme suppléance à la psychose, et que le concept transversal et universel de « *pousse-à-la-création* », tel que nous le développons dans ce travail, rend compte de manière différentielle d'un nouage original qui ne fait pas de tout créateur un psychotique.

¹ Sauvagnat F., « L'entrée dans la psychose à l'adolescence : perspectives et enjeux théoriques ». In *Structure en psychopathologie : psychose et déclenchement*, 1993, 19, Rennes : Les cahiers de cliniques psychologiques, p. 31-38.

² Maleval J.-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris : Seuil, 2000. (Champ freudien).

³ Sauvagnat F., « L'entrée dans la psychose à l'adolescence : perspectives et enjeux théoriques ». In *Structure en psychopathologie : psychose et déclenchement*, 1993, 19, Rennes : Les cahiers de cliniques psychologiques, p. 31-38.

⁴ Martin-Mattera P., « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose ». In *L'Évolution Psychiatrique*, 2011, 76 (3), p. 419-432.

⁵ David M., *Amélie Nothomb : l'écriture illimitée.*, Paris : L'Harmattan, 2013. (Espaces littéraires).

II-2 – Du symptôme au *sinthome*

Dans le dernier enseignement de Lacan, le Nom-du-Père est solidaire du symptôme, et la chaîne borroméenne est un nouage de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel par l'intervention d'un quatrième terme qui est le *sinthome*. Le mot issu de l'ancien français de *sinthome* vient dégager le terme de la conception ordinaire du symptôme. C'est une épure du symptôme médical, compatible avec l'absence d'angoisse.

Lacan redéfinit ainsi le symptôme à partir du noyau de jouissance tel qu'il est : « [...] *la façon dont chacun jouit de l'inconscient en tant que l'inconscient le détermine* ».

Il s'éloigne de la conception freudienne du symptôme des *Études sur l'hystérie* et de la *Psychopathologie de la vie quotidienne* autant que de la pulsion de mort, du masochisme primordial et de la réaction thérapeutique négative. Il se décale de la figure de métaphore du symptôme, tel qu'il serait un effet inversé du discours de l'Autre dont le sens caché pourrait se libérer dans le discours. Avec le *sinthome*, le symptôme ne s'aborde plus par le primat du symbolique et donc de la signification.

Par la topologie, il dépasse la conception linguistique pour approcher sa fonction et l'appréhender en termes de solution. Le *sinthome* fait événement et il ne s'agit plus alors d'attendre une disparition du symptôme, mais de s'orienter d'un « *savoir y faire avec* », soit une modification de la position du sujet à l'égard de sa jouissance.

« *Savoir y faire avec son symptôme, c'est là la fin de l'analyse. Il faut reconnaître que c'est court.* »¹

Et c'est ce qu'il développe avec cette nouvelle conceptualisation. Le *sinthome*, « *sun-théma* » qui signifie « mettre ensemble », s'articule à la tripartition des trois instances ; l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel. Dans son étude « *Joyce le symptôme* », Lacan discerne une jouissance articulée, ce qui lui permet de déduire que le *sinthome* a ainsi pour fonction de « *suppléer au dénouement du nœud* » et d'assurer la fonction de nouage ordinairement dévolue au Nom-du-Père. Ainsi là où Joyce a eu un père « *radicalement carent* »², l'écriture, comme *sinthome*, a compensé par une solution et un nouage solide.

La métaphore délirante de Schreber traite les symptômes de sa psychose, tandis que le *sinthome* construit Joyce. Lacan dénote :

« *Il en était inconscient. Et c'est de ce fait qu'il est pur artificier, un homme de savoir-faire, ce qu'on appelle aussi bien un artiste.* »³

L'artiste, dans sa visée du Réel, produit un nouage qui supplée là où manque le père. La réécriture lacanienne du symptôme noue ainsi d'un seul trait le signifiant et la jouissance du symptôme ; et c'est la jouissance qui oriente.

« *Et loin de s'opposer au réel, au champ du réel, il s'impose au contraire comme un réel [...] par sa répétition, par tout ce qui le distingue des formations de l'inconscient, en particulier sa temporalité de répétition, l'et cetera qu'il contient, elle concerne évidemment le symptôme comme jouissance.* »⁴

La jouissance du corps vivant est causée par le signifiant et Lacan indique par ailleurs qu'il faut laisser :

¹ Lacan J., « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », séminaire du 16 novembre 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, décembre 1977, 12-13, p. 7.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, Paris : Seuil, 2005, p. 94.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 118.

⁴ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, cours du 29 novembre 1997, inédit.

« [...] le symptôme à ce qu'il est : un événement de corps, lié à ce que : l'on l'a, l'on l'a de l'air, l'on l'aire, de l'on l'a. Ça se chante à l'occasion et Joyce ne s'en prive pas »¹.

Les événements de corps sont en premier lieu toujours des « événements de discours »², « le corps de l'être parlant est foncièrement dérangé par le signifiant »³ et le symptôme en marque les contours.

La fonction signifiante du phallus inscrit dans le registre de l'au-delà du plaisir cet événement de corps par un dire, qui est l'écriture d'un bord de cette jouissance propre au *parlêtre*.

Ainsi, Lacan déplace la fonction du symptôme comme fonction logique de fixer la jouissance, il se décale ainsi de la métonymie des formations de l'inconscient qui déplaçait une perspective à l'infini. Le symptôme devient « hors sens, réel, seul susceptible de fixer le même être de jouissance »⁴ ; il est lettre de jouissance.

En se plaçant au-delà de l'inconscient freudien par l'entremise du *parlêtre*, on distingue donc le *sinthome* comme une émergence de jouissance, un événement de corps.

La création de Joyce lui permet de suppléer à un défaut de l'Imaginaire dont l'abandon du corps en témoigne. Dans « *Le portrait de l'artiste en jeune homme* »⁵, Joyce raconte comment il a demandé à des camarades de lui donner une raclée après l'avoir attaché à une barrière de fil de fer barbelé. Lacan décrit cet épisode, à partir du « laisser-tomber » du corps :

« Il y a quelque chose de psychique qui s'affecte, qui réagit, qui n'est pas détaché. [...] Il avait senti qu'une certaine puissance le dépouillait de cette colère subitement tissée, aussi aisément qu'un fruit se dépouille de sa peau tendre et mûre. [...] quelque chose ne demande qu'à s'en aller, qu'à se détacher comme une pelure. »⁶

Il n'y a pas d'affect chez Joyce mais du dégoût qui s'oppose à l'investissement narcissique de l'image du corps. Cela crée un : « [...] un laisser-tomber du rapport au corps propre : l'imaginaire glisse, le rapport imaginaire n'a pas eu lieu »⁷.

Lacan le détermine comme un « lapsus du nœud », où le nœud n'est pas opérant, il y a un ratage de sa fonction pour l'image du corps et l'affect. L'« ego » de Joyce est « de toute autre nature » et ne lui permet pas d'avoir « une idée de soi comme corps » néanmoins un « correcteur du rapport manquant » opère par « un artifice d'écriture qui restitue le nœud »⁸.

L'écriture de Joyce, sa création, prend donc la fonction de restituer le nouage et dans le même mouvement, lui donne un nom d'écrivain.

« Le nom qui lui est propre, c'est cela que Joyce valorise, aux dépens du père. »⁹

Formaliser le *sinthome* revient à imaginer la création artificielle d'un nouveau Nom-du-Père à travers un acte de nomination symbolisé par lequel se constitue ou se reconstitue l'« ego » du sujet.

¹ Lacan J., « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 565-570. (Le Champ freudien). p. 569.

² Miller J-A., « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44, p. 44.

³ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, cours du 27 mai 1998, inédit.

⁴ Soler C., *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris : Puf, 2015, p. 30.

⁵ Joyce J., *Le portrait de l'artiste en jeune homme*, 1914, Paris : Gallimard, 1992. (Folio classique).

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 151.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 151.

⁸ Lacan J., *Ibid.*, p. 160.

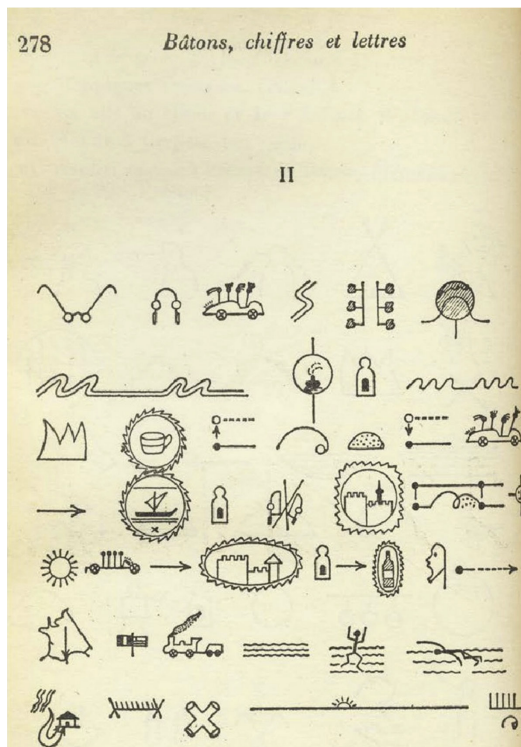
⁹ Lacan J., *Ibid.*, p. 89.

Par sa création, il fabrique du nom et supplée au nœud défait ; il se fait un nom dont il puisse se servir. Ainsi, l'écrivain corrige le rapport manquant, et ne cesse pas d'écrire le nouage original.

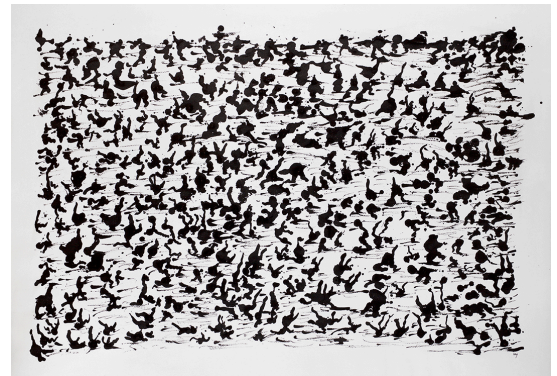
En glissant du Nom-du-Père au Père-du-Nom¹, comme le dénote C. Soler, le sujet acquiert une possibilité de jouissance reconnue et assumée ; l'objet créé devient un objet du quotidien, transmis aux autres. Avec les résidus de ses propres symptômes, le créateur peut se faire un nom public qui n'est pas une nouvelle identification, mais qui fait effet d'inscription stable. La robustesse du nouage supplémentaire du *sinthome* mettrait en principe le sujet à l'abri de tout risque de décompensation psychotique.

II-3 – Du sinthome joycien au « Pousse-à-l'écriture » dans la psychose

Raymond Queneau², Henri Michaux³, Valère Novarina⁴ et bien d'autres écrivains ont éprouvé la nécessité de passer du signe *scriptura* au signe pictural. La lettre s'approche de la forme, mais l'écriture à elle seule ne parvient pas à chiffrer toute la jouissance.



Raymond Queneau, *Récit d'un voyage automobile de Paris à Cerbère (en prose)*. Un exemple de narration pictographique, in *Bâtons, chiffres et lettres*, 1950, p. 278.



Henri Michaux, *Sans Titre*, Peinture à l'encre de Chine sur papier, 1960, 70 x 101 cm

¹ Soler C., « Vers le père du nom ». In *Lacan, l'Inconscient réinventé*, Paris : Puf, 2009, p. 166-177.

² Raymond Queneau, romancier, poète, dramaturge français cofondateur du groupe littéraire Oulipo (1903-1976).

³ Henri Michaux, écrivain, poète et peintre belge, (1899-1984).

⁴ Valère Novarina, auteur de théâtre, essayiste, metteur en scène et peintre franco-suisse, (1947-...).

L'artiste Anaïs Eychenne dont nous rendrons le témoignage un peu plus loin dans la thèse a, quant à elle, produit ses propres caractères d'écriture avant d'affiner sa technique de création, et pouvoir uniquement transcrire ce nouveau langage par la forme.

L'être entier de Nijinski est engagé dans sa création, comme une nécessité impérieuse, une condition fondamentale de son existence ; il *est* ce corps dansant, identifié imaginativement au corps en mouvement. Il reproduit la chorégraphie par l'écriture de nouveaux signes, où il symbolise le mouvement de son corps. Lorsque la danse s'interrompt, Nijinski s'effondre : là où seule la production incessante pouvait border la jouissance, la circonscrire par le mouvement, Nijinski tente, dans l'écriture incessante de son journal rédigé en quatre carnets et dédié à l'amour, d'en attraper quelque chose.

L'écriture semble aussi parfois tenter de border l'expérience, qu'elle soit ou non de création, et de la faire reconnaître. Dans les écrits de Schreber, destinés à la lecture de nombreux témoins de son expérience, il n'y a pas de sujet, le témoignage apparaît objectivé :

« Ne disons pas que le fou est quelqu'un qui se passe de la reconnaissance de l'autre. Si Schreber écrit cet énorme ouvrage, c'est bien pour que nul n'en ignore à propos de ce qu'il a éprouvé, et même qu'à l'occasion, les savants viennent sur son corps vérifier la présence des nerfs féminins dont il a été progressivement pénétré, afin d'objectiver le rapport unique qui a été le sien avec la réalité divine. Cela se propose bien comme un effort pour être reconnu. »¹

L'écriture de Joyce a fait de son symptôme un *sinthome*, qui se marque d'une grande reconnaissance soulignée par le travail des universitaires. Adressée à un plus grand nombre, son écriture occupe une fonction singulière pour le sujet.

L'écriture *sinthomale* constitue à ce moment-là « une forme de suppléance »² que J-A. Miller détermine, pour Joyce, comme une suppléance du père et du phallus :

« Une suppléance du père parce que le père était radicalement carent, enfin ce qu'il faut entendre sur le fond de la définition du père qui est là opérante, si je puis dire : que son père n'a pas assuré la conjonction du symbolique et du réel et donc que les noms dont il dispose manquent de référents. »³

Le *sinthome* opère ainsi un nouage supplémentaire, non-borroméen, qui « raboute » l'ego et produit ainsi une suppléance face à la carence de la signification phallique et la carence du Nom-du-Père.

À la suite de ce que Lacan développe dans le Séminaire *Les Noms-du-Pères*, J-A. Miller pointe la fonction du père telle qu'elle est une fonction de nomination, de conjonction du Réel et du Symbolique : elle joint la parole et le Réel.

La dynamique des nœuds ne sert à rien, nous dit Lacan, mais elle serre⁴ ce qui fait que la jouissance se trouve là coincée. Le *sinthome* est donc envisagé comme une manière de suppléer à la forclusion du Nom-du-Père ; un au-delà du manque, inclus dans la solution, peut être ainsi envisagé.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 11 janvier 1956, p 90.

² Maleval J-C., *Éléments pour une appréhension de la psychose ordinaire*, Séminaire de la découverte freudienne, 18-19 janvier 2003.

³ Miller J-A., « Pièces détachées », In *La Cause freudienne*, novembre 2005, 61, p. 131-153, cours du 15 octobre 2004.

⁴ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 17 février 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1976-1977, 8, p. 9.

L'étude de Joyce permet à Lacan d'abandonner l'idée de « compensation par le sinthome »¹ au profit d'un « pousse-à-l'écriture » propre aux psychotiques et inhérent à la structure. Le travail de la lettre et sa *poubelliciation*² sont homogènes à un nouage des éléments de la structure du sujet.

Ce « pousse-à-l'écriture » se marque de la diversité de ses formes, soit partiellement sur un écrit, soit par la marque, la trace, le griffonnage, où « la lettre se refuse à s'aliéner pour s'y tenir au plus près du trait unaire »³ manifestant seulement un dépôt et pas de chiffage.

La clinique nous convie régulièrement à la rencontre de ces singuliers objets créés, qui signalent combien une contrainte subjective pousse à l'écriture et procure à l'occasion un sentiment de soulagement. Le sujet tente de se séparer de la jouissance envahissante en la déposant par la lettre. L'écriture matérialise la tentative d'extraction de l'objet *a* incarné dans un dépôt de lettres. Ce procédé fonctionne dans le Réel et est toujours à réitérer, car il participe de la perte d'un objet de jouissance, mais il ne s'y laisse pas réduire tout entier.

La publication, ou la *poubelliciation*, selon le terme de Lacan, peut faire effet à la fois de vidage de la jouissance et d'un chiffage de la jouissance de l'Autre.

Antonin Artaud⁴ témoigne ainsi de la nécessité de l'écriture et de sa publication pour pouvoir s'en séparer. Amélie Nothomb, quant à elle, publie chaque année à la même date un ouvrage tandis qu'elle conserve d'autres écrits dans une armoire scellée « *ad vitam eternam* »⁵.

En publiant *l'Homme-Jasmin*, Unica Zürn tente davantage de faire de sa psychose une œuvre d'art, plutôt que de se séparer par la publication. La destruction d'une grande partie de ses lettres et de ses dessins lui apporte un sentiment de soulagement et de liberté. C'est suite à la destruction de quinze années de travail qu'elle rend alors compte d'un sentiment tel que la *poubelliciation* peut l'apporter, d'un vidage de la jouissance.

III – Escabeau et création sublimatoire

III-1 – Sublimation ou idéalisation

La dernière leçon du Séminaire *La relation d'objet*, intitulée « De Hans le fétiche à Léonard-en-miroir »⁶ pointe les rapports entre la sublimation et le narcissisme de la lecture freudienne de la sublimation d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*⁷.

Freud dénote une inhibition de la pulsion scopique chez Léonard de Vinci, qui ne s'élabore pas par le symptôme mais se développe comme curiosité intellectuelle.

¹ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 17 février 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1976-1977, 8, p. 7.

² Joyce de Lacan avec « Litter-ature », « a letter » changé en « litter » (ordure).

³ Maleval, J-C., « Fonction de l'écrit pour le psychotique ». In *Ligeia*, 1993/1, 13-14, p. 117-125.

⁴ Antonin Artaud, théoricien du théâtre, acteur, écrivain, essayiste, dessinateur et poète français, (1896-1948).

⁵ Selon ses termes rapportés par Michel David lors de son intervention dans le Colloque international « Femmes de l'être, L'expérience de l'être et l'écriture d'un corps », EA 4050, Université Rennes 26, 27 et 28 mars 2014.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994.

⁷ Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, Paris : Gallimard, 1987. (Connaissance de l'inconscient).

« La libido échappe au destin du refoulement dans la mesure où elle se sublime dès le début en désir de savoir. »¹

Il aborde ainsi « [...] son penchant tout particulier aux refoulements pulsionnels et son extraordinaire capacité de sublimation des pulsions primitives »² du côté du manque et de la castration.

Lorsque tout, ou partie, de la libido se concentre dans la création artistique, une transposition et un déplacement des pulsions peut avoir lieu. Par la sublimation, il existe une voie pour *savoir y faire* avec son symptôme qui peut être une manipulation particulière de l'image, – et ce, notamment avec le partenaire sexuel.

Lacan se décale³ de l'idée freudienne en pointant le rapport que L. De Vinci entretient à la nature comme étant « essentiellement un rapport de soumission », et il propose une nouvelle façon de l'envisager. À partir de son observation et d'un effort de rigorisme inouï, les nombreuses recherches de L. De Vinci aboutissent à des conceptions originales de la Nature et, par le biais d'une identification imaginaire, il « se voue à s'en faire le double [,] le co-créateur »⁴ dans une tentative de réduire cet Autre.

À la fin de son étude⁵, Lacan interroge alors la sublimation et son idéalisation, telle qu'elle peut être « psychologisation ou aliénation, ou moïssation » pour savoir si elle « ne comporte pas dans sa direction même une dimension corrélative, celle par laquelle l'être s'oublie lui-même comme objet imaginaire de l'autre »⁶. Il suggère ainsi que la sublimation opérerait par le leurre de la reconnaissance, qui n'est pas une solution du sujet pour faire face au vide.

Dans son texte *L'introduction au narcissisme*⁷, Freud les oppose : l'idéalisation est au service du moi et favorise le refoulement tandis que la sublimation satisfait les exigences du moi sans refoulement.

L'idéalisation fait intervenir l'identification du sujet à son objet, telle que le sujet névrosé peut se satisfaire de son symptôme par l'idéalisation. Avec la sublimation, l'objet imaginaire n'est plus un obstacle à la relation symbolique entre le sujet et l'Autre ; car la sublimation opère sur le plan symbolique à partir des exigences de l'*Ich-Ideal*, telles qu'elles se réfèrent à la loi.

En redéfinissant le moi-idéal (*Ich-Ideal*) par l'idéal du moi, – l'idéal est projeté par devant le moi –, Lacan pointe que l'Idéal du Moi, même s'il est l'autre parlant, « peut venir se situer dans le monde des objets au niveau de l'Idéal-Ich »⁸, c'est-à-dire au niveau du moi-idéal.

« L'idéal du moi commande le jeu de relations d'où dépend toute la relation à autrui. »⁹

L'idéal du moi préside donc là où se produit la captation imaginaire, narcissique, *a-a'*.

Lorsque l'Autre est rabattu au petit autre, il ne s'agit donc pas de sublimation, mais d'idéalisation : l'idéalisation concerne l'objet élevé, sans modification de sa nature tandis que la sublimation se fait ressort de la libido objectale.

¹ Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. In Œuvres complètes de psychanalyse, X, (1909-1910), Paris : Puf, 2009, p. 162.

² Freud S., *Ibid.*

³ Lacan J., Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994, p. 429.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 429-430.

⁵ Lacan J., *Ibid.*

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 435.

⁷ Freud S., *Pour introduire le narcissisme*, 1914, Paris : Payot, 2012. (Petite Bibliothèque Payot).

⁸ Lacan J., « Intervention sur le transfert », 1951. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 224.

⁹ Lacan J., Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954-1955, Paris : Seuil, 1978, p. 153.

En situant la sublimation dans la « matérialité signifiante », Lacan démontre qu'elle s'articule au langage :

« *La sublimation se place comme telle au niveau du sujet logique, là où s'instaure et se déroule tout ce qui est, à proprement parlé, travail créateur dans l'ordre du logos.* »¹

En rabattant les pulsions à la chaîne signifiante, l'on conçoit que la satisfaction a lieu dans le registre symbolique au-delà de la visée du sublime et du Beau :

« *L'Ich-Ideal, l'idéal du moi, c'est l'autre en tant que parlant, l'autre en tant qu'il a avec moi une relation symbolique, sublimée.* »²

La sublimation se trouve alors identifiée à une forme radicale de demande, où la pulsion est envisagée en tant que pulsion de vie, à la jonction du Symbolique et du Réel. Elle se soutient donc de la pulsion et du fantasme et est « *la forme même dans laquelle se coule le désir* »³.

La sublimation n'est pas le désir mais la forme vide par laquelle la pulsion sexuelle change de but ; autrement dit, elle se définit d'être une « *pulsion réduite au pur jeu du signifiant* »⁴.

Dans le Séminaire VI, Lacan définit la jouissance comme « *quelque chose par quoi peuvent s'équivaloir le désir et la lettre* »⁵, où la lettre est « *la structure essentiellement localisée du signifiant* ».

En déterminant la sublimation par le vide, Lacan marque le lieu de la *Chose*, et ainsi, que la sublimation opère à partir d'une élévation symbolique d'un objet imaginaire à la dignité de la *Chose* réelle.

Cela crée un premier paradoxe puisque l'objet narcissique et spéculaire *i(a)* se meut avec la sublimation, avec sa « *valeur de représentation de la Chose* », en objet réel et sans image. Autrement dit, la représentation imaginaire tend vers un objet « hors-signifié », « *l'Autre chose* »⁶ qui est au-delà de l'image de la forme totale et unifiée du corps.

« *Tout le réel n'est pas soluble dans le visible.* »

« *Lorsqu'il trouve sa condition dans la clause narcissique et dans l'objet du fantasme* »⁷, l'objet de la création ne se réduit pas au retrait libidinal.

« *L'objet de la création n'est pas comme seul soutien du fantasme ou l'étayage matériel de la jouissance. Il fait ex-sister un réel, un hors-monde au cœur du monde.* »⁸

Et c'est ce que marque le deuxième paradoxe : La *Chose* « *ne peut qu'être représentée par autre chose* », puisqu'elle est irréprésentable, elle est « *toujours représentée par un vide* ». Autrement dit la tentative de l'artiste de représenter la *Chose* se soldera toujours par n'être qu'un vide et c'est parce que l'objet est élevé à la dignité de la *Chose*, qu'il n'est qu'une représentation de cet insaisissable.

C'est ainsi que l'œuvre d'art est définie par son « *absoluité* » c'est-à-dire qu'elle est « *prélevé(e) sur le champ élaboré par le symbolique conformément au principe de plaisir* »⁹. L'œuvre d'art donne le sentiment d'être en présence de *Das Ding* et en même temps, prête au leurre.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris : La Martinière, 2013, p. 571.

² Lacan J., Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, p. 162.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris : La Martinière, 2013, p. 571.

⁴ Lacan J., *Ibid.*

⁵ Lacan J., *Ibid.*

⁶ Laurent É., *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien), p.143.

⁷ Lévinas E., *De l'existence à l'existant*, Paris : Vrin, 2000. (Bibliothèque des Textes Philosophiques).

⁸ Lévinas E., *Ibid.*

⁹ Miller J-A, « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, p. 118.

III-2 – La sublimation, une jouissance universelle

Lorsque Freud questionne le changement de but de la pulsion sexuelle et la reconnaissance de l'objet qui résultent de la sublimation, il l'interroge du côté de la morale et de l'éthique, en tant qu'elles règlent ce que la communauté pose comme régulation des règles et idéaux.

Rappelons le trait principal de la création établi dans le Séminaire VII *L'Éthique de la psychanalyse* qui est que l'art borde le vide et s'organise autour de lui. La formule de Lacan *élever un objet à la dignité de la Chose*¹ révèle la sublimation comme un nouage de l'Imaginaire, du symbolique et du Réel. La *Chose* est représentée dans l'Imaginaire, par l'élaboration imaginaire de la pulsion ; elle est une *re-présentation* qui a lieu au-delà du semblable. Avec la sublimation, l'artiste crée un objet *ex nihilo*, un nouveau signifiant, à partir du rien, et qui représente la *Chose* comme vide.

Dans *Esquisse d'une psychologie scientifique*, Freud détermine *das Ding*, la chose originelle, comme toujours perdue et pointe l'interdit implicite.

« Et bien, le pas fait par Freud au niveau du principe de plaisir est de montrer qu'il n'y a pas de Souverain Bien – que 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. »²

Lacan suit la distinction freudienne du symptôme et de la sublimation, qui a lieu dans le champ d'investissement d'objets. Il l'interroge à partir de l'éthique qui « s'articule à la visée du réel comme tel, garantie de la Chose » et se situe au-delà du Bien, du Vrai et du Beau.

En se situant du côté de l'éthique, Lacan fait un saut considérable en délogeant le Symbolique de l'au-delà du principe de plaisir.

Donc c'est à partir de la loi morale, en tant qu'elle s'articule au lieu de la *Chose*, « *Das Ding, cet Autre préhistorique impossible à oublier* »³, que se définit ce que Lacan nomme le Réel. La jouissance est introduite dans le registre Réel, celui de la *Chose* qui se situe « au centre de l'économie psychique et de la vie du sujet »⁴. La *Chose* est au « centre, mais comme exclue, inapprochable et protégée par une barrière »⁵.

Ce lieu, que Lacan détermine par une topologie⁶, est défini par ce nouveau signifiant créé par Lacan, « *extimité* »⁷, qui marque sa singularité d'être à la fois en-dedans et en-dehors du sujet. C'est « le secret du principe de réalité ».

Par la sublimation et avec les objets, le sujet remplit ce vide bien qu'il existe une disjonction entre les objets et le vide de la *Chose* : car ce vide est « impénétrable ».

Le vase du potier en est une figure paradigmatique, car il est une « *représentation minimale de la Chose [qui] est toujours vide, car il est façonné pour créer le vide qu'il va circonscrire* »⁸. Le vide est voilé par

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 134.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 167.

⁴ Lacan J., *Ibid.*

⁵ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Du symptôme au fantasme et retour » (1982-1983), enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université paris VIII, leçon du 12 janvier 1983, inédit.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 87.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 224.

⁸ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, Cours n°9, du 28 janvier 1998, p. 146.

l'objet i(a), qui est élevé à sa *dignité* par la sublimation, et parvient ainsi à *re-présenter* la Chose. Les objets sublimés se situent sur ses bords et suivent les « contours de la barrière qui défend la zone de jouissance réelle »¹.

Dans l'amour courtois, la Dame peut être élevée à la dignité de la Chose en étant entourée par les rites associés. « Une femme est transférée à la place de la Chose »², dénote J-A. Miller, et elle est comme la *Chose*, impénétrable et inaccessible. Pour en arriver à cela, le poète touche à la *choséité* de l'objet, en se privant de son objet imaginaire désiré, car la Dame de l'amour courtois n'est pas considérée : « en tant que femme, mais en tant qu'objet du désir »³.

Cela génère un nouveau paradoxe puisque le poète, par la sublimation de la Dame, remplit son propre vide essentiel. Cet objet se situe également sur les bords, contourne le Réel et *re-présente* le vide.

La zone du Réel peut être atteinte par un « forçage », car il est impossible pour le principe de plaisir d'y accéder. En effet, pour que l'objet s'élève à la dignité de la *Chose*, de nombreux éléments symboliques et imaginaires sont mis en jeu. Dans son enseignement « *Le partenaire symptôme* », J-A. Miller en dénombre neuf, ce qui lui permet de mettre en évidence ce « forçage », cette « structure à au-delà » qui se différencie de l'amour :

« Elle nous présente un au-delà fermé – l'inverse de celui de l'amour auquel la demande accède de son propre mouvement –, interdit, s'atteignant seulement par forçage, transgression, traversée. [...] D'un côté il y a la transgression, le forçage et, de l'autre, la défense. »⁴

C'est avec le Séminaire « *Encore* », et son changement de perspective, que Lacan va dépasser le problème que lui pose cette structure entre l'articulation du langage et de la jouissance. Dans ce Séminaire, Lacan envisage un caractère universel de la sublimation, telle qu'elle serait pour tous : une « jouissance de plein exercice »⁵.

« La jouissance ne lui apparaît plus comme un [...] infranchissable. [...]. La barrière s'évanouit [...]. À la place de l'inaccessible franchi au prix d'un forçage s'inscrit l'impossible du rapport sexuel. »⁶

Le concept freudien de sublimation peut être évoqué par la théorisation lacanienne du non-rapport sexuel : c'est le lieu où le sexuel se sépare de l'auto-érotisme de la pulsion et de sa jouissance. L'articulation de la jouissance et du sexuel serait alors :

« [...] la façon dont la jouissance auto-érotique pulsionnelle vient s'ajouter au désir de l'Autre »⁷.

Et c'est ce qui fait la marque de cette zone *ex-time* à tout sujet.

À partir du moment où le signifiant est envisagé comme la cause de la jouissance, la sublimation est considérée comme une véritable jouissance articulée aux universaux. C'est une jouissance qui peut découler d'un *savoir y faire* dans le lien social, dans la communauté.

¹ Laurent É., *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien), p 91.

² Miller J-A, « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, Cours n°9, du 28 janvier 1998, p. 146.

³ Miller J-A, *Ibid.*, p. 254.

⁴ Miller J-A., « L'orientation lacanienne, Le partenaire-symptôme », (1997-1998), enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 4 mars 1998, inédit.

⁵ Miller J-A., Miller J-A, « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, Cours n°9, du 28 janvier 1998, p. 115.

⁶ Miller J-A., « L'orientation lacanienne, Le partenaire-symptôme », (1997-1998), enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 4 mars 1998, inédit

⁷ Laurent É., *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien), p. 91.

III-3 – La manipulation de l'image, l'escabeau

En reformulant « *la sublimation freudienne [...] à son croisement avec le narcissisme* »¹, donc en nouant l'image et la croyance du *parlêtre* d'avoir un corps, Lacan propose ce terme « *d'escabeau* », qui voit le jour dans son texte *Joyce le Symptôme*² et avec lequel il explore les rapports du corps et du Beau, et ce, en lien avec la sublimation. J-A. Miller, dans une notice explicative, indique même que : *escabeau = sublimation*³.

Avant d'être reçu comme objet d'art dans le social, ce qui est objet de création est, pour le sujet, à la fois relié au corps et logé dans un hors corps. L'assomption subjective à sa forme produit un nouveau rapport, au corps comme à la création, en réponse aux déterminants de l'image spéculaire, de la nomination et du corps.

Dans le *Stade du miroir* s'instaurent les repères de l'identification à l'image du semblable et la constitution du moi du sujet. Là où dans ce « stade », s'opèrent pour le sujet la nomination et la reconnaissance par l'Autre primordial, dans l'œuvre, c'est la mise en mouvement effectuée par le langage qui nomme la forme de l'objet créé et l'inscrit comme modélisation de l'image spéculaire, remodelage de la forme aliénante du Stade du miroir. L'œuvre borde alors l'engendrement d'un nouveau corps.

Le *Stade du miroir* a été remanié par Lacan jusque dans les années soixante. Il noue ensemble la dimension spéculaire, le narcissisme et le registre de l'Imaginaire. Il met en évidence que l'enfant réalise une anticipation sur un sentiment d'unité physiologique par une identification à son image extérieure. Lorsqu'il arrive à déterminer quelle image est la sienne, il distingue sa propre image dans le miroir comme une représentation de ce qu'il ne peut directement voir. S'opère alors la première distinction entre le *Je* et le *moi*, soit entre l'identification à sa propre image, le *je*, (par la suite qui deviendra le sujet de l'inconscient) et entre l'image à laquelle l'enfant s'identifie, (« *toujours social et de l'ordre de la logique* »).

Le moi du sujet se constitue alors à partir de l'image spéculaire : le moi idéal, et avant cela, l'enfant vit dans un « *auto-érotisme de morcellement* » où il n'est pas encore différencié comme sujet. Dans l'état précoce du narcissisme primaire, l'enfant investit toute sa libido sur lui-même, tandis que le narcissisme secondaire (Freud, 1914) consiste à un retournement sur le moi de la libido. La libido se retire de ses investissements objectaux par un mécanisme de rejet (refoulement, dénégation, désaveu, forclusion...).

Avec le *Stade du miroir*, le sujet « re-connaît » son image comme sienne. L'aliénation à sa propre image lui donne l'illusion de complétude. Nous en reprenons une nouvelle fois la définition de Lacan pour en cerner les déterminants.

« Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, — dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'imago. »

[...] Le point important est que cette forme situe l'instance du Moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, — ou plutôt, qui ne rejoindra

¹ Miller J-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à Rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, 88, p. 104-114.

² Lacan J., « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 565-570. (Le Champ freudien).

³ Miller J-A., « Notice de fil en Aiguille », § 5, in Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, Paris : Seuil, 2005, p. 208-210.

qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité. »¹

L'on conçoit aisément que, pour le jeu de cette détermination sociale par l'Autre, la présence du partenaire-parent ouvre à la poursuite de cette dialectique ici désignée par Lacan dans son opératoire formel : il la formule en effet comme tension entre une double négativité inaugurale : l'*infans* qui ne parle pas, la *prématuration spécifique de la naissance*, et l'identification aliénante.

« L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrisage 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 sujet. »²

C'est une captation à l'image spéculaire comme représentation de lui-même, confirmée par l'adulte, qui occupe désormais l'enfant, toujours relancé dans cette dialectique et synthèse en asymptote, le plus souvent secondé par l'Autre parent, et qui introduit au Symbolique.

Cela marque une fonction primordiale de l'Autre et de son dire. Son représentant assure le jeu symbolique qui appuie la tension vers « *le succès des synthèses dialectiques* », — et l'usage lacanien du terme de *synthèse dialectique* est ici à prendre comme véritable préfiguration de la doctrine ultérieure du Symbolique et du Signifiant.

Le narcissisme s'arme alors par la place accordée à la reconnaissance par l'Autre – la mère à ce moment, et qui introduit l'enfant dans un bain de langage. L'Autre du langage est identifié comme « *dépositaire du trésor des signifiants* » et l'échange symbolique qui s'instaure – par la parole de l'Autre – permet à l'enfant de s'identifier à l'idéal du moi.

L'enfant est donc aliéné à une image qui lui est extérieure, reconnue par l'Autre et qui prend alors effet comme la place de l'autre, son semblable, son double.

Dans la psychose, l'Autre échoue à l'introduire dans un ordre de représentation symbolique par une authentification de son image dans le miroir. Il existe un échec de l'articulation entre le corps et le langage ; le regard et la parole de l'Autre sont manquants.

C'est ainsi qu'à son tour, l'image virtuelle peut aussi devenir menaçante, de nombreuses peintures figurent notamment le double, sa menace et son omniprésence ; Dali, Frida Kahlo en ont produit plusieurs incluant ces thématiques.

L'enfant est confronté à une unité aliénante dans laquelle il s'identifie, mais sa forme même se dénote de recouvrir aussi un *manque plus critique*, c'est-à-dire la *prématuration* et l'impuissance motrice : le corps est alors ce qui se vit, à contrario de cette forme pleine et aliénante, comme morcellement critique.

Le *Stade du miroir* donne ainsi une stabilité illusoire de l'image spéculaire, dans laquelle son envers de morcellement affleure toujours sous différentes formes, et ceci, bien qu'il ne puisse réfléchir ce qui apparaît dans le col du vase, à savoir l'objet *a*. L'enfant se déprend de la capture imaginaire en trouvant ensuite l'appui de la nomination parentale.

De là, l'on conçoit l'opération dont procède la création de l'artiste, qui permet un nouveau point d'appui identificatoire par le regard. Il permet de se reconnaître dans l'objet et de voir ce qu'il peut produire dans le regard de l'Autre (approbation ou scandale, Virginie Despentes, Nijinski...). L'objet créé, l'œuvre d'art, la trace qui résulte de la création assure une expérience de nomination, grâce à laquelle l'artiste acquiert un nom dans le lien social.

¹ Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », 1949. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 94.

² Lacan J., *Ibid.*

En étant un lieu d'interpellation et de captation des regards, il peut se substituer au regard du *Stade de miroir*. La forme ainsi modelée suscite l'émergence de l'étoffe imaginaire du corps plein, advenu lors du *Stade du miroir*, en couverture du morcellement.

Par-là, on peut avancer que l'objet réalise une nouvelle expérience du miroir, en donnant accès à un avatar de l'image spéculaire, il peut donner consistance moïque et esthétique à son créateur. Le nouveau signifiant généré par l'œuvre peut aussi dialectiquement assurer à l'artiste les *synthèses* de s'identifier et d'être identifié par l'Autre.

L'objet créé réalise l'avènement imaginaire et symbolique de sa production, où se mêlent les deux dimensions de création d'un corps et d'un nom. Par la reconnaissance et la nomination de l'objet de création, un nouveau mode de relation à l'Autre peut advenir, avec une nouvelle manière de faire dans le lien social.

En envisageant l'*escabeau*, au même titre que la sublimation freudienne, à son croisement avec le narcissisme, Lacan envisage la sublimation par la manipulation de l'image et son adoration par le *parlêtre*.

« Le parlêtre adore son corps parce qu'il croit qu'il l'a. En réalité, il ne l'a pas, mais son corps est sa seule consistance – consistance mentale, bien entendu, car son corps fout le camp à tout instant. »¹

Michel Foucault en retrace la réalité dans « Corps utopique »².

« Ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place — puisqu'après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux le « bouger », le remuer, le changer de place —, seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. »

Le corps est ce lieu, cette présence à laquelle chacun ne peut échapper et que seule l'utopie rend modulable :

« Vive mon âme ! C'est mon corps lumineux, purifié, vertueux, agile, mobile, tiède, frais ; c'est mon corps lisse, châtré, arrondi comme une bulle de savon. Et voilà ! Mon corps, par la vertu de toutes ces utopies, a disparu. Il a disparu comme la flamme d'une bougie qu'on souffle. »³

En nous rappelant à sa manière les premières conceptions lacaniennes du rapport de l'enfant à son corps, Foucault marque que la consistance n'apparaît que pour ce corps cadavre, et que la consistance du miroir n'est qu'aliénée.

« Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, [...] ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne [...] prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon plus étrange encore, les Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie, sous les murs défendus par Hector et ses compagnons, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants au-dessus des têtes : il n'y avait pas de corps. Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. »⁴

Or,

« [...] si l'on songe que l'image du miroir est logée pour nous dans un espace inaccessible, et que nous ne pourrions jamais être là où sera notre cadavre, si l'on songe que le miroir et le cadavre sont eux-

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 66.

² Foucault M., *Le Corps utopique*, 1966, Conférence radiophonique sur France-Culture, <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2017/05/8-Foucault-corps-utopique.pdf>

³ Foucault M., *Ibid.*

⁴ Foucault M., *Ibid.*

mêmes dans un invincible ailleurs, alors on découvre que seules des utopies peuvent refermer sur elles-mêmes et cacher un instant l'utopie profonde et souveraine de notre corps. »¹

Le corps résulte d'une opération du dire et est différent du sujet, lui-même, représenté par un signifiant pour un autre signifiant. Dans une conférence à Nice, Lacan précise :

« [...] l'homme [...] aime son image comme ce qui lui est le plus prochain, c'est-à-dire son corps. Simplement, son corps, il n'en a strictement aucune idée. Il croit que c'est moi. Chacun croit que c'est soi. C'est un trou. Et puis au dehors, il y a l'image. Et avec cette image, il fait le monde. »²

Lacan envisage le corps comme premier par rapport à l'image qui vient en recouvrir les morcellements, dès avant le moi qu'introduit la logique spéculaire du *Stade du miroir* ; et c'est de ce lieu-là, archaïque, que l'artiste modèle la matière de son objet d'art. Il opère de *faire création* là où le sujet, habituellement, tente toujours et à chaque fois une simple *synthèse*.

Dans « *Radiophonie* »³, Lacan pointe que l'objet *a* est cet « *incorporel qui fonde le corporel* »⁴ ; il y fait référence, dans « *Joyce le symptôme* », avec « *ça se sent, et une fois senti, ça se démontre* »⁵, ce qui donne un écho aux différents témoignages d'artistes quant à leur propre expérience de création.

La sublimation passe alors d'un forçage, d'une transgression, à une manipulation de l'image et son adoration par le *parlêtre*.

En se hissant sur l'*escabeau*, l'artiste crée l'objet dont la forme va nouer à la fois la marque du sujet, sa différence absolue, et sa reconnaissance, ainsi que sa corporéité qui se définit d'*ex-sister* au sujet. L'objet élevé à la dignité de la *Chose* produit un *savoir y faire* avec le symptôme dans le lien social, en faisant *ex-ister* un Réel hors monde, au cœur du monde.

¹ Foucault M., *Le Corps utopique*, 1966, Conférence radiophonique sur France-Culture, <https://ecole-lacanie.net/wp-content/uploads/2017/05/8-Foucault-corps-utopique.pdf>

² Lacan J., « Le phénomène lacanien » (1974). In *Les cahiers cliniques de Nice*, 1998, 1, p. 9-25.

³ Lacan J., « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Georjin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien).

⁴ Laurent É., *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien), p. 106.

⁵ Lacan J., « Joyce le symptôme », II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987, p. 565.

C—ASSOMPTION DE LA FORME

I—De la création de corps

I-1—L'innommable qui surgit dans le corps de la femme

Les œuvres de Frida Kahlo, Louise Bourgeois ou encore Dali figurent bien souvent une fabrication de corps qui questionne le mystère de la procréation (*Ma naissance*¹), de la création du corps (*Les centauresse marsupiales*², du double (*Les deux Frida*³). Les peintures de Frida Kahlo interrogent, tout à la fois, la vérité de l'être par la belle forme ainsi que par une figuration du corps châtré, béant.

Quelque chose surgit là, autour du corps féminin et de la maternité, au-delà de la procréation, faisant alors référence au rapport existentiel entre la représentation sexuée et l'apparition de la mort.

En reprenant *l'Injection faite à Irma*, Lacan⁴ démontre ce que Freud touchait du doigt, mais qu'il a fini par délaïsser : l'innommable qui surgit dans le corps de la femme, où se conjoignent les mystères de la mort et de la procréation.

Le rêve de Freud *l'Injection faite à Irma*⁵ est un rêve fondateur pour sa théorie puisqu'il se détache de la conception neurologique de l'appareil psychique⁶ pour l'aborder selon un modèle logique. Dans l'ouvrage *l'Interprétation des rêves*, où est publié ce rêve, il découvre des similitudes entre rêve et symptôme.

« *L'interprétation du rêve devint pour moi un réconfort et un point d'appui.* »

Il traite alors « *en détails* » des éléments du rêve en s'attachant à la méthode d'associations libres, afin d'y suivre les maillons de la chaîne et non plus de l'aborder par les symboles de la totalité du rêve. Le rêve suppose un « *relâchement d'une certaine intervention délibérée* » pour saisir des « *représentations non-voulues* » afin de les transformer en « *représentations voulues* ».

C'est dans le chapitre sur la méthode d'interprétation, qu'il reprend dans le détail son rêve de juillet 1895 : une de ses patientes, Irma est souffrante du nez, de la gorge et du ventre et il tente de l'examiner malgré sa réticence :

« *Je l'amène près de la fenêtre et j'examine sa gorge. Elle manifeste une certaine résistance comme les femmes qui portent un dentier. Je me dis : pourtant elle n'en a pas besoin. Alors elle ouvre bien la bouche et je constate, à droite, une grande tache blanche, et d'autre part, j'aperçois d'extraordinaires formations contournées qui ont l'apparence des cornets du nez...* »

¹ Frida Kahlo, *Ma naissance*, peinture 30x35 cm, 1932.

² Dali, *Les centauresse marsupiales*, huile sur toile, 35,6x31cm, 1940.

³ Frida Kahlo, *Les deux Frida*, peinture à l'huile, 1,74x1,73 m, 1932.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954 - 1955, Paris : Seuil, 1978.

⁵ Freud S., « Le rêve de l'injection faite à Irma », 1895. In *l'Interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012.

⁶ Freud S., « L'esquisse et le cas Emma ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1991, p. 365.

Face à cette découverte, il reproche à Irma sa responsabilité en restant toutefois inquiet « *N'ai-je pas laissé échapper quelque symptôme organique ?* ». Il appelle deux collègues médecins, Dr M. et Otto, puis l'ami Leopold et l'ami spécialiste des fosses nasales s'ajoutent au tableau, générant une foule de sujets différents.

Il rejette le reproche que lui fait son ami Otto et déplace son propre sentiment de culpabilité vers lui : « *Ce n'est pas ma faute si le mal d'Irma persiste* ». Les troubles d'Irma seraient liés à une injection faite avec une seringue sale de triméthylamine, il attribue ainsi la faute à Otto.

Avec l'analyse de ce rêve, il conclut que le rêve est un accomplissement de désir : « *son contenu est donc une satisfaction de désir, son motif est un désir* »¹.

En outre, dans le Séminaire II, Lacan remarque que le rêve de Freud dévoile qu'il est aussi désir de savoir :

« [...] *la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère... Vision d'angoisse, identification d'angoisse, dernière révélation du tu es ceci – Tu es ceci, qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe. C'est devant cette révélation... que Freud arrive au sommet de son besoin de voir, de savoir...* »

Dans la cure, Irma est réticente à parler et donner à Freud un peu de son savoir. Dans le rêve, il la force à ouvrir la bouche et donc à faire avancer la cure, jusqu'à buter sur le point culminant de son propre désir de savoir.

À partir de son travail sur les rêves, Freud repère un point insondable qui cherche à être reconnu et qu'il appelle l'*ombilic du rêve*, – ou le nombril du rêve selon les différences de traduction.

« *Tout rêve comporte au moins un endroit où il est insondable, une espèce de nombril qui le met en connexion avec ce qui n'est pas identifié.* »²

L'*ombilic* souligne la double dimension du rêve, qui est à la fois de désir et également ce point de butée des associations signifiantes :

« *À cet endroit commence une pelote de pensées du rêve qu'on n'arrive pas à démêler, mais qui n'a pas non plus fourni de plus amples contributions au contenu onirique [n'appartiennent donc pas aux pensées latentes]. Ce nœud est alors le nombril du rêve, l'endroit où il est posé sur le non-connu. [...] On voit alors [...] s'élever le désir à l'œuvre dans le rêve comme le champignon surgissant de son mycélium.* »³

Les pensées *non voulues* ne sont saisissables qu'au niveau de l'*ombilic*, là où le sujet peut se retrouver face au gouffre de la bouche ouverte de Méduse⁴ si la butée ne fait pas limite.

Le point de non-sens se situe à cet endroit qui est au-delà de la représentation de désir et de son sens, au-delà du Symbolique, là où gisent les « *ça parle-ça pense-ça montre* », le champ de la jouissance et du Réel. Lacan se décale ainsi de la lecture freudienne du rêve décryptée par le préconscient.

Dans *D'un Autre à l'autre*, il avance que : « *Savoir que le rêve est possible, cela est à savoir* », néanmoins, « *Ce qui nous importe c'est où est la faille de ce qui se dit ?* »⁵.

¹ Freud S., *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012.

² Freud S., *Ibid.*

³ Freud S., « Sur la psychologie des processus oniriques ». In *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954 - 1955, Paris : Seuil, 1978, p. 196.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 198-199.

Car c'est de la faille que s'origine le rêve, en tant qu'elle *ex-siste* au dire du rêve. L'important revient alors à saisir ce qu' « [...] à dire, ça veut »¹.

Lacan rapporte la rencontre d'effroi face au Réel innommable de la chair informe² entrevue au fond de la gorge d'Irma. La figure mythologique de Méduse est l'objet d'angoisse par excellence³ ; elle provoque l'effroi face à la castration, entraperçue avec le sexe de la mère.

Méduse marque l'innommable du féminin qui illustre par son regard le *fascinum*, le point d'horreur de la castration entrevu comme point de Réel avec la jouissance de l'Autre. Celui qui regarde Méduse dans les yeux se trouve transformé par l'effroi en pierre, métaphore de l'érection consolatrice⁴. L'innommable du corps féminin se trouve lié à la mort pour celui à qui elle apparaît.

Ainsi le désir de savoir de Freud le mène au-delà de la résistance et de l'angoisse qui se révèle par la chair informe. De là, il repère, pour sa théorie, que le rêve et le symptôme sont des clés pour sa compréhension de l'inconscient.

Il distingue alors la répétition qui s'inscrit au-delà du principe de plaisir, dans le Symbolique, de celle qui se révèle dans l'objet du désir, dans le Réel. Le désir s'écrit, lui, à partir de ce qui chute dans la symbolisation et donc ne peut s'articuler dans la demande.

Dans sa réponse à Ritter⁵, Lacan rend ainsi compte de l'*ombilic du rêve* par le refoulement originaire. Il indique alors que le Symbolique est ce qui insiste dans le symptôme et qui ne peut être séparé du Réel, qui se manifeste par ce qui insiste dans le désir : soit l'objet d'angoisse.

Dans le rêve de Freud, l'innommable, le Réel impossible et ses effets d'angoisse, surgit dans le champ du regard par l'image du corps de la femme. C'est dans ce corps châtré et béant que se manifeste la répétition dans le Réel par l'irruption de l'objet *a*, qui de structure ne s'articule pas dans la demande.

I-2 – Quoad matrem

Posons d'emblée que la procréation suppose un au-delà de la jouissance et de la mort, tandis que la création est un au-delà de sa propre procréation. Aussi, aborder l'impossible symbolique de la procréation par l'objet, permet de concevoir l'objet créé comme cette marque, ce reste de l'expérience originale de création qui ouvre à l'artiste un nouveau rapport au monde.

Le phallus désigne l'homme tandis qu'aucun signifiant n'existe pour la femme. Ce manque de signifiant, elle l'éprouve directement dans son être et cela ouvre la possibilité à la vie de jaillir en son corps et ainsi de l'inscrire comme « toujours ».

Dans le Séminaire XX, Lacan avance que la femme n'entre dans le rapport sexuel que *quoad matrem* :

¹ Lacan J., Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 198-199.

² Lacan J., Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954 - 1955, Paris : Seuil, 1978, p. 186.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 196.

⁴ Freud S., « Remarques sur la théorie et la pratique de l'interprétation du rêve » In *Œuvres complètes XVI*, Paris : Puf, trad. C. Baliteau et collaborateurs, 1991, p.161.

⁵ Lacan J., « Réponse Jacques Lacan à une question de Marcel Ritter » 1975. In *Lettres de l'École freudienne*, Journée des cartels. Strasbourg. Introduction aux séances de travail, 1976, 18.

« La femme n'entre en fonction dans le rapport sexuel qu'en tant que la mère »¹,

tandis que l'homme, lui :

« [...] n'est qu'un signifiant parce que là où il entre en jeu comme signifiant, il n'y entre que quoad castrationem c'est-à-dire en tant qu'il a rapport avec la jouissance phallique »².

La femme se trouve du côté phallique, mais c'est de n'y être pas-toute « prise » qui fait la spécificité de sa position.

« [...] c'est une suppléance de ce pas-toute sur quoi repose la jouissance de la femme. À cette jouissance qu'elle n'est pas-toute, c'est-à-dire qui la fait quelque part absente d'elle-même, absente en tant que sujet, elle trouvera le bouchon de ce **a** que sera son enfant. »³

En outre, l'arrivée de l'enfant, et son inscription dans l'histoire se détermine par la « façon dont se sont présentés les désirs chez le père et la mère », soit comment « ils ont effectivement offert au sujet le savoir, la jouissance et l'objet **a** »⁴. Quand bien même il occupe une première place d'objet **a**, de « fausse-couche de ce qui a été, pour ceux qui l'ont engendré, cause du désir »⁵, l'enfant, à partir de son statut d'objet, doit advenir comme sujet pour « se substituer à la béance qui se désigne dans l'impasse de rapport sexuel »⁶.

Par cette nouvelle fabrique de corps, l'*infans* peut s'inscrire comme une vaine tentative de boucher l'énigme du féminin, et tenter de parer ainsi au désir de l'Autre. Notre clinique de jeunes femmes aux prises avec le *vouloir un enfant* en témoigne. Il y a alors un risque que l'enfant rabatte la question de la jouissance de la femme et réduise la question de l'énigme du féminin à celle de la mère, qui trouvera en lui son phallus. Or, la question de l'être femme et de l'être mère s'exclut.

Dans le Séminaire III « *Les Psychoses* » Lacan évoque l'impossible symbolique de la procréation.

« Il y a toute de même une chose qui échappe à la trame symbolique, c'est la procréation dans sa racine essentielle – qu'un être naisse d'un autre. La procréation est, dans l'ordre du symbolique, couverte par l'ordre instauré de cette succession entre les êtres. Mais le fait de leur individuation, le fait qu'un être sorte d'un être, rien ne l'explique dans le symbolique. Tout le symbolisme est là pour affirmer que la créature n'engendre pas la créature, que la créature est impensable sans une fondamentale création. Dans le symbolique, rien n'explique la création. »⁷

Si les biologistes indiquent qu'il y a un rapport essentiel entre la procréation et la mort, il n'y a cependant rien dans le Symbolique qui explique la création. Pour procréer :

« [...] il faut encore chez les deux sexes qu'il y ait appréhension, relation à l'expérience de la mort »⁸.

Tout sujet accède à ces questions après la première symbolisation de son être homme ou femme, vivant ou mort.

« La question de savoir ce qui lie deux être dans l'apparition de la vie ne se pose pour le sujet qu'à partir du moment où il est dans le symbolique, réalisé comme homme ou comme femme, mais pour autant qu'un accident l'empêche d'y accéder. »⁹

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, séance du 9 janvier 1973, p. 36.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 332.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991, p. 207.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 347.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 21 mars 1956, p. 202.

⁸ Lacan J., *Ibid.*, p. 330.

⁹ Lacan J., *Ibid.*, leçon du 21 mars 1956, p. 202.

Déjà Freud, en indiquant dans *Au-delà du principe de plaisir*, que la vie répète le même cycle pour un but commun, – la mort, questionne le rapport de l'homme au signifiant. Car, et Lacan le pointe, « *il y a en effet quelque chose de radicalement inassimilable au signifiant* »¹.

L'existence en elle-même est inassimilable par le signifiant, par la logique du Symbolique.

« *Le signifiant est incapable de lui donner la réponse pour la bonne raison qu'il le met justement au-delà de la mort. Le signifiant le considère déjà comme mort, il l'immortalise par essence.* »²

Ainsi, peu importe de quelle manière a lieu la procréation³, le sujet a à inventer, à créer quelque chose qui défie l'énigme de sa venue au monde. Lacan avance :

« *Vous êtes surgis de cette chose fabuleuse, totalement impossible, qu'est la lignée génératrice. Vous êtes nés de deux cellules qui n'avaient aucune raison de se conjuguer, si ce n'est cette sorte de loufoquerie qu'on est convenu d'appeler amour.* »⁴

Avec l'amour chacun peut tenter de réduire le mystère de sa naissance, sans pour autant que le rapport sexuel dénoté xRy (x , l'homme, y , la femme, R , le rapport), ne puisse s'écrire. Lacan se fait trivial et annonce que cela ne fonctionne pas : les humains « baissent », ils se reproduisent même, mais il y a autre chose : à cause d'un malentendu, un ratage de la jouissance⁵.

Avec la procréation, se profile une suppléance au non-rapport sexuel : un au-delà de la disjonction entre la jouissance de l'Un et l'Autre.

« *Mais l'être, c'est la jouissance du corps comme tel, c'est-à-dire comme asexué, puisque ce qu'on appelle la jouissance sexuelle est marqué, dominé, par l'impossibilité d'établir comme tel, nulle part dans l'énonçable, ce seul Un qui nous intéresse, l'Un de la relation rapport sexuel.* »⁶

À l'équation de la formule du rapport s'ajouterait un trou :

« *Il y a un trou, et ce trou s'appelle l'Autre. Du moins est-ce ainsi que j'ai cru pouvoir le dénommer, l'Autre en tant que lieu où la parole, d'être déposée – vous ferez attention aux résonances – fonde la vérité, et avec elle le pacte qui supplée à l'inexistence du rapport sexuel, en tant qu'il serait pensé, pensé pensable autrement dit, et que le discours ne serait pas réduit à ne partir [...] que du semblant.* »⁷

Ce trou, c'est l'Autre barré, et c'est ce qui fonde le pacte qui supplée à l'inexistence du rapport sexuel. Le *quoad matrem* s'inscrit là pour réduire l'innommable du rapport sexuel, et si la maternité n'est pas une création en soi, elle peut néanmoins être l'occasion d'une création. L'amour maternel se situe au-delà du phallus et prend appui sur l'Autre jouissance qui pousse à la création. Au détriment de sa vie, ou des lois édictés par un Autre, la mère peut forcer, hors la loi, à partir de ce qu'elle éprouve d'une quelconque nécessité pour son enfant. La mère éprouve l'absence de l'Autre et son intime conviction régit au bien-être et à la vie de son enfant. Aucun garant n'opère et aucune loi ne modère le choix qu'elle fera au nom de l'intérêt de son enfant.

Avec la procréation, la femme peut, en tant que mère, *quoad matrem*, se situer dans le rapport sexuel, et proposer une suppléance à la disjonction de l'Un et de l'Autre, au nom de l'enfant, et à partir de l'Autre jouissance.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 21 mars 1956, p. 202.

² Lacan J., *Ibid.*

³ De manière biologique ou médicalement assistée

⁴ Lacan J., « Le phénomène lacanien », Conférence du 30 novembre 1974 à Nice, (1974). In *Les cahiers cliniques de Nice*, 1998, 1, p. 18.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 109.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 12-13.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, séance du 8 mai 1973, p.103.

I-3 – Le cas Schreber comme paradigmatique de la question de la procréation

Dans le Séminaire III, *Les psychoses*, Lacan destine une séance entière à la question « *Qu'est-ce qu'une femme ?* »¹ ; il met ainsi en exergue ce qui, au lieu de l'hystérique et du psychotique, peut être interrogés. L'hystérique désire avoir un enfant, au risque de boucher ce qu'il en est de la question concernant son être mais la procréation ne peut toutefois se solder par un questionnement uniquement orienté par la position désirante féminine. L'énigmatique fabrique de corps, mais aussi la jouissance Autre de la femme, son exil au lieu de l'Autre, et l'absence de signifiant congru pour la désigner nous guide pour saisir en quoi, comme nous l'avancions dès le titre, le cas Schreber est paradigmatique de la procréation.

Dans le cas Schreber, l'effet de « *pousse-à-la-femme* » met au centre la question de la procréation féminine. Le thème de la procréation « *qui est au fond de la symptomatologie du cas Schreber* »² amène Lacan à développer non pas un « *pousse-à-la-mère* », mais bien « *à-la-femme* », en tant qu'il s'agit du signifiant La femme, et de l'incarner. Dans le Séminaire XXIII, Lacan avance notamment que : « [...] *la seule chose qui permette de supposer La femme, c'est que, comme Dieu, elle soit pondueuse* »³, dénotant par-là la procréation à l'œuvre.

Deux axes se profilent dans le délire de Schreber. Le premier se marque d'une « *nécessité de reconstruire le cosmos, l'organisation entière du monde, autour de ceci, qu'il y a un homme qui ne peut être que la femme d'un Dieu universel* ». Le deuxième axe est déterminé par cet homme qui émet de vives protestations lors du surgissement du délire « *qui se présente sous la forme d'une question sur son sexe, un appel qui lui vient du dehors, comme dans le fantasme – qu'il serait beau d'être une femme subissant l'accouplement* ». Autrement dit ce deuxième axe concerne « *l'entrée en jeu de l'énigme de l'Autre absolu* »⁴ qui surgit dès l'irruption du délire.

Se mêlent ainsi la procréation (reconstruire le cosmos), la place d'exception (être la femme de Dieu) et l'énigme de l'Autre absolu.

Rappelons que le sujet psychotique est embarrassé par l'objet dont il éprouve l'absence, mais dont il ne peut symboliser le manque, faute de fonction phallique. « L'élosion du phallus » de la psychose est telle une forclusion de sa forclusion, engageant dans le Réel un retour de ce qui est retranché du Symbolique. Le phallus est dilué, dispersé et il devient impossible de reconstituer l'ensemble pour le sujet et d'en cerner le manque. Schreber témoigne de cet effort de localiser sa fonction en s'efforçant d'être le phallus qui manque aux femmes, ou à défaut la femme de Dieu.

L'éviration de Schreber, comme marque de la perte réelle du pénis, pourrait signer la production d'une valeur phallique telle qu'elle serait produite par le fait de donner sa place à l'organe en le perdant.

Le Président introduit « *ce qui se passe pendant que l'homme dort, c'est-à-dire ses rêves* »⁵. Il devance l'analyste, car, comme le dénote Lacan, avec ces propos, il pourrait très bien avoir déjà lu Freud. La langue fondamentale de Schreber est affirmée comme un signifiant particulièrement plein⁶.

En effet, c'est du signifiant et non du signifié que cela se marque.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 21 mars 1956, p. 195-205.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 31 mai 1956, p. 282.

³ Lacan, J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 128.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 286.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 289.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 289-290.

« À cela s'oppose dès le début un versant du signifiant qui nous est donné pour ses qualités, sa densité propre. Non pour sa signification, mais pour sa signifiance. Le signifié est vide, le signifiant est retenu pour ses qualités purement formelles, qui servent par exemple à en faire des séries. C'est le langage des oiseaux du ciel, le discours des jeunes filles, auxquelles Schreber accorde le privilège d'être sans signification.

C'est entre ces deux pôles que se situe le registre dans lequel se joue l'entrée dans la psychose – le mot révélateur, qui ouvre une dimension nouvelle, et donne un sentiment de compréhension ineffable, lequel ne recouvre rien qui soit jusque-là expérimenté, et, de l'autre côté, la rengaine, le refrain. »¹

C'est à partir de là, à partir d'une création d'un signifiant plein, que Schreber accepte sa transformation en femme, car mieux vaut être une femme d'esprit plutôt que d'être un homme « créatinisé ». Et cela même si cela engendre ensuite le sentiment que la réalité n'a toutefois pas beaucoup changé.

Dans la psychose, il ne s'agit pas :

« [...] de la relation du sujet à un lien signifié à l'intérieur des structures signifiantes déjà existantes, mais de sa rencontre, dans des conditions électives, avec le signifiant comme tel, laquelle marque l'entrée dans la psychose. »²

L'entrée dans la psychose de Schreber se déclare lorsqu'il devient président de la Cour d'appel.

« Cette promotion de son existence nominale sollicite de lui une intégration rénovante. Il s'agit en fin de compte de savoir si le sujet deviendra, ou non, père. »³

Le devenir père impose la relation mortelle, qui est déjà la relation à l'autre imaginaire. Avec le délire, Schreber reconstitue le père en étant l'épouse de Dieu, une figure d'exception laissée vacante par le père, car comme le souligne Lacan : « *Que le père, par exemple, soit le véritable agent de la procréation, n'est en aucun cas une vérité d'expérience* ».

D'abord s'impose l'idée d'un « engendrement des femmes par les femmes »⁴ et c'est par le signifiant du père, que s'opère une séparation des corps, et une introduction des générations.

« C'est uniquement à partir du moment où nous parlons de descendance de mâle à mâle que s'introduit une coupure, qui est la différence des générations. L'introduction du signifiant du père, introduit d'ores et déjà une ordination dans la lignée, la série des générations. »⁵

« La position du Nom-du-Père comme tel, la qualification du père comme procréateur, est une affaire qui se situe au niveau symbolique » [...] « Du seul fait que vous instituez un ordre symbolique, quelque chose répond ou non à la fonction définie par le Nom-du-Père, et à l'intérieur de cette fonction vous mettez des significations qui peuvent être différentes selon les cas, mais qui, en aucun cas, ne dépendent d'une autre nécessité que la nécessité de la fonction du père, à quoi répond le Nom-du-Père dans la chaîne signifiance. »⁶

Lacan dénote ainsi le triangle symbolique (père [phallus] – mère – enfant), institué dans le Réel, dans la chaîne signifiance. La procréation dont parle Schreber ne s'en déduit pas, c'est le trio symbolique : du Créateur, de la Créature et du Créé⁷ qui en propose une lecture dialectique.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 289-290.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon 4 juillet 1956, p. 360.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Ibid.*

⁵ Lacan J., *Ibid.*

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998, leçon du 22 janvier 1958, p. 181.

⁷ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 571.

« C'est de la position du Créateur en effet que nous remonterons à celle du Créé, qui subjectivement la crée. »¹

Dans *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose*, Lacan réorganise le schéma R² par une distorsion du trio de M, I et P qui vient marquer de manière dialectique la position du sujet dans un nouveau schéma I³, qui donnerait la logique de la structure du sujet au terme du procès psychotique par le nouveau ternaire du Créateur, de la Créature et du Créé.

« Unique dans sa Multiplicité, Multiple dans son Unité (tels sont les attributs rejoignant Héraclite, dont Schreber le définit), ce Dieu, démultiplié en effet en une hiérarchie de royaumes qui, à elle seule, vaudrait une étude, se dégrade en êtres chapardeurs d'identités désannexées. »⁴

Dans le schéma R, I est l'idéal du moi, M le signifiant de l'objet primordial, et P la position en A du Nom-du-Père. Dans le schéma I :

« [...] si le Créé I y assume la place en P laissée vacante de la Loi, la place du Créateur s'y désigne de ce liegen lassen, laisser en plan, fondamental, où paraît se dénuder, de la forclusion du Père, l'absence qui a permis de se construire à la primordiale symbolisation M de la Mère. »⁵

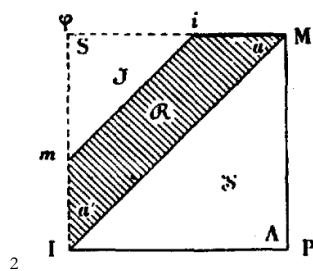
Le sujet contourne le trou creusé dans le champ du signifiant.

« Sans doute la nouvelle humanité spirituelle des créatures schrébériennes sera-t-elle tout entière engendrée de ses entrailles, pour que renaisse l'humanité pourrie et condamnée de l'âge actuel. C'est bien là une sorte de rédemption, puisqu'on a ainsi catalogué le délire, mais qui ne vise que la créature à venir, car celle du présent est frappée d'une déchéance corrélative de la captation des rayons divins par la volupté qui les rive à Schreber. »⁶

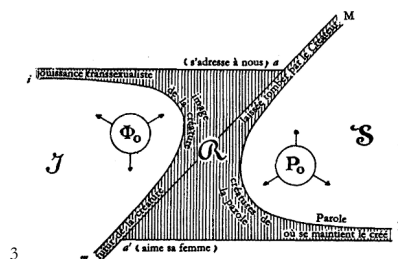
Schreber ne bénéficie pas de la médiation protectrice du fantasme et :

« [...] il parodie la situation du couple de survivants ultimes qui, par suite d'une catastrophe humaine se verrait, avec le pouvoir de repeupler la terre, confronté à ce que l'acte de la reproduction animale porte en soi-même de total. »⁷

¹ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.



2 Schéma R, In « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose ».



3 Schéma I, In « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose ».

⁴ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁵ Lacan J., *Ibid.*

⁶ Lacan J., *Ibid.*

⁷ Lacan J., *Ibid.*

Le schéma I démontre la dialectique à l'œuvre pour le sujet psychotique et son au-delà :

« Ramassées dans la forme de ce schéma, les relations se dégagent, par où les effets d'induction du signifiant, portant sur l'imaginaire, déterminent ce bouleversement du sujet que la clinique désigne sous les aspects du crépuscule du monde, nécessitant pour y répondre de nouveaux effets de signifiant. »¹

Schreber, finalement, accepte sa transformation en femme :

« L'invasion de l'image du corps dans le monde des objets est manifeste dans les délires de type schreberien, tandis qu'inversement tous les phénomènes de signifiant sont rassemblés autour du moi, au point que le sujet n'est plus supporté en tant que moi que par une trame continue d'hallucinations verbales qui constituent un repli vers une position initiale de la genèse de son monde ou de la réalité. »²

Il répond par des images d'identification féminine.

« Son corps est ainsi progressivement envahi par des images d'identification féminine auxquelles il ouvre la porte, il les laisse prendre, il s'en fait posséder, remodeler. Il y a quelque part, dans une note, la notion de laisser entrer en lui les images. »

La Créature se loge face aux deux branches du schéma I, où se distribuent d'un côté la jouissance narcissique et de l'autre, l'identification idéale au sens « où son image est l'appau de la capture imaginaire où l'une et l'autre s'enracinent » et où se situe, un trou, le « meurtre d'âmes » qui installe la mort. Ce trou-là s'instaure de l'appel vain à la symbolisation du désir de la mère par la métaphore paternelle.

C'est de là, que l'on saisit la distorsion dialectique du nouveau trio du schéma I pour le sujet :

« Toute l'épaisseur de la créature réelle s'interpose par contre pour le sujet entre la jouissance narcissique de son image et l'aliénation de la parole où l'Idéal du moi a pris la place de l'Autre. »³

La procréation, dans la métaphore délirante de Schreber, se solde au niveau de l'Imaginaire, du corps en tant qu'il est féminin et peut alors être le lieu, Autre, d'une nouvelle humanité. Schreber devient le « support et le réceptacle féminin d'une re-création de l'humanité »⁴.

II – De la matérialité de la création

II-1 – De la matérialité du matériau

La « troisième dimension de la sculpture »⁵ qui modèle l'indicible pour Louise Bourgeois sonne comme en écho à la troisième dimension du son et du rythme de la mélodie de la chanteuse Camille⁶. La couleur, le marbre⁷, mais aussi l'espace, le vide, le silence, la respiration sont autant de matière à la figuration, donnant ainsi forme à l'infigurable.

Se référant au travail de Giacometti, Louise Bourgeois estime qu'ils livrent le même combat : celui d'une lutte éternelle entre l'artiste et son matériau. Il faut gagner la forme contenue par une

¹ Lacan J., *Ibid.*

² Lacan J., Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998, p. 228.

³ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon 4 juillet 1956, p. 351.

⁵ Expression utilisée par Louise Bourgeois

⁶ Camille, chanteuse, auteure compositrice pop indépendante interprète et actrice française née le 10 mars 1978.

⁷ Après avoir longuement cherché un matériau qui lui procure l'effet de la troisième dimension de la forme, Louise Bourgeois revient dans les mêmes clairières de marbre en Italie.

nécessaire résistance du matériau, où la finition peut être réalisée au ciseau, avec tendresse et agressivité.

La matérialité du matériau assure à l'artiste une lutte des corps. Pour écrire, Amélie Nothomb doit éprouver des sensations où corps et écriture se mélangent :

« Chaque matin je bois un demi-litre de thé brûlant très fort, plus fort que du café turc. Cela fait exploser mon cerveau et rend mon estomac malade, mais il s'habitue. Écrire est ma première nécessité. C'est mon hygiène. »¹

L'exigence contrainte de création défie les règles de l'esthétique ou de l'académisme et révèle un usage subjectif du matériau, du corps et du cadre de l'œuvre. Dali a besoin de sentir sur son corps nu *la peinture qui se craquèle comme des écailles de poisson* avant de se mettre à peindre. Le corps de l'artiste devient une scène de création et ceci qu'elle soit matériellement induite ou non.

Avec la distinction entre le corps et la chair, *Dasein*, le corps se montre apte à figurer, il se fait surface d'inscription, s'offre comme lieu pour l'Autre du signifiant : ce qui surgit se loge alors entre spéculaire et Réel.

La « lutte à mort » engagée par l'artiste, expression que nous empruntons à Louise Bourgeois, se mène avec la densité, sonore, physique, visuelle du matériau afin de faire sonner juste par la forme, le trait, ce qui vient pousser là de manière répétitive.

Pour en arriver à l'objet fini du texte écrit, Chloé Delaume² fait résonner les mots dans l'espace d'une bibliothèque pour saisir leur matérialité.

A la faveur du mot, de l'image, de la sonorité, etc., l'artiste donne une forme visible, déchiffrable à ce qui est invisible, inconnu. L'objet artistique peut recouvrir des fonctions subjectives qui échappent aux supports classiques de la matière, de l'image et du sens. L'artiste touche au Réel et à la vérité de la jouissance, tel qu'il use de la *réson* qui fait vibrer la raison, et résonner la juste parole, faisant écho au bien-dire de la psychanalyse.

Le « corps en passoire » de Marguerite Duras justifie de l'expérience et attrape ces morceaux de Réel, telle Louise Bourgeois et ses *dessins-plumes*. La matérialité de l'écriture nous convie à partir des témoignages à entrapercevoir parfois l'écriture comme un essai de figuration du mot tel qu'il se manifeste dans les lettres de Frida Kahlo³. Saisir le Réel même de la formalisation. Son mouvement, son tracé sont autant de présence de la corporéité du geste, de l'intensité du mouvement.

Dans la performance artistique, où le matériau est le corps de chair de l'artiste, quelle marque, quelle trace s'inscrivent pour cette œuvre figée dans une temporalité éphémère ?

Dans *Radiophonie*⁴, Lacan augmente la caractérisation de la *Chose* du Séminaire VII, – *ce qui du réel pâtit du signifiant* –, pour marquer que cette béance est une « négativation des chairs ». Il dépasse l'abord symbolique pour cerner sa consistance corporelle de « plus-de-jouir », qui différencie l'objet comme monnayable de l'objet *a*, cause de son désir.

Ce qui est en jeu, pour le sujet en quête du sens de la vie, c'est d'obtenir malgré tout un bout de jouissance : soit une prime de plaisir selon Freud, ou un plus-de-jouir selon Lacan.

¹ David M., *Amélie Nothomb : l'écriture illimitée*, Paris : L'Harmattan, 2013. (Espaces littéraires). p. 158.

² Chloé Delaume est notamment l'auteure de *Le cœur synthétique* (Seuil, 2020). Elle est écrivaine, éditrice, et ponctuellement performeuse musicienne et chanteuse. Elle a également réalisé une autre œuvre, musicale, prolongement de ce livre.

³ Tibol R., *Frida Kahlo par Frida Kahlo, Escrituras de Frida Kahlo*, Paris : Éditions Christian Bourgeois, 2004, 2007.

⁴ Lacan J., « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Georjin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien).

Marylin Monroe use du support de la photo qui capte l'image du féminin et qui se démarque par-là de l'image « vivante » de la caméra. Avec le film, elle éprouve des difficultés à incarner du féminin à la différence du support figé de la photo ou de la peinture. Elle sait néanmoins user d'artifices pour modeler et performer au féminin à partir de son propre corps. C'est ainsi qu'elle ajoute un talon à une chaussure, générant une boiterie qu'elle transforme en démarche aguichante et séductrice, telle qu'elle serait une marque du féminin.

Au-delà de l'image de l'absolu de la femme qu'elle crée pour dépasser un bégaiement handicapant et un rapport à l'autre entravé, elle développe une nouvelle manière de parler, qui n'est plus alors de l'ordre de la communication. Le son est susurré, chuchoté, les vibrations véhiculent la forme.

Le message de parole est rabattu à ce qui se donne comme signe de rencontre avec le Réel. L'artiste ne met plus à disposition du spectateur le *x*, mais un Réel irréprésentable qui *ex-iste*. Il y a un abandon du jeu de dupe où la béance n'est plus recouverte avec le voile de la peinture.

En figurant les entours de l'objet *a* non spécularisable, l'artiste touche au Réel et à la vérité de la jouissance. L'effet de saisissement de l'œuvre, aussi pour celui qui regarde, donne le signe de la rencontre avec un Réel insaisissable et infigurable. La matérialité de l'objet *a* que produit l'artiste porte l'objet d'art au-delà du sens faisant écho au corps de celui qui regarde.

Aussi intensément que le souffle de voix de Marylin Monroe en témoigne, l'objet créé devient un objet de fascination pour l'autre, car il recèle une réserve chiffrée de jouissance.

Cette réserve chiffrée est une nécessité dont témoigne le compositeur Arnold Schoenberg, qui lui permet de ne pas rendre l'objet créé monnayable. Il élève la musique à la dignité de la *Chose*, exprimant qu'elle peut autoriser l'accès à un sens que le langage recouvre, que la raison ne comprendrait pas. Sa création, son expérience et son objet, l'amènent à questionner d'où s'originent sa création et l'effet de satisfaction qu'il obtient alors. Nombreux sont les artistes, Pierre Soulages, Louise Bourgeois et bien d'autres, à vouloir en dire quelque chose et prendre à témoin celui qui accepte d'en être le spectateur : comme une nécessité d'en passer par le mot, de transmettre quelque chose qui rend la vérité de l'œuvre et du moment de création. L'artiste présente cet objet dans le lien social, mais gare à celui qui voudrait attribuer un sens, s'attribuer l'objet. Louise Bourgeois rudoie ainsi le journaliste qui voudrait l'aider à cerner l'indéfinissable.

L'objet d'art assigne donc l'autre et engage l'Autre. Lacan remarque que, dans le champ de la névrose, le regard est le désir *à* l'Autre et la voix, le désir *de* l'Autre ; tels des fragments de Surmoi. Celui qui regarde est alors interpellé sans que, dans le champ de la névrose, cela ne le divise entièrement.

Lacan pointe que la scansion de la psychanalyse est ce qui s'approche le plus de la voix :

« Elle est ce qui choit de la parole, mais ce n'est pas, c'est-à-dire littéralement un vide, un silence, qui pourrait être le pur silence, un vide au cœur de tout objet, celui de l'objet a, c'est-à-dire un trou. »¹

Le dire d'après-coup n'est pas le dire de l'expérience, marque de la matérialité et de la consistance de l'objet *a*, il est de nouveau symbolisé et achoppe à en retransmettre quelque chose. À la nécessité d'en partager quelque chose et de transmettre cette expérience, s'adjoint parfois la défense nécessaire contre l'appropriation par l'autre. A. Schoenberg souhaite toucher le public, l'émouvoir, mais ne veut pas qu'il en jouisse totalement. *« Je dois confesser : je pense que je n'ai aucun public »²*. En confessant l'absence d'un autre capable de recevoir, il apporte la preuve de la qualité de sa musique.

¹ Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.

² Schoenberg, A., *Le style et l'idée*, 1950, Paris : Buchet-Chastel, 2002, (Libella), p. 79.

Il crypte le message, utilise une méthode de chiffrement hors de la portée de l'Autre et de sa jouissance, l'objet est alors au-delà du partenaire imaginaire, et renvoyé à l'Autre qui est celui qui est antérieur et extérieur au sujet qui le détermine. L'autre ne doit pouvoir en jouir totalement, l'œuvre doit lui demeurer inaccessible, produisant un effet de vérité, de désir, mais pas de jouissance. Le moment ne peut se partager, « *Vous ne savez pas* ».

Le Réel ne peut se serrer par le Symbolique et par l'Imaginaire et le créateur tente tout à la fois de chiffrer et de déchiffrer. Comme en analyse où l'interprétation n'est qu'une tentative de déchiffrement, « *L'interprétation est du sens et va contre la signification* »¹, quelque chose toujours, échappe au sens. Le Réel – comme effet de *lalangue* – le marque sensiblement, car il est ce qui *ex-siste* au sens.

II-2 – La trace jouissante

« *Je dessine maintenant avec de l'écriture et je pense même demander la Légion d'honneur pour ça* »². Dans un automatisme proche de la rêverie, Gaston Chaissac crée de nombreuses signatures et avec une pointe de cynisme, il démontre combien la signature peut se marquer d'être le signe du nouage du singulier à la jouissance.

Dans l'Islam, les théologiens se sont accordés sur un principe de non-figuration du nom et de la forme divine. Toutefois un grand soin est apporté à la calligraphie des textes arabes, laissant entrevoir ce que Lacan pointait à propos de la calligraphie chinoise et japonaise dans *Lituraterre* : la pureté de la forme est ce qui permet de toucher au Réel, elle est ce littoral entre Réel et Symbolique.

Lorsque Lacan ouvre les *Écrits* par son commentaire de « *la Lettre volée* » d'Edgar Allan Poe, il remarque que dans la nouvelle, la lettre dont on ignore le contenu, arrive toujours à destination et a un effet de féminisation sur celui qui la détient. Il rend alors compte de la lettre telle qu'elle est le phallus porteur de la signification de la castration.

Le savoir est alors envisagé comme troué, il est au-delà du mythe et du sens, il « *est du côté des textes littéraires qui véhiculent la vérité à leur insu* »³. Et la lettre est ce qui du Symbolique fait trou dans le savoir.

Autrement dit, en reprenant les termes lacaniens, « *À ne pas le dire tel que* » l'avoue d'autant plus : cela ne passe pas par le sens, mais par l'émission du sens et du phallus (– φ).

Avec *Lituraterre*, Lacan se détache de cette définition de la lettre de « *L'instance de la lettre* »⁴ qui la rabattait alors au signifiant de la vérité du désir, le phallus, pour la situer non plus seulement relativement au manque-à-être du sujet du désir, mais de manière à ce qu'elle s'articule au vivant de la jouissance.

Cette nouvelle définition de la lettre réordonne l'enseignement de Lacan et déloge ainsi les concepts du phallus, du grand Autre, du Nom-du-Père pour les réduire à des fictions.

De là, Lacan distingue alors le signifiant corrélé au sens, de la lettre qui fait passer le message de la castration, qui elle, se situe au-delà du sens et exclue toute métaphore. Là où la lettre était

¹ Lacan J., « L'étourdit », 1972. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p 449-495. (Le Champ freudien).

² Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500), p. 55, p. 57.

³ Marret-Maleval S., « La condition littorale » : lecture de « *Lituraterre* ». In *L'a-graphie, Le corps parlant et ses pulsions*, Publication de la Section clinique de Rennes, octobre 2016, p. 87-102.

⁴ Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », 1957. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

corrélée au phallus tel qu'il était à ce moment-là dialectique de l'être et de l'avoir, – φ , il y a un passage vers le phallus, alors Φ , un pur semblant qui provient du Symbolique, mais « ne tient pas le coup dans l'abord du réel »¹.

La lettre est alors ce qui permet l'articulation dans le Réel : « n'y-a-t-il rien dans le réel qui se passe de cette médiation ? ». Elle est le point de capiton entre Symbolique et Réel ; elle est littorale, elle est ce qui fait bord entre le savoir et la jouissance.

Comme telle, elle fait marque d'un vide au cœur du signifiant ; elle n'est pas représentation de l'écriture, mais bien plutôt la trace de l'échec de toute représentation. Le trait de pinceau unique² cher à la calligraphie chinoise marque quant à lui, par le geste de l'écriture, la régularité du tracé, du rythme, du mouvement, et ainsi, la trace jouissante de la *Chose*.

Nous l'avons déjà dénoté, la jouissance de la *Chose* est celle d'avant le Nom-du-Père et d'avant la reconnaissance de l'Autre : innommable, en deçà des signifiants. Elle est non symbolisée et uniquement accessible par transgression et elle s'inscrit dans le corps sous forme de traces, où elle s'éprouve, mais s'ignore.

La jouissance de la *Chose* est donc au même titre que la jouissance Autre une jouissance du corps, tandis que la jouissance phallique est une jouissance hors corps. Sous l'éclairage de la logique phallique et la jouissance Autre, la lettre est ce sens joui et la jouissance. Entre la lettre et le signe, c'est la question du sens et du hors-sens, la question du mot et du geste que nous interrogeons.

L'illisibilité de la lettre chez Joyce, qui confine à un au-delà du sens permet à Lacan d'aborder son affinité avec le Réel. De là, il dégage deux fonctions de la lettre : de trou et d'objet *a* qu'il développera par la suite dans le Séminaire *Le Sinthome*.

La lettre agrafe la jouissance et elle noue l'objet et le signifiant. La jouissance n'est alors plus cet impossible à dire, elle se lit à partir du S1 et la lettre peut être cernée à partir du S1 et de l'objet *a* : S1/a.

Ce changement de perspective encourage de fait à ne pas s'aventurer du côté de la psychobiographie de l'œuvre d'art mais bien plutôt à la considérer en s'avançant vers un « au-delà de l'Œdipe ».

En articulant par le S1 et non par le phallus, Lacan accentue l'identification par le trait unaire, et vient au regard du S2³. É. Laurent pointe qu'ainsi Lacan se situe du côté du lien du sujet à l'objet plutôt que du côté du lien du sujet à l'Autre⁴. L'expérience de l'absence de l'Autre laisse la place à ce qui fait l'ancrage du sujet – son point d'amarrage – l'objet *a* ; ce dénuement permet alors de cerner l'abord littoral de la lettre.

« Le sujet, quand il ne peut pas être représenté, quand il n'est plus représenté dans l'Autre, quand l'Autre n'est plus ce lieu où il s'aliène, où il s'inscrit, mais devient le désert de l'Achose, alors, le sujet à la place, s'accroche à ce qui est son point d'amarrage, l'objet (a) et la lettre, nous dit Lacan, devient littorale. »⁵

De là, le bord du trou dans le savoir est donc abordé par le S1, le signifiant qui représente le sujet comme Un, et par l'objet de sa jouissance.

¹ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. De la nature des semblants », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, cours du 22 janvier 1992, inédit.

² Cheng F., *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris : Points, 1991. (Essais).

³ Marret-Maleval S., « La condition littorale » : lecture de « Lituraterre ». In *L'a-graphie, Le corps parlant et ses pulsions*, Publication de la Section clinique de Rennes, octobre 2016, p. 87-102.

⁴ Laurent É., « La lettre volée et le vol sur la lettre ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, 43, 1999, p. 31-46.

⁵ Laurent É., *Ibid.*, p. 38.

La lettre insiste au même titre que la répétition s'écrit hors du langage et de l'Autre. Elle se double du caractère symbolique et réel et choisit de l'articulation signifiante S1-S2 au profit d'une identification par le trait unaire et la jouissance.

Après un voyage qu'il fait au Japon, Lacan rend compte de la condition littorale par la calligraphie japonaise et dénote alors que cela tient « à ce que l'art en véhicule ». L'art se mêle à la lettre et la calligraphie japonaise, et par-là, rend sensible ce qui affecte la langue : l'articulation dans la lettre de la jouissance et du S1.

Les *kakemonos*¹ sont faits d'inscriptions qui permettent de discerner « ce qui s'en élide de la cursive Uexküll »², autrement dit ce qui achoppe avec l'écriture occidentale.

Cette dernière vient représenter ce qui est voilé par le refoulement, tandis que l'écriture orientale serait fondée sur la lettre, l'écriture au singulier, – le singulier de la main, le trait de pinceau signature du peintre, et la récupération de jouissance dans l'œuvre même du *kakemono* qui invite au regard plutôt qu'au sens.

Avec la lettre japonaise, Lacan s'intéresse à la matérialité du signifiant sans pour autant donner consistance à la jouissance. L'effet de la lettre opère à partir du détachement du S1 qui ravine le Réel, – ravinement situé sur le versant de la matérialité du langage³. La lettre « n'y remonte qu'à y prendre nom ». Le S1 est le signe du sujet, son nom « comme il arrive à ces effets parmi les choses que dénomme la batterie signifiante pour les avoir dénombrées », délié du sens que le S2 pourrait apporter. La lettre s'inscrit donc comme bord avec le Réel, à partir du trait unaire de sa prise sur l'énonciation et de la jouissance.

Lacan reconnaît à partir de là qu'il faut l'acte et l'énonciation d'un sujet, le S1.

Avec la lettre, Lacan se décale de la conception littéraire habituelle pour avancer que la tradition écrite ne résulte pas de la tradition orale. Si Freud ne déduit pas dans *L'Esquisse* que l'écriture est impression, il saisit que les lettres sont « effets de signifiant ». La lettre n'est pas d'avant le langage, « elle est secondaire, conséquence du langage », elle « fait rupture dans la cohésion du système du semblant »⁴.

Bien qu'il n'existe pas d'écriture sans parole inaugurale de l'Autre, ou d'écriture sans *lalangue*, il y a une nécessité de la primauté d'une écriture, comme ce qui fait trace, comme mortification qui s'actualise dans la jouissance du vivant.

La littérature est un « tressage » de la jouissance de la lettre avec la jouissance du sens tandis que la *lalangue* des origines, d'avant le langage et d'avant la différenciation, court-circuite le *blabla*, les petites jouissances du langage ordinaire. La jouissance de *lalangue*, est une jouissance mixte, dérivée de la jouissance phallique du langage et proche de la jouissance corporelle de la Chose.

La *lalangue* nous permet de questionner la trace jouissante qui se marque de l'acte du sujet, de son énonciation, et du S1 et de la matérialité de la langue.

¹ Le *Kakemonos* ou *kakejiku* désigne au Japon une peinture ou une calligraphie sur soie ou sur papier encadré, en rouleau, et destinée à être accrochée au mur ou sur les mats d'éclairage public.

² Lacan J., « L'écriture », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien).

³ Marret-Maleval S., « La condition littorale » : lecture de « L'écriture ». In *L'a-graphie, Le corps parlant et ses pulsions*, Publication de la Section clinique de Rennes, octobre 2016, p. 87-102.

⁴ Miller J.-A., « Lacan et la chose japonaise ». In *Analytica*, Paris : Navarin, 1988, p. 101.

II-3 – La forme chez l'artiste, la poïésis et la topologie de Lacan

Là où quelque chose est perdu par le filtre du langage pour Louise Bourgeois, il lui devient possible, par la matière, d'en dire quelque chose. L'objet alors créé manifeste une singularité et une radicalité qui suggère un traitement autre que l'expression ordinaire, qui *tord alors le cou* à la parole comme communication.

Les récits autour de la création sont nombreux, mais *in fine*, la vérité de l'objet échappe, quelque chose de l'expérience reste. Le signifiant fait la distance entre la jouissance et le corps, tandis que la forme semble dire mieux que le mot, comme si elle conservait son rapport originel au monde externe. Comme nous le notions à propos de la calligraphie japonaise, la forme rend compte du sensible et du singulier, elle propose une voie autre pour approcher le trou dans le savoir sans perte liée au langage.

Une forme occupe le corps spatial de la forme, celui-ci est limité par un bord, et rempli de qualités sensibles¹. La forme peut être appréhendée et saisie perceptivement s'il existe une certaine saillance phénoménologique – si le phénomène se détache, est saillant. Husserl a ainsi théorisé le concept de discontinuité qualitative de la forme dans *Recherches logiques*², ouvrage dans lequel il met en avant les idées qui fondent la phénoménologie.

Dans son ouvrage *Les Origines de la Géométrie*³, Michel Serres démontre que les mathématiques ont débuté par l'entrelacs du tissage ; les archéologues ont par ailleurs découvert que l'entrelacs est bien antérieur à l'écriture. C'est à partir des nœuds et des entrelacs dans les structures tissées que se seraient développées les intuitions physiques. La manipulation de matériaux et la recherche pour les convertir en objet utilitaire (panier, tissus) est ainsi, selon M. Serres, la marque des premières opérations mathématiques. Par ailleurs, L. De Vinci manipule l'entrelacs dans le *CodexVallardi*⁴.

Les découvertes scientifiques encouragent les artistes à s'en saisir pour approcher leur objet, mettant à jour ce que Heidegger pointe : la science se contenterait de révéler le « déjà-là » de l'art.

À partir de la théorie de la relativité d'Albert Einstein, des artistes développent de nouveaux modes de représentation, tels Braque et Picasso qui tentent d'approcher un plan non plus euclidien, mais sphérique ou hyperbolique.

L'objet reste donc le même pour chaque sujet et la forme, la trace, la *poïésis*, la topologie sont des opérateurs pour tenter de serrer ce qui du Réel échappe toujours.

Les différentes expériences qui se fondent à partir notamment de la matérialité propre à la poésie, démontrent l'enrichissement possible autour du « déjà-là » de l'art. La poésie utilise l'intensité de l'union des sons, des rythmes, des harmonies pour évoquer et suggérer les sensations, les impressions, les émotions les plus vives. L'état poétique est, selon Platon, celui de la possession divine, de l'enthousiasme et dans la Bible, le poète est le prophète, il est la bouche de Yahvé.

Le poète est considéré comme l'artiste par excellence, car il crée à partir du langage un nouveau langage avec ses propres figures et son rythme tout en conservant l'architecture du poème et l'intelligibilité de son objet.

¹ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/forme/>

² Husserl E., *Recherches logiques*, 1900, Paris : Puf, 2003. (Épiméthée).

³ Serres M., *Les Origines de la Géométrie*, Paris : Flammarion, 2011. (Champs sciences).

⁴ Le Codex Vallardi se présente sous forme de portfolio de 378 feuillets, il a été acquis par le Louvre en 1856 auprès de l'antiquaire milanais Giuseppe Vallardi.

Avec l'*ut pictura poesis*¹, le poète compare son art à celui du peintre, ainsi le poète grec Simonide de Céos écrit que « *La peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante* »², tandis qu'Horace avance qu'« *Une poésie est comme un tableau* ».

L'*ut pictura poesis* est pour les peintres une opportunité de légitimer de nouveaux styles profanes qui émergent à la Renaissance (mythologie, histoire, allégorie princière). En assimilant la peinture à la littérature, l'artiste s'affranchit de l'unique registre religieux, et il peut dès lors s'inspirer de sa réalité extérieure ou intérieure.

Dans l'*Art poétique* Horace considérait que « *Les peintres et les poètes ont toujours eu un égal droit d'oser tout ce qu'ils voulaient* ». L'artiste aurait une liberté supplémentaire que la matière déjà, lui fournit.

De nouvelles expérimentations apparaissent alors hors des cadres convenus. Titien³ propose ainsi une version personnelle de toiles mythologiques dans ses « *Poésies* », Poussin⁴ intègre un motif païen (la Charité romaine) dans *La Manne* (1639). Eugène Delacroix⁵ crée pour toucher le spectateur avec la couleur, le matériau et le choix de la scène ; il se détache complètement de la Bible pour provoquer l'émotion de celui qui regardera l'objet ainsi créé pour lui.

Mallarmé souligne encore les champs en partage, de la forme, de l'art, de la poésie qui, tous, tentent de serrer au plus près le Réel et de s'affranchir des rets du symbolique : le poète, pour lui, n'a qu'une seule fonction qui est de créer une langue qui ne soit en rien lié à « *l'universel reportage* »⁶.

La langue de la poésie est placée comme langue d'exception, de par sa structure et sa finalité, son enjeu n'est pas de communication, mais la construction d'un objet poétique. Le poète modèle la langue comme un matériau pour toucher à sa quintessence. Il la charge selon l'expression de Mallarmé d'un : *sens plus pur*. Le poème s'inscrit ainsi comme irréductible à tout message et à tout sens.

¹ Le terme est issu de l'*Art poétique* d'Horace (65-8 av. J.-C.). À la Renaissance, la peinture et la littérature sont très liées, particulièrement dans le discours sur la peinture jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et dans la production picturale jusqu'au milieu du XIX^e.

² Poète grec Simonide de Céos (556 env.-467 av. J.-C.)

³ Titien, Tizianon Vecello, (1488 env.-1576), artiste peintre, graveur vénitien.

⁴ Nicolas Poussin, (1594-1665), peintre français représentant du classicisme pictural.

⁵ Eugène Delacroix, (1798-1863), artiste peintre français.

⁶ Poésie hermétique.

Les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire bousculent l'ordre traditionnel du poème. Avec les œuvres de Mallarmé, l'écriture poétique se modifie, les codes changent et la prose devient un possible fait poétique. Il propose ainsi une syntaxe très resserrée qui finit par se déstructurer et par laisser place au hasard¹. L'image poétique se modifie, est bousculée.

Dans *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, la syntaxe n'a plus la place d'ornement du discours et devient la substance même du poème.

Les expériences à partir de la matérialité de l'objet poétique se multiplient. Thomas Stearn Eliot ou Ezra Pound insèrent dans leur texte des mots du monde entier. Saint-John Perse s'appuie sur un lexique rare. Henri Michaux, Antonin Artaud créent des mots aux limites de l'indicible.

La colombe poignardée et le jet d'eau, Guillaume Apollinaire²



Les membres de l'Oulipo (Raymond Queneau, Jacques Roubaud) déstructurent également le poème par une combinatoire *ad libitum*. Christian Dotremont (membre du mouvement Cobra) crée des logogrammes qui allient texte et calligraphie. Isidore Isou recherche avec le lettrisme la densité réciproque du graphisme et des sonorités.

D'autres encore, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy, tentent de saisir l'essentiel tandis qu'Alain Bosquet discrédite le mot.

L'étymologie du mot poésie, « *Poiésis* » inscrit déjà dans son terme une interprétation du fait poétique. Dans le vocabulaire grec, il signifie « création », du verbe *poiein* : « faire », « créer » ; cela se situe ainsi du côté de l'acte, faire avec des mots et leur matérialité. Rappelons aussi que comme le remarque Lacan, la poésie est un acte : un acte de « savoir-y-faire » avec ce savoir.

Platon définit la *Poiésis* comme toute cause – *ailla*, d'où se réalise le passage du non-être à l'être. La *Poiésis* selon Heidegger fait « advenir une non-présence, quelle qu'elle soit, la [fait] passer et avancer dans la présence ». La *poiésis*, est « *pro-duction* – Her-vor-bringen : conduire ci – devant »³.

¹ Mallarmé S., *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, Bruges : La Nouvelle Revue Française, 1914.

² Apollinaire G., « La colombe poignardée et le jet d'eau ». In *Calligrammes*, 1918.

https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Guillaume_Apollinaire_Calligrammes/1002852.

³ Heidegger M., « La question de la *techné* » exposé dans les Séminaires de Fribourg, 1953. In *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958.

Dans *Poétique*,¹ Aristote détermine la *poietiké technè* comme le travail poétique, la création en elle-même, où le but est « autre ». La *poiésis* n'est pas une *praxis*, mais elle produit un objet marqué de vérité. Lacan dénote ainsi que « la parole poétique est la réalisation de la vérité du sujet »², elle pointe le Réel en son cœur. Par la *poiésis*, procède l'*aletheia* comme dévoilement de la vérité, la présence et l'être-là.

En inventant toujours, le poète se crée un nom et un nouveau sens, touche au savoir pour ne pas être pris aux rets du langage. La *poiésis* ne se réduit pas au choix du signifiant, mais par l'objet poème, elle témoigne d'une réorganisation du savoir inconscient du sujet et de l'assomption d'un dire qui effleure le Réel. Dans cet acte, la parole poétique « métaphorise la négation inconsciente dans une volonté de dire »³.

Elle déchire le voile du fantasme et fait acte d'énonciation pour celui qui se risque à engager son propre dire.

Avec son usage de la topologie, Lacan formalise, et échappe, par le mathème, aux mêmes filets du langage. Avec la bande de Moebius, il utilise à la fois la topologie et l'objet pour réussir à marquer une altérité qui serait extérieure et finalement intime.

Il tente de serrer par la topologie, là où la langue achoppe toujours à attraper l'expérience : là où la poésie marque que ce n'est pas le sens qui prévaut mais c'est le Réel comme effet de *lalangue*, qui se manifeste comme ce qui *ex-siste* au sens.

Le Réel est aversion de sens et le résultat en est de faire surgir un espace dans lequel le *jouis-sens* n'a plus de sens. Cet espace non métrique, l'objet de la topologie, est aussi celui revendiqué par la forme de l'artiste et la *poiésis*.

III – L'objet, création

III-1 – « Louise est une momette (elle fait des mots), créosotte (Louise joue sur les mots, elle crée, donc elle est une créosotte) »⁴.

Par sa « férocité d'être entendue » qui la place au service de la vérité, Louise Bourgeois⁵ décrit une absolue nécessité de la sculpture qui lui permet un autre langage.

« Je fais de la sculpture parce que j'en ai besoin, pas pour m'amuser. [...] En fait, mon travail tout entier est un champ de bataille, une lutte à mort. »⁶

Car, explique Louise Bourgeois, l'artiste sacrifie la vie à l'art non parce qu'il le désire, mais parce qu'il ne peut rien faire d'autre. Dans son journal, en 1974, elle écrit :

¹http://psyaanalyse.com/pdf/ARISTOTE_POETIQUE_D_ARISTOTE_BNF_CH_BATTEUX_1874_57_Pages_1_9_Mo.pdf

² Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

³ Medda V., « Ex-acte. La poétique du transfert ». In *Che Vuoi ?*, Paris : L'Harmattan, 2010/2, 34, p. 35-40.

⁴ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, P. 340. Louise Bourgeois écrit en 1995, pour le catalogue de l'exposition *Féminin-Masculin : le sexe de l'art*, au musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, à Paris (17 octobre 1995–8 janvier 1996).

⁵ Louise Bourgeois est née à Paris le 25 décembre 1911.

⁶ Bourgeois L., « Déclarations, 1988 ». In *Drawings*, New York- Paris : Robert Miller, Daniel Lelong, 1988, p. 181.

« La recherche (continue) de la vérité c'est ce qui me fait avancer. Le secret de mon angoisse. Qu'est-ce que c'est depuis l'enfance ? Cela a à voir avec l'hostilité – qu'est-ce qui ne va pas chez moi. »¹

Devenir artiste est une religion, pas un sujet de conversation. L'art c'est la « ré-expérience du trauma. Avec de l'humour ». « Dans mon art, je suis le meurtrier. Vous comprenez ? »²

Pour se rendre « utile »³ dès l'enfance, Louise Bourgeois commence à dessiner pour refaire les pieds ou les « cache-sexes » des tapisseries usées. En 1927, ses parents la contraignent à arrêter ses études pour se consacrer à l'entreprise familiale de restauration de tapisserie. Malgré la décision parentale, elle se présente au baccalauréat en 1932, puis s'inscrit à La Sorbonne pour suivre un enseignement de mathématiques. Rebutée par l'algèbre, elle abandonne le cursus, même si la géométrie et le calcul restent toutefois associés à une période heureuse. Elle déclarait avoir trouvé dans les lois des mathématiques une paix et une confiance qu'elle savait ne pas vouloir trouver chez les humains. Les relations de la géométrie, entre le point, la ligne, le plan et toutes les figures qu'ils forment sont pour elle comme de possibles équivalents de relations complexes qu'elle entretenait avec sa famille⁴.

Face au sentiment d'angoisse, le langage de Louise Bourgeois devient géométrique et la géométrie est, selon elle, émotionnelle. Cela lui permet de mettre les idées et les émotions dans l'ordre : « J'ai appris qu'on pouvait étudier des matières où toutes les règles sont connues ». Cet usage de la géométrie se déplace à celui de l'art et de la création, qui empêchent que se produise un anéantissement par la peur. « Jadis j'étais submergée par l'angoisse » et cette peur est devenue son premier matériau de création.

Dans son atelier de Brooklyn, des centaines d'œuvres en plâtre, bois, pierre, bronze, résine, de toutes les époques, y côtoient le travail en cours⁵. Son attitude est compulsive face au travail : « Le monde de ma sculpture et ma vie ne font qu'un »⁶.

Elle parle d'un envoûtement, d'un vécu physique, « je ne peux m'exprimer », où l'art est une transmutation de l'émotion en forme concrète. « Je m'isole dans l'atelier où je contrôle totalement la situation. »⁷

Le souvenir jaillit quand elle crée, raconter son histoire, est une manière d'oublier et d'être libérée ; le « *trialogue* » s'instaure. La sculpture devient un moyen qui lui permet de revivre l'émotion et le souvenir pour re-crée le passé.

« En France, je n'étais pas un sculpteur, et je ne pense pas que je le serais devenue. »

À peine mariée, parce que la pression du père l'imposait, elle quitte la France pour les États-Unis, où le couple décide d'adopter un enfant. En 1939, ils accueillent un orphelin de 4 ans, Michel, né en France. Ils auront ensuite 2 garçons, Jean-Louis né en 1940 et André, né en 1941.

¹ Bourgeois L., « Journal 1960-1979. Extraits. ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 78.

² Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007.

³ M. et Mme Bourgeois espéraient un garçon, Louise Bourgeois en vient à se demander comment être utile alors qu'on est une fille

⁴ Frémon J., « Essai mystère d'une identification ». In *Louise Bourgeois, Moi Eugénie Grandet*, Paris : Gallimard, 2010. (Le Promeneur). p. 39.

⁵ Frémon J., *Ibid.*, p. 30.

⁶ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007.

⁷ Bourgeois L., « Entretien avec Suzanne Pagé et Béatrice Parent, Paris, 1995 ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 316.

Il est fondamental pour Louise de devenir mère : « *Comme je venais de France, où la femme est surtout une mère* »¹.

En devenant mère, elle se découvre « *complète* » : « *je n'étais pas l'intermédiaire d'un homme, j'étais une femme* »². Déjà dans son enfance, elle s'interrogeait : « *être utile – être fille ?* »³, « *M'aimez-vous même si je ne suis qu'une fille ?* ». Et de sa vie d'artiste, de femme, de femme mariée, de mère, Louise Bourgeois conclut au final par un « *Nous sommes tous homme-femme* ».

Ses œuvres, telles les *Femmes-maison*⁴, traitent de son rapport à la maternité ; elle y souligne la propension de la femme à fabriquer du corps vivant. Dans ses carnets dessinés, *l'accouchement*⁵ représente un enfant qui sort de la bouche de la mère. Sous le titre, *Ma vie intérieure*⁶, elle dessine une femme en pied porteuse d'un enfant prêt de naître, déjà hurlant. Des pieds à la tête dans un entrelacs organique, les cheveux deviennent des boyaux et se mêlent au cordon ombilical. Au dos, elle a écrit : « *Mother and daughter/Eugénie et sa mère* »⁷ ; la sculpture prend le relais et matérialise la procréation. Elle réalise par ailleurs des comparaisons entre élever un enfant et des techniques de sculpture⁸ pour finalement déterminer que sa quête est ailleurs :

« *L'art est un privilège qui m'a été donné, mais qu'il m'a fallu pourchasser, plus encore que celui d'avoir des enfants. [...] le privilège se fut d'accéder à l'inconscient. [...] sublimation.* »

J. Frémon décrit Louise Bourgeois ainsi :

« *Ce monde perdu, présent et constamment ravivé dans l'œuvre de l'artiste, l'était aussi dans sa conversation quotidienne. Louise Bourgeois, était, bien sûr, parfaitement bilingue, mais elle l'était au point qu'elle s'exprimait en permanence dans les deux langues à la fois, sans trop se soucier de savoir de laquelle son interlocuteur était le plus familier.* »⁹

La langue, comme l'enfant qui fait devenir mère, permet le lien qui fait sujet. Entre le français et l'anglais, l'être femme ou l'être mère, c'est la sculpture qui triomphe. La fabrique de corps, la réalité de la troisième dimension qui touche à l'ineffable de la création se mêlent de la langue. Louise Bourgeois recrée sa propre langue à partir de l'œuvre et de ce qu'elle en dit, tissant un nouveau langage à partir de ce français, langue maternelle qu'elle juge saccadée par des *effets de syncope* et elle s'adresse alors à l'autre dans un parfait jeu rythmé des deux langues.

Bien que très critique des artistes qui expliquent beaucoup leur œuvre, elle déconstruit, entraîne le spectateur à l'écoute, à décortiquer avec elle l'ensemble qui a pris forme.

« *C'est rare de trouver quelqu'un qui sache donner vie à une œuvre à travers sa description, au lieu d'émettre des jugements.* »¹⁰

¹ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 208.

² Bourgeois L., *Ibid.*, p. 131.

³ Bourgeois L., *Ibid.*, p. 319.

⁴ Louise Bourgeois, *Femmes-maisons*, 1946 1947, peinture huile et encre.

⁵ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 301.

⁶ Louise Bourgeois, *Ma vie intérieure*, lithographie, 1985.

⁷ Louise Bourgeois, *Mother and daughter/Eugénie et sa mère*, 2009.

⁸ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 203.

⁹ Frémon J., « Essai mystère d'une identification ». In *Louise Bourgeois, Moi Eugénie Grandet*, Paris : Gallimard, 2010. (Le Promeneur). p. 20.

¹⁰ Bourgeois L., « Transcription d'une déclaration de l'artiste à partir d'un entretien enregistré avec Deborah Wye, le 11 juillet 1981, avec ajout de l'artiste », *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007.

L'art n'est pas la démonstration de mots des critiques d'art, l'œuvre se suffit, tout y est sans faire appel à la démonstration.

« Chez moi, rien n'est littéral, jamais, jamais » ; « Je préfère les dessins abstraits, car ils sont plus lisibles que les formes représentatives. »¹

Parler du « plaisir » de l'œuvre fait peur :

« Je me méfie des mots. Ils ne m'intéressent pas, ils ne me satisfont pas. Je souffre de la façon dont les mots s'épuisent. [...] Je suis une femme très terre à terre. Les formes sont tout. »²

Par la forme, il lui devient possible de rendre compte de ce qui est perdu par le filtre du langage, et alors d'en partager une trace, un reste avec un autre.

« L'art est une manipulation sans aucune intervention. »³

Tout est ainsi « croqué » et retranscrit, sans filtre, durant ses longues nuits d'insomnie.

« Les dessins sont des pensées-plumes, ce sont des idées que j'attrape au vol et que je mets sur le papier. Toutes mes pensées sont visuelles. »⁴

Ce sont ainsi de nombreux carnets, écrits ou dessinés, qu'elle conserve, classe, numérote.

« Je conserve très précieusement mes "journaux" dessinés. Ils me détendent et m'aident à m'endormir. [...] J'appelle ces journaux "tendres compulsions". »⁵

Sa recherche et son choix minutieux du matériau construisent ce que la création transcende :

« Je fais un dessin et puis je découvre ce que j'ai voulu dire dans le dessin. »⁶

Elle livre une lutte éternelle entre l'artiste et son matériau⁷ : il faut gagner la forme, contenue par une nécessaire résistance du matériau, où la finition peut être réalisée au ciseau, avec tendresse et agressivité. Car la matière résiste à ses assauts, lui subsiste : « J'aime me confronter à ce qui me résiste »⁸.

Avec la création, elle fait fi des faux-semblants du langage et se confronte à ce qui est, telle une quoddité :

« Personne ne m'empêchera de voir ce qui est, plutôt que ce que je voudrais »⁹.

« Le regard est plus important que la parole. On ne peut tricher avec le regard comme on peut dire des foutaises toute la journée et personne ne le sait. »¹⁰

Car :

¹ Bernadac M-L., Entretien avec l'artiste, Catalogue de l'exposition, *Louise Bourgeois, Dessins pensées-plumes*, Centre Georges Pompidou, exposition 1 février–10 avril 1995.

² Bourgeois L., « Entretien avec Trevor Rots, 10 mai 1990 ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 205.

³ Bourgeois L., « Déclarations, 1988 ». In *Drawings*, New York- Paris : Robert Miller, Daniel Lelong, 1988, p. 180.

⁴ Bernadac M-L., Entretien avec l'artiste, Catalogue de l'exposition, *Louise Bourgeois, Dessins pensées-plumes*, Centre Georges Pompidou, exposition 1 février–10 avril 1995.

⁵ Bourgeois L., « *Compulsions tendres*, publié en février 1995 dans *World Art*, n° 2 ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 317-318.

⁶ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 368.

⁷ Dès 1967 elle voyage à Pietrasanta en Italie pour travailler le marbre ou directement dans les fonderies de bronze de la ville. Elle y retourne régulièrement une ou deux fois par an, jusqu'en 1972, puis une nouvelle fois travailler à Carrare en Italie en 1981.

⁸ Bourgeois L., « Déclarations, 1988 ». In *Drawings*, New York- Paris : Robert Miller, Daniel Lelong, 1988, p. 181.

⁹ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 268.

¹⁰ Bourgeois L., « Extrait du film documentaire *Chère Louise* de Brigitte Cornad, Canal +, 1995 ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 346.

« L'objectif de la parole est de dissimuler les choses. Ce que je veux, c'est me souvenir totalement du passé, avoir un contrôle total sur le passé. »¹

Elle entend s'affranchir des faux-semblants du langage, à partir de ses *pensées plumes*, de ce qu'elle est, du corps et de l'espace qu'elle manipule et de là, à partir de l'art et de son acte, faire surgir ce qui est. Elle insiste :

« Dieu inventa l'art comme procédé de survie [...] l'art est un langage, comme la langue chinoise »².
« Les symboles ne sont que des flacons vides. Ils ne fonctionnent que par ce qu'on y met – les symboles personnels renvoient à un alphabet personnel, être unique c'est tout ce qu'on a. L'image est sacrée et ne devrait pas être volée. »³

Avec l'art, la sculpture et la troisième dimension qu'elle permet, il ne peut y avoir de figure illusoire. « J'ai besoin de la réalité que procure la troisième dimension. »⁴

Et la création modelée enserme son être mieux que son corps. « Pour moi, la sculpture est le corps. Mon corps est ma sculpture »⁵ et elle explique : « Mes émotions ne sont pas appropriées à ma taille. Donc elles me dérangent ! »⁶.

Les « Cellules »⁷, ces très grandes installations, dans lesquelles le spectateur se promène, manifestent des émotions et le traitement qu'elle a opéré à partir d'elles. Elle dit ainsi à propos de ces oeuvres : « Il faut donner un contour formel abstrait à ce qui arrive à mon corps »⁸ car, « Vraiment mon œuvre c'est moi, bien plus que je ne le suis physiquement ».

À propos de trois sculptures en bronze, moins grandes que l'œuvre *Maman*,⁹ mais assez haute pour passer dessous, elle invite J. Frémon à s'y balader avec elle. En étant entre les pattes du *monstre*, elle dit : « C'est ma mère, elle me protégeait ». Puis elle élève les bras pour attraper les pattes de l'araignée et presque s'y suspendre, « plissant les yeux et pinçant les lèvres, avec cet air de contentement énigmatique qui lui était si particulier »¹⁰. Louise Bourgeois invite celui qui veut bien à partager ce reste de l'expérience.

À propos de la photo où elle apparaît avec *Fillette*¹¹, elle explique : « Fillette, c'est une petite fille, si on se laissait aller à l'interprétation on pourrait dire que j'ai ramené une petite Louise ». Elle continue : « Je

¹ Bourgeois L., « Extraits de déclarations publiées en 1992, dans le livre de Christiane Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois : Designing by Free Fall*, Ammann Verlag, Zurich ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 238.

² Bourgeois L., « Extrait de journal ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 138.

³ Bourgeois L., *Ibid.*, p. 140.

⁴ Bourgeois L., « Entretien avec Nigel Finch pour le documentaire réalisé en 1993, produit par Arena Films, Londres, diffusé par BBC2 ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 264.

⁵ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 366.

⁶ Bourgeois L., *Ibid.*, p. 386.

⁷ Louise Bourgeois, *Les Cellules*, dès 1991, Guggenheim Bilbao.

⁸ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 213.

⁹ Louise Bourgeois, *Maman*, sculpture bronze, marbre, acier inoxydable, 1999-2002, Musée Long.

¹⁰ Frémon J., *Louise Bourgeois, Moi Eugénie Grandet*, Paris : Gallimard, 2010. (Le Promeneur). p. 30.

¹¹ Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968, latex sur plâtre, MOMA.

ne suis pas ce à quoi je ressemble. Je suis ce que je fais. Je suis mon travail»¹, car en effet, « Louise est une momette (elle fait des mots), créosotte (Louise joue sur les mots, elle crée, donc elle est une créosotte) »².

À partir de la forme créée et de sa propre langue, elle crée une *lalangue* marque de son être. L'accomplissement serait de *communiquer avec quelqu'un*, mais elle ajoute qu'elle n'y parvient pas.

« C'est drôle, vous me demandez ce que j'en pense, mais ce qui compte, c'est l'effet sur les gens. »³

La création n'est pas une mise en scène, plutôt un échange ou un jeu, comme « un drame à deux », « un psychodrame à la Moreno avec que des victimes pas de spectateurs ». La sculpture touche aux points et lignes géométriques des relations interpersonnelles et déroborde les limites pour rendre à l'artiste et à l'autre quelque chose de son être : « On commence avec un modèle, puis le modèle devient le sculpteur lui-même ».

L'être entier de Louise Bourgeois est engagé dans la création, irrépessible, nécessaire et cruciale. Face au sentiment d'angoisse, Louise, la *momette*, la *créosotte* crée d'abord par la géométrie, puis à partir du matériau, de sa résistance et de sa matérialité qui lui permettent alors de *transmuter l'émotion*. L'objet créé cerne le vide essentiel et il est resté de l'expérience et marque du *dialogue* alors instauré. L'objet élevé à la dignité de la *Chose*, rend la consistance de l'assomption réelle signifiée par l'angoisse, il lui permet de figurer pour dans un second temps s'en séparer.

De sa position de sujet de l'énonciation, elle crée, à partir des signifiants qui sont la marque de la véricité de son être et ravinent ainsi l'objet.

Louise Bourgeois est au service de l'art, elle offre sa présence de corps pour pouvoir produire et elle attend du spectateur, l'autre victime de l'art, de s'offrir à l'identique, entièrement concerné pour pouvoir recevoir. La carapace est cryptée, et l'accueil de l'œuvre ne peut se faire que si le spectateur accepte de ne pas savoir et de s'offrir entier à l'événement de l'objet alors créé. De là, le spectateur accepte de se faire passeur d'art avec elle et de circuler dans le corps même de Louise Bourgeois, dans ces *Cellules*.

Car c'est parce que chacun y met du sien, le fait perdurer, le transmet que l'œuvre acquiert un statut d'objet précieux, qui s'attache aux subjectivités des différentes époques. L'œuvre ne se réduit pas, par cet usage du savoir, à un message ou une marchandise. L'œuvre convoque ainsi un savoir qui permet de le surmonter et de l'inscrire dans le lien social.

Face à l'éphémère du mortel, l'œuvre inscrit une trace jouissante ; et son efficacité, selon Lacan, est de faire « *couiner* » cette jouissance. Cela engage le sujet autant que le spectateur à s'y confronter, « *La fondation d'un savoir est que la jouissance de son exercice est la même que celle de son acquisition* »⁴.

Chaque nuit, Louise Bourgeois attrape ses *pensées-plumes*, qu'elle consigne dans des carnets qu'elle ne partage pas, qu'elle n'élève pas au rang d'œuvre d'art, mais qu'elle conserve pour elle comme ses tendres compulsions. Louise Bourgeois mène une « *lutte à mort* » pour cerner les empan de la *Chose*, et elle offre son « *corps en passoire* »⁵ à ses pensées plumes. Nous empruntons l'expression

¹ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 210.

² Bourgeois L., écrit en 1995, pour le catalogue de l'exposition *Féminin-Masculin : le sexe de l'art*, au musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, à Paris (17 octobre 1995 - 8 janvier 1996) ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007. p. 340.

³ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 116.

⁴ Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore, 1972-1973*, Paris : Seuil, 1975, p. 89.

⁵ Nous utilisons cette expression en référence aux termes de Marguerite Duras et que nous développons un peu plus loin dans la thèse. L'artiste se rend entièrement, nous pourrions dire corps et âme, perméable et disponible pour attraper, avec la passoire, ce qui surgit *ex nihilo*.

à Marguerite Duras, car elle nous semble parfaitement imager en quoi l'artiste dans sa quête, tente d'en saisir quelque chose et se prète, dans cet au-delà, à l'engagement éthique.

Michel Foucault, fait de la folie une absence d'œuvre, comme un « *renoncement radical jusqu'au-boutiste à se faire reconnaître* »¹. À la différence de la folie qui méconnaît le trou et le manque, l'œuvre en prend acte, et y répond, ce qui génère d'avantage une cohabitation d'un « *renoncement sans limite* » et d'un « *consentement à la faute* ».

L'art fournit à Louise Bourgeois la possibilité d'accéder à un autre langage qui lui permet d'exprimer ce que les mots ont tendance à dévoyer. L'œuvre est à la fois dissolution du sens, une convocation au niveau du signifié, et une mise en perspective du signifiant. Autrement dit, en faisant sens et par là même énigme, elle vise un *pari* sur l'être. Tel le pari du sujet, par un coup de dés, elle laisse la place au hasard, et donne la chance à la rencontre. Aussi, comme le signifie M. Lapeyre, il existe une « *implication éthique, parce qu'elle corrèle le défaut de sens et la faute de l'être* »² du sujet.

Louise Bourgeois a davantage « pourchassé » le privilège de l'art encore plus que celui d'avoir des enfants. Ses maternités l'ont fait accéder à une autre place que celle de la fille, *inutile*, « *l'intermédiaire d'un homme* », lui apportant un sentiment de complétude.

La procréation, qui ne peut s'aborder par le Symbolique, est attrapée par l'artiste et l'expérience qu'elle en a fait, et c'est avec l'art qu'elle s'approche du Réel, en s'en faisant à la fois l'objet et l'auteur.

Ses expériences de femme, de mère et de créateur l'amènent finalement à considérer que tous, nous ne sommes qu'« *homme-femme* », produisant alors un nouveau signifiant qui ramasse ce qu'elle a pourchassé. La femme n'entre dans le rapport sexuel que *quoad matrem*, et l'objet alors créé d'abord par la procréation propose une suppléance au non-rapport sexuel. La maternité, mais bien plutôt l'objet « plus-de-jouir » produit par sa création, marque alors un au-delà de la disjonction entre la jouissance de l'Un et l'Autre.

Ce qu'elle dénote finement : « *Fondamentalement, la vie d'un artiste est une négation de la sexualité* »³.

III-2 – Une artiste, Anaïs Eychenne

Anaïs Eychenne est une artiste dont l'œuvre est régulièrement exposée au musée des Arts Buissonniers de Saint-Sever-du-Moustier dans l'Aveyron. Le galeriste Pol Lemétais⁴ la rencontre en 2014 et lui propose de présenter ses créations au public. Les collections de ce musée se rapprochent des classifications de l'Art Brut, ou de l'art en marge. P. Lemétais dénote que le dessin d'Anaïs Eychenne n'est pas un geste spontané, puisqu'il y a des théories mathématiques derrière⁵, néanmoins il détient ce « *caractère inclassable* » et reste en dehors des circuits traditionnels du marché de l'Art.

¹ Lapeyre, M., *Psychanalyse et création : la cure et l'œuvre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2011. (Psychanalyse &.), p. 74.

² Lapeyre, M., *Ibid.*, p. 76.

³ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 171.

⁴ Pol Lemétais, Directeur Musée des Arts Buissonniers, Galeriste à Toulouse.

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=A12j_1WjyDo

En 2014, Anaïs Eychenne a déjà découvert l'art du *kalamkari*¹. Cette technique originaire du sud de l'Inde et de l'Iran consiste à dessiner sur une toile de coton écri avec un bambou taillé, le *kalam*, plongé dans un chiffon, réservoir de teintures végétales. Chaque nouvelle création répond à une longue et minutieuse préparation de la toile et de l'encre, qu'elle accepte de montrer dans des reportages filmés.

Anaïs Eychenne dessine depuis toujours. Néanmoins c'est à partir de ce que les propriétés mathématiques, physique et biologiques, (etc.) lui offrent qu'une représentation graphique s'impose.

« Quand je trouve quelque chose, une loi mathématique ou une loi biologique ou peu importe une loi qui peut être décrite par des ensembles logiques je vois une image qui se forme et cette image en fait elle me plaît beaucoup et j'aimerai beaucoup la dessiner. »²

Enfant, Anaïs Eychenne³ est rapidement diagnostiquée pour un trouble du spectre autistique (TSA). Ses parents font le pari que n'importe quel enfant serait assez intelligent pour réussir à s'adapter et suivre un cursus normal. Elle est donc scolarisée dans une filière générale, et elle en remarque l'intérêt au niveau des apprentissages cognitifs mais aussi sociaux de l'école :

« L'école est un terrain d'apprentissage et de conflits et il a été nécessaire quand j'étais enfant, c'est-à-dire il y a trente ans. On ne connaissait rien sur la neurologie et tout enfant qui n'était pas normé était voué à l'exclusion scolaire [...]. Mes parents ont fait le pari de l'intelligence. »⁴

En 1998, alors qu'elle est en quatrième, un professeur de mathématiques repère ses aptitudes exceptionnelles pour sa discipline. Alors alitée pour de nombreux problèmes de santé, c'est grâce au soutien de ce professeur qu'elle finit son parcours dans une filière générale.

« Les mathématiques sont le premier langage auquel j'ai eu accès de manière systématique. Généralement dans une énigme ou un puzzle il faut mettre une première pièce pour échafauder tout son plan. Tant qu'on n'a pas installé une première pièce on ne peut pas construire de méthode. Les mathématiques sont la pierre angulaire de ma méthode de communication. »⁵

Elle fait elle-même le pari à partir de son hypersensorialité, de son excellente mémoire et de son intérêt pour les mathématiques et la physique, de sa place dans le monde.

« J'ai décidé de défendre les autistes, c'est que moi j'ai eu de la chance, j'ai trouvé ma première pièce du puzzle, mais combien de personnes ne l'ont pas trouvée ? »⁶

Selon elle, l'autisme a un rôle à jouer dans l'humanité : il n'a pas à être stigmatisé et écarté⁷.

Durant son enfance, elle cherche à pallier les insuffisances de sa proprioception et les distorsions de sa perception du monde⁸.

« Les mathématiques, la physique et la biologie décrivent très bien la nature, c'est même le langage le plus approprié, enfin pour moi en tout cas, de capter ce que la nature a à nous dire. Il y a bien des gens qui utilisent la poésie, la littérature, mais je suis très peu douée dans ce domaine [...] donc les mathématiques et la compréhension de la nature pour moi sont impliquées. »

¹ La toile du *kalamkari* est préparée par un bain de résine et de lait de bufflonne. L'iconographie utilisée est variée mais a pour ressort les épiques, la mythologie indienne et les motifs floraux.

² <https://www.youtube.com/watch?v=iLfNpuyZYJ8>

³ Elle est née en 1984.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=A12j_IWjyDo

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Marco J-P., *Une approche de l'œuvre d'Anaïs Eychenne entre art, physique et mathématiques*, Conférence Halle Saint Pierre, Paris, 7 mai 2022.

La nature et les explications que la physique ou les mathématiques peuvent lui fournir tendent à lui proposer une solution. Mais le dessin, la création qui s'impose, a toujours fait partie d'elle. Au début de l'année 2000, elle a une « crise » qui l'amène à développer une méthode d'autoguérison. Elle découvre le magnétisme des minéraux et leurs résonances pour le corps humain, qu'elle utilise depuis. À partir des comportements observés dans la nature, elle perçoit un langage qui pourrait être le sien :

« Je suis passionnée par le monde animal depuis ma plus tendre enfance, notamment les oiseaux, car ça a été la première fois que je suis parvenue à communiquer avec un être vivant. Je me rappelle de ces premières communications, il s'agissait d'hirondelles, de femelles qui donnaient la becquée à leurs petits. J'ai compris pour la première fois en regardant les parents oiseaux donner la becquée à leurs enfants. »¹

À partir d'une photographie du satellite artificiel « Hipparcos », elle envisage un moyen de se positionner et de se mouvoir dans l'espace de manière autonome et cohérente. Car Anaïs n'a pas de proprioception, tout nouvel environnement, tout nouvel espace suppose pour elle de nouveaux calculs pour se déplacer et se positionner à l'intérieur. Encore aujourd'hui elle élabore un système de calcul qui lui permet d'organiser et d'interpréter les données incomplètes que lui livrent ses sens².

Lors d'une exposition³, dans les années 2010, elle découvre par hasard la technique du *kalamkari*. Cette rencontre arrive à la suite de ce qu'elle nomme : « un problème de formalisation » : « J'étais devenue incapable de tracer une structure avec un réalisme cohérent par rapport à son échelle. »⁴

C'est ainsi qu'elle s'initie auprès des derniers maîtres indiens de la technique. Après avoir obtenu leur accord, elle développe le *kalamkari* parallèlement aux mathématiques. Ses premiers *kalamkaris* sont faits d'un dessin et d'une symbolique naïfs en même temps qu'ils décrivent avec précision le monde physique. Petit à petit, ses représentations graphiques sont de plus en plus élaborées pour laisser la place à des interactions fondamentales codées par sa méthode de calcul.

Elle approfondit sa connaissance du monde des oiseaux et en fait part notamment à J-P. Marco, mathématicien⁵. Elle lui propose ce qu'elle observe dans la nature et qu'elle traite par une loi mathématique qui l'amène ensuite à en faire un croquis, à partir d'un trait qui ne s'arrête pas jusqu'à la conclusion de l'œuvre d'art.

Dans une lettre du 11 février 2020⁶ à J-P. Marco, elle explique sa formalisation d'un : « modèle processeur qui pourrait peut-être vous aider ou illustrer votre propos sur les perturbations sur les problèmes à n corps : ... un murmure d'étourneaux ».

Les éléments physiques sont extrêmement nombreux et précis.

« Les étourneaux volent extrêmement nombreux en formation appelée "murmure", que les norvégiens nomment aussi "sortsol" (le soleil noir) ce qui donne une idée de la densité du vol. Par millions parfois, ils évoluent de 80 (montée 45) à 120 km/h (piqué) un oiseau en côtoyant un autre entre 20 et 70 cm »

¹ https://www.youtube.com/watch?v=A12j_IWjyDo

² Marco J-P., Une approche de l'œuvre d'Anaïs Eychenne entre art, physique et mathématiques, Conférence Halle Saint Pierre, Paris, 7 mai 2022.

³ Démonstration organisée par l'association caritative H3K.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=A12j_IWjyDo

⁵ Jean-Pierre Marco est enseignant chercheur à la Sorbonne Université (Paris 6), IMJ-PRG, 4 Place Jussieu, 75005 Paris cedex 05, France. E-mail : jean-pierre.marco@imj-prg.fr

⁶ Marco J-P., Une approche de l'œuvre d'Anaïs Eychenne entre art, physique et mathématiques, Conférence Halle Saint Pierre, Paris, 7 mai 2022.

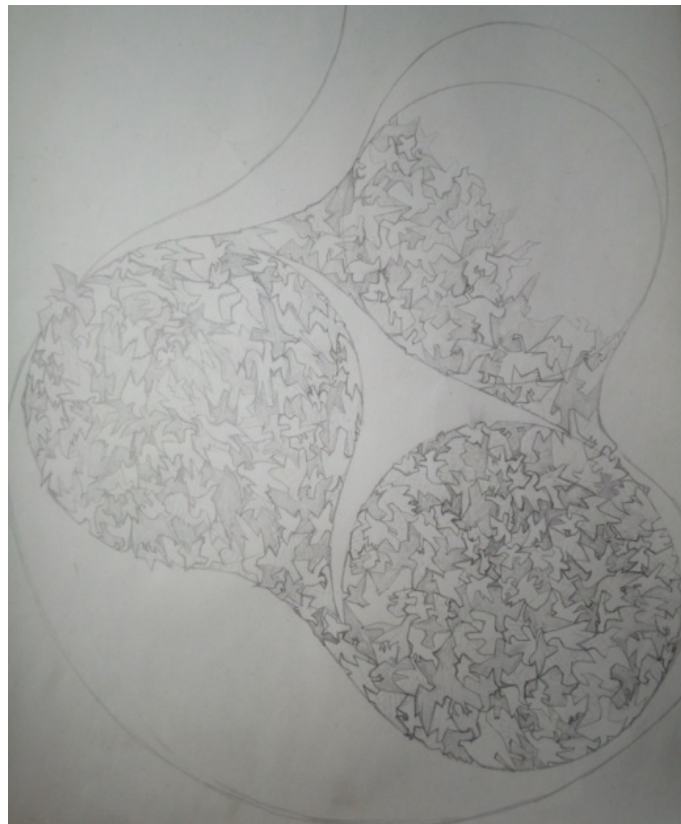
[...] « Leur temps réflexe n'est pas plus court que les vertébrés chasseurs (vision 150 Hz, décision en 30 ms, impulsion nerveuse 3 m/s), éviter un trafic évoluant à leur vitesse moyenne leur pose parfois problème »

[...] « Le vent turbulent ne leur pose aucune difficulté (en vent d'autan 120 km/h, au-dessus d'un bosquet !!), et ils forment serrés des mouvements chaotiques destinés à égarer leurs prédateurs volants »

[...] « Mais comment synchroniser sans dommage un, deux voire trois millions d'individus évoluant en 3D à 100 km/h, séparés entre eux d'une envergure ??? Ils ont en fait une méthode très simple de rapport visuel et vocal. Les oiseaux ont deux fovéa par œil, et com-passent tête fixe huit voisins directs au maximum. Avec des cris incessants (1 par seconde moyennement) ils communiquent leur état « suiveur » (yuiiii) ou « prioritaire » (errrrrt't't). Les prioritaires sont sur le bord du murmure ou proche d'un obstacle. C'est eux qui conditionnent l'allure chaotique. Les suiveurs sondent leurs voisins à cadence rapprochée dès qu'ils se rapprochent d'une limite. Leur vol est majoritairement linéaire au centre du vol. Leurs cris sont si tapageurs qu'un oiseau ne discerne qu'une dizaine de ses voisins (bruit aérodynamique compté).

Ces oiseaux traitent à moyenne vitesse (30 ms) deux problèmes simultanément et formellement incompatibles. L'un chaotique (Navier-Stokes) et l'autre partiellement géométrique (pavages pseudo-périodiques vers pavages de Peano) !!! »

Ces données physiques encodent sa perception de l'environnement et lui donnent alors la matière pour produire le départ de l'œuvre : « Je vous soumetts le premier croquis, cela me semble robuste ».



Croquis en cours de cette exploration d'Anaïs Eychenne, évoquée dans l'extrait de la lettre.

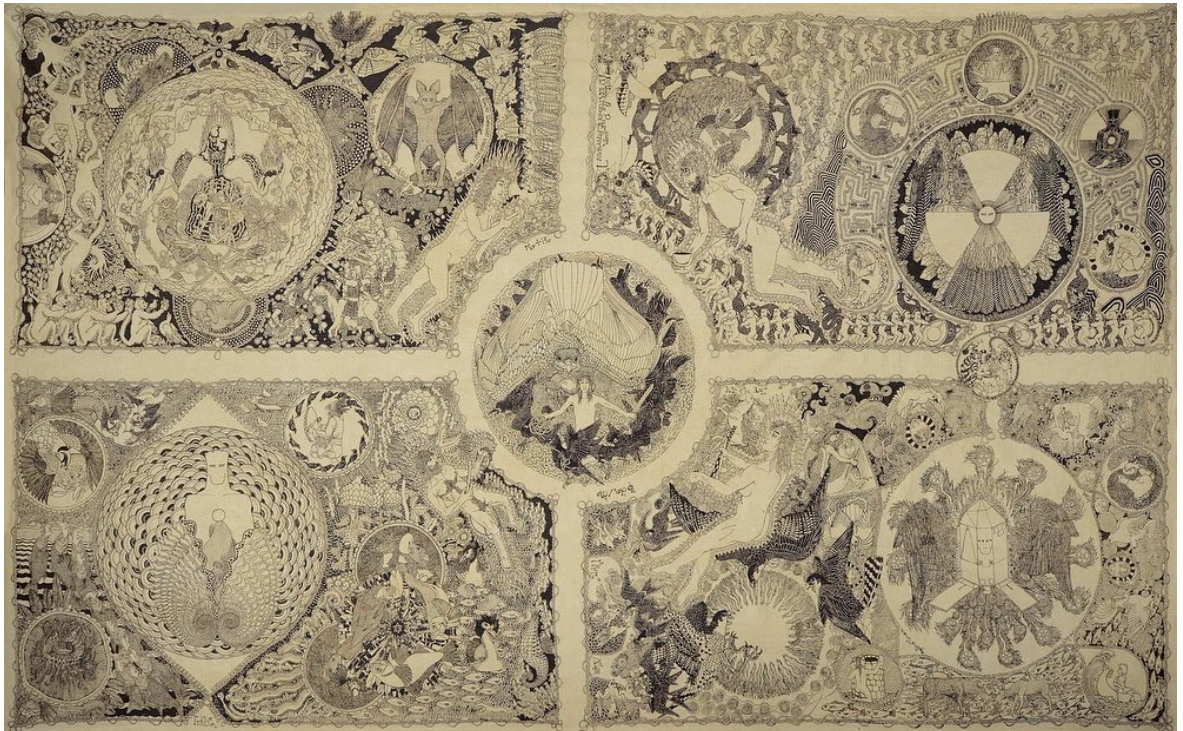
La précision du croquis est exceptionnelle. À partir de sa méthode de calculs, de son observation du monde qui l'entoure, de ses connaissances diverses, elle explique les rouages et interactions

qu'elle a pu reproduire dans sa création. Car pour elle, son œuvre lui permet de fixer ses recherches et d'inscrire un message qu'elle veut transmettre aux autres. Elle s'interroge souvent sur l'intérêt que son œuvre suscite car elle ne comprend pas ce que chacun peut y trouver sans la compréhension de ce qui génère le trait qu'elle pose.

L'œuvre jaillit, l'expérience esthétique saisit, mais elle s'exécute à partir des calculs, de cette nouvelle écriture qui encode ses perceptions du monde.

Son intérêt pour la matière l'amène à en faire différentes expériences, pour en cerner toutes caractéristiques de sa déformation, de l'exploration qu'elle permet. Le trait du *kalamkari* s'améliore, s'affine au point de ne presque plus être discernable à l'œil nu. Si au départ, elle utilise une écriture singulière, faite de nouveaux caractères qui peuvent dire, elle arrive à une telle précision du trait et du calcul mathématique, physique conjoints que la forme écrite disparaît au profit de la seule forme du trait.

Pour J-P. Marco, les travaux les plus récents d'Anaïs Eychenne témoignent, à un niveau encore plus fondamental, de sa capacité de modélisation et de représentation esthétique des phénomènes physiques aussi bien que biologiques. Il rend compte qu'elle produit un nouveau langage tel qu'il serait une formalisation originale de lois mathématiques. Ses créations rendent plastiquement des lois mathématiques, physiques et biologiques.





Kalamkaris, et détails de kalamkaris d'Anaïs Eychenne, publication Facebook Musée des Arts Buissonniers

Là où ça fait création pour elle, ça fait art et nouveau langage pour l'autre. Nous posons que la rencontre qui fait événement peut déclencher le passage à l'acte créateur et artistique, que ce soit sous un mode épiphanique, ou d'un discours qui permet lien social. Les mathématiques, les lois physiques occupent alors la pièce du puzzle qui lui manquait. Rappelons l'enrichissement mutuel des champs d'expérience des mathématiciens et des artistes, qui se sont outillés ensemble respectivement pour tenter d'approcher le Réel inaccessible et pour en proposer une nouvelle forme de logification. Anaïs Eychenne nous invite à découvrir que la création ne se réduit pas à une décharge motrice ou une hallucination, mais qu'elle vient faire œuvre ; elle est le produit du nouage entre désir et jouissance. L'objet d'art vient produire un discours et fait place à du lien social lorsque l'objet créé accède à la place d'œuvre d'art comme présence de grand Autre.

L'objet vient se loger entre elle et le monde et lui permet de donner des bords à l'envahissement par la jouissance. Elle nous fait entrapercevoir la distinction entre les objets de création issus de la sublimation, soit du vide sublimé de la *Chose*, et les objets issus d'une jouissance primordiale, soit du Réel de la jouissance du corps.

Ses connaissances mathématiques et physiques lui permettent d'aborder par une logification les événements corporels qui sans ça la débordent, et se marquent d'illimité, d'infinimentisation. L'art, et sa pratique minutieuse du *kalamkari*, ne s'abandonnent pas à partir du manque dans l'Autre, mais l'art vient faire nouveau langage, prendre le relais de la formule mathématiques, pour rendre, non plus par la lettre, comme la topologie tente d'y accéder, mais par la forme, l'objet esthétique, un déchiffrement du Réel qui ne pâtisse pas du signifiant. L'objet créé propose une solution à l'artiste pour savoir-y-faire avec le réel, et l'objet d'art chiffre, crypte face à l'angoisse surgie au lieu de l'assomption réelle.

III-3 – *Objet de la psychanalyse ?*

Si nous posons que tout sujet crée, la fonction de l'œuvre, sa charge de symptôme, de douleur d'être comme marques de création ne se résolvent pas, pour l'artiste dans la matérialité de celle-ci.

Dans la cure, il peut y avoir une dilution du symptôme et le sujet peut y renoncer dans la thérapeutique ; tandis que dans la création, l'artiste ne consent à s'en séparer uniquement sous la forme d'une œuvre qui se dépose et advient à sa pérennité. Qu'est-ce qui autorise alors le faire œuvre pour qu'elle se redépose comme objet d'exposition et permette une coupure entre l'objet et le créateur ? L'œuvre en elle-même, l'objet du processus de création, atténue-t-il alors la douleur pour permettre au sujet un « faire-avec » ?

Le créateur, dans le dispositif tenu de la création – le processus même, l'objet, l'adresse, et l'accueil de l'autre – produit, puis s'efface, jusqu'à se séparer de l'objet produit. Nietzsche considère que l'objet artistique est un produit parfait, un produit fini, tandis que l'objet de la science serait toujours en mouvement. L'objet d'art apparaît effectivement achevé car il est débarrassé des écrans – des *historiettes*, il reste pourtant à reprendre dans le geste de création de l'artiste.

Dans « *Freud Selbstdarstellung* »¹, Freud revient sur les évolutions de sa théorie psychanalytique, de son positionnement et l'importance de la place du sujet qui a le savoir. À partir de ses études sur l'hystérie, et ce que les patients lui ont enseigné, il entérine ses questionnements précédents concernant la portée de la psychanalyse et la place de l'analyste dans la relation transférentielle.

Depuis l'article de 1914 « *Répétition, remémorisation et perlaboration* », Freud repère et questionne la répétition et l'acte du sujet qui concerne quelque chose qu'il sait et qu'il ne veut ou ne peut avoir. L'élaboration de la contrainte de répétition « *Zwang zur Wiederholung* » constitue un changement radical dans son approche scientifique de l'objet de la psychanalyse. De fait, Freud se décale complètement de sa position de physiologiste pour ne plus voir le symptôme uniquement du côté de la pathologie, mais comme une part du sujet : « *pas de sujet sans symptôme* ». La fin d'analyse devient *savoir y faire* avec le symptôme et non plus l'éradiquer. La psychanalyse questionne alors l'objet à partir de ce que la science forçât : le sujet et la vérité comme cause.

Avec l'art, la psychanalyse porte son intérêt non pas sur les caractéristiques de l'œuvre en elle-même, mais sur ce que le sujet choisit de partager d'une part d'intime. Prenons l'objet créé, c'est à partir de lui que nous pouvons interroger en quoi il cristallise une fonction subjective dont l'effet, le résultat et le produit font enseignement pour l'auteur comme pour le spectateur, et en quoi cet objet créé relève-t-il du statut d'œuvre d'art. Il ne suffit donc pas de souligner la structure symbolique et langagière de la création, mais il faut tout autant s'attarder sur cette dimension d'objet, tel que la psychanalyse dans sa doctrine a révélé l'empan et le jeu des relations d'objet, du fantasme. Et Freud l'annonçait : « *Pour la psychanalyse, l'essentiel n'est pas la genèse, mais la relation avec un objet* ».

Freud, physiologiste, fonde sa théorie à partir des principes biologiques de reproduction et d'autoconservation, tels qu'ils sont décrits notamment dans *Esquisse d'une psychologie scientifique*. Sa construction de l'objet se base néanmoins à la fois à partir de la théorie biologique et à partir de la conception philosophique de l'objet et du choix d'objet du sujet. L'objet n'est pas complètement prédéterminé, il est : « [...] *ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion, il ne lui est adjoint qu'en raison de son aptitude à rendre possible la satisfaction* ».

Dans *Les Trois essais sur la théorie sexuelle*, l'objet freudien est alors objet de la pulsion sexuelle, à la recherche de sa satisfaction. Dans *Pulsions et destins des pulsions*, il précise que l'objet est : « *ce en quoi et par quoi la pulsion peut atteindre son but* ».

Freud distingue les objets de la libido qui peuvent permuter par déplacement ou fixation, des objets dépendants de la pulsion. Les premiers objets de la phase auto-érotique sont des fragments de son propre corps. À l'étape narcissique l'objet est le moi ou le corps unifié puis, le petit « pervers polymorphe » fait un choix d'objet « alloérotique » et partiel (plaisir d'organe). Le choix plus tardif à l'adolescence se réorganise à partir des modèles de l'ancien objet infantile, exogamique, organisé sous le primat du génital. Laplanche et Pontalis ajoutent que l'objet est à penser au titre de la pulsion et de l'amour.

Dans *Psychopathologie de la vie amoureuse*, Freud repère que l'objet ne peut toutefois satisfaire complètement. En raison de l'interdit de l'inceste « *l'objet final de la pulsion sexuelle n'est plus l'objet* »

¹ Freud S., *Freud Selbstdarstellung, Freud présenté par lui-même*, 1924, Paris : Gallimard, 2003. (Folio Bilingue).

originaires », cela ne permet pas de rapport harmonieux autrement dit dans la série des objets substitutifs, « aucun ne suffit pleinement ». L'objet reste irrémédiablement perdu et oriente le désir.

Mélanie Klein révolutionne la théorie freudienne de l'objet essentiellement envisagé, comme passif et destiné à la décharge pulsionnelle. Sa consistance devient celle d'un objet symbolique qui naît à partir du fantasme du sujet, et qui vient s'inscrire dans la réalité du sujet et dans ses rapports aux autres, renvoyant notamment aux mécanismes de projection et d'introjection.

Lacan interroge la fonction de l'objet dans l'expérience analytique d'abord au titre de la relation d'objet. L'objet oral et anal, reposant sur la relation de la demande, sont d'avantage évoqués car les autres objets, le regard et la voix, reposent sur la division du sujet dont se supporte le désir. Ils présentent dans le champ du perçu (*perceptum*), ce qui est éliidé et ne se dégage pas alors du *percipiens*.

« Nous avons donné la topologie qui permet de rétablir la présence du *percipiens* lui-même dans le champ où il est pourtant perceptible, quand il ne l'est même que trop dans les effets de la pulsion (*exhibition et voyeurisme*). »¹

Avec l'achèvement de sa théorie du désir, Lacan peut sortir des impasses de cet objet perceptible. Son étude du fantasme lui permet d'aborder le champ du regard et d'augmenter plus tard ce qu'il a commencé à développer sur la jouissance. L'objet n'est plus envisagé comme un objet de la satisfaction, mais un objet du manque, à jamais perdu et qui cause le désir lui-même toujours insatisfait.

Dans le Séminaire VIII, Lacan pointe en quoi l'objet partiel, sein, phallus, fèces est l'objet dans la psychanalyse, l'objet du désir. Il est le pivot, la clé du désir humain :

« [...] si cet objet vous passionne, c'est parce que là-dedans, caché en lui il y a l'objet du désir : ἄγαλμα [*agalma*]. »²

C'est un objet qui opère à la fois dans l'inter et l'intrasubjectivité, culmine à la frontière de la métonymie du discours inconscient et joue un rôle dans le fantasme.

« Le poids, le noyau inter-central du bon ou du mauvais objet, dans toute psychologie qui tend à se développer et s'expliquer en termes freudiens, c'est ce "bon objet" ou ce "mauvais objet" que Mélanie Klein situe quelque part dans cette origine, ce commencement des commencements qui est même avant la période dépressive. »³

La conceptualisation du mathème d'objet *a* (1963) conçu comme la cause réelle du désir⁴ dans le Séminaire X, « *L'angoisse* », constitue une avancée décisive. L'objet *a* est l'objet primordial de la jouissance, élaboré sur les traces de l'objet perdu freudien, dont seule la séparation, enclenche la dialectique du désir elle-même engagée par son impossible retrouvaille.

Alors que l'Autre maternel se détache par l'intervention de la métaphore paternelle de l'objet de sa jouissance, ce dernier, l'*infans*, devient simultanément assujéti au manque-à-être. La castration symbolique apparaît comme salutaire, permettant au sujet de ne pas être en proie aux fantasmes angoissants et à la jouissance de l'Autre. Dans son au-delà et au-delà du principe de plaisir, se trouve une barrière, un champ infranchissable⁵, qui sépare le sujet de cette jouissance interdite. Le signifiant ne peut pas combler ce manque, car il ne relève pas du registre Symbolique. L'objet *a*, qui n'existe que comme manque, fonde le rapport du sujet divisé à l'Autre et symbolise la

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, leçon du 8 février 1961, Entre Socrate et Alcibiade.

³ Lacan J., Ibid.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004, leçon du 12 juin 1963.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 252.

castration (- ϕ). Le Nom-du-Père peut alors se concevoir comme une fonction assurant l'inclusion du phallus à l'objet *a*, c'est-à-dire la connexion de ce dernier au langage.

Penser le manque à partir de la pulsion, du Réel et de la répétition (Séminaire XI), permet à Lacan d'affiner l'élaboration de l'objet *a*, et d'envisager le sujet à partir *du corps qu'il a* et cette perte irrémédiable qui s'opère avec l'entrée dans le monde signifiant.

Toute l'ampleur dévolue à l'objet *a* va réellement se formaliser dans son dernier enseignement, par la substitution de l'Être par le concept de l'Un et en déplaçant ainsi le point de vue de la reconnaissance du désir à sa cause, à celui de la cause du désir à la jouissance de corps.

Psychanalyse et art se rencontrent donc à partir de l'objet et au-delà de lui, questionnent à la fois l'effet de l'œuvre, le lieu de la *Chose* et de la jouissance attenante ; où la *Chose* est cet objet absolu impossible à atteindre. Par hypothèse, nous avons posé que l'objet créé pour ces créateurs d'art touche à l'ontologie de l'être ; il se loge entre le désir et la jouissance.

Dans une lettre à Fliess, Freud définit les objets de la culture tels qu'ils seraient des représentations du psychisme et de sa satisfaction. Dans les leçons d'introduction à la psychanalyse, il conçoit l'artiste comme celui qui s'est retiré de la réalité par « *fléchissement vital à l'origine* », et note que « *L'art réalise par un chemin (moyen) particulier une réconciliation des deux principes* »¹. Principe de plaisir et principe de réalité pourraient s'harmoniser pour l'artiste et l'objet se voit alors conçu comme ce qui permet à l'artiste de s'adapter à la réalité.

L'objet créé ne reste selon Freud qu'une copie sans cesse renouvelée du fantasme de l'artiste ; le fantasme s'écrit alors comme « *le déjà-là de l'œuvre* ». Pour produire un effet sur le spectateur, qu'il soit ou non océanique, il faut que le désir de l'artiste opère, qu'il y ait création d'un inédit, et qu'ainsi il « *mette en œuvre* » son fantasme.

Mais si le fantasme échoue à tenir le Réel à distance de la réalité psychique, c'est une part de la *Chose* qui se fait jour, et qui peut pour autant prétendre à produire une jouissance purement esthétique. Frida Kahlo, Giacometti ou tant d'artistes témoignent du geste toujours à répéter, d'une figuration impossible et insaisissable et des affres de douleurs qui l'accompagnent. L'artiste choisit d'y retourner et de s'y confronter, il n'évite pas le lieu de la *Chose* et produit un objet qui procède d'une identification imaginaire (narcissique) à l'objet.

L'objet se situe au-delà de la conception de la phénoménologie qui traite l'objet esthétique comme le résultat de l'opération de mise entre parenthèses de l'attitude naturelle, et comme le seul mouvement de l'apparaître au sein duquel finalement l'apparition et l'apparaissant ne cessent de se fondre. L'objet est avant tout mouvement et ne renvoie qu'à lui-même dans son émergence.

Des différents témoignages d'artistes, nous visons la part où ils dénotent qu'ils se confrontent à la *Chose* en tant qu'elle fait partie du Réel et participe des problématiques du vide et du rien. De cet objet « *a-substantiel* », des entours de l'objet *a*, le créateur sculpte le creux, cerne le vide de la *Chose*. L'artiste lutte pour l'autre dans une création qui procède d'une ouverture au Réel, ouverture que l'objet aura à charge de signifier symboliquement.

La création et la matérialité apportent une isolation de l'objet puis une réduction à une dimension de plus en plus réelle, générant chez l'autre un effet, allant parfois jusqu'à l'incompréhension tel que c'est le cas avec l'écriture de Joyce débarrassée du sens et de la signification.

¹ Freud S., « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique ». In *Résultats, Idées, Problèmes*, Paris : Puf, 1984.

De cet objet plus-de-jouir, l'artiste se sépare dans un premier temps, pour, dans un deuxième temps¹ dans son art, s'aliéner l'objet perdu comme un rebouclage sur le fantasme. Le rebouclage de l'objet par le fantasme a lieu pour l'artiste à l'endroit de la nomination défaillante. Le sujet d'avant la nomination est le sujet mythique de la jouissance et il n'advient dans le fantasme que dans l'après-coup de ce nouage avec l'objet *a*. Le nouage que représente le poinçon \diamond dans la formule du fantasme² à l'objet *a* supplée à cette « nomination défaillante ».

Le poinçon opère entre l'épreuve du manque du sujet du signifiant avec la perte de l'objet perdu. Le défaut de nomination – moment de *fading* – intervient pour le sujet de désir qui veut se nommer et l'objet créé de l'artiste signe, comme objet « plus-de-jouir » le rebouclage par le fantasme, et la nomination du sujet ; sans qu'il n'y ait, pour autant, d'adéquation du sujet à l'objet. L'objet est une marque de cette opération, et du *savoir y faire*, dans une tentative sans cesse relancée.

¹ Sureau M-C., « Le savoir de Duras sur l'objet ». In Marret-Maleval S., Boileau N. et Zebrowski C., *Duras avec Lacan*, « Ne restons pas ravis par le ravissement », Paris : Michèle Éditions, 2021.

² § \diamond a

TROISIEME PARTIE :
D'UN « POUSSE-A-LA – CREATION » AU FEMININ



Marina Abramović¹, Ulay², AAA-AAA, Liège, 1977. Photo Marina Abramović Institute

« L'amour est l'ultime signification de tout ce qui nous entoure. Ce n'est pas un simple sentiment, c'est la vérité, c'est la joie qui est à l'origine de toute création. »³

¹ Marina Abramović, artiste et performeuse serbe (1946-...).

² Ulay, (Frank Uwe Laysiepen) artiste, photographe et performeur allemand (1943-2020).

³ Rûmî, Djalâl ad-Dîn Muḥammad Balkhi ou Ğalâl al-Dîn Rûmî, poète, théologien et mystique persan (1207-1273)

A – ARCHEOLOGIE DE L'INSU

« C'est ce que je trouve qui me dit ce que je cherche »

Pierre Soulages

I – Le savoir insu du créateur

I-1 – « Hystérisation » créatrice

Tout travail de l'artiste participe, selon Louise Bourgeois, de la construction d'un « *autoportrait* » ; « *Le monde de ma sculpture et ma vie ne font qu'un* ». Car avec l'art, Louise Bourgeois se rend au service de la vérité ; « *La recherche (continue) de la vérité c'est ce qui me fait avancer* »¹.

L'objet créé, exposé, lui importe moins que la création et son processus.

« *J'ai toujours l'impression que je n'aurai jamais assez de temps pour dire tout ce que j'ai à dire.* »²

Elle a la « *peur obsessionnelle* » de perdre son temps et de ne pouvoir modeler ce qui doit l'être : « *Toute ma vie est réglée comme un métronome. [...] C'est une familiarité que je noue avec le temps, qui m'aide considérablement* »³.

Par la création, elle use d'une voie pour dire ; elle le répète : « *je ne peux m'exprimer* ». Pouvoir par l'art, raconter son histoire lui permet d'oublier, d'être libérée et d'en laisser une trace.

« *Mes réminiscences m'aident à vivre dans le présent, et je veux qu'elles survivent. Il faut qu'on raconte son histoire, et il faut qu'on oublie son histoire.* »⁴

Elle retranscrit régulièrement ses éléments autobiographiques dans ses écrits, ses explications, ses commentaires d'œuvres. M-L. Bernadac le relève : « *les sujets sont récurrents, ce qui est dit dans un dessin risque fort d'avoir été dit dans le passé d'une autre façon. On retrouve les mêmes thèmes qu'en sculpture* »⁵.

Chaque été, les enfants Bourgeois étaient envoyés en Angleterre. Sadie, une jeune étudiante anglaise âgée de trois ans de plus que Louise, est engagée par Monsieur Bourgeois afin qu'elle assure le niveau d'anglais des enfants. Elle devint son amante et partagea pendant dix ans la vie de la famille. Elle fut là pendant les vacances d'été en Angleterre ou les mois d'hiver passés dans le Sud pour soulager les difficultés de santé de Madame Bourgeois.

¹ Bourgeois L., « Journal 1960-1979. Extraits ». In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 78.

² Bernadac M-L., Entretien avec l'artiste, Catalogue de l'exposition, *Louise Bourgeois, Dessins pensées-plumes*, Centre Georges Pompidou, exposition 1 février – 10 avril 1995.

³ Bourgeois L., « Entretien avec Vincent Katz », publié en juillet 1995 dans *The Print Collector's Newsletter*, vol. XXVI, n° 3. In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 327.

⁴ Bourgeois L., *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 371.

⁵ Bernadac M-L., Entretien avec l'artiste, Catalogue de l'exposition, *Louise Bourgeois, Dessins pensées-plumes*, Centre Georges Pompidou, exposition 1 février – 10 avril 1995.

Dans *Mauvais traitement à enfant*¹, Louise Bourgeois fait référence à la liaison de son père, elle occupe la place de la mère trompée et se modèle comme femme trahie² pour dépasser le trio ordinaire. Elle déclare :

« Dans une famille, on s'attend à un minimum de respect des règles. [...] Chaque jour, il faut renoncer au passé ou l'accepter, et si on n'arrive pas à l'accepter, alors on devient sculpteur. »³

Alors qu'elle doit convaincre pour obtenir un diplôme d'art qui lui permettrait d'enseigner⁴, elle raconte à nouveau l'adultère du père et ses questionnements personnels. Pour elle, s'interroger ainsi est une manière d'occuper la place de l'artiste et d'expliquer son intérêt pour la psychologie de l'art.

En 1983, elle publie pour la première fois un récit autobiographique et des photographies de son enfance dans « *A project by Louise Bourgeois* »⁵.

Le « *trialogue* » de la création lui permet de savoir y faire avec son histoire, les émotions et les souvenirs qui jaillissent.

« Pour me libérer du passé, il me faut le reconstruire, y réfléchir, le transformer en statue et m'en débarrasser par la sculpture. »

Dans l'après, elle se prête à l'exercice de dire quelque chose de l'œuvre, mais gare à celui qui s'octroierait d'en dire à son tour quelque chose. Louise Bourgeois a passé près d'un siècle à écrire, représenter, rendre compte de son expérience, tandis qu'elle attend du spectateur qu'il soit assidu, à l'écoute d'un travail sans cesse relancé, qu'elle exécute et donne à voir. Elle tend alors son miroir à celui qui choisit d'interpréter plutôt que de saisir pleinement « *les démons* » qui habitent son œuvre. Si la création a pour visée la vérité, comme créatrice, elle tente par ses récits d'après-coup, de la spécifier, de toucher par les signifiants à l'expérience sans mots et d'en déterminer les causes. En ne bouclant pas un sens, elle doit faire avec l'infini métonymique de l'interprétation, qui est toujours relancé dans son désir insatisfait.

Les indications, les plaintes sans cesse répétées sont adressées à l'Autre, elles dessinent la place qu'elle occupe et scandent ses modes d'énonciation. Rapportées à la logique distributive du *graphe du désir*, elles définissent, dans leur après-coup, la signification subjective de sa position et ses moments d'énonciation.

Son rapport à la création, porté par l'énigme de la création elle-même, témoigne que, plus la création est nécessaire et contingente, plus elle stimule son désir de savoir qui s'articule, posons-nous, à partir de la spécificité de sa position féminine. Alors, et si « *Was will das Weib ?* » est la formule qui traverse tout sujet, nous posons l'hypothèse selon laquelle les modalités du féminin s'appliquent comme traitement du Réel.

Avec l'enjeu de la question du désir, le féminin peut s'inscrire comme traitement de ce qui excède, de ce qui échappe, et comme les artistes d'Art brut nous y invitent, il faut se déplacer du discours du maître à un certain usage du discours hystérique. Ainsi en mettant au travail le

¹ Louise Bourgeois, *Mauvais traitement à enfant* (décembre 1982)

² J. Frémon rapporte que le sentiment d'être manipulée, abusée, trahie est permanent dans la jeunesse de Louise Bourgeois, du moins dans le souvenir qu'elle en rapporte et sur lequel elle a fondé son travail. Frémon J., « Essai mystère d'une identification ». In *Louise Bourgeois, Moi Eugénie Grandet...*, Paris : Gallimard, 2010. (Le Promeneur), p. 38.

³ Bourgeois L., « Mauvais traitement à enfant » 1982. In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007, p. 142-143, Le projet a été écrit à la demande d'Ingrid Sischy et publié en décembre 1982 dans *Artforum*, vol 20, n° 4.

⁴ En 1960.

⁵ Bourgeois L., « A project by Louise Bourgeois » 1983. In *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007.

désir de savoir et en se détachant des modèles académiques, la création fait sa place au savoir de l'expérience, comme au désir et à l'éthique.

Sans doute alors, les spécificités du discours hystérique éclairent-elles les modalités du désir de savoir chez le créateur ; celui-ci s'inscrit dans son articulation à un objet insaisissable, certes matérialisé et sensible puisqu'objet créé, mais reste déchu de l'expérience de création. L'hystérique, s'il se corréle à l'objet de son désir, témoigne du savoir dans l'ignorance, et génère dès lors une dialectique du désir toujours relancée. Poursuivant la cause du désir de l'Autre, il marque que son objet se constitue comme manque et produit les insatisfactions de la nature du semblant. Le désir sans cesse relancé se confronte dès lors à l'impasse d'une insatisfaction toujours relancée à l'infini, dans ce rêve d'inscrire *ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire*.

Tel que cela s'opère pour l'artiste, l'objet trouve sa valeur d'être manquant dans l'Autre, et son produit, l'objet créé, se concentre comme émergence de vérité, de désir, justement là où pour l'hystérique au travail de la cure analytique, s'opère un gain de vérité. Cela, tant ce qui s'y trouve visé, via le déchiffrement du discours de l'Autre intime de ses associations libres, est bien la vérité qui parle.

Nous posons qu'il existe chez le créateur comme un effet d'« *hystérisation dans la création* », qui le pousse à éprouver son expérience produite sur la cause et le sens qui le tarade. Louise Bourgeois témoigne ainsi que la sculpture lui permet de revivre l'émotion et le souvenir pour « re-crée » le passé : recevoir en soi et pousser hors de soi. En s'appuyant sur le souvenir, elle crée pour faire taire l'angoisse.

Sans doute l'impuissance à boucler la signification de ses créations pousse-t-elle l'artiste au déchiffrement toujours relancé de son travail. Tandis que dans la cure, cette mise en acte de l'ignorance dans le transfert à l'Autre, – vers un partenaire qui refuse de répondre et de satisfaire la demande d'amour –, permet au sujet de boucler rétroactivement l'énonciation. Cela lui permet également d'instaurer la place du *sujet-supposé-savoir*¹ et d'ouvrir à l'interprétation en retour par l'acte de l'analyste, qui se supporte de la fonction de l'objet *a* et localise : « *ce qui autorise ce qui va être réalisé comme la tâche psychanalytique* »².

Dans la création, l'artiste qui s'y dégage comme acte, mais en amont de la détermination signifiante, ouvre un accès à un « autre savoir », certes lui-même toujours déterminé par la répétition, comme Freud l'avait repérée.

I-2 – De la poésie au Réel irréductible au sens

Reprenant la distribution de Jakobson de la métaphore et de la métonymie, pour aller jusqu'à définir ensuite sa « métaphore paternelle », Lacan indique comment, par la substitution d'un signifiant à un autre signifiant, se produit par la métaphore, un sens nouveau, et par où l'effet poétique s'installe.

Dans le Séminaire III, Lacan distingue néanmoins l'écriture du Président Schreber d'une poétique et derechef, spécifie plus avant la création poétique :

« [...] s'il est assurément écrivain, il n'est pas poète. Schreber ne nous introduit pas à une dimension nouvelle de l'expérience. Il y a poésie chaque fois qu'un écrit nous introduit à un autre monde que le nôtre. La poésie fait que nous ne pouvons pas douter de l'authenticité de l'expérience de Saint Jean de la Croix, ni de celle de Proust ou de Gérard de Nerval. La poésie est création d'un sujet assumant

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit, leçon du 17 janvier 1968.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 20 mars 1968.

un nouvel ordre de relation symbolique au monde. Il n'y a rien de tout cela dans les Mémoires de Schreber. »¹

Schreber est assurément écrivain, mais pas poète, car « *il n'assume pas un nouvel ordre de la relation symbolique au monde* ». Il nous introduit à son expérience, mais aussi à sa limite, qu'un poète, lui, franchit par un nouveau rapport au monde et au savoir.

La poésie est, selon Yves Bonnefoy², une expérience d'enfance quand l'existence ne se déclinait pas sous l'égide du signifiant, qu'elle se vivait dans sa plénitude d'expérience : *d'être l'expérience même*. Tout se passe comme si la source de cette poésie se logeait du côté d'une expérience passée, d'un *Quod* du vivant et du rapport initial à l'être, et ajoutons, du côté féminin aussi, peut-être. En effet, l'expérience comme telle est poétique, tant elle se fonde en amont du langage tandis que le poème est le trait d'union, l'objet pont entre l'expérience éprouvée et la tentative d'en dire quelque chose, la forme verbale de son témoignage.

C'est par l'expérience que le poète est poussé à l'écriture. Sa production marque par son usage du signifiant, cette expérience sans mots, sans en perdre son essence. C'est un usage particulier de la langue qui signe la douleur de l'au-delà du principe de plaisir et de sa proximité avec la *Chose*.

Dans son article, *Poésie, sens et fonction*, P. Rompré dégage la fonction et le sens de la poésie dans la littérature :

« La poésie est d'abord une manifestation particulière du langage écrit. Est communément appelé "poème" un texte dont "l'allure générale" est marquée par certaines singularités physiques : écrits en vers, dont la juxtaposition finit par donner un texte aux "lignes inégales", le poème se présente donc comme une parole différente des autres, tant par le rythme créé que par la présentation typographique. »³

La forme du poème marque d'emblée son caractère : il ne suffit pas de prononcer la poésie, de faire sonner les vers, il s'agit aussi de l'écrire. Sa présentation graphique, telle que « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* » de S. Mallarmé le dénote, fonde aussi l'objet en lui-même. La suppression de la ponctuation dans *Alcools* d'Apollinaire contraint l'œil du lecteur à une nouvelle rencontre avec l'objet poème.

« Au départ, ce qui étonne en poésie, c'est précisément cette façon à la fois arbitraire et recherchée par laquelle elle se manifeste ; c'est cette carapace à l'intérieur de laquelle elle a choisi d'évoluer. En un mot, ce qui étonne, c'est sa forme. Le danger (et il est réel) consiste à réduire l'activité poétique à sa dimension spectaculaire comme si le poème se résignait à n'être qu'une actualisation plus ou moins excentrique du langage. »⁴

La poésie est autre chose qu'un spectacle, elle convoque l'autre par sa forme et son usage de la langue.

« [...] il faut le redire le poète parle différemment, son propos est singulier, bizarre par rapport à la prose, voire même "anormal". Or, c'est en premier lieu, par cette anormalité que le poème se révèle comme étant une parole en soi, un langage à la fois marginal et entier : marginal parce qu'évoluant à

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 11 janvier 1956, p. 91.

² Bonnefoy Y. *L'arrière-pays*, Paris : Gallimard, 2005.

³ Rompré P., « Poésie, sens et fonction », In *Liberté*, janvier-février 1970, 12, 1, p. 77-88. (Collectif Liberté). ISSN 1923-0915, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29720ac>

⁴ Rompré P., *Ibid.*

distance du premier (la prose) ; entier parce que doté de ses propres lois et ayant à accomplir ses propres fonctions. »¹

Si l'on souffre de la parole creuse, c'est à être porteuse de sens pourtant qu'elle peut prendre statut de parole pleine. Sous l'égide des règles de la poésie, via le regard du poète, le poème transmet cette parole pleine, singulière.

Le poète est celui qui réalise ce tour de force de faire qu'un sens soit absent, en remplaçant ce sens absent par un mot vide². L'effet de sens devient comme « *un signifiant qui fait pavé dans la mare du signifié* »³. Par la poésie, le sujet peut accéder à un au-delà du *bla-bla*, de la satisfaction produite par la parole.

À la fin de son enseignement, Lacan dénote une limite consubstantielle au sens et un rapport d'exclusion : le Réel est aversion de sens. Il situe la fonction de la poésie là où le sens et la signification sont exclus à partir de la parole. La poésie, telle qu'elle est écrite et prononcée le non-sens, marque la limite absente (*ab-sens*⁴) dans la parole. Le poème supporte ce que Lacan indique que : « *Le réel ne s'en assure qu'à se confirmer de la limite* »⁵.

La poésie se situe entre le non-sens comme Réel et le nouage Imaginaire-Symbolique ; elle vient pointer le mécanisme à l'œuvre dans l'interprétation analytique, à l'endroit où le sujet peut être aux prises avec l'infinisité de la métonymie.

Cela nous enjoint à faire un parallèle entre la parole du poète et la prise de parole (sonore ou silencieuse) de l'analyste qui borde et fait limite à l'infinisité de l'association libre.

Lacan indique par ailleurs qu'il « *n'y a de la poésie, vous ai-je dit, qui permette l'interprétation et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne* »⁶, et poursuit plus loin, « *l'interprétation analytique porte d'une façon qui va beaucoup plus loin que la parole* » ; elle « *force là à l'ex-sistence de lalangue* »⁷.

Le poète révèle le non-su, – soit l'inspiration, par un non-savoir, – soit l'inscription des vers, en le faisant *ex-sister*. C'est la *lalangue* de Lacan.

La poésie se fait alors marque de ce qui excède et reste impossible à dire. Le poète « *creuse le langage pour en faire surgir le réel* »⁸. À partir du matériau de la langue, d'un jeu avec les mots, le poète, tel le potier avec la terre, fait apparaître le vide qui y réside. Les associations inédites et les équivoques qui naissent, comme nous le laisse ressentir Serge Gainsbourg, modifient le rapport au langage, là où chacun parle sans y penser.

¹ Rompré P., « Poésie, sens et fonction », In *Liberté*, janvier-février 1970, 12, 1, p. 77-88. (Collectif Liberté). ISSN 1923-0915, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29720ac>

² Lacan J., « Vers un signifiant nouveau », Séminaire 15 mars 1977. In *Ornicar ?*, 1979, 17-18, p. 11.

³ Lacan J., « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Geogin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien).

⁴ Ce que Lacan pointe dans ce terme.

⁵ Lacan J., « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Geogin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien). p. 455.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, 10 mai 1977.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XXII, *R.S.I.*, 1974-1975, *Ornicar ?*, 1979, leçon du 11 février 1975.

⁸ Macary-Garipuy P., Séminaire à Rennes : « Qu'est-ce qu'une cure analytique ? La subversion du sujet et son intraitable. Séance du 17 janvier 2007 ». *Poétique du sujet, alchimie du verbe*, https://www.apjl.org/2_Parcours_17-01-07.

Parce que ça le traverse et qu'il en témoigne comme une expérience personnelle, le poète peut rendre compte de ce réel qui « n'est pas d'abord pour être su »¹.

Nous posons ainsi que le poète cerne au plus près ce qui relève de l'énonciation du sujet et pour que le poème s'écrive, il a fallu que se produise un vacillement au champ de l'Autre, où le sujet trouvait auparavant soutien et garantie. Lacan dénote dans *Le Transfert* que ce qui bouge est : « la consistance de l'Autre, en tant que champ de son investissement narcissique »² et que cela peut arriver simplement par « une mouche qui vole ». Du fait de de l'articulation signifiante, cela insiste et se répète à partir d'un trait particulier du sujet. Cette sortie du champ de l'Autre peut générer un sentiment d'étrangeté et de désarroi qui pousse à l'analyse, tandis que le poète, lui, s'en empare. Il tente, avec la matérialité des mots, de la langue, de toucher à l'au-delà du *bla-bla* ; la sonorité, le rythme, l'équivoque se font alors autant de matières pour traverser le sens.

Par l'acte poétique, le créateur trouve l'Autre du sens pour verser dans le non-savoir et se dégager de la détermination signifiante. P. Bruno pointe qu'en : « s'exceptant du langage de l'Autre, le [poète] force la langue par la parole qu'il fait surgir, et la réinvente ». Tandis que Lacan le définit comme le « tour de force du poète ».

C'est du lieu de cette sortie au champ de l'Autre, que le poète fait résonner le vide du mot, dans le temps même où il le modèle. Il existe ainsi une subversion de la langue par les signifiants eux-mêmes.

I-3 – Le dépôt de savoir absolu : la lalangue

Avant d'aller plus-avant, prenons le temps de définir, avec Lacan, la *lalangue*. La *lalangue* est a-structurée, touche au Réel et sert à tout autre chose qu'au langage³, nous dit-il dans le Séminaire XX, *Encore*. Lacan délaisse l'idée de communication comme organisatrice de la parole pour celle d'une participation de jouissance qui ne s'adresse pas à un interlocuteur. Dans le Séminaire XI, il notait « Dans la parole, on ne lit pas ce qu'elle dit »⁴ ; l'interprétation se doit de dépasser le seul niveau de l'énoncé pour viser son au-delà, soit la jouissance qui habite la parole : *les sillons du ravinements*⁵.

La *lalangue* contient un savoir qui dépasse la conscience du sujet, elle : « articule des choses qui vont beaucoup plus loin que ce que l'être parlant supporte de savoir énoncé »⁶. En s'appuyant sur la notion de « ça jouit », tel qu'elle figure l'Un de la jouissance, Lacan démontre que le *parlêtre* a à voir avec la *lalangue*, langue maternelle privée qui l'a constitué, et qui véhicule par la parole le savoir insu du désir et de la jouissance. L'inconscient langage, qui *ex-siste* au discours analytique⁷, est un savoir hypothétique face à ce que supporte la *lalangue* et qui dépasse ce que le sujet peut appréhender⁸.

¹ Lacan J., « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Georquin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien). p. 404.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 126.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, postface, p. 252.

⁵ Lacan J., « Litureterre », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien).

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 127.

⁷ Lacan J., *Télévision*, Paris : Seuil, 1974, p. 16.

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.

Le terme *lalangue* apparaît durant le dernier enseignement de Lacan dans lequel il tente de déterminer l'inconscient réel et le nœud borroméen. En réinterrogeant l'inconscient freudien et son joint à la parole, la jouissance du *bla-bla*, il vient pointer un au-delà du sens : « *quelque chose qui va plus loin que l'inconscient* »¹.

Il avance ainsi que « *le sujet sur lequel nous opérons en psychanalyse ne peut être que le sujet de la science* »², le sujet du *cogito* cartésien, car ce dernier est un sujet « sans qualité », éloigné des sens et de l'éprouvé de corps. Il est le sujet de la certitude qui remet en question les connaissances et les perceptions sensibles. Il est le sujet du temps logique « *où l'assertion de certitude est anticipée* ».

Descartes a eu le tort « *de ne pas faire du "je pense" un simple point d'évanouissement* »³ : ce qui fait retour sous la forme du symptôme, face à la division du sujet entre vérité et savoir. En s'attachant au *cogito*, Lacan se décale de l'idée d'une conscience transparente pour le définir avant tout comme « *un acte d'énonciation qui se laisse réécrire en termes de signifiant et de signifié* »⁴. *Je pense* est le signifiant, tandis que le signifié est l'*x* du *je suis*, la barre entre le signifiant et le signifié, c'est le moment et la place du sujet, tel qu'il est le sujet barré \$, divisé entre énonciation et énoncé.

Néanmoins, de ce savoir parlé et joui, – « *Je parle avec mon corps* »⁵ –, le sujet ne sait rien. L'homme a un corps, qui n'est pas celui de la forme, le corps imaginaire, mais le corps vivant jouissant, car : « *pour jouir il faut un corps* ». Déjà dans *l'Éthique*, Lacan détermine la *Chose* comme « *ce qui du réel pâtit du signifiant* » et dans *Encore*, il va un peu plus loin : « *Je parle sans le savoir. Je parle avec mon corps et ceci sans le savoir. Je dis donc toujours plus que je ne sais* »⁶.

Dans « *La troisième* », il note que « *L'inconscient est un savoir qui s'articule de la langue, le corps qui là parle n'y étant noué que par le réel dont il se jouit* »⁷.

« *Le réel c'est le mystère du corps parlant, c'est le mystère de l'inconscient.* »⁸

L'inconscient est alors conçu comme une construction de savoir élaborée à partir de la *lalangue* que le terme *parlêtre* révèle par son rapport à la jouissance : « *l'inconscient, c'est que l'être en parlant jouisse* »⁹ ; le sujet : « *parlêtre de nature* ».

Lacan dénomme le sujet *parlêtre*¹⁰ sur le modèle qu'il a utilisé pour définir la *lalangue* : parole et être sont indissociables, liés par une jouissance irréductible. Le terme conjoint pour le sujet parlant, à la fois, son manque-à-être et son être de jouissance et sa parole articule le savoir au champ de la jouissance.

Le terme en lui-même détermine le Réel inscrit dans le nœud borroméen, il est ainsi hors Symbolique, hors sens, et même hors sens joui, hors du « *je pense, donc se jouit* »¹¹. Il est le Réel pas tout, pas universel, rebelle à la représentation et au concept.

¹ Lacan J., « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », séminaire du 16 novembre 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, décembre 1977, 12-13, p 5.

² Lacan J., « La science et la vérité », 1965-66. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 858.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 204.

⁴ Porge E., « Lacan : un poème signé là quand ». In *Archives de Philosophie*, 2012/4, 75, p. 623-642.

⁵ Lacan J., « Joyce le symptôme », 1975, II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987, p. 32.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 108.

⁷ Lacan J., « *La troisième* », Lettres de l'efp, n° 16, novembre 1975.

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 118.

⁹ Lacan J., *Ibid.*, p 252.

¹⁰ Lacan J., « Joyce le symptôme », 1975, II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987.

¹¹ Soler C., « Du parlêtre ». In *L'En-je lacanien*, 2008/2, 11, p. 23-33.

« D'où mon expression de *parlêtre* qui se substituera à l'ics de Freud (inconscient qu'on lit ça) : pousse-toi de là que je m'y mette, donc. Pour dire que l'inconscient dans Freud quand il le découvre (ce qui se découvre c'est d'un seul coup, encore faut-il après l'invention en faire l'inventaire), l'inconscient c'est un savoir en tant que parlé comme constituant LOM. »¹

Les trois lettres de « LOM », quasi-nouage réel des trois instances RSI, signale de manière topologique la consistance du sujet. Le *parlêtre* est donc déterminé à partir de la rigueur de la conception scientifique du sujet et de celle du sujet manque-à-être, ce qui fait de lui : un être de surface, qui existe par les effets incarnés de *lalangue*².

Les affects marquent la présence de la *lalangue* : la langue se fait graphique, quasi iconique.

« Ce qui se saisit, des riens de sens, faits de non-sens, à reconnaître dans les rêves, les lapsus, voit les " mots " du sujet. »³

La *lalangue* s'inscrit dans un registre en deçà des catégories linguistiques : celui des équivoques. La *lalangue* est constituée de « Un qui se répètent mais ne se totalisent pas de leur répétition »⁴, tandis que la langue est Une ou Toute.

Son non-savoir supprime toute question de castration et d'altérité posée sur la lisibilité, et est comme un dépôt de « savoir absolu » qui laisse ressentir la langue de jouissance. La *lalangue* se marque de ne pas proposer de médiation du langage pour être intelligible à l'Autre.

L'œuvre et l'effet de l'œuvre se marque de la *lalangue* : pour obtenir un effet de sens, il faut que des signifiants autres, S2, s'ajoutent aux S1 de la *lalangue*, ce n'est que dans cette articulation qu'advient le chiffrage de la jouissance. Il existe alors une séduction énigmatique liée à l'effet de hors-sens qu'il provoque sur l'Autre. Mais cet effet s'il est hors-sens, n'est pas pour autant hors jouissance. « C'est loin de parler autant qu'il parle »⁵. Il est cet « écho dans le corps du fait qu'il y a un dire » et que le spectateur choisit d'accueillir.

II – Faire de mon être, un être littéraire⁶, (Annie Ernaux)

II-1 – Une nouvelle « dit-mension du savoir »

Avant d'aborder la position spécifique d'Annie Ernaux, pointons qu'au-delà de la plainte, de l'*historiette* de l'artiste et de ses formes de vérité, se loge un savoir. Et comme l'indique Lacan :

« [...] le savoir en jeu [...] c'est qu'il n'y a pas de rapport sexuel, de rapport qui puisse se mettre en écriture »⁷.

C'est donc à partir de cet impossible, ce Réel, que se constitue une nouvelle *dit-mension* du savoir.

¹ Lacan J., « Joyce le symptôme », 1975, II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987, p. 33.

² Soler C., « Du parlêtre ». In *L'En-je lacanien*, 2 008/2, 11, p. 23-33.

³ Lacan J., « ... ou pire, compte-rendu pour l'annuaire de l'école pratique des hautes études du séminaire de l'année 71-72 ». In *Scilicet*, 1975, 5, Paris : Seuil, p. 8.

⁴ Maleval J-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris : Seuil, 2000. (Champ freudien). p. 141.

⁵ Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁶ Ernaux A., *Mémoire de Fille*, Paris : Gallimard, 2016. (Folio).

⁷ Lacan J., « Note italienne », 1973. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p 307-311. (Le Champ freudien). p. 310.

De *Lituraterre* à R.S.I. ou encore avec *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan redéfinit le symptôme comme fonction de la lettre. Dans *Encore*, alors qu'il introduit le nœud borroméen, il fait de l'écriture : « un Autre mode du parlant dans le langage »¹.

La lettre est ce qui fait trou dans le savoir, or, c'est de ce trou du savoir que se marque l'expérience de transmission. C'est notamment à partir de ce trou qu'on peut entreprendre de lire « *Lituraterre* » à la lettre.

Avec *Lituraterre*² et l'invention d'un nouveau signifiant, Lacan marque que l'effet d'écriture qui s'entend, est issu du langage. Cela désigne le signifiant comme, non pas du sens, mais du son et cela permet de saisir l'usage de l'écrit et celui du « parler », et ainsi de préciser la *lalangue* comme une langue parlée et entendue dont le sens est fuyant.

L'équivoque vient alors révéler la *motérialité*³ de la langue. En suivant le glissement de Joyce « d'a letter à a litter, d'une lettre, [...] à une ordure »⁴ et en jouant sur l'équivoque, Lacan amène à cerner la lettre dans son rapport au corps du *parlêtre*.

La lettre est la « *structure localisée du signifiant* » et « le langage ça n'existe pas, c'est ce que l'on essaye de savoir sur la langue »⁵. Le langage est une « *élucubration de savoir* » comme le désigne la formule S/s qui suppose l'écrit et *a fortiori* l'inconscient « *structuré comme un langage* », qui résulte du déchiffrement⁶.

En distinguant le signifiant et la lettre, Lacan dégage deux versants du Symbolique. Le versant du signifiant s'articule en chaîne avec un autre signifiant, il a une valeur différentielle et supporte la fonction de représentation, tandis que celui de la lettre « *essentiellement localisée* » est défini par une identité de soi à soi, dans laquelle s'ancre le symptôme. Le symptôme est alors comme une fonction de la lettre fixant la jouissance sans Autre et c'est par ce quatrième élément que la chaîne borroméenne est bouclée. L'élément symbolique est remplacé par un binaire fait à la fois du symptôme et du Symbolique, révélant ainsi une « *duplicité du symbole et du symptôme* »⁷ où se reflète la division du sujet entre S1 et S2.

L'œuvre de James Joyce est selon Lacan, un traitement inédit de l'espace et du temps, passant de l'orgueil à l'*art-guei*⁸ et témoignant de la topologie du nœud borroméen. « À faire litière de la lettre », il a démontré « au mieux de ce qu'on peut attendre de la psychanalyse à sa fin »⁹. Avec le nœud borroméen, il détermine un Réel à portée de main, non refoulé, qui s'écrit dans la langue privée, sans en passer d'abord par le Symbolique. Avec l'équivoque, notamment, « le signifiant vient truffer le signifié »¹⁰ jusqu'à pour Joyce, ne plus fournir de lisibilité pour l'autre, ou pour Gainsbourg convaincre et fasciner l'auditeur.

Dans *Joyce le symptôme*¹¹, Lacan dénote qu'il se produit une articulation de chiffrage de jouissance de *lalangue* qui coupe le souffle du rêve¹², à la différence du poète, puisque la lettre est maniée hors

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 252.

² Lacan J., « *Lituraterre* », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien).

³ Lacan J., « Conférence à Genève sur le symptôme ». In *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, 1985, 5, p. 12 : « C'est, si vous me permettez d'employer pour la première fois ce terme, dans ce *motérialisme* que réside la prise de l'inconscient »

⁴ Lacan J., « *Lituraterre* », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien), p. 11.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.

⁶ Soler C., « Du parlêtre ». In *L'En-je lacanien*, 2 008/2, 11, p. 23-33.

⁷ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 18 novembre 1975, in *Joyce avec Lacan*, Navarin, p 47

⁸ Lacan J., « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 565-570. (Le Champ freudien). p. 566.

⁹ Lacan J., « *Lituraterre* », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien), p. 11.

¹⁰ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 37.

¹¹ Lacan J., « Joyce le symptôme », 1975, II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987, p. 36.

¹² Lacan J., *Ibid.*

des effets de signifié à des fins de jouissance pure. Joyce est « désabonné à l'inconscient »¹, autrement dit, il est désabonné à l'articulation S1-S2. *Finnegans Wake* positionne le spectateur avec les S1 sans effet de vérité, et le lecteur se retrouve face à la jouissance d'une écriture dont le sens reste en suspens. L'inalysable, l'inépuisable du *sinthome*, selon la conception freudienne du sens, de la vérité² à attraper, est prégnant dans l'écriture de Joyce. Il existe une subversion de l'usage de la lettre, dénoté par J-C. Maleval ainsi : « Joyce se fait le symptôme de ce qu'il en est du rapport du parlêtre à la langue »³.

Ainsi à partir de la lettre, se pose la question de son usage spécifique et de son maniement, tel qu'ils définiraient un Réel dans la langue inscrit comme un effet d'écriture.

« Est-il possible du littoral de constituer tel discours qui se caractérise [...] de ne pas s'émettre du semblant ? »⁴

Autrement dit, de ce littoral, s'augure une mise en abîme du savoir car la lettre fait trou. Lacan instaure la fonction de la lettre entre lecture et écriture, entre Symbolique et Réel – entre savoir et jouissance : « La lettre n'est-elle pas proprement littorale ? » ; « le bord du trou dans le savoir »⁵. Car la lettre porte le clivage entre le savoir, la théorie sexuelle de l'inconscient et la jouissance qui relève du *parlêtre*.

Ce sont de nouveaux repères qui sont alors nécessaires face à la temporalité contingente de l'événement, de *l'instant de voir*, et l'espace de l'absence et du vide. L'écriture est le ravinement du signifié qui creuse un vide pour accueillir la jouissance : dans la langue, l'effet d'écriture est à la fois le vide et l'objet.

L'écriture est selon Lacan, une ascèse relative à une « discipline de l'acte psychanalytique », qui suppose de ne pas faire une « rature d'aucune trace qui soit d'avant »⁶ ; c'est à partir de la ligne de clivage, que s'opère l'écriture. Ce « *Vide-médian* »⁷ trouve sa consistance selon la modalité du manque relatif à la rupture des semblants dans la dimension symbolique, et celle du vide relatif à la rature sur le versant de l'objet.

C'est là que nous retrouvons le tracé de l'acte du peintre calligraphe, qui avec le trait marque son savoir-faire quant à ce qui s'élide « dans la cursive » et « ce qu'il y ajoute » : *l'unique trait de pinceau – « le singulier de la main [qui] écrase l'universel »*⁸.

Le trait de rature est alors « *l'un unaire comme caractère* »⁹ et touche à ce qui détermine le *parlêtre*, car en produisant cette rature, c'est une manière de répéter ce qui fait le non-rapport, l'intersection vide.

¹ Lacan J., « Joyce le symptôme », I, conférence du 16 juin 1975. In Aubert J., (sous la direction de), *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin, 1987. (Bibliothèque des Analytica), p. 24.

² Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 18 novembre 1975. In Aubert J., (sous la direction de), *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin, 1987. (Bibliothèque des Analytica), p. 46.

³ Maleval J-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris : Seuil, 2000. (Champ freudien). p. 142.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, 1970-1971, Paris : Seuil, 2007, p. 124.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 117.

⁶ Lacan J., « L'ituraterre », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien). p. 16.

⁷ Laurent É., « La lettre volée et le vol sur la lettre ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, 1999, 43, p. 31-46.

⁸ Lacan J., « L'ituraterre », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien). p. 16.

⁹ Lacan J., *Ibid.*

II-2 – Au-delà du sens, *Virginie Despentes*

Lire un ouvrage de Virginie Despentes ne laisse pas indifférent, tant son écriture apostrophe l'autre. La voix rabattue sur la lettre, sature la page du livre. Ses mots s'affranchissent du format papier pour s'imposer telle une voix qui jaillit et bouscule celui qui choisit d'ouvrir un de ses ouvrages. Le style narratif crée *Virginie Despentes*, donne corps à l'auteur, jouant des codes de l'écriture pour insuffler à la crudité des mots et des actes, un souffle poétique et une attention toujours renouvelée du lecteur.

Sa naissance en tant qu'auteur fait suite à un événement de corps et un retour au domicile familial. Elle développe une sorte de très grande réaction cutanée qui l'amène à revenir chez ses parents qu'elle a quittés depuis longtemps. Elle écrit alors d'une traite « *Baise-moi* », ¹ où avec l'histoire de ces deux femmes, elle attrape la crudité du corps, du sexe, des actes, par les mots.

C'est ce livre qui sortira Virginie Despentes de l'ombre de l'ensemble de ceux qui écrivent, pour imposer le style *Despentes*. Le livre, puis le film, suscitent de nombreuses réactions dans l'espace public qui rendent ainsi sa voix singulière.

Avant l'écriture, Virginie se décrit comme insignifiante, sans désir mais dévorée de jouissance. Parfois, elle revêt tous les attributs de *La femme*, devient fatale, se prostitue et bouche ainsi l'angoissante énigme du féminin. Écrire lui permet de se soustraire à ce détour par l'usage de l'objet créé – le roman et ses personnages.

Dans ses livres, la pure jouissance des corps est crûment dépeinte tandis que les liens sociaux se nouent hors de toute hiérarchie sociétale. Les moments de rencontres de corps survivent à l'écrasante décomposition du lien social. Ses personnages tentent de faire avec l'envahissement d'une jouissance qui les déborde et qui est limitée par l'Autre du social dans des lieux institués comme celui du lieu d'internement ou du lieu de passe². L'objet de jouissance est partout, dévoilé à ciel ouvert.

Les romans de V. Despentes donnent vie au côté obscur de chacun, qu'il soit épinglé dans un de ses romans ou non. Le livre devient le support pour dire sur la scène sociale. La parole invisible devient audible pour celui qui veut entendre. Son écriture serre au plus près l'énonciation, au « un-par-un » de chacun des personnages³, tout en approchant au plus près de la sienne.

Écrire des romans tient à distance l'angoisse au cœur de ces histoires. C'est l'angoisse en tant qu'elle fait signe de la jouissance insupportable et réelle du sujet, et qui se marque des signifiants du symptôme. La jouissance illimitée trouve à se loger dans l'objet littéraire, traitant la crudité par la lettre, l'arrachant de l'illocalisation menaçante pour l'inscrire dans le support de papier. L'acte d'écrire dénude, – autant que la cure peut le faire –, le rapport à cette jouissance, pour atteindre, au-delà du sens, le Réel de la *Chose* ; sans laisser Virginie transie d'angoisse.

Dans *King Kong Théorie*⁴, il n'y a plus de personnages pour faire écran. La narration se situe au niveau du « je » comme tentative de serrage du sujet de l'énonciation : une tentative de renouer pacifiquement entre celle d'avant *Virginie Despentes* et du temps de son élaboration, et l'auteur désormais reconnu sur la scène sociale. Véritable manifeste, il passe au crible le genre et ses différences.

¹ Despentes V., *Baise-moi*, Paris : Florent Massot, 1994.

² Leblanc V., « « C'est d'ici que j'écris » Virginie Despentes, Puissance de la vocifération ». In *La Cause du désir*, 2019, 103, p. 173-177.

³ Despentes V., *Vernon Subutex*, Paris : Grasset, Tome 1 : 2015, Tome 2 : 2015, Tome 3 : 2017.

⁴ Despentes V., *King Kong théorie*, Paris : Grasset, 2013.

Il serait malheureux de le ramasser dans un genre féministe qui aurait tendance à fondre dans le groupe la voix singulière qui s'en élève car c'est un manifeste singulier, personnel, adressé à l'autre.

Le personnage fictif a disparu au profit d'un interstice qui ouvre sur l'intimité de l'expérience du féminin de celle qui écrit. Le monde est décrit dans une modalité binaire, rabattue par la réalité anatomique, partagée entre les porteurs phalliques et les autres. La belle forme au féminin est questionnée autant que ce corps anatomiquement femme, corps châtré, ouvert à la jouissance de l'Autre. Les expériences et expérimentations de corps sont racontées. Elle interroge la propriété du corps des femmes, comme un corps qui n'appartient pas à celui à qui est le corps. La voix lucide de l'auteur perce le voile de la référence du primat phallique et de l'impossibilité du rapport sexuel.

Le corps anatomique des femmes est sans cesse approché par la position de jouissance de l'Autre. La société, le système génèrent, selon elle, cette marchandisation des corps, qu'elle soit du côté masculin ou féminin.

Elle pointe un masochisme féminin qu'elle amalgame avec l'écrasement du trauma, comme position assignée par l'Autre, synonyme de dissolution dans l'Autre. L'écriture des romans ne l'aide pas encore. La féminisation à outrance (l'habit, l'acte de prostitution...) qui la porte à l'*obs-scène* tente de pallier à l'éprouvé de corps, assurant hors ce corps, quelque chose qui loge la jouissance illimitée et énigmatique du féminin.

Un événement traumatique – un viol – amène Virginie Despentes dans une errance qui trouve un point d'arrêt lorsqu'elle lit l'essayiste américaine C. Paglia¹. Celle-ci déplace l'expérience traumatique subjective à un événement de vie faisant partie des possibles. Elle inscrit un écho de l'expérience subjective dans un ensemble – celui des femmes, qui doit faire avec. Il s'agit alors de transformer l'expérience d'effacement du Réel en élément de position subjective. *Ne plus nier, ni succomber, mais faire avec* dira-t-elle.

De ce viol qu'elle a subi, elle écrira ensuite qu'il fut « [...] fondateur, de ce que je suis en tant qu'écrivain, en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une. C'est à la fois ce qui me défigure et me constitue »².

C'est un autre événement de corps qui la ramène chez elle, dans un « lieu à soi » et non plus dans l'illimité non borné des espaces de l'Autre, et la pousse à l'écriture. Dans un « pousse-à-la-création » bordé par l'énigme du féminin, Virginie devient *Despentes* (nom des rues où elle tapinait). Au « une par une », les voix s'élèvent à partir de personnages littéraires, qui serrent dans leur énonciation au plus près celle de l'auteur.

La publication de l'œuvre donne corps et voix à ce nouveau sujet, pour lequel le nouage borroméen se serre pour chacun avec la fonction essentielle de La Femme, logeant ainsi ce qui déborde.

La voix de *Despentes* qui jaillit est aussi la voix qui sauve Virginie.

II-3 – Au-delà de l'énoncé, Annie Ernaux

Selon Annie Ernaux, écrire ne se conjugue pas au féminin mais ce qui s'éprouve du féminin vient donner matière à l'écriture ; les mots de l'Autre tentent de graver dans le corps pour faire marque du désir. La jouissance ainsi nouée est le support et soutien d'un genre littéraire

¹ Camille Paglia, écrivaine polémiste, (1947 – ...).

² Despentes V., *King Kong théorie*, Paris : Grasset, 2013, p. 42-43.

réunissant au singulier différentes voix du féminin. Avec ses textes, Annie Ernaux nous prend la main pour plonger dans les mystères de la *lalangue*.

Il existe un genre littéraire spécifique rassemblant les allures d'une socio-fiction où ce sont les éprouvés personnels des événements de la vie de l'auteur, de la temporalité de l'époque et des sensations rencontrées qui sont les personnages de l'histoire. Annie Ernaux pourrait s'y inscrire en chef de file et l'amalgame pourrait rapidement s'établir de conjuguer l'auteur au féminin, telle que la mouvance sociétale nous invite. De ne pas modifier le terme « auteur » pour « autrice » nous permet de suivre pas à pas ce que Annie Ernaux vient très justement pointer du lieu d'où elle écrit. En 2014, elle déclarait :

« Je ne suis pas une femme qui écrit, je suis quelqu'un qui écrit. Mais quelqu'un qui a une histoire de femme, différente de celle d'un homme. »

Dans l'ouvrage *Mémoire de fille*, Annie Ernaux décrit la naissance de ce désir d'écrire comme étant le : « produit de sa rencontre avec le désir d'un homme dans lequel elle s'est perdue, avant de retrouver le chemin de son désir ». La rencontre avec cet homme, rencontre sans suite, oppose les espoirs de la jeune fille rêveuse avec l'effacement de la rencontre sexuelle. Elle décrit l'égarement – il n'y a plus de moi, ou ce n'est déjà plus le même. « C'est la dernière fois que j'ai mon corps ». La rencontre fait trou et fige celle qu'elle nomme *la jeune fille de 58*. Bien que la rencontre fonde le désir d'écriture, c'est seulement en 2014, cinquante-six ans après, que s'exprime la nécessité pour Annie Ernaux de retrouver et de faire advenir cette *fille*, telle qu'elle était « le texte toujours manquant. Le trou inqualifiable »¹. Une vingtaine d'ouvrages ont été publiés plus tôt, *Mémoire de fille* paraît en 2016.

Annie Ernaux a tenté à plusieurs reprises de circonscrire un bord à cette rencontre qui se marque de différentes résonances et contrecoups dans la vie de l'auteur. Seulement attrapé du côté de la logique phallique, quelque chose d'ineffable, non saisissable persiste. Par son travail d'écriture, elle fait advenir le signifiant en tant qu'il n'existe pas.

Suite à cette rencontre, la *jeune fille de 58* devient « une fille de chiffon » pour qui tout est indifférent. L'homme a joui d'elle avec brutalité sans le maillage d'une parole d'amour. La crudité du corps s'est imposée, laissant là la jeune fille sortie soudainement de l'enfance. La « fille de chiffon » se retrouve perdue dans une dissolution d'elle-même. Désormais, elle est la fille un peu « putain sur les bords », qui passe entre les bras de tous. A l'instar de l'héroïne de l'ouvrage *Dans le jardin de l'ogre* de Leïla Slimani², l'érection consolatrice devient une nécessité du quotidien.

Dans *Le Consentement*,³ Vanessa Springora évoque, elle, sa propre perte dans le désir d'un homme, engendrant une dilution du moi dans sa jouissance, avant de trouver son propre désir et tenter de localiser la jouissance, elle aussi par un nouage avec l'écriture.

De cette position de jouissance adoptée jusqu'au ravage, c'est la honte ressentie, « la honte de la fierté d'avoir été un objet de désir », qui saisit Annie Ernaux à la lecture du *Deuxième sexe*⁴ de Simone de Beauvoir, et qui l'enjoint à un nouveau positionnement. Se joue alors rien d'autre que l'inscription d'un déplacement subjectif : elle vit alors une période qu'elle nomme de « glaciation » durant laquelle une aménorrhée et une boulimie s'installent.

Ces symptômes physiques s'évanouissent lors de son entrée en faculté de lettres, lorsqu'enfin l'écriture dessine la possibilité d'une solution.

¹ Pontier E., « La féminité, au risque de se perdre ». In *La Cause du Désir*, 2019, 103, p. 178-180.

² Slimani L., *Dans le jardin de l'ogre*, Paris : Gallimard, 2016.

³ Springora V., *Le Consentement*, Paris : Grasset, 2020.

⁴ De Beauvoir S., *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.

« J'ai commencé à faire de moi-même un être littéraire, quelqu'un qui vit les choses comme si elles devaient être écrites un jour. »¹

L'écriture permet de renouer le sujet de l'énonciation avec celle poussée au-dehors par le hors-sens de la rencontre sexuelle. La cause de son écriture s'appuie de la séparation radicale que l'événement de corps est venu réaliser entre la petite fille, comme premier « je », premier sujet issu du monde ouvrier de ses parents, et la jeune femme impliquée dans des études littéraires ouvrant la voie à son désir de savoir.

L'écriture lui permet « l'éclaircissement de l'opacité de la vie »². La lettre touche au Réel qui est « l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire »³. Pour l'atteindre, elle invente une « langue », écho de sa *lalangue*, qu'elle appelle « l'écriture plate, exempte de tout romantisme, de toute psychologie »⁴. Comme témoignent souvent les artistes, c'est moins la recherche de l'esthétique, de la belle forme qui prévaut, mais bien plutôt de rendre sensible l'indicible. L'expérience de l'écriture est comme une immersion « pour sortir des pierres au fond d'une rivière »⁵. Elle transfigure la langue, par les mots de sa propre *lalangue*, ce « langage d'origine [qui] fait corps avec nous vraiment » de telle sorte qu'elle provoque et dépeint l'éprouvé de l'indicible.

Les profondeurs subjectives du « lieu à soi » de Virginia Woolf résonne dans son ouvrage *Le Vrai lieu*. Elle écrit : « Pour moi, c'est comme si j'avais bâti une maison. Où quelqu'un peut entrer, comme dans sa propre vie à lui »⁶. L'écriture, vient marquer les limites et les bords d'une jouissance illimitée.

Le féminin, ou plus précisément l'expérience du féminin d'Annie Ernaux, fonde son écriture. « Je dois partir de situations qui m'ont marquée profondément et comme avec un couteau [...] creuser, élargir la plaie, hors de moi »⁷ pour toucher « au joint le plus intime du sentiment de vie »⁸. Autrement dit, du matériau de sa propre expérience en tant que *parlêtre* positionnée de l'Autre côté du schéma de la sexualité, à un genre littéraire singulier, c'est l'énigme du désir féminin comme cause de son écriture qui vient faire nouage pour le sujet.

D'avoir été « fille de chiffon » perdue dans le désir de l'Autre, en recherche de l'érection consolatrice, vestige de la crudité de la rencontre sans le tissage des mots d'amour, elle existe à la condition de se perdre dans l'écriture.

« Se perdre dans l'écriture, se perdre dans la passion sont sûrement deux choses qui définissent ma vie. »⁹

Le « pousse-à-la-création » d'Annie Ernaux lui assurerait un passage du « se perdre » vers un désir de perte : un passage de la jouissance illimitée énigmatique vers le désir ; « il faut que le livre à écrire fasse trou dans mon existence pour en toucher, trouver, d'autres ».¹⁰

¹ Ernaux A., *Mémoire de Fille*, Paris : Gallimard, 2016. (Folio).

² Ernaux A., *Le Vrai lieu*, Paris : Gallimard, 2018.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, leçon du 18 novembre 1975.

⁴ Pontier E., *La féminité, au risque de se perdre*, La Cause du Désir, 2019, 103, p 180.

⁵ Ernaux A., *Le Vrai lieu*, Paris : Gallimard, 2018.

⁶ Ernaux A., *Ibid.*

⁷ Ernaux A., *Ibid.*

⁸ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 558.

⁹ Annie Ernaux, *Les Nuits de France Culture*, entretien avec Alain Veinstein, première diffusion : 14 février 2001.

¹⁰ Ernaux A., *Le Vrai lieu*, Paris : Gallimard, 2018.

L'objet vient s'inscrire non pas comme un objet interchangeable dans le lien social mais l'écriture suit le sillon du ravinement et génère le désir, et lui permet de serrer son être de jouissance, là où il était perdu, dilué.

III –... Et l'amour

III-1 – DaliGala

« L'amour obéissait à l'imagination et tout retournait à Galutcka. »¹

« Je n'existais que dans un sac plein de trous, mou et flou, toujours à la recherche d'une béquille. En me collant à Gala j'ai trouvé une colonne vertébrale et en faisant l'amour avec elle j'ai rempli ma peau. »

« Galatuchka », Gala, « Galarina », « Galatée », l'être aimé est celle qui lui a « apporté la structure qui manquait à [sa] vie » ; elle est celle qui « ferme la structure »².

Deux choses sont nécessaires à la vie de Salvador Dali : être espagnol et être le peintre Gala-Salvador-Dali.

« En signant mes tableaux Gala-Dali, je n'ai fait que donner un nom à une vérité existentielle puisque sans mon jumeau Gala je n'existerais plus. »³

Avant d'être peintre, Dali se présente comme un *littérateur* mais il est surtout un être d'exception :

« Je possède en moi la notion ininterrompue que tout ce qui a trait à ma personne et à ma vie est unique et reste toujours marqué par un caractère exceptionnel, total et truculent. »⁴

Ses écrits, notamment sur la méthode paranoïaque-critique, puis ses peintures attisent l'intérêt des surréalistes qui l'invitent à adhérer au mouvement⁵ en 1929. Il en est exclu en 1934 par André Breton qui s'interroge sur les « mises en scène cupides » de Dali qui sont, selon lui, *des pitièreries* et non plus le témoignage de l'être, ni une recherche d'émancipation de l'humain⁶. Ce même Breton crée alors l'anagramme « Avida Dollars » que Dali reçoit comme une « *nomination prophétique* ».

Il écrit : « [...] l'art des abstraits [...] servirait de piédestal glorieux à un Salvador Dali isolé dans notre époque abjecte de décorativisme matérialiste et d'existentialisme amateur ».

Pour le supporter, il faudra être plus fort que jamais, notamment grâce à l'argent, l'or et la santé :

« J'arrêtais totalement de boire et me soignai jusqu'au paroxysme. En même temps j'astiquai Gala pour la faire briller, la rendant la plus heureuse possible, la soignant mieux encore que moi-même, car sans elle tout aurait été fini. »

En 1940, c'est lui qui exclut le groupe et souligne sa position d'exception : il est le « *seul surréaliste* », un ex-surréaliste, un surréaliste à l'extérieur du groupe. Il affirme :

¹ Dali S., *La vie secrète de Salvador Dali*, Mayenne : La Table Ronde, 1969. (Les Vies perpendiculaires).

² Dali S., *Ibid.*

³ Dali S., *Ibid.*

⁴ Dali S., *Journal d'un génie*, 1964, Saint Amand : Gallimard, 2008. (L'imaginaire). p. 58.

⁵ Le mouvement surréaliste s'est créé en 1924.

⁶ Il considère également que Dali ne sert plus la cause surréaliste mais son unique avidité pour l'argent. « Dali s'étant rendu coupable, à diverses reprises, d'actes contre-révolutionnaires tendant à la glorification du fascisme hitlérien, les sous-signés proposent de l'exclure du surréalisme comme élément fasciste et de le combattre par tous les moyens ».

« La différence entre un surréaliste et moi c'est que je suis le seul surréaliste ».

« La vérité, une et indivisible, éclatait au grand jour : on ne pouvait pas être surréaliste intégral dans le groupe. »¹

Dans *Journal d'un génie*, il écrit :

« Tout comme je m'étais appliqué à devenir un parfait athée en lisant les livres de mon père, je fus un étudiant ès surréalismes si consciencieux que rapidement je devins le seul "surréaliste intégral". À tel point que l'on finit par m'expulser du groupe parce que j'étais trop surréaliste. Les raisons alléguées me parurent du même acabit que celles qui avaient motivé mon expulsion hors de ma famille. »²

L'objet d'amour prend la place de l'idéal du moi. Déjà dans *Psychologie des masses et analyse du moi*, Freud décrit un « troisième mode d'identification » lorsque l'objet d'amour devient un objet d'identification³. Dans le Séminaire *Les formations de l'inconscient*, Lacan pointe que c'est par ce déplacement, et l'incorporation symbolique de cette identification que l'enfant peut sortir de l'Œdipe avec un idéal du moi. Autrement dit, c'est une mutation radicale qui permet une identification et un déplacement subjectif.

En adhérant au Surréalisme, Dali ancre l'intégralité de son être, dans un idéal du moi supposé rassembleur, mais qui achoppe pourtant à lui donner un sens unifiant :

« Je me moque bien des calomnies que peut lancer contre moi André Breton qui ne me pardonne pas d'être le dernier et seul surréaliste, mais il importe que tout le monde sache un jour, quand je publierai ces pages, comment les choses se sont réellement passées. Pour cela, il faut que je remonte à mon enfance. »⁴

Salvador est littéralement le sauveur :

« Mes parents me baptisèrent Salvador, comme mon frère. Ainsi que ce nom l'indique, j'étais destiné à sauver rien de moins que la Peinture du néant de l'art moderne. »

Il est le sauveur de l'art moderne, prénommé ainsi :

« [...] parce qu'il était destiné à être le sauveur de la peinture menacée de mort par l'art abstrait, le surréalisme académique, le dadaïsme et en général, tous les "ismes" anarchiques ».

Il est « le seul capable » de sublimer, d'intégrer et de rationaliser « impérialement et en beauté », toutes les expériences révolutionnaires des temps modernes, dans la grande tradition classique du réalisme et du mysticisme qui sont la mission suprême et glorieuse de l'Espagne.

« Je suis, sans doute, le seul à saisir pourquoi, aujourd'hui, il est impossible d'approcher, même de loin, la perfection des formes raphaélites. Ma propre œuvre m'apparaît comme un grand désastre. J'ai tant désiré vivre à une époque où il n'y aurait rien à sauver ! »

À la suite de son « expulsion » du mouvement surréaliste, ou de moments qui génèrent du « désordre », il revient à une peinture traditionnelle, reprenant les thèmes de maîtres anciens : Raphaël⁵, Böcklin ou Millet. Par sa méthode d'analyse paranoïaque-critique⁶, Dali entend

¹ Dali S., *Journal d'un génie*, 1964, Saint Amand : Gallimard, 2008. (L'imaginaire). p. 30.

² Dali S., *Ibid.*, p. 22.

³ Freud S., « Psychologie des foules et analyse du Moi », 1921. In *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1981. (Petite Bibliothèque Payot). p. 169.

⁴ Dali S., *Journal d'un génie*, 1964, Saint Amand : Gallimard, 2008. (L'imaginaire). p. 17-18.

⁵ « Ce n'est que dans la juste appréciation de Raphaël que l'on reconnaîtra les vrais esprits supérieurs de notre époque, puisque Raphaël est le plus antiacadémique, le plus tendrement vivant et le plus futuriste de tous les archétypes esthétiques de tous les temps », in Dali S., *Les cocus du vieil art moderne*, 1956, Mesnil-sur-l'Estrée : Grasset, 2004. (Les Cahiers Rouges). p. 69.

⁶ Elle « intervient uniquement comme liquide révélateur des images, associations incohérentes et finesses systématiques, graves et déjà existantes au moment où se produit l'instantanéité délirante (...) que seule, pour le moment à ce degré de

soutenir sa recherche active par une quête « *apollonienne* » de l'image pour s'abandonner à un désordre « *dionysiaque* ». Il cherche à faire surgir, poétiquement ou plastiquement, une image nouvelle qui réorganise le réel selon les impératifs du désir ou de l'idée obsédante ; une image unifiée. La belle image borne la technique et la représentation picturale de Dali par l'image unifiante.

Son prénom, qui l'institue comme sauveur, est déjà celui de son père et de ce frère mort, à sept ans, d'une méningite. « *Je me crus mort avant de me savoir en vie* ». Selon Dali, les parents désespérés ne trouvèrent de consolation que trois plus tard, à son arrivée au monde.

« Cette image du cadavre du Sauveur que Salvador était, sans aucun doute, allait rejoindre dans son ascension angélique, conditionné en moi un archétype né de l'existence de quatre Salvador qui me cadavérisaient. »¹

Ses parents l'idolâtraient, « [...] *je ressemblais à mon frère comme deux gouttes d'eau se ressemblent : même faciès de génie, même expression d'inquiétante précocité* »².

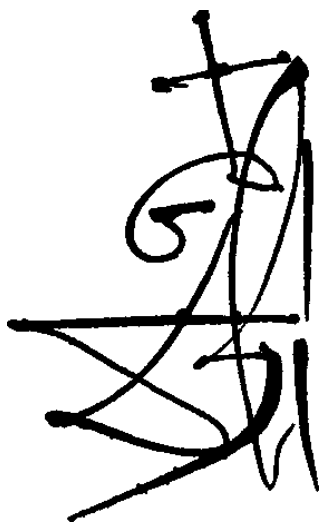
Il ne doit son existence qu'à ce frère : « *Mon frère n'avait été qu'un premier essai de moi-même, conçu dans un trop impossible absolu* ».

Il est l'enfant qui suit et qui survit, en prenant la place d'un autre Salvador :

« [...] la forme est toujours le résultat d'un processus inquisiteur de la matière, la réaction de cette matière à une coercition de l'espace qui l'étrangle de toutes parts, et l'oblige à s'exprimer en boursoflures qui débordent de sa propre vie jusqu'aux limites exactes de ses possibilités de réaction. »

Lorsque la matière est animée de ce « trop impossible absolu », elle est anéantie de nombreuses fois. « *La liberté est informe* », elle est sans forme ; il lui faut la contrainte pour la moduler.

« Mon frère, je l'ai déjà dit, possédait une de ces intelligences insurmontables, à direction unique, incapables d'un reflet, se consumant sur elles-mêmes. Moi, au contraire, comme je l'ai également dit, j'étais un pervers polymorphe, demeuré et anarchisant. [...] Tout me modifiait, rien ne me changeait. J'étais mou, lâche et rébarbatif. »³



C'est la rencontre avec Gala qui vient *fermer la structure* et rendre une ossature à Salvador, ce corps qui est « *la demeure d'un génie* ». Sa signature évolue jusqu'à amalgamer les lettres de Gala et Dali pour obtenir cette inscription unique qui fait l'objet de sa quête. Par le trait et la lettre, il traite la signification, en donnant un nom, un corps à une vérité existentielle, « *puisque sans mon jumeau Gala je n'existerais plus* ».

Dans le Séminaire III, *Les psychoses*, Lacan fait un détour par une théorie médiévale de l'amour pour aborder la question psychotique.

« On faisait au Moyen Âge la différence entre ce qu'on appelait la théorie physique et la théorie extatique de l'amour. On se posait ainsi la question de la relation du sujet à l'Autre absolu. »⁴

réalité tangible, l'activité paranoïa-critique permet de rendre à la lumière objective ». « On pose le doute mental de savoir si les images mêmes de la réalité sont uniquement un produit de notre faculté paranoïaque ». Issu de Dali S., *La Conquête de l'irrationnel*, Paris : éditions surréalistes, 1935, p. 61.

¹ Descharnes R., Neret G., *Dali*, Corée du Sud : Taschen, 2003, p. 166.

² Dali S., *La vie secrète de Salvador Dali*, Mayenne : La Table Ronde, 1969. (Les Vies perpendiculaires). p. 2.

³ Dali S., *Ibid.*, p. 3.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p 287.

Désormais,

« [...] nous jouons sans doute avec ce processus aliéné et aliénant, mais de façon de plus en plus extérieure, soutenue par un mirage de plus en plus diffus »¹.

La séduction était un engagement entier de l'être, un sacrifice au profit de la cour, entraînant une dégradation des *patterns* amoureux, elle était portée par :

« [...] cet ambigu de sensualité et de chasteté, techniquement soutenu, [...], au cours d'un concubinage singulier, sans relation physique, ou tout au moins à relations atermoyées »².

Le sacrifice total de l'être à l'autre n'existe plus tel quel dans la société actuelle. Lacan compare cet amour médiéval à ce que Freud dénote lorsqu'il avance que le psychotique aime autant son délire que lui-même. C'est ainsi que l'entrée dans la psychose de Schreber se signe d'un « assassinat d'âme », qui selon Lacan s'entend comme en écho de la dégradation du sujet engagé dans un amour romantique.

« Cet assassinat d'âme, sacrificiel et mystérieux, symbolique, est formé à l'entrée de la psychose selon le langage précieux. »³

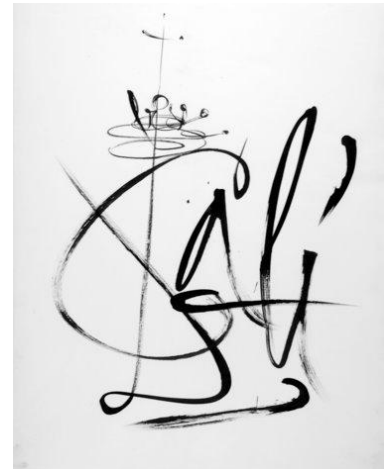
Lorsque le sujet entre dans la psychose, se produisent dans le langage et la parole, de nouveaux modes d'être imaginaires (comme des relations au petit autre), du fait de ne pas pouvoir répondre à l'appel de l'Autre.

En outre,

« Le psychotique ne peut saisir l'Autre que dans la relation au signifiant, il ne s'attarde qu'à une coque, à une enveloppe, une ombre, la forme de la parole. Là où la parole est absente, là se situe l'Éros du psychosé, c'est là qu'il trouve son suprême amour. »⁴

Pour Salvador, c'est ému par l'image de Gala de dos que la rencontre peut avoir lieu. Sa première réaction fut celle de rejet, car il pensait que Gala allait le dévorer ; pour finalement apprendre à manger le réel avec elle. Dans *La vie secrète de Salvador Dali*, il expliquait que la femme est minutieusement tenue à l'écart ; avec Gala, il maîtrise les modalités de la rencontre, pour finalement en faire la madone et l'architecture de son corps et de sa peinture.

Schreber fait la distinction entre ce qui est de l'ordre du commun, et entre ce qui exprime « les vrais sentiments des petites âmes », l'être du sujet. C'est là que se situe ce que Dali pointe finement, – « L'amour obéissait à l'imagination et tout retournait à Galutchka »⁵ –, à savoir que l'amour de Gala lui offre une dimension révélatrice de son être, à côté des petites choses du quotidien. En ne faisant qu'Un avec Gala, il élude le positionnement dans la différenciation des sexes, et obture la possibilité Autre.



¹ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p 288.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., *Ibid.*, p 289.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p 288-289.

⁵ Dali S., *La vie secrète de Salvador Dali*, Mayenne : La Table Ronde, 1969. (Les Vies perpendiculaires).

III-2 – Des positions subjectives dans l'amour – Le Banquet de Platon

Dans son Séminaire *Le Transfert*,¹ Lacan propose une lecture du *Banquet* de Platon pour viser, non pas les discours savants sur les choses de l'amour mais bien l'acte et l'ossature du symposium, afin de mettre en exergue le transfert.

Il débute le Séminaire VIII par cette mythique ouverture : « *Au commencement de l'expérience analytique, [...], fut l'amour* »². En utilisant cette formule, il rappelle qu'au commencement du monde humain, il y avait la *praxis*. Au commencement, se situe ce qui fait valeur d'énonciation et qui fait donc :

« [...] apparaît l'ex nihilo propre à toute création, et en montrent la liaison avec l'évocation de la parole »³.

Néanmoins l'acte se différencie de « *la transparence à elle-même de l'énonciation* ». En pointant le paradoxe, il vise le noyau dur qu'est le transfert, lui-même transtructural :

« *C'est un commencement non de création, mais de formation.* »⁴

Sept ans plus tard il en produit un nouvel écho en annonçant dans la *Proposition d'octobre 1967* :

« *Au commencement de la psychanalyse est le transfert.* »⁵

Dans le *Banquet*, où il est question d'Éros et d'intersubjectivité, il renverse le regard pour marquer que dans la psychanalyse, la *talking-cure* d'Anna O., l'intersubjectivité, pourtant attendue dans la rencontre, y est en fait exclue et ne fleurit que de son absence⁶. C'est ainsi qu'à sa place se déploie des effets de la « *disparité subjective* » qui se révèle centrale, constitutive dans le *Banquet* ainsi que dans son repérage de la structure du dispositif psychanalytique.

Lacan, et c'est la seule référence à un écrit freudien qu'il fera, remarque que Freud, dans l'*Observation sur l'amour de transfert*⁷ situe le transfert « *par rapport à ce avec quoi il est étroitement en rapport* »⁸.

Car pour Freud, l'amour de transfert s'apparente à un amour véritable, alors que pour Lacan l'amour n'est qu'une variable du transfert : l'amour imite le transfert et : « *le transfert est quelque chose qui met en cause l'amour* ».

Avec *Le Banquet* – tel que Platon l'a rapporté une cinquantaine d'années après qu'il a eu lieu – Lacan s'attelle à la question de l'amour en tant qu'il est l'amour concerné, l'amour homosexuel afin de :

« [...] *toucher non pas l'amour et son phénomène et sa culture, [...] [qui est] depuis quelque temps désengrené d'avec la beauté* »⁹.

¹ Le titre exact du Séminaire était : « Le transfert dans sa disparité subjective, sa prétendue situation, ses excursions techniques ».

² Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 12.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 13.

⁵ Lacan J., « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 243-259. (Le Champ freudien).

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 21.

⁷ Freud S., « L'Observation sur l'amour de transfert », 1915. In *L'Amour de transfert*, Payot, 2017. (Petite Bibliothèque Payot).

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 31.

⁹ Lacan J., *Ibid.*, p. 11.

C'est bien pour en revenir à la beauté et sa fonction tragique qui se trouve du côté de l'amour et des belles œuvres, de l'art. Car, Lacan le soutient, c'est la beauté qui donne son véritable sens à ce que Platon va nous dire de l'amour.

Ce texte ancien lui permet de « saisir le moment de bascule, de retournement où de la conjonction du désir avec son objet en tant qu'inadéquat doit surgir cette signification qui s'appelle l'amour »¹.

L'amour grec tel qu'il se pratique à l'époque du *Banquet*, lui permet de dégager ce qui se forme entre l'amant, le sujet du désir et l'aimé : « celui qui, dans ce couple, est le seul à avoir quelque chose »². En son développement, l'aphorisme de Lacan : « aimer c'est donner ce que l'on n'a pas »³ est déjà inscrit en puissance.

Dans « *La méprise du sujet supposé savoir* »⁴, Lacan dénote que l'acte psychanalytique est un : « acte que je fonde d'une structure paradoxale de ce que l'objet y soit actif et le sujet subverti ». Il se décale du discours commun qui voudrait que le sujet soit actif et l'objet passif. La dramaturgie du *Banquet* et ses différentes surprises et actes permettent de renverser le regard. Le *Banquet*, tel que Lacan le relit, manifeste alors une mise en abîme de l'acte de création, où ce n'est pas le discours qui prévaut mais bien l'acte.

Reprenons là la dramaturgie de la scène. Socrate est invité à un banquet qui réunit tout ce qu'Athènes comporte de célèbres et puissants citoyens. En chemin, il rencontre Aristodème à qui il propose de l'accompagner chez Agathon. Phèdre, Pausanias, Éryximaque, Aristophane sont déjà allongés sur des lits encerclant le festin, dessinant ainsi l'espace de la docte rencontre. Alcibiade les rejoindra plus tard.

A cette cérémonie – *ce concours intime entre l'élite*⁵ – il a été décidé, suite à la débauche du dernier dîner, de ne pas s'enivrer : « *Avisez donc à boire de façon à nous ménager* »⁶.

Toutes les femmes (celles de la jouissance immédiate) ont au préalable été congédiées⁷ : « [...] pour nous, passons le temps aujourd'hui à causer ensemble ».

Dans l'ordre même de la disposition de chaque convive en ce lieu, ils débattront successivement sur le thème sur lequel ils se sont accordés : ce sera l'amour et ils feront les louanges d'Éros.

C'est là *Le Banquet* de Platon, qu'Apollodore, narrateur et disciple de Socrate, relate plusieurs années après qu'Aristodème le lui ait raconté. Il en rapporte les préparatifs, l'ordre des prises de parole, l'entrelacs des arguments et tous les événements et surprises qui le scandent.

En somme ce banquet, Lacan va le démontrer, doit se déchiffrer sur deux plans, celui de la rationalité contrastive de l'argumentaire, qui est à articuler avec celui de sa dramaturgie, constituée de coups de théâtre, de rectifications forcées du protocole convenu et donc de surprises de l'acte.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 47.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 29.

⁴ Lacan J., « La méprise du sujet supposé savoir », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 329-339. (Le Champ freudien). p. 332.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 51.

⁶ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 11.

⁷ « Alors, puisque, dit Eryximaque, il est entendu de ne boire qu'autant qu'il plaira à chacun, mais sans rien d'imposé, j'introduis une motion additionnelle : c'est de donner congé à la joueuse de flûte, qui tout à l'heure est entrée ici, et de l'envoyer jouer de la flûte pour elle-même, ou, si elle veut, pour les femmes de la maison [176e] » (Platon, 1951).

Phèdre¹, un « curieux hypocondriaque »², est le premier à prendre la parole³ et à proposer un discours théologique : L'Éros « enflamme de courage » [...] « ceux qui aiment »⁴, l'amour multiplie les forces de l'homme : « Les amants seuls savent mourir l'un pour l'autre »⁵. Il ajoute :

« Je conclus qu'Éros est de tous les dieux le plus ancien, le plus honoré, le plus capable de donner la vertu et le bonheur aux hommes soit durant leur vie, soit après leur mort. »⁶

Lacan pointe que : « Pour Phèdre, parler de l'amour, c'est en somme parler de théologie »⁷.

Il rappelle que « les dieux, c'est un mode de révélation du réel »⁸ et qu'ainsi Phèdre questionne le sacré, afin de savoir « si oui ou non l'amour est un dieu »⁹.

« Tout le discours théologique de Phèdre aboutit à pointer que c'est là ce vers quoi débouche ce que j'ai appelé tout à l'heure la signification de l'amour. »¹⁰

L'aimé se comporte alors comme l'amant. Lacan dénote ainsi que le discours de Phèdre reste assez ironique, car il se réfère aux dieux alors que ces derniers ne peuvent rien comprendre à l'amour¹¹.

Viennent ensuite des discours qu'Aristodème a oublié, puis Pausanias argue auprès de Phèdre, que c'est mal poser la question que de les faire ainsi simplement louer Éros¹². Pausanias porte un discours « d'observateur des sociétés »¹³ : l'action n'est pas belle en soi, c'est la manière dont on le fait qui la rend belle, juste et honnête. Pausanias compare ainsi l'amour et l'Éros : « Tout amour n'est pas beau et louable, mais seulement celui qui fait aimer honnêtement »¹⁴.

Il expose une « psychologie du riche », où c'est la valeur qui est au cœur du rapport avec l'autre, où il est question de « possession des biens », de la possession de l'aimé « parce que c'est un bon fonds »¹⁵.

Pausanias fait la différence entre l'amour de vertu et l'amour « mauvais », celui « qui aime le corps plus que l'âme » et qui se fanera avec la disparition de la beauté. Alors que l'amour qui se fait « pour des motifs honorables » résiste face à l'épreuve du temps. Il fait l'éloge de l'Aphrodite céleste, l'amour entre hommes, de corps et d'esprit, opposé à celui à but simplement sexuel.

« L'idéal de Pausanias en matière d'amour, c'est la capitalisation mise à l'abri, la mise en coffre de ce qui lui appartient de droit comme étant ce qu'il a pu discerner, et qu'il est capable de mettre en valeur. »¹⁶

¹ Phèdre est un jeune athénien brillant et riche. Il est le fils de Pythoclès du dème de Myrrhinonte.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 56.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 60.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 58.

⁵ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 16.

⁶ Platon, *Ibid.*, p. 19.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 60.

⁸ Lacan J., *Ibid.*, p. 58.

⁹ Lacan J., *Ibid.*

¹⁰ Lacan J., *Ibid.*, p. 63.

¹¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 95.

¹² Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 19.

¹³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 72.

¹⁴ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 20.

¹⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 74.

¹⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 75.

Alors que c'est au tour d'Aristophane de prendre la parole, il est soudainement pris par un hoquet qui le met hors d'état de parler¹. « *Il faut, Eryximaque ou que tu fasses cesser mon hoquet, ou que tu parles à ma place, en attendant qu'il cesse.* »²

Ce qui explique ce hoquet, tient selon Lacan au fait que le discours de Pausanias était dérisoire :
« [...] *si Aristophane a le hoquet, c'est parce que pendant tout le discours de Pausanias, il s'est tordu de rigolade, et que Platon n'en a pas fait moins.* »³

Eryximaque commence alors à discourir⁴ à partir de la pratique de son art, la médecine⁵ pour, dit-il, compléter le discours de Pausanias.

« *Un bon praticien, [...] doit être capable d'établir l'amitié et l'amour entre les éléments les plus hostiles du corps.* »⁶

L'amour concerne tous les êtres animés et inanimés, il crée l'harmonie et de lui, émane :
« *l'universelle puissance de l'Amour, rassembleur universel* »⁷.

Eryximaque questionne l'anormal par rapport à la normalité, le semblable et le dissemblable, l'ordre et le conflictuel, pour finalement soutenir que l'amour, c'est l'unité et l'harmonie qui en résulterait⁸.

Au tour d'Aristophane, le « *poète comique* »⁹, désormais remis, de parler autrement qu'Eryximaque et Pausanias¹⁰ et d'avancer que les hommes ne se sont pas rendu compte de la puissance d'Éros. Il questionne l'origine de l'amour par le mythe, où chacun cherche sa moitié dans l'espoir de ne faire qu'un : « *embrassés, enlacés l'un à l'autre, brûlant de n'être qu'un, ils mouraient de faim et d'inaction, car ils ne voulaient plus rien faire l'un sans l'autre* ».

Pris de pitié les dieux se résolurent à intervenir, en dotant les humains d'organes de la procréation afin que, satisfaits à l'occasion, ces humains puissent se séparer ensuite pour vaquer à leurs occupations ordinaires. Aristophane reste ici fidèle à son genre et souligne ce que Lacan dénote, que l'amour est un sentiment comique. Platon, remarque Lacan, a suivi la voie de la comédie pour parler de l'amour ; cependant avec le *Banquet*, il ne s'agit pas d'en rire mais d'en saisir aussi ses ressorts tragiques.

L'illustration d'Aristophane par la sphère souligne l'unité et ce qu'il enlève à l'importante part de l'ambivalence amour-haine. Rien ne dépasse ou ne se laisse accrocher, cherche sa moitié mais fonctionne bien à l'intérieur n'est :

« [...] *rien d'autre que sans aucun doute quelque chose qui a ses fondements dans la structure imaginaire [...] mais à laquelle l'adhésion en ce qu'elle est affective tient – à quoi ? – à rien d'autre sinon qu'à la Verwerfung de la castration.* »

Lacan, avec tout son humour, repère alors la place donnée au phallus en faisant référence au petit Hans : « *on va leur dévisser les génitoires qu'ils ont à la mauvaise place – parce que, évidemment c'était à*

¹ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 29.

² Platon, *Ibid.*, p. 29.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 80.

⁴ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 29.

⁵ Platon, *Ibid.*, p. 30.

⁶ Platon, *Ibid.*, p. 31.

⁷ Platon, *Le Banquet*, dans Œuvres complètes, Paris : Gallimard, trad. L. Robin, 1950. (La Pléiade).

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 92.

⁹ Lacan J., *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 36.

la place où c'était quand ils étaient ronds, à l'extérieur — et on va leur revisser sur le ventre, exactement comme pour le robinet du rêve que vous connaissez, de l'observation à laquelle je fais allusion ».

Il confirme la dérision du discours d'Aristophane : « Et ceci confirme ce que je vous ai dit être l'essentiel du ressort du comique, qui est toujours dans son fond de cette référence au phallus »¹.

Lacan remarque alors qu'ainsi Platon : « [...] le fait parler de ce qui se trouve nous apporter ici la bascule, la cheville, le quelque chose qui va faire passer toute la suite du discours d'un autre côté ».

Agathon est celui dont on est en train de fêter le triomphe au concours tragique et qui oscille entre la tragédie et le comique pour parler de l'amour. Agathon, « le poète tragique »², choisit de commencer d'abord par louer Éros puis d'en faire ensuite son éloge³ : un Dieu de la jeunesse et de la beauté.

« [...] le dieu est un poète si habile qu'il rend poète qui il veut⁴ ; « Éros est habile en général dans toutes les œuvres des Muses. »⁵

Après le discours d'Agathon tous applaudissent bruyamment, et Socrate remarque auprès d'Eryximaque l'émerveillement provoqué par « la beauté des mots et des tournures ». Il rend compte de son sentiment de ridicule de prendre part à l'éloge d'Éros en s'étant auparavant vanté « d'être expert en amour »⁶.

« Je pensais en effet, dans ma simplicité qu'il fallait dire la vérité sur l'objet, quel qu'il soit [...] mais il paraît que ce n'était pas la bonne méthode, que c'était au contraire, d'attribuer au sujet les qualités les plus grandes et les plus belles possible, vraies ou non, la fausseté n'ayant aucune importance ; car on est convenu, paraît-il, que chacun aurait l'air de louer Éros, et non qu'il le louerait réellement. »⁷

Alors, si Éros aime la beauté et ne cesse de la quérir, pointe Socrate à Agathon, c'est donc bien qu'il en manque.

« — N'avons-nous pas reconnu qu'il aime ce dont il manque, et qu'il n'a pas ?
— Si, dit-il.
— L'Amour manque donc de beauté, et n'en possède pas. »⁸

La répartition du manque et de l'objet, leur distribution alternée s'impose à Agathon : « Je risque fort, Socrate, d'avoir parlé sans savoir ce que je disais »⁹.

Il sape toutes les belles choses qu'Agathon a dites en un seul trait, pour les ramener à leur racine « Amour ? Amour de quoi ? »¹⁰.

Socrate a donc fait apparaître la confusion réalisée entre l'amour et l'objet aimé, en marquant la dissymétrie des positions *erastes/eromenos*.

« Socrate prétend ne rien savoir, sinon savoir reconnaître, ce que c'est que l'amour, savoir reconnaître infailliblement [...] là où il les rencontre, où est l'amant et où est l'aimé. »¹¹

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p 118.

² Lacan J., *Ibid.*, p 81.

³ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 47.

⁴ Platon, *Ibid.*, p. 52.

⁵ Platon, *Ibid.*, p. 52.

⁶ Platon, *Ibid.*, p. 55.

⁷ Platon, *Ibid.*, p. 55.

⁸ Platon, *Ibid.*, p. 61.

⁹ Platon, « Le banquet ». In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, trad. L. Robin, 1950. (La Pléiade).

¹⁰ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 82.

¹¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 16.

Il accepte de discourir tout en pointant que chacun a parlé à partir de ce qu'il est, à partir de sa propre position subjective, et donc de l'acte engagé :

« [...] cependant je consens, si vous voulez, à parler suivant la vérité, à ma manière, sans m'exposer au ridicule de lutter d'éloquence avec vous. »¹

Socrate décide alors de parler sans le secours d'un interlocuteur et de réciter :

« [...] le discours sur l'Amour que j'ai entendu jadis de la bouche d'une femme de Mantinée, Diotime laquelle était savante en ces matières et en bien d'autres. »

La *diarésis* socratique rabat les arguments de chacun et en dévoile l'inanité, mais, en avouant qu'il approche bientôt les limites de son propre savoir, fait d'*épistémè*, Socrate doit se caler sur un autre discours, celui d'une femme, Diotime, « l'étrangère », grande prêtresse de Mantinée.

Diotime, – une femme – est introduite comme manquante : elle manque de tout ce qu'elle désire. Elle intervient néanmoins comme celle qui sait, celle qui a un savoir qui comble le vide, le manque révélé par les hommes. Elle occupe une position de savoir issu de l'expérience. Savoir et amour occupent deux positions paradoxales et dans *Le Banquet*, les hommes et la parole d'une femme en témoignent.

« Voilà donc les choses dites clairement – c'est le masculin qui est désirable, c'est le féminin qui est actif. »²

C'est là qu'intervient l'entrée d'Alcibiade, et, fait très important quant à la jouissance et aux précautions liminaires de sa proscription dans le *Banquet*, il est ivre :

« Quand soudain la porte de la cour résonna » [...]. « Peu après on entendit dans la cour la voix d'Alcibiade, fortement pris de vin, qui criait à plein gosier : “ – Où est Agathon ? Qu'on me mène à Agathon ”. »

Alcibiade, héros à la fois adulé et honni « ne traîne pas moins partout où il passe une séduction très singulière »³. Il bouscule toutes les conventions préalables : (ne pas s'enivrer) ; les usages (intervenir dans l'ordre de la disposition des protagonistes, qui doivent faire réponse au discours précédent, de leur voisin) et la stricte *épistémè*, sans mise en jeu de ce dont ils parlent.

Alcibiade ne mesure pas ses gestes, il s'allonge, quelque peu désinhibé, entre Agathon et Socrate. Ainsi se place-t-il, relève Lacan : « au milieu du débat entre celui qui sait et, sachant, montre qu'il doit parler sans savoir [Socrate] et celui qui, ne sachant pas, a parlé sans doute comme un sansonnet [Agathon] »⁴.

Alcibiade rompt le discours : plutôt que de chanter les louanges de l'amour, ce sont celles de Socrate qu'il va dérouler. Mais pourquoi réalise-t-il cette entorse supplémentaire ? Il est Alcibiade, le magnifique, le riche, le vainqueur, le puissant et il attend de Socrate qu'il lui signifie enfin qu'il le désire.

« Voilà, Messieurs, ce que je trouve à louer dans Socrate ; j'y ai mêlé mes reproches pour l'injure qu'il m'a faite. »⁵

Aussi apparaît-il, Lacan le souligne, que « dans son texte même, le discours d'Alcibiade est l'aveu de son propre déconcert »⁶.

¹ Platon, *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf, p. 56.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 32.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 163.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 103.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

Son irruption provoque une « *subversion de toutes les règles du banquet* »¹, il n'entre en scène que pour exiger les signes d'amour que Socrate devrait lui rendre. Il ne débat pas, il espère. C'est donc en rupture de l'usage convenu entre les invités que l'acte, intéressé en l'occurrence, se manifeste.

Ainsi dans le *Banquet*, comme le pointe Lacan, Platon nous montre la cacophonie qui pourrait exister à dire quelque chose sur l'amour « *qui se tienne* »². L'entrée d'Alcibiade joue ce troisième et dernier temps du *Banquet* pour dégager le véritable sujet qui se formule comme un « *à quoi cela sert-il d'être savant en amour ?* »³.

On assiste alors à un évanouissement complet de l'assemblée au profit d'une seule voix, celle d'Alcibiade. Son irruption efface les théories peu sérieuses des orateurs – de pâles exposés de savoir – qui manifestent bien plus les positions subjectives de chacun, au profit de la mise en acte de l'amour.

La dramaturgie de ce symposium tient également à l'avant-scène décrite par Platon : Socrate arrive en retard. Occupé par ses pensées, il s'est perdu en route, il a sûrement eu une de ses « *crises* » (Lacan) et s'est arrêté là, avant de se remettre en marche, une fois sa pensée déroulée. Aristodème rassure : il arrivera ensuite.

Avant de discourir, il prend le temps de faire remarquer le concours d'éloquence et de louanges, où chacun a engagé sa propre position subjective et non la vérité sur l'objet. Après la prise de parole d'Agathon, et avec son interrogation, Socrate donne le sentiment d'annuler ce qui a été dit par Agathon. Juste avant, Socrate avait pourtant fait valoir que tout discours, même le moins érudit avait sa place dans ce symposium. Lacan remarque qu'il semble d'avantage s'agir d'un discord :

*« Une chose est là faite pour nous frapper. Ayant introduit ce que j'ai appelé tout à l'heure le coin de la fonction du manque comme constitutive de la relation d'amour, Socrate parlant en son nom s'en tient là. Et c'est poser une question juste que de se demander pourquoi il se substitue l'autorité de Diotime. »*⁴

Socrate fait appel à Diotime, présentée comme un personnage de prêtresse, de magicienne⁵, en raison de la nature de l'affaire : l'amour. Plutôt que de répondre, il use du surgissement du mythe pour pallier à la béance laissée par ce qui ne peut être assuré dialectiquement. Socrate est engagé dans cette affaire avec Agathon. Lacan joue sur les termes pour dire que l'*eromenos*, l'aimé, va devenir l'*erotomenos*, l'interrogé.

Quelque chose de nouveau intervient non pas par le verbal, mais bien à partir du « *progrès dans l'échange, le dialogue, le consentement obtenu de celui à qui il s'adresse, des connaissances qu'il a déjà* »⁶.

Dans la succession des discours, celui d'Agathon permet la mise en lumière de la fonction du manque par Socrate. Socrate marque que c'est l'aimant (*erastes*) qui peut témoigner du manque dans l'amour. Il fait ainsi réponse à Agathon et Lacan dénote que dans l'échange entre Socrate et Agathon, il se forme comme un passage, un saut de l'amour au désir : l'amour au lieu de l'aimé (*eromenos*) passe au désir, lieu de l'aimant (*erastes*).

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 57.

² Ce sont les termes qu'utilise Lacan dans le Séminaire VIII.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 40.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 142.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 148.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 142.

Si Socrate ne dit « *presque rien en son nom* », « (...) [*c'est*] *sans doute essentiel car c'est autour de ce presque-rien que tourne vraiment la scène et que l'on commence, comme il fallait s'y attendre, à parler vraiment du sujet* »¹.

Notons que l'entrée d'Alcibiade et ses comparses a lieu au moment où Aristophane : « *a quelque chose à faire remarquer, [telle une] rectification à l'ordre du jour ou demande d'explication* »². Son irruption fracassante fait complètement disparaître les autres convives et arrive au moment où Socrate démontre que tout le monde confond amour et objet aimé.

Dans l'ordonnancement des prises de paroles du *Banquet*, l'amour est d'abord traité à partir de la beauté des corps puis de la disparité de la dyade aimé (*eromenos*) et aimant (*erastes*). L'aimé est alors conçu comme celui qui possède la beauté, ou quelque chose qui le rend désirable ; tandis que l'aimant sacrifie d'une certaine manière une part à la beauté puisqu'il est celui qui désire, et donc il manque ici de beauté. Cela dévoile les failles de l'idée commune de l'amour exposée par les quatre premiers personnages, jusqu'à un ratage essentiel, pour les autres, puisque ces dires sur l'amour répondent à un manque.

Alcibiade refuse de faire l'éloge de l'amour pour faire l'éloge de Socrate. C'est, selon Lacan, le point de bascule de la métaphore de l'amour : la mise en acte de l'amour.

*« C'est là que va s'éclairer au plus profond, non pas tellement la question de la nature de l'amour, que la question qui ici nous intéresse, à savoir celle de son rapport avec le transfert. Et c'est pourquoi je fais porter l'accent sur l'articulation entre les discours prononcés dans le symposium – tout au moins selon le texte qui nous en est rapporté – et l'irruption de l'Alcibiade. »*³

Avec Alcibiade, l'amour se pose en acte dans cette relation de l'un à l'autre. L'amour et le transfert surgissent comme un acte qui crée là où il n'y avait pas. Lacan évoque une *métaphore de l'amour*, du fait de la substitution de l'un qui a, l'*eromenos*, à l'autre qui est, l'*erastes*. Néanmoins, ce déplacement s'opère comme un réel changement de position subjective, où l'aimé, désirable, se révèle comme l'aimant : n'ayant plus, le sujet est manquant, il n'a pas l'objet du désir.

Alcibiade, le héros grec, l'affirme : il est l'aimé de Socrate, mais ce dernier ne confirme pas qu'il est l'aimant, le manquant. Au contraire Socrate lui fait remarquer que cet aveu public a pour but de le séparer d'Agathon. En refusant de répondre, Socrate ne rabat pas la question de son désir. Il devient l'objet désiré qui cache et donc possède quelque chose qui reste énigmatique. S'il avait répondu à la demande d'Alcibiade de confirmer qu'il est bien son aimé, il aurait risqué d'être non pas le désirant, le manquant mais celui qui est désiré.

Revenons-en au fait que Socrate ne prononcera réellement qu'une parole en son nom. Tout ce qui est cherché dans les discours – toute opération de dialectique – est la même chose que ce que Lacan a abordé dans son séminaire sur *l'Éthique*, à savoir la *Chose*.

En faisant rupture après le discours d'Agathon, Socrate signifie à chacun qu'« *il faut d'abord garantir le savoir* ». Il se décale ainsi de ce qui est factuel et réaliste, que tous peuvent constater et évoquer, pour faire la place à « *une voie révélatrice, révélatrice d'une vertu, qui dans ses succès privilégiés, ne réussit pas toujours* »⁴.

Le discours tel qu'il est alors conçu dans ce type de symposium est ce qui : « *engendre la dimension de la vérité* »⁵.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 40.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 31.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 102.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 102.

À la suite du discours d'Agathon, – occupant alors une place quasi-centrale –, à ce seul endroit, Socrate parle en son nom.

« Cet amour dont tu parles, est-il ou non amour de quelque chose ? Aimer et désirer quelque chose, est-ce l'avoir ou ne pas l'avoir ? Peut-on désirer ce que l'on a déjà ? »¹

Par sa méthode Socrate fait porter « l'effet de son questionnement sur ce que [Lacan a] appelé la cohérence du signifiant »². Il fait nécessairement appel à Diotime, car quelque chose reste irréductible au sujet dans son rapport au signifiant. Il s'agit de savoir « de quoi, comme signifiant, l'amour est le corrélatif »³.

Le discours de Diotime se situe aux environs de ce que Socrate a fait remarquer à Agathon : un désir de Beau implique qu'on ne le possède pas⁴. L'amour est cerné dans sa fonction désirante par une substitution, du « il désire » à « il aime »⁵. Il se réalise alors un passage du désir à l'amour qui opère par la fonction du manque.

« De l'amour nous passons ainsi au désir, et la caractéristique du désir, en tant qu'Eros désire, c'est que ce dont il s'agit, c'est à dire ce qu'il est censé porter avec lui, le beau lui-même, il en manque. Dans ces deux termes, il manque, il est identique par lui-même au manque. »

C'est là que débute réellement ce qu'il y a à dire sur l'amour.

« Socrate ne peut ici se poser dans son savoir qu'à montrer que de l'amour, il n'est de discours que du point où il ne savait pas. »⁶

Autrement dit, bien que Socrate se positionne comme ne sachant rien sauf sur les choses de l'amour, il est contraint d'en passer par un autre qui parle sans savoir. Agathon, le poète tragique, occupe alors la place d'en dire quelque chose sur un mode bouffon⁷. Cela souligne qu'il faut l'entrée d'Alcibiade pour saisir quelque chose de la relation d'amour.

J-A. Miller marque ainsi que dans *Le transfert* la perspective habituelle est renversée : par son absence de réponse Socrate conserve une position de désirant :

« [...] c'est ce sur quoi Alcibiade, à la fin du banquet va buter, à savoir : pourquoi Socrate, son eromenos, Socrate qui est celui que lui, Alcibiade, aime, pourquoi se refuse-t-il à se manifester comme erastes à son égard, pourquoi se refuse-t-il à la métaphore de l'amour ? »

J-A. Miller pointe qu'alors « [c'est] à partir du manque à être [qu'] on peut devenir aimé, eromenos », si bien qu'il en résulte une « deuxième métaphore de l'amour [...] exactement inverse à la première »⁸.

Lorsque Lacan définit Socrate par « plus il désire, plus il devient désirable », cela revient à marquer le désir de savoir de Socrate qui renvoie à la fois l'idée de savoir et d'un avoir ce dont l'autre manque. C'est d'autant plus marqué que Socrate effectue une manœuvre qui lui permet de se dérober.

Socrate fait ce qui pourrait s'apparenter à une interprétation psychanalytique, en lui retournant son propos :

¹ Lacan J., *Ibid.*, p. 141.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 143.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 144.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 148.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 143.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 161.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 159.

⁸ Miller J-A., « Les deux métaphores de l'amour ». In *Revue de l'École de la cause freudienne*, Paris : Actes, 1991, 18, p. 217-218, p. 219.

« Tout ce que tu viens de dire de si extraordinaire, énorme, dans son impudence, tout ce que tu viens de dévoiler en parlant de moi, c'est pour Agathon que tu l'as dit ».

A ce moment, on l'a déjà dit, il ne s'agit plus de faire l'éloge de l'amour mais de l'autre situé à la droite, et c'est là que se situe « le passage de la métaphore : l'éloge de l'autre se substitue non pas à l'éloge de l'amour mais à l'amour lui-même, et ceci dès l'entrée ».

Il décale l'enjeu de l'amour d'Alcibiade en lui disant que ce n'est pas lui qu'il aime mais Agathon. Cela lui permet d'évacuer la possibilité d'être un objet d'amour.

« C'est ce refus de Socrate à l'endroit de la métaphore de l'amour qui permet à Lacan de voir en lui une anticipation du psychanalyste. »¹

Le positionnement de Socrate permet à Lacan d'illustrer le « désir de l'analyste »², car la place de ce dernier « se définit comme : la place qu'il doit offrir vacante au désir du patient pour qu'il se réalise comme désir de l'Autre ».

Ainsi, en se dégageant de la réciprocité imaginaire de l'échange amoureux, et en occupant une place désirante, Socrate se montre comme désirant autre chose que l'objet aimé que pouvait être Alcibiade. Cela marque la fonction du phallus, qui existe entre la demande et le désir.

« S'il part à la recherche de ce qu'il a et qu'il ne connaît pas, ce qu'il va trouver, c'est ce dont il manque. »³

Dans l'analyse, le surgissement du transfert a lieu là où le sujet doit le trouver à la place de ce qu'il cherche. Lacan décrit que « c'est comme ce dont il manque que s'articule ce qu'il trouvera dans l'analyse, à savoir son désir ».

Car le désir n'est pas un bien, une possession ; le transfert s'écrit dans la recherche d'un bien qui alors fait la réalisation du désir⁴. C'est ce qui joue là dans l'irruption d'Alcibiade, la réalisation du désir ne se fait pas dans la possession d'un objet.

Car « ce n'est plus de l'Amour [l'Autre] qu'on va faire l'éloge mais de "l'autre" et nommément, chacun, de son voisin de droite ».

Dans le deuxième étage du graphe du désir, la formule de la pulsion \$ ◇ D marque une intention seconde, cela pointe que la demande d'amour, qui est primitivement liée aux besoins et aux réponses de l'Autre, s'articule symboliquement entre le désir et un savoir sur le désir. C'est la traversée du fantasme qui permet de dépasser la demande d'amour et d'atteindre la pulsion⁵.

Autrement dit, cela réarticule le rapport au savoir dans l'analyse, où c'est d'abord l'amour dans le transfert et non un désir de savoir. Dans la création, l'artiste est soutenu par un désir de savoir, où la muse ou le partenaire amoureux peut magnifier l'engagement. Mais si la question du désir est rabattue par l'amour, le partenaire risque de répondre et cela fait obstacle au savoir, et au jaillissement de la création.

L'exigence de l'amour concerne une logique du moins. Lacan le souligne du côté femme, pour qu'il y ait de l'amour, l'Autre de l'amour doit être privé de ce qu'il donne⁶.

¹ Miller J-A., « Les deux métaphores de l'amour ». In *Revue de l'École de la cause freudienne*, Paris : Actes, 1991, 18, p. 217-218, p. 219.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 84.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

⁶ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, p. 176.

Ainsi en est-il sans doute de Marina Abramović, qui choisit de se séparer de son compagnon Ulay, car il lui semble que son art pâtît de sa relation.

Frida Kahlo, devenue l'épouse Carmen Rivera, n'a peint que deux ou trois toiles durant les années de son premier mariage avec Diego Rivera. En se marquant *eromenos*, il y a une perte du jaillissement de la création, car la condition nécessaire du relancement de la création, pour « élever un objet à la dignité de la Chose », c'est que le trou de la Chose reste vide. C'est justement l'absence du rapport sexuel qui fait le re-lancement sans cesse du phénomène de création.

Diotime aborde avec la *poiésis*, la création et son au-delà avec l'amour du Beau. Elle marque que le Beau, soutient la quête de pérennité de l'homme et n'a pas de rapport avec l'avoir, mais bien avec l'être mortel.

« Ce qu'elle introduit est ceci, que le beau n'a pas de rapport avec l'avoir, avec quoique ce soit qui puisse être possédé, mais avec l'être, et proprement, avec l'être mortel. »¹

Elle cerne la fonction de la beauté comme le mirage, périssable, qui soutient la quête essentielle de l'homme de pérennité.

C'est le paradoxe de l'éthique, l'homme cherche à s'anéantir vers cette position excentrique du désir pour s'éterniser. Elle se marque d'inscription dans les termes de l'être, de « l'énonciation fondamentale ».

« Ce qui est là articulé par Freud comme tendance vers la mort, comme désir où un impensable sujet se présente dans le vivant chez qui ça parle, est précisément responsable de ce dont il s'agit, à savoir de cette position excentrique du désir chez l'homme qui depuis toujours est le paradoxe de l'éthique. »²

Là où apparaît le mirage de la beauté tragique, c'est le point ultime tragique du désir de mort.

« Le désir de beau, désir en tant qu'il s'attache à ce mirage, qu'il y est pris, est ce qui répond à la présence cachée du désir de mort. Le désir du beau, c'est ce qui, inversant cette fonction, fait le sujet choisir la trace, les appels, de ce que lui offre l'objet, ou certains entre les objets. »³

L'objet partiel est un pivot du désir humain et cet objet est là « dès le départ avant tout développement de la dialectique, il est déjà là comme objet du désir »⁴. Il s'agit, comme le remarque Lacan, de faire la différence entre une « montée vers un « Bien suprême », une sorte d'« aimer en Dieu », et ce qui peut être trouvé dans un être.

« Au cœur de l'action de l'amour s'introduit l'objet de convoitise »⁵, c'est l'objet *a* du fantasme. Ainsi la prêtresse de Mantinée pointe le glissement qui s'opère alors que ce n'est pas le Beau qui était recherché, mais qui devient le but même.

« Je pense vous avoir suffisamment fait sentir l'escamotage par quoi, d'un côté, le beau, d'abord défini, rencontré, comme prime sur le chemin de l'être, devient le but du pèlerinage, tandis que, de l'autre, l'objet, d'abord présenté comme le support du beau, devient la transition vers le beau. »⁶

Diotime définit alors l'amour par la fonction métonymique dans le désir, où il ne s'agit pas de l'avoir, mais où la question se situe au niveau de l'être. Le sujet advient à lui-même après une « identification dernière avec ce suprême aimable ».

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p. 155.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 121.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 156.

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 181.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 164.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 157.

« Pour tout dire, plus le sujet porte loin sa visée, plus il est en droit de s'aimer, si l'on peut dire, dans son moi idéal. Plus il désire, plus il devient lui-même désirable. »

Les états d'inspiration au-delà du « franchissement de la beauté » auquel Alcibiade compare Socrate et ses paroles marquent que Socrate a une « une invraisemblable beauté qui diffère de toutes les autres ».

« Voilà la détermination du point d'expérience pour lequel Alcibiade considère qu'en Socrate est ce trésor, cet objet tout à fait indéfinissable et précieux qui est celui qui va fixer, si l'on peut dire, sa détermination après avoir déchaîné son désir. »¹

Socrate se refuse à être ou avoir été le désirable, l'aimé, à entrer dans le « mystère d'amour » car il en sait les choses ; Lacan va jusqu'à dire que « c'est parce que Socrate sait, qu'il n'aime pas »².

Marquons que c'est parce qu'il considère qu'il n'y a rien en lui, rien d'aimable, que ce vide est la position centrale de Socrate. En outre, à son arrivée Socrate ne badine pas mais pointe d'emblée la différence entre le positionnement d'Agathon, qui parle à partir du plein, du beau savoir, et le sien, qui ne sait rien sauf concernant les choses de l'amour. Lacan pointe l'originalité de cette place avec les termes de Cicéron : Socrate se place à partir de l'*inscitia*, l'ignorance brute, ce « non-savoir constitué comme tel, comme vide, comme appel du vide au centre du savoir »³.

Ainsi lorsque Socrate ne répond pas aux attentes d'Alcibiade c'est car il « récuse d'avoir été lui-même, d'aucune façon, un objet digne du désir d'Alcibiade, ni non plus du désir de personne ».

Lacan le dénote :

« Alcibiade révèle la fonction centrale de l'objet dans l'articulation du rapport de l'amour, et c'est justement en cela aussi que Socrate se refuse à lui répondre sur ce plan-là lui-même. »

De cette manière, Socrate enjoint Alcibiade à poursuivre le même cheminement qu'il trace pour apporter « dans le monde un discours nouveau », autant que l'objet créé par l'artiste fonde un nouveau signifiant et un nouveau rapport au monde.

Alcibiade en est déjà passé par la métaphore de l'amour, il est déjà le désirant, et il ne le craint pas. Socrate finit par faire un éloge d'Agathon, répondant ainsi à la demande d'Alcibiade, qui était de dépasser une certaine pudeur et de louer, de manière publique, « sur le plan de l'Autre universel ».

Socrate qui sait, produit une manœuvre de substitution, car Alcibiade ne désire pas la beauté, mais cet objet unique entraperçu en Socrate : cet *agalma*. Et c'est justement parce que Socrate sait qu'il ne l'a pas, qu'il fait en sorte d'en détourner Alcibiade. Alors Alcibiade cherche en Agathon « ce même point suprême où le sujet s'abolit dans le fantasme », cet *agalmata*.

« Alcibiade montre la présence de l'amour mais ne la montre qu'en tant que Socrate qui sait, peut s'y tromper et ne l'accompagne qu'en s'y trompant : le leurre est réciproque. »⁴

D'autant qu'Alcibiade est lui-même pris dans le leurre.

Ils méconnaissent la fonction essentielle de l'objet de visée constitué par l'*agalma*, tel l'amour de dieu – un objet inquantifiable et inqualifiable, d'une valeur la plus absolue. Désire-t-on le désirable en dieu ? Alors ce n'est plus Dieu, car il serait difficile de « préserver la dignité du suprême objet ».

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, leçon du 8 février 1961, Entre Socrate et Alcibiade.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 8 février 1961.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Ibid.*

Ainsi Alcibiade pointe – sans le savoir – la représentation de l'ascèse socratique, où c'est par la beauté que s'opère la dialectique de l'amour de Dieu qui nous aime aussi bien *pour notre mal que pour notre bien*. L'amour a donc un rapport avec « l'éternel amour », qui s'écrit « *de l'inconscient vers le sujet qui se constitue dans sa dépendance* » et remontent jusqu'à l'objet noyau, l'*agalma*. Et c'est là que se situe ce qui se joue entre Alcibiade et Socrate.

III-3 – Aimer comme le choix d'un corps

« *Jouis !* » est l'impératif surmoïque dégagé par Lacan dans le séminaire *Encore*, et qui met en évidence que « *le signifiant, c'est la cause de la jouissance* »¹ et qu'elle est hors-sens : elle est « *ce qui ne sert à rien* »². Si Freud formalise à partir de la répétition, les pulsions de vie et de mort nécessairement présentes chez l'être vivant, Lacan pointe que c'est parce que l'être est parlant que le corps est jouissant. J-A. Miller le reformule ainsi : « *la jouissance du corps vivant, [est] causée par le signifiant* »³ :

« *On peut considérer la jouissance soit sous sa face de jouissance du corps, soit sous celle de la jouissance du langage, mais sans oublier que ce ne sont que deux faces de la jouissance comme telle. Il n'y a de jouissance du corps que par le signifiant [...]. Jouissance du corps et jouissance du signifiant sont connectées, ce sont deux aspects de la même chose. Il n'y a pas pour l'être parlant de jouissance avant le signifiant.* »⁴

Toute jouissance, phallique ou Autre, est d'abord jouissance de la parole. La jouissance phallique, définie par Lacan comme celle de l'idiot ou du solitaire, c'est la jouissance du « *blablabla* »⁵ qui peut se passer du rapport à l'Autre et qui : « *n'est pas communication à l'Autre par sa phase essentielle* »⁶.

« *[...] quand on le laisse tout seul, [...] [le corps parlant] sublime tout le temps à tour de bras.* »⁷

Car la jouissance phallique est : « *une version de la sublimation comme n'impliquant pas l'Autre mais comme étant l'issue propre de la parole de jouissance* »⁸.

Une part de la jouissance, qui s'articule par le phallus, est rapportée à l'Autre, tandis que l'autre part est déterminée par les éprouvés. Cette jouissance ne se fonde pas d'un Autre, car le corps a pour partenaire ce qui est hors corps, et qui est marqué d'altérité. En effet, Lacan pointait que : « *La jouissance phallique est l'obstacle par quoi il n'arrive pas à jouir du corps de la femme* »⁹. En étant un mode de jouissance du corps propre la jouissance phallique se rapporte à l'Un, pas à l'Autre.

« *[...] ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet a.*

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 27.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 10.

³ Miller J-A., « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44, p. 21.

⁴ Miller J-A., *L'Orientation lacanienne, Le partenaire-symptôme*, Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris 8, Cours n° 18 du 27 mai 1998, p. 247.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 53.

⁶ Miller J-A., « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44, p. 43.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 109.

⁸ Miller J-A., « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44, p. 43.

⁹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 15.

Ce qui fait tenir l'image, c'est un reste. L'analyse démontre que l'amour dans son essence est narcissique, et dénonce que la substance du prétendu objectal – baratin – est en fait ce qui, dans le désir, est reste, à savoir sa cause, et le soutien de son insatisfaction, voire de son impossibilité.

L'amour est impuissant, quoiqu'il soit réciproque, parce qu'il ignore qu'il n'est que le désir d'être Un, ce qui nous conduit à l'impossible d'établir la relation d'eux. La relation d'eux qui ? – deux sexes. »¹

Tout partenaire est un partenaire de jouissance, car il est lui-même assujéti au langage. Tout lien et tout objet est alors symptôme, chassant alors toute perspective d'homéostasie, tout mythe de complétude.

Le rapport au partenaire tel un *conjugo* cerne, avec la perspective du *partenaire-symptôme* de J-A. Miller, la jouissance du côté de l'Autre.

« Le corps de jouissance comme je l'appelais est aussi bien du côté de l'Autre. Et c'est là, que j'ai amené, poussé par la nécessité, le terme de partenaire-symptôme comme symétrique à parlêtre, ayant vocation à se substituer au couple du sujet barré et de l'Autre. »²

Dans *l'Envers de la psychanalyse* Lacan interroge : « *Qu'est-ce qui a un corps et qui n'existe pas ?* » ; « *le grand Autre* »³ ; car c'est parce qu'on décerne un corps au grand Autre, qu'on le rend inexistant. Cela revient à « *l'instituer, à partir de la jouissance* » ; car c'est à partir d'un corps qu'il peut y avoir jouissance.

« L'Autre n'existe pas mais ce qui existe est au niveau du corps, c'est le symptôme, et venant à la place de l'Autre partenaire qui n'existe pas. »⁴

La jouissance féminine n'est pas une jouissance relative au corps, comme c'est le cas pour l'homme, mais au non-rapport sexuel où seul l'amour fait descendre la jouissance au désir. Le *conjugo* dénote le désir et la jouissance au féminin puisque le phallus est un arrangement approximatif pour se soutenir comme sujet dans le champ du désir de l'Autre. « [...] *chez le mâle, le désir passe par la jouissance, c'est-à-dire requiert le plus-de-jouir, tandis que du côté femme le désir passe par l'amour.* »⁵

La demande d'amour au féminin est à la mesure de sa démesure. Le rapport à l'autre, à l'Autre du désir, à l'Autre de l'amour s'effectue dans une recherche d'y trouver un « *dire qui secourt* », car l'amour peut venir secourir la femme pour la dire. Néanmoins l'amour et l'exigence de la femme d'être reconnue dans sa position d'être l'unique sont de l'ordre de la reconnaissance, et donc du registre du grand Autre. La reconnaissance « *Tu es ma femme* » est fondatrice d'un lien à l'Autre, il n'empêcherait que :

« [...] qu'y satisfît-on à l'exigence de l'amour, la jouissance qu'on a d'une femme la divise, lui faisant de sa solitude partenaire, tandis que l'union reste au seuil »⁶.

L. Durell le dénote ainsi :

« Il n'y a pas de souffrance plus atroce que celle d'aimer une femme qui vous donne son corps et qui pourtant est incapable de livrer son être véritable – parce qu'elle ne sait pas où le trouver. »⁷

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 12.

² Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, Cours n° 18 du 27 mai 1998, p. 249.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991.

⁴ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, p. 145.

⁵ Miller J-A., *Ibid.*, p. 176.

⁶ Lacan J., « L'étourdit », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2011, p. 466.

⁷ Durell L., *Quatuor d'Alexandrie*, Paris : Gallimard, 2003. (Le livre de Poche). p. 331.

Bien que la déclaration d'amour vienne suppléer à l'absence de rapport sexuel, « *la jouissance étant de l'un, [elle] n'est pas adéquate au registre de l'Autre* »¹. La femme, malgré l'amour, reste alors dans la jouissance partenaire de sa solitude, car la reconnaissance, par son caractère symbolique, vise à la mortification du sujet² :

« *Loin que loin d'établir une barrière entre le symbolique et la jouissance, elle prend en compte que ce qu'il y a de jouissance suppose le fonctionnement de l'ordre symbolique, que la Chose de l'être parlant n'a rien à faire avec la pure jouissance vitale de l'être image, mais qu'il y a un statut spécial de la jouissance, au-delà du symbolique. Que la jouissance dont il s'agit dans la Chose, est un effet du signifîant.* »³

Freud définit le corps hystérique tel qu'il n'est, selon J-A. Miller :

« *[...] qu'un organe destiné à servir l'autoconservation de l'individu [et] est sexualisé [...]; cet organe cesse d'obéir au savoir du corps, lequel est au service de la vie individuelle, pour devenir le support d'un se jouir* »⁴.

Ainsi l'œil, l'organe de la vue, laisse la place à *die Schaulust* mis en évidence par Freud comme le plaisir de voir. Autrement dit il s'agit du « *plaisir devenu jouissance* » qui déborde l'action vitale et sensée : « *Le plaisir [...], devient jouissance au moment où il déborde le savoir du corps, où il cesse de lui obéir* ». Avec la jouissance : ni homéostasie, ni sens qui justifierait ou rendrait compte d'un « *savoir constitué* ». Si Lacan, dans le Séminaire XX, détermine le corps comme « *substance jouissante* »⁵, J-A. Miller précise les deux corps de l'organisme :

« *D'un côté, un corps de savoir, le corps qui sait ce qu'il faut pour survivre [...] et de l'autre côté, le corps libidinal. [...] D'un côté, le corps-plaisir qui obéit, et de l'autre côté le corps-jouissance, dérégulé, aberrant, où s'introduit le refoulement comme refus de la vérité.* »⁶

La conception du corps évolue dans l'enseignement de Lacan, même s'il marque nécessairement la prise du langage sur le corps. Le *parlêtre* doit trouver quelque chose au-delà de l'image pour faire tenir le rapport de croyance, qu'il a d'avoir un corps. Lacan indique ainsi que ce corps « *n'a de statut respectable, au sens commun du mot, que [du] nœud* »⁷. À partir du Séminaire *Encore*, en déterminant le sujet comme un « *composé trinitaire* »⁸, il établit que l'homme se constitue à partir du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire et d'un quatrième nœud qui va faire tenir les trois dimensions.

Après avoir discerné le corps à l'Autre et au sujet, Lacan dans *Encore*, avance que l'amour, comme voie non pulsionnelle, fonde l'Autre. Car, et il l'a déjà mis en évidence, la demande d'amour se situe au-delà de l'avoir et cherche l'être de l'Autre. J-A. Miller remarque alors :

¹ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

² Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, inédit.

³ Miller J-A., *Ibid.*

⁴ Miller J-A., « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44, p. 40.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, Livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 26.

⁶ Miller J-A., « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44, p. 43.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 37.

⁸ Lacan J., *Ibid.*, p. 146.

« [...] ça laisse deux accès à l'Autre, l'un par la jouissance, qui échoue sur l'objet petit *a*, qui échoue sur la jouissance du corps propre, et le second accès à l'Autre, c'est un accès par l'amour mais qui, lui, court-circuite le corps et tient à la parole. »¹

En se référant à la mystique, Lacan dénote que l'accès à l'Autre, du côté femme, a lieu par l'amour, en mettant de côté le corps, le phallus, et le petit *a*. Ainsi cet accès à la jouissance qui achoppait sur l'objet petit *a*, se marque de l'infini.

Dans *Encore*, Lacan détermine « l'autre satisfaction » de la jouissance féminine supplémentaire comme la jouissance de la parole – donc dans le signifiant². Dans la demande d'amour, se retrouve le même caractère non borné de la jouissance et non unifié du corps³. L'effet de jouissance et non de mortification du signifiant sur le corps, indique J-A. Miller :

« [...] c'est ce que Lacan appelle le *sinthome*, et il crée le concept de *sinthome*, précisément parce que c'est au-delà du fantasme »⁴.

J-A. Miller propose une nouvelle détermination du fantasme et du *sinthome* :

« Le fantasme est essentiellement lié au corps mortifié et à ce résidu de jouissance qu'est le petit *a* dans cette configuration, alors que le *sinthome* se réfère au corps vivifié par le signifié, le corps en tant qu'il jouit intensément du fait du signifiant. »⁵

Comme peuvent en témoigner les artistes contraints par la nécessité de leur art, ou comme la mystique, et le sujet du côté femme, l'éprouvent, et comme le nouage du *sinthome* en rend compte : aimer c'est donc le choix d'un corps, comme une façon de donner sens à la jouissance ; « La jouissance se produit toujours dans le corps de l'un, mais par le moyen du corps de l'Autre »⁶.

¹ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, p. 168.

² Miller J-A., *Ibid.*, p. 193.

³ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit, p. 260.)

⁴ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, Cours n° 17 du 13 mai 1998, p. 238.

⁵ Miller J-A., *Ibid.*

⁶ Miller J-A., *Ibid.*, Cours n° 18 du 27 mai 1998, p. 257.

B – L'EXPERIENCE DE CREATION, EXTASE MYSTIQUE ?

Les expériences mystiques de Madame Guyon¹, Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix², Simone Weil³ ou encore J-C. Bologne⁴, posées en affinité avec le féminin, précisent les témoignages sur l'expérience de création ; elles invitent à interroger l'expérience mystique comme transtructurale et sa fonction singulière pour chaque sujet.

Chez le mystique, comme chez le créateur, l'on repère un renoncement de soi, un renoncement à sa volonté propre, où la pulsion de mort occupe une place centrale ; l'anéantissement devient merveilleux. Simone Weil témoigne ainsi de son désintéressement de l'objet, de sa proximité avec le Réel ; elle tente de dénuier son existence de tout objet, de toute volupté, de tout plaisir de corps. Les mystiques cherchent à cerner ce qu'est la jouissance ; le créateur, telle la mystique, tout en s'approchant de l'esthétique et de l'éthique, s'exprime dans une radicale nécessité artistique et un désintéressement de l'objet.

Dans son ouvrage sur Christophe Colomb, Denis Crouzet⁵ présente l'aventurier comme un mystique à partir de ce qu'il a dépeint dans ses lettres, de l'extase et de l'acte. Christophe Colomb cherchait l'illimité pour montrer la puissance de son créateur. Chaque conquête de la nouvelle terre bénie annonce, par le signe divin, le retour du Christ et chaque déception, aussi diverse⁶ soit-elle, le convainc qu'il lutte contre la puissance du Diable.

Ces expériences de jouissance indicible sont souvent rapportées à Dieu mais aussi, dans son envers, au Diable, comme le décrit Mary Maclane⁷ face à son pressentiment de la jouissance Autre.

Bien que leurs écrits s'appuient de ce « temps d'après », les mystiques, au « un-par-un », tentent de venir rendre raison à cette expérience subjective, tout comme le créateur tente de saisir la vérité de cet objet témoin d'une expérience ineffable et d'en dire quelque chose. Madame Guyon témoigne ainsi de l'extase mystique où le mot manque, où on assiste à un décroché du sens.

« Il est vrai que je suis aveuglément non mon goût, car ce n'est pas là que Dieu me conduit, mais quelque chose de très intime et de très fort [...] pour ce je ne sais quoi auquel j'obéis, il est plus fort que moi, et j'avoue simplement que je m'y abandonne sans raison. »⁸

Notons que le genre vient manifester une différence notable chez la mystique, puisque les femmes tendent à témoigner d'un ravissement accordé par l'Époux céleste tandis que les hommes décrivent une féminisation de l'âme. Ainsi Saint Jean de la Croix dénote que l'âme parle au féminin et qu'il est, par rapport au Seigneur, en position féminine.

¹ Madame Guyon, écrivaine mystique du XVII^{ème} siècle, (1648-1717).

² Saint Jean de la Croix, prêtre carme, Docteur de l'église, poète de la littérature espagnole (1542 - 1591).

³ Simone Weil, philosophe humaniste française (1909-1943).

⁴ Bologne J-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015.

⁵ Crouzet D., *Christophe Colomb : héraut de l'Apocalypse*, Paris : Puf, 2018. (Quadrige).

⁶ La rareté de l'or, l'attente du Cathay, le mécontentement des compagnons de voyage et les réactions défensives des Indiens.

⁷ MacLane M., *Que le diable m'emporte*, 1901, Paris : Points, 2020.

⁸ Millot C., *La vie parfaite*, Paris : Gallimard, 2006. (L'infini). p. 73.

Dès lors, nous avons choisi de nous laisser embarquer par les écrits et témoignages de mystiques, qui rendent compte de leurs positions subjectives et dévoilent alors leur rapport à l'extase, la vérité et l'acte.

I – Le mystique et le créateur

I-1 – Jean-Claude Bologne, Une mystique sans Dieu

« Quarante ans ont passé. Je peux témoigner qu'on y survit, mais aussi qu'on survit à l'immense désarroi de ne plus le connaître. Appelons-le absolu – le mot Dieu ne m'a jamais traversé. Parlons de joie – le mot extase m'a toujours semblé une maladie honteuse. »¹

Ainsi débute l'ouvrage de Jean-Claude Bologne², *Une mystique sans Dieu*. Depuis quelques années, J.-C. Bologne partage son expérience mystique et relate une expérience de ravissement liée à la lettre et à la poésie, qui a eu lieu lorsqu'il avait dix-sept ans. Ses termes évoquent une expérience de l'absolu, fulgurante éphémère, mais sans rapport avec le religieux : un « *mysticisme athée* » ; car, de Dieu, il assure qu'il n'en est pas question.

« Je suis un athée de troisième génération, un athée apaisé sans la militance de mon grand-père qui avait dû lutter dans une culture empreinte de christianisme ni la détermination de ma mère qui n'a jamais mis les pieds dans une église, ni pour une cérémonie, ni dans un but touristique. Il y a des fois patrimoniales que l'on se lègue comme un meuble, de génération en génération, et des athéismes patrimoniaux. »

Il se présente ainsi comme athée radical, dénomination qui devient le point à partir duquel il développe et tente de définir tout au long de son ouvrage, ce que pourrait être une mystique sans Dieu, sans prière, sans nom : soit en dehors de tout cadre religieux. Lors d'une interview en 2001³, il livre sa définition du mysticisme :

« J'appelle mysticisme une expérience de mise en contact direct et inopiné avec une réalité qui dépasse nos perceptions habituelles et qu'on peut ressentir tout à tour comme étant le vide et l'infini. Cet infini ayant longtemps été assimilé à Dieu, le mysticisme s'est tout naturellement développé à l'intérieur des diverses croyances religieuses. Mais d'autres absolus, d'autres infinis existent qui justifient une approche athée. »⁴

À dix-sept ans, Jean-Claude Bologne⁵ se rêve encore poète jusqu'à ce que cette expérience bouleverse sa réalité :

« J'avais dix-sept ans, l'âge où la poésie peut encore être la chose la plus importante au monde [...]. Elle n'entra dans ma vie que par la lecture. Pour moi, ce fut Mallarmé, un poème – “ Brise marine ” –, un vers – “ Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux ! ” –, un mot – “ je sens ”. Au moment où j'y arrive, “ je sens ”, réellement ce que j'ai comparé à une décharge électrique. Les mots se brouillent, la page disparaît, et avec elle la table, la

¹ Bologne J.-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015, p. 9.

² Jean-Claude Bologne est un écrivain belge, philologue, historien né en 1956. Il enseigne l'icône médiévale à l'ICART université (Paris), et connaît très bien les mystiques de cette époque.

³ Il publie en 1995 « *Le Mysticisme athée* » et « *Une mystique sans Dieu* » en 2015.

⁴ Interview 2001

⁵ Il est notamment l'auteur de *Histoire de la pudeur* (1986) (nb : féminine), *Histoire du célibat* (2004), *Histoire de la conquête amoureuse* (2007), *Histoire de la coquetterie masculine* (2011) et *Histoire du couple* (2016), etc. Il est l'auteur de 45 ouvrages. Son ouvrage *La faute des femmes* (2008) raconte l'histoire de femmes sur sept siècles qui suivent un autre par amour et jusqu'à l'anéantissement.

chaise, la pièce, le monde et moi-même. Le monde se réduit à une tache blanche au centre d'une vaste couronne noire, et la tache diminue, diminue comme si elle s'éloignait, jusqu'à disparaître, et tout n'est plus qu'un grand néant. [...] Aucun son ne me parvenait, aucune image, et les frontières de mon corps s'étaient élargies à l'univers. J'étais conscience, tout simplement. J'étais l'univers, j'étais éternel, parce que j'étais vacuité et néant. »¹

Il repère que : « [...] ces rares instants qui ont contredit pour toujours ce que je croyais être ont donné sens à tout ce qui a suivi »².

Il les décrit :

« Ce sont des chocs artistiques qui étaient à la base de ces absences, de ces expériences. Au même vers, l'expérience revenait, à partir du moment où je les avais identifiés, ils revenaient de moins en moins. Puis ces expériences ont cessé. Et le fait qu'elles aient cessé ne m'a pas plus perturbé... J'ai cherché à les reproduire, ces expériences m'ont délivré de la quête de la vie, de la peur de la mort. »³

Cette description lui permet de les attraper, les serrer pour mieux les perdre. L'expérience le met en contact direct avec une réalité inopinée : une expérience à la fois de vide et d'infini.

Il raconte la volupté associée, au-delà même de son être mortel : « [...] le néant peut s'accompagner d'une fulgurante éruption de volupté qu'aucune autre expérience ne m'aura jamais procurée »⁴ ; marquant qu'il ne s'agit pas là de jouissance sexuelle.

Si certains racontent perdre leur sens, il oppose ses propres sensations pour marquer l'éprouvé qui s'en dégage :

« Aucun sens n'était touché, au contraire je les avais tous perdus. Je le traduisais comme une mise en contact foudroyante, joie volupté, jouissance, dépassement des frontières corporelles, et pour une fois me délivrait de la peur animale de la mort. »⁵

Une fois l'expérience passée, il retrouve ses habitudes, et son quotidien, qu'il soit pieux, agnostique ou athée ; néanmoins quelque chose a radicalement changé.

Dans son précieux témoignage, Jean-Claude Bologne nous invite à saisir les mécanismes de la révélation épiphanique qui s'articule du côté de l'être, de l'éprouvé et dont la logique s'écrit en termes de jouissance. Le sujet éprouvé se confronte à l'impossible d'un discours ; moins dans un désir de savoir que dans la volonté d'en conserver une trace pour lui.

« Je n'attendais pas dans le témoignage des autres confirmations de ce que j'ai vécu. Je le sais, cela me suffit. Je n'attendais pas non un aliment pour entretenir ma mémoire. Elle se suffit à elle-même. Mais l'écho, même déformé, même mensonger, m'est précieux pour comprendre que les mêmes aspirations traversent l'humanité [...]. »⁶

L'expérience est éphémère, un choc, soudain et fugace mais, il le souligne un instant, qu'il n'a jamais oublié. Car l'expérience est bel et bien foudroyante, elle échappe à la raison et traverse le sujet de certitude.

¹ Bologne J-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015, p. 29-30.

² Bologne J-C., *Ibid.*, p. 9.

³ Bologne J-C., Exposé 26 octobre 2017, Semaine de la Pop Philosophie saison IX, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=O2odY78TqDM>

⁴ Bologne J-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015, p. 29-30.

⁵ Bologne J-C., Exposé 26 octobre 2017, Semaine de la Pop Philosophie saison IX, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=O2odY78TqDM>

⁶ Bologne J-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015, p 53-54.

« La certitude m'a quitté à l'instant même où je l'ai éprouvée ; quant au néant, s'il ne s'agit pas plus que d'une vue de l'esprit et non d'une prise de conscience immédiate et catégorique, il ne résiste pas à l'incroyable présence du monde qui nous entoure. »

Il existe un « noyau de certitude », « un socle inébranlable », sans objet dont le sentiment est brusque et total. « C'est une expérience du néant très forte, qu'on reconstruit » ; « on ne peut que le vivre ».

Aucun mot ne vient en rendre compte ni ne se justifie d'une croyance mais bien d'un éprouvé. L'expérience se situe dans un temps en-deçà de la croyance. Jean-Claude Bologne cite ainsi Bertrand Russell, fondateur de la *Logique mathématique*, qui racontait à la fin de sa vie une expérience mystique de sa jeunesse et ainsi son sentiment de certitude :

« Le sentiment de certitude et de révélation précède tout croyance précise, la croyance n'est donc pas le résultat d'une certitude mais le résultat d'une reconstitution. »

Face à l'éphémère de l'expérience s'insinue le doute, qui pourtant ne se substitue pas à la certitude. Il y a comme une fuite, qui pourtant se marque de certitude. « C'est à partir de la certitude, et du fait de ne pas pouvoir mettre de mot dessus, qu'on doute. Quarante ans de doute, face à quelques secondes de certitude ».

Jean-Claude Bologne s'est toujours beaucoup documenté et questionné : de la bouffée délirante à l'explication neurobiochimique, il conçoit intellectuellement les explications mais aucune n'arrive à cerner ce qui a eu lieu.

Cet éphémère est difficile à retranscrire car le ressenti va bien au-delà des mots. Aucun mot ne serre ce qui justifie d'en dire quelque chose ; « Les mots vont trahir la certitude, ce n'est pas une certitude de mot mais une certitude de ressenti ».

L'explication devient trop simple ou bien dogmatique, et ne révèle pas l'expérience. Il reprend les termes d'Angèle de Foligno¹ pour indiquer qu'il lui faudrait une langue qu'il ne sait pas, pour conclure que : « La première façon d'en parler c'est de se taire ».

Jean-Claude Bologne n'avait pas ressenti la nécessité d'en parler jusqu'en 1989, à la suite d'une invitation à un colloque sur la poésie et la spiritualité. Il choisit, dans cet espace où les expériences mystiques de nombreuses religions étaient représentées, de porter la parole d'un mysticisme qui pourrait être athée.

Confronté au manque de mots qui pourraient définir, il cite Catherine Millot et son « abîme ordinaire », « la rencontre du vide », ou encore Mallarmé et la « brise marine ». Il prend à témoin Rimbaud, qu'il dit avoir « annexé » dans le champ des mystiques et qui, lui, parle de « choses inouïes et innommables ».

Face à sa propre désignation d'absence, il cite encore Nietzsche et sa *jubilation*, le *mysticisme sauvage* de Claudel, l'*expérience intérieure* de Georges Bataille, l'*espace du dedans* d'Henri Bichot, l'*expérience cosmique* de Bucke², l'*expérience paroxystique* de Maslow³, Rilke⁴, etc. Il repère que sans signifiant qui regroupe, que l'expérience mystique sans Dieu, même aussi multiple qu'elle puisse être, n'est pas reconnue.

Médiéviste de formation, il rapproche également son expérience de celles de Maître Eckart, Hadewijch d'Anvers, – des mystiques de la tradition rhéno-flamande.

¹ Angèle de Foligno est une religieuse franciscaine italienne du XIII^e siècle qui fut l'une des premières grandes mystiques reconnues par l'Église catholique.

² Richard Maurice Bucke, *La conscience cosmique*, Paris : III^e Millénaire, 2008.

³ Abraham Maslow développe une théorie sur l'expérience paroxystique.

⁴ Rainer Maria Rilke, écrivain autrichien (1875 – 1926).

Néanmoins, nous dit-il, les mystiques « étaient encombrées du Dieu, et pas moi ». Dieu aurait pu être un nom possible mais il rappelle son athéisme radical : « je constate que je n'ai pas la foi, et j'en tire toutes les conséquences ». La rencontre est, pour lui, celle, non pas de Dieu, mais du néant.

D'un mysticisme qu'il nommait auparavant athée, il en déplace les coordonnées pour l'attraper du côté d'un mysticisme sans Dieu. À partir de ses « chocs artistiques » qui font le lit de ses absences, il remarque : « Je me suis quant à moi reconnu dans la mystique de lettre ». Il promeut la différence entre une mystique avec et sans Dieu, où c'est l'art poétique et la littérature qui sont convoqués.

L'histoire et la littérature lui offrent des signes d'expériences similaires. Il fait référence à des auteurs tels que Eugène Ionesco et Michel Tournier dont il pense qu'ils ont vécu les mêmes absences. Pourtant très grand poète médiéval, il n'évoque pas Saint Jean de la Croix, il ne croit pas dans l'union avec la divinité, ou la vision de la divinité, qui débouchait jusqu'à un anéantissement total de l'être.

La différence se loge, selon lui, au niveau de l'interprétation et de la rupture provoquée au XVIII^{ème} siècle par le discours de la science. L'homme a alors été délogé de sa place centrale de la création copernicienne et la figure divine n'était plus le seul nom du vide infini et des causes originelles de la planète. Les mystiques athées et cosmiques se sont alors développées à partir du discours de la science.

Une autre voie s'ouvre au XIX^{ème} siècle lorsque l'art regarde l'infini ; il cite alors ce qu'il apparente au mysticisme de Rimbaud : « j'ai embrassé l'aube d'été ». Cette autre voie regroupe les expériences du visionnaire et du mystique nuptiale (d'union avec la divinité). Le débat de Freud et R. Rolland est par ailleurs un tournant décisif, en raison de leur notoriété et de leurs origines culturelles différentes et surtout, de leur position face au phénomène religieux et à la psychanalyse.

Il réfute ainsi l'idée d'unifier les mystiques, et pointe que la communauté se fonde d'un surgissement inopiné d'une expérience qui semble provenir de nulle part.

Par son témoignage, J-C. Bologne révèle l'expérience extatique sans partenaire amoureux, son bouleversement et le changement radical qui s'opère ensuite.

« À l'époque j'ai écrit de la poésie, mais j'en ai perdu l'usage. »

Les sensations reviennent au même endroit à la lecture du poème, et plus particulièrement au niveau d'un mot.

« Au même vers, l'expérience revenait, à partir du moment où je les avais identifiés, ils revenaient de moins en moins. »

La sensation disparaît au moment où il le comprend, car elle est du côté de l'éprouvé et non du savoir ; « C'est un état que je ne pouvais pas provoquer ». Quand il l'identifie, l'expérience est moins explosive, moins voluptueuse, même si les sensations reviennent avec d'autres poèmes et à l'écoute de Beethoven.

« J'inventais le mot "absence" pour masquer ce qu'il pouvait y avoir de terrifiant de n'être plus au monde, quelques instants, de temps en temps. Un temps qui aurait pu être mesuré, mais l'idée ne m'en est venue que plus tard : à un passage bien identifié de la "Marche funèbre", dans la Troisième Symphonie de Beethoven, une mesure tout au plus manquait à l'audition, que je n'ai véritablement entendue, non sans surprise, que lorsque la musique perdit son pouvoir révélateur. [...] Oui, il y avait une absence, un trou dans le temps, et cette absence était infinitésimale, mais c'était un gouffre, qui me semblait avoir infiniment duré, et peut-être était-ce cela, la surprise, que tant de temps ait pu tenir en si peu de temps. »¹

¹ Bologne J-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015, p. 31.

L'éprouvé se présente « toujours à l'improviste » et l'élément de surprise est majeur. Il n'est pas complètement ravi et la répétition lui sert de boussole. « *La mystique [...] ce n'est pas un état permanent ni un choix de vie* »¹. L'expérience se répète dans une rencontre aléatoire (*tuchè*) et par surprise, mais il se trouve rassuré que l'expérience réapparaisse (*automaton*).

I-2 – L'extase mystique

Par leur engagement éthique, l'expérience du mystique, tout autant que celle de l'artiste se confronte au réel de leur humanité et sont sans cesse relancées par des témoignages de grande souffrance. Il est à noter que longtemps après la disparition de la civilisation, des traces de ces expériences résistent et identifient une culture passée. Elles « *se posent comme assimilatrices d'une barbarie* »² à la condition de la détacher de l'ignorance et de la sauvagerie.

Pour se définir humain, Lacan liste ainsi ce qui en relève :

« 1° Un homme sait ce qui n'est pas un homme ; 2° Les hommes se reconnaissent entre eux pour être des hommes ; 3° Je m'affirme être un homme de peur d'être convaincu par les hommes de n'être pas un homme. »³

Le mystique et le créateur se confrontent ainsi aux limites de leur humanité et trouvent à s'y inscrire auprès des autres hommes et cherchent alors à en transmettre une vérité.

L'expérience mystique ouvre donc à une liberté d'en attraper quelque chose du côté du Réel et à un désir de se faire entendre. Madame Guyon indique ainsi :

« *L'on dit et l'on écrit ce qu'on ne sait pas, et en le disant et en l'écrivant, on croit que ce sont des choses auxquelles on n'avait jamais pensé. C'est comme une personne qui possède dans son fond un trésor inépuisable sans qu'elle pense jamais à sa possession [...] elle trouve dans ce fond tout ce qu'il lui faut quand elle en a à faire.* »⁴

Les religions ont chacune leur mystique et leurs pratiques. Les mystiques chrétiens ne remettent pas en question la religion et l'ordre établi, tandis que dans la religion juive, les mystiques ont un contact direct avec Dieu. Les mystiques musulmans cherchent, eux, à modifier l'individu par la connaissance, il est ainsi reproché aux mystiques soufis de « *se fondre dans l'Unité de la divinité* » et d'abolir la différence entre l'individu et Dieu.

Nous faisons donc le choix épistémique de scinder le champ de la mystique religieuse pour ne traiter que des mystiques chrétiens, car leurs témoignages marquent le changement dans leur rapport à l'être et ce qui vient faire révélation d'être.

La mystique catholique a connu deux apogées : au XII^{ème} siècle avec la mystique rhénane, puis à la suite du Concile de Trente et la Contre-Réforme. Elle se marque d'être une *exclusion interne* au catholicisme : une marge qui en révèle le cœur⁵.

Les mystiques se situent au-delà de l'utile, du bien et du mal et se positionnent comme des modèles, avec des expériences à transmettre. Ils marquent leur place dans le politique et laissent des traces avec leurs écrits. Ce sont des réformateurs de l'Église, autant que les artistes bousculent l'ordre de la cité.

¹ Bologne J.-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015, p. 9.

² Lacan J., « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », 1945. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 213.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Millot C., *La vie parfaite*, Paris : Gallimard, 2006. (L'infini). P. 99.

⁵ Kristeva J., La passion selon Thérèse d'Avila, <http://www.kristeva.fr/passion.html>.

L'expérience extravagante de Sainte Thérèse d'Avila¹ révèle le combat souvent mené par les mystiques pour accroître la puissance du culte². Il existe alors une subversion du lien social, par l'amour, où ce n'est pas agi par le désir, qui vient au contraire en second après le politique ; sans pour autant, qu'il n'y ait toujours d'opposition entre jouissance mystique et désir. La jouissance est supplémentaire, au-delà du phallus ; le sujet mystique, comme le créateur, réfère son désir à un consentement au Réel.

Les mystiques sont débarrassés de toute contemplation, ils se dégagent de la machinerie de l'œil et du regard pour exclure tout ce qui n'est pas Dieu en faisant ainsi place au ressenti et à l'éprouvé.

Les mystiques racontent alors à force d'écrits des événements de corps qui mêlent extase et douleur, et leurs récits, qu'ils soient ceux des mystiques chrétiens ou musulmans, peuvent faire écho à un masochisme originaire. Ainsi des traces, marques corporelles s'inscrivent pour beaucoup d'entre eux ; comme notamment les stigmates physiques qui font tant souffrir Saint François d'Assise pendant les extases.

Jean-Claude Bologne nous suggère qu'il existe une mystique athée, une mystique de la lettre et de la poésie, et qui, avec George Bataille et sa pratique de l'écrit, confine à un rapprochement de la vérité dans une expérience extatique de douleur. Le mystique accepte de se soumettre à cet éprouvé, il continue de s'y confronter, et fait ainsi la place à une part de Réel et y inscrit son engagement éthique. Pourrions-nous alors déterminer la douleur comme contingente ou nécessaire à l'expérience mystique, ou à l'expérience de création ? Marque-t-elle un rapport particulier de structure commun à ces expériences et dont l'acte en révèle une limite ?

Sainte Thérèse d'Avila s'éprouve dans le jeûne, les pénitences et les flagellations. Les mystiques rendent souvent compte que l'extase trouve son origine dans des expériences de privation et de ravissement ; P. Bruno remarque ainsi que la jouissance Autre surgit lors d'ascèses :

« [...] elle se produit par soustraction, et non invasion, économie de dépense et non d'accumulation »³.

La position côté féminin se caractériserait davantage d'un « moins de manque » plutôt que d'un « plus de manque » quant à la jouissance.

En souhaitant faire de la philosophie un mode de vie, Simone Weil cherche d'abord à accéder à la vérité. Elle choisit alors de se détacher de tout objet et de vivre dans les conditions de la classe ouvrière afin de s'approcher au plus près du malheur des autres. Les mystiques, d'être peu embarrassées par leur propre moi et en attente des « déchet de l'autre », sont plus aptes à franchir l'image de leur propre moi, pour accéder à la jouissance. C'est par son détachement de tous ses biens, qu'elle fait l'expérience de la révélation de l'amour divin, dans la souffrance physique et le malheur. L'extase apparaît lors de répétitions de poèmes liturgiques, ce qui l'encourage à considérer que le Beau n'est pas un attribut de la matière mais un rapport du monde à notre sensibilité. Elle le dénote, « on ne peut concevoir le Bien sans passer par le Beau »⁴. C'est donc par le renoncement à sa volonté propre qu'elle peut accéder à une autre voie, advenir à la perfection spirituelle, au Beau, et ainsi au Bien absolu, à Dieu lui-même. Par l'amour, la mystique advient à elle-même par une « identification dernière avec ce suprême aimable »⁵.

¹ Sainte Thérèse d'Avila, (1515-1582).

² Elle a été la première pour laquelle le terme « mystique » apparaît dans un décret de canonisation. Elle a le souhait de faire participer les autres, car elle est convaincue que les prières ensemble défendent l'Église, son idée : faire triompher l'Église catholique, seule pourvoyeuse de salut. Elle a fondé dix-sept monastères en vingt ans.

³ Bruno P., « Une femme, un homme, le ravissement, poésie ». In *La Cause freudienne, Le dire du sexe*, Paris : Navarin, 1995, 31, p. 25.

⁴ Weil S., *La connaissance surnaturelle*, Paris : Gallimard, 1950, p. 44.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 1991, p. 156.

Lors des extases de Sainte Thérèse, la vision n'est pas produite par l'œil qui voit, mais par un agalma d'éprouvés corporels, d'images et de paroles.

« Je ne pouvais alors aucunement douter qu'il soit en moi ou que je sois moi-même tout abîmée en lui. »

Il y a alors un abandon dans la béatitude :

« On ne sent rien, on ne fait que jouir sans savoir ce dont on jouit » ; « privée même de sentiment », « une sorte de délire. »¹

Contrairement à Schreber où Dieu ne jouit pas de lui², Sainte Thérèse se fait l'objet de la jouissance de Dieu.

Plaisir et douleur sont intensément mêlés, il y a un réel abandon extatique, « hors de soi ». À l'apogée de ses visions, tous ses sens confondus participent dans un amalgame de plaisir et de douleur auto-érotiques, générant un « tourment » et une « béatitude », une « jouissance spirituelle ». La béatitude de Sainte Thérèse D'Avila a été figurée par Le Bernin dans *la Transfixion*³ et son visage de Sainte fait la couverture du Séminaire XX, *Encore*, pointant là des modalités de la jouissance Autre. Le corps des mystiques, c'est le corps parlant affecté par un objet, soit par la musique (la voix), soit par l'oraison (le regard), ou l'incorporation de l'eucharistie (l'objet oral).

Les écrits des mystiques et des artistes sont nombreux pour tenter d'en dire et transmettre quelque chose, mais tous s'accordent à concéder que l'expérience dépasse le dicible. L'expérience s'oriente d'un Réel qui à la fois, ne s'attrape pas par le Symbolique, ni ne peut être réduit à un fantasme.

Le poète et mystique Saint Jean de la Croix⁴ dépeint une jouissance extatique à partir de la poésie ; là, il n'y a aucune substance et la jouissance n'existe que par le seul fonctionnement de son corps parlant, elle est non déterminée par un signifiant. Les mystiques tentent de l'attraper par des signifiants : « transporté hors de lui-même dans l'autre », « ravissement »⁵ mais sans pour autant qu'aucun adjectif ne puisse soutenir le Réel de l'expérience.

« Là où ça parle, ça jouit. Ça sait rien. »⁶

Lacan indique que cette jouissance, telle qu'elle s'écrit du côté du féminin dans les schémas de la sexuation, s'éprouve « sans le savoir ».

L'écrit s'impose comme élucidation de l'expérience, il est une tentative de s'approcher de la vérité de ce qui fait révélation d'être pour le sujet. Le Réel surgit, hors cadre, et ne se réduit pas à représenter le sujet pour un autre signifiant. Le signifiant échoue à cerner l'énonciation du sujet. Le Symbolique ne s'inscrit pas et de là, le corps, imaginaire, peut être le lieu de la tourmente de la jouissance débridée de la pulsion, liée à l'Autre du langage.

La jouissance n'est pas absoute par le corps, elle lui *éke-siste*. Il devient alors nécessaire, impérieux, de transmettre cette expérience de l'ordre de l'*extime* : parler ou écrire, c'est-à-dire en passer par la lettre, et bien souvent par l'écriture poétique.

¹ D'Avila T., *Le livre de la Vie*, 1560, trad. Canavaggio J., Paris : Gallimard, 2015. (Folio classique).

² Lacan J., *Le Séminaire*, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon du 11 janvier 1956.

³ Gian Lorenzo Bernini dit Le Bernin, Chapelle Cornaro, Sculpture en marbre, (1646) dans l'église Santa Maria Della Vittoria de Rome à Rome.

⁴ Saint Jean de la Croix est considéré, dans le monde hispanophone, comme un très grand poète.

⁵ Terme choisi par Sainte Thérèse d'Avila.

⁶ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, chapitre IX *Du baroque*.

La jouissance de la mystique tient donc de la parole, du dire et de l'énonciation. Les « *jaculations mystiques* » « *ne sont pas du bavardage ni du verbiage* », mais, somme toute selon Lacan, « *ce qu'on peut lire de mieux* »¹.

Freud, quant à lui, range les mystiques dans le champ du Ça, où tout part du sujet, dans un rapport à l'identification sexuée. De l'interrogation « *Was will das Weib ?* » et du champ de la mystique, quelque chose échappe et se marque d'être fondamental pour l'homme et la femme.

Lacan, en premier lieu, n'a pas distingué le discours mystique et poétique, l'énigme se déplace du sexuel vers un plus originaire, sur ce qui porte la parole à se greffer chez l'humain et à produire ces effets et notamment le rapport mystique au signifiant.

La jouissance mystique, une jouissance de la langue, de la lettre et du corps, révèle la jouissance supplémentaire qui s'écrit du côté féminin du tableau des formules de la sexualité ; le mystique fait écho à l'illimité et l'infini, il s'en remet à l'Autre.

Lorsque Lacan rencontre Marie de la Trinité², il déjoue dans le transfert les pièges d'une demande d'amour illimité car mieux vaut ne pas être le père. Il refuse cette position de maître, et démontre qu'il est châtré.

Marie de la Trinité a été une analysante de Lacan dans les années cinquante. Elle a écrit trente-cinq carnets de plus de trois mille pages chacun, dans lesquels elle rend compte de sa rencontre et sa relation d'amour avec Dieu.

« *Je n'éprouvais même pas le besoin de dire à Dieu que je lui donnais ma vie : c'était entendu entre lui et moi.* »

Les nombreux carnets démontrent sa volonté de transmettre quelque chose de cette rencontre ; ce qui l'amène à développer une doctrine théologique reconnue pour son ampleur et son originalité.

Elle entretient également une très importante correspondance avec ses directeurs spirituels, la supérieure de la congrégation et autres religieux. Elle s'en remet totalement à l'autre, mais reste néanmoins guidée par les grâces, les visions, et les paroles de Dieu qui créent son rapport particulier avec Lui.

Elle attend Ses volontés pour obéir :

« *Obéis, je te protège, ne suis-je pas tout puissant ?* »³, « *Contente toi de l'obéissance et n'en néglige rien* »⁴, « *Ne t'occupe que de moi* »⁵, « *Ne sors pas, reste au-dedans* »⁶ et « *Ne cherche pas à paraître mais à disparaître* »⁷.

Elle obéit aux manifestations claires d'un Autre, qui décide et ordonne pour elle, telles des sentences quasi injonctions surmoïques.

La survenue des grâces, suite aux oraisons et dans un contexte de conflit d'obéissance, signe une rencontre avec le Réel de l'amour de Dieu. Marie de la Trinité est transformée à leur suite, elles font acte : elles l'unifient en premier au Père, puis au Fils, pour se clore dans l'étreinte de l'Esprit Saint.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 71.

² Le nom civil de Marie de la Trinité était Paule de Mulatier.

³ Marie de la Trinité, *Entre dans ma gloire, carnets 1942-1946*, Arfuyen, 2005, le 13 février 1942.

⁴ Marie de la Trinité, *Ibid.*, le 7 mars 1942.

⁵ Marie de la Trinité, *Ibid.*, le 18 mars 1942.

⁶ Marie de la Trinité, *Ibid.*, le 9 mai 1942.

⁷ Marie de la Trinité, *Ibid.*, le 17 mai 1942.

Pour le père Motte, Marie de la Trinité relate ainsi le 11 août 1929¹, un « *grand saisissement* » en Dieu. Elle fut « *saisie en lui, non qu'il s'abaissât vers moi, mais il me prit en lui* » ; « *Il me plongea dans sa béatitude éternelle, m'y roula, m'y submergea, la répandit en moi* ». Elle supplie Dieu de ne pas Se ternir : « *ne jetez pas les perles* ».

L'on repère ainsi deux temps ; un temps de saisissement et d'union avec Dieu, où elle finit par se trouver abjecte. Dans la poursuite vers le Fils que Dieu lui présente, elle découvre qu'il y a : « *du Père au Fils et du Fils au Père une étreinte d'amour ineffable, inconcevable – et je fus prise dans cette étreinte* ».

La figure de Dieu est omnisciente, il n'a besoin de rien et ne manque de rien : il est cette altérité radicale. Marie de la Trinité ne rend pas compte d'une représentation, d'une idée, ou encore de Sa Déité, mais bien plutôt d'une rencontre du Réel de Dieu et elle le dénote :

« *C'est indicible et inaccessible à l'expérience humaine [...] Je connus Dieu et la Déité de Dieu, je connus son Être* », « [...] *pas l'idée de Déité, ni l'idée d'être, mais la Déité, L'Être.* »

Dans un second temps, l'Esprit Saint qui noue, pour elle, par l'amour, le Père et le Fils, comme l'amour éternel de l'Autre. Elle commente à la fin :

« [...] *sur l'heure jouissant ineffablement, je ne fis pas réflexion sur la toute-puissance de cet amour mais par la suite, il me vint à l'esprit que cette étreinte d'amour tout-puissant était l'opération personnelle de l'Esprit Saint.* »

À la suite de cette expérience, elle retourne dans sa cellule et écrit : « *j'étais comme enivrée, hors de moi* » ; car avec l'extase, s'opère une abolition des frontières du moi.

Cette première expérience d'amour et de jouissance mystique donne lieu au début à des paroles de Dieu qu'elle reçoit. Il ne s'agit pas d'une simple obéissance, mais « *d'un holocauste bien plus intime* »² où elle s'offre, dans un anéantissement, et présente à Dieu son âme dépouillée d'elle-même. Elle répond à l'ordre de Dieu qui lui intime de consentir à n'être rien, elle cherche à perdre son être, à s'en détacher et arriver à l'extase.

Vers 1940, la négativisation de son être prend une autre tournure d'anéantissement et de bouleversement, mêlés d'angoisse. Réapparaissent alors les sentiments d'incompréhension et de blessures de son enfance. Ce qu'on pourrait appeler sa *solution mystique* se détache de l'expérience pour rendre compte, plus d'une suppléance que d'un simple détachement du moi³. I. Morin fait ainsi l'hypothèse que la fonction de sa théologie est une tentative d'effectuer un nouage borroméen. « *Au lieu de tomber dans l'abîme de l'Autre et d'en jouir, elle tombe dans le sien, d'où sa déréliction.* »⁴

Tablons que la solution mystique, à l'instar de la solution de création, puisse être une expérience du *sinthome* qui permet un nouage des trois dimensions, – (« je » impersonnel).

C'est là que se situe la disparité entre le sujet parlant et le « vivant », car dans ce lieu unique, lié à la solitude du sujet, autant qu'il est l'universel de l'être parlant, se loge la création symptomatique de chacun. Cette solution c'est ce qui le rend singulier et soutient son lien avec les autres, et c'est ce à partir de quoi il peut en donner quelque chose.

¹ Marie de la Trinité, *Carnet I, les grandes grâces, « relation écrite pour le père Motte »*, Paris : Cerf, 2009. (Intimité du christianisme). p.135-143.

² Marie de la Trinité, *Ibid.*

³ Morin I., *Obéir librement, L'énigme de Marie de la Trinité*, Paris : Érès, 2011/1, 20, p 79-93. (Psychanalyse).

⁴ Morin I., *Ibid.*

I-3 – Le pur amour et la différence absolue

Madame Guyon ou encore Fénelon¹ offrent de précieux témoignages d'expérience extatique, d'abandon, ou de sacrifice de leur salut à Dieu. Tous les objets *cause du désir* sont annihilés, y compris la pensée et la parole, et tout cela afin qu'il y ait amour : « *Tout ce que je fais, c'est parce que vous l'avez toujours voulu* ».

À la différence de la relation amoureuse ordinaire, dans cet amour, le partenaire ne s'y trouve pas défaillant, il dialogue, interpelle, générant du rapport entre créateur et créature. Les mystiques chrétiens portent la version érotique des religions monothéistes, où Dieu est présenté comme un partenaire sexuel exceptionnel, qui garantit le rapport sexuel (dans l'union sexuelle avec Dieu). Lacan dénote ainsi que le mystique jouit de l'Autre barré puisque Dieu occupe une place de partenaire amoureux et l'extase surgit, là où il n'y a pas de rapport sexuel.

C'est dire que pour les mystiques chrétiens – les mystiques de l'amour –, l'Autre peut être barré et la visée de l'être est celle d'un anéantissement du moi, générant une présence de corps. Les mystiques de lettres, quant à elles, entretiennent une proximité avec la mort, les plaçant du côté du néant et de la dissolution de l'Un.

Le nom de Dieu permet aux mystiques de définir l'innommable de l'amour, cette « *signification vide de l'amour* »².

Sainte Thérèse d'Avila, Saint Jean de la Croix, ou encore Simone Weil décrivent l'Unité qu'ils recherchent avec Dieu pour se perdre dans l'Autre, ce qui les amènent à relater un détachement de leur moi, une *liberté supplémentaire*, comme un envol de l'âme ou du corps dans un temps où l'Autre s'absente³.

L'absence de l'Autre fait nécessairement écho à l'expérience inaugurale de l'*Hilflosigkeit* freudien, mais à la différence de l'aliénation du sujet, l'expérience d'*Hilflosigkeit* de l'artiste ou du mystique s'institue par le choix de ce franchissement, jusqu'à s'éprouver dans la douleur absolue.

L'*Hilflosigkeit* présentifie, par son terme même – impuissance –, la détresse absolue, où se trouve l'*infans* face à ce vide sans garantie. C'est par l'instauration de la réponse de l'Autre et donc d'un lien au désir de l'Autre, qu'il pourra advenir.

Comme peut également se trouver le mystique, l'*infans* se trouve hors de tout recours possible à l'Autre ; le sein de la mère est encore une partie de lui-même et il est l'objet qui chute. C'est par son introduction dans le registre du Symbolique, qu'il peut faire avec le mouvement de présence et d'absence, – sans être abruti par la question de la mort ; sans cette symbolisation, rien ne peut lui garantir que cet Autre interviendra, ni même, ne l'incorporera pas en retour, comme une annulation de la séparation.

Lacan corrèle l'*Hilflosigkeit* et l'état de dérélition justifiant que, de cette expérience, le petit sujet passe d'un état de dérélition, à celui de désir. :

« *Pour la première fois, passe le reflet – en rapport avec cet organe [le sein] qui est bien plus qu'un objet, – qui est le sujet lui-même, de quelque chose qui donne son support, sa racine à ce qui, dans un autre registre, a été appelé dérélition.* »

Du trauma de la naissance, surgit l'*infans*, dans :

¹ Fénelon, théologien pédagogue et écrivain français (1651-1717).

² Lacan J., Le Séminaire, livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, inédit, leçon du 15 mars 1977.

³ Bruno P., « Une femme, un homme, le ravissement, poésie ». In *La Cause freudienne, Le dire du sexe*, Paris : Navarin, 1995, 31.

« [...] quelque chose de radicalement Autre à l'être vivant humain [...]. C'est ce qu'on a appelé le trauma de la naissance, qui n'est pas séparation d'avec la mère, mais aspiration en soi d'un milieu foncièrement Autre. »¹

Il distingue ainsi le sein, qui n'est pas l'Autre, mais plutôt le signe du lien que l'*infans* établit avec l'Autre. La première respiration de l'enfant, qui l'introduit dans ce nouveau milieu, prend sens par son immersion en amont dans un bain de langage et lui permet de déplacer cet éprouvé, hors du corps, et de donner consistance à l'Autre.

Ainsi, l'on conçoit que c'est par la première dérélition que le lien du sujet s'établit à son Autre primordial, et le fait advenir. Cet Autre primordial est l'Autre réel, une altérité radicale, qui ne peut être altéré ou éprouvé par sa chute ; il est ce grand Autre, non incarné, auquel il est pour autant aliéné.

Dans l'expérience mystique ou artistique, des figures transférentielles soutiennent cette épreuve de l'absence de l'Autre², qui n'obturent pas l'absence mais la pacifient. Cet appui, qui a lieu par contingence nécessaire pour l'artiste ou le mystique, peut finir par se réduire et disparaître pour laisser toute la place au fait que l'Autre peut ne pas se manifester : c'est là que se loge le *pur amour* qui n'engage, pour le mystique, aucun besoin de réciprocité.

Grâce au *pur amour*, Fénelon est prêt à tout affronter. Le mystique offre son amour dans une perte de soi qui est sans retour possible ; que Dieu, ou l'Autre, décide de sa perte ou refuse son salut, Fénelon pourra l'affronter, car il n'attend pas de réciprocité ou de réassurance. Sans garantie radicale et absolue, confronté au vide, et au sentiment d'abandon, le mystique fait le choix d'affronter l'expérience de son existence.

La perte, ordonnée par le *pur amour*, fonde le lien et l'artiste et le mystique ne reculent pas devant le franchissement et la rencontre de l'absence. Là où l'Autre y était présupposé, le vide s'impose et mène à une « catastrophe subjective » qui les fait relater un sentiment d'abandon, l'effondrement de leur dignité et leur perception d'être un objet sans intérêt face à un Autre silencieux. Madame Guyon écrit qu'elle a ainsi perdu « ce je ne sais quoi qui soutient dans le fond » et que c'est « le vrai désespoir et le froid de la mort »³. L'image narcissique perd le soutien du regard de l'Autre et son amour.

Pour le mystique, comme pour le créateur, Dieu n'est pas un père, il s'opère un franchissement de la barrière phallique, qui se marque d'être comme un affranchissement de l'ordonnement protecteur du Nom-du-Père. L'acte vient soulager nouvellement, Madame Guyon en témoigne et raconte les affects associés :

« Grâce à ce vide, l'âme a trouvé en moi une capacité immense que rien ne peut borner ni empêcher [...]. C'est un bonheur inexplicable. »⁴

Dans « *Abîmes ordinaires* », Catherine Millot rend compte une nouvelle fois de l'expérience qu'elle a traversé, sans désir d'en transmettre quelque chose mais plutôt comme tentative d'en laisser une trace qui fait élucidation. Elle témoigne d'un rapport à l'*extime*, qui s'écrit sans le Nom et pas sans le père, et qui résonne en écho, lors de son entrée en analyse par l'absence d'Autre de l'Autre.

L'expérience de fin d'analyse, les expériences de la mystique et du créateur se marquent par ce qui s'opère d'un changement radical du sujet et de l'Autre et qui s'écrit déjà par cette acception

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004, p. 378.

² C'est le cas par exemple pour Simone Weil et ses écrits échangés avec l'abbé Pierre.

³ Millot C., *La vie parfaite*, Paris : Gallimard, 2006. (L'infini). p. 52.

⁴ Millot C., *Ibid.*, p. 73.

de l'inexistence de l'Autre de l'Autre et du nouage singulier *sinthomatique*. En cas d'épiphanie attestée par le sujet, il peut également y avoir une trace qui se noue dans les modalités du *sinthome*.

Dans le Séminaire XXIII, Lacan modifie la question de la fin d'analyse et celle de la continuité : le temps se mélange et l'espace devient innommable. La fin d'analyse amène une nomination du *sinthome* singulier à chacun qui ne se réduit pas au fantasme.

De cet espace de liberté supplémentaire, terrain fertile de la différence absolue, advient pour l'artiste l'acte de création et l'acte de nomination pour le sujet.

Pour autant cela ne signifie pas que cela se solde par un « *faire-œuvre-d'art* » pour chacun. C'est alors le choix éthique de l'artiste de toujours s'y confronter et y retourner, en adhérant à une dissolution de son moi au profit de son nom, « *du signifiant nouveau qui est donné à l'Autre* » qui fait l'exigence et la production de l'œuvre.

C'est du lieu de cet au-delà de la souffrance que l'artiste, comme le mystique, témoignent de la transformation radicale de leur être et de leur nouvelle présence au monde. Sans pour autant que leurs expériences ne se confondent en un même ensemble puisque le *pur amour* du mystique l'enjoint à une absence de différence, tandis que pour le créateur, il s'agit d'obtenir la *différence absolue*.

II – Une revalorisation de la réalité, Alberto Giacometti

II-1 – Alberto Giacometti : « Je fais certainement de la peinture »¹

« Je fais certainement de la peinture et de la sculpture et cela depuis toujours, depuis la première fois que j'ai dessiné ou peint, pour mordre sur la réalité, pour me défendre, pour me nourrir, pour grossir ; grossir pour mieux me défendre, pour mieux attaquer, pour accrocher, pour avancer le plus possible sur tous les plans, dans toutes les directions, pour me défendre contre la faim, contre le froid, contre la mort, pour être le plus libre possible ; le plus libre possible pour tâcher – avec les moyens qui me sont aujourd'hui les plus propres – de mieux voir, de mieux comprendre ce qui m'entoure, de mieux comprendre pour être le plus libre, le plus gros possible, pour dépenser, pour me dépenser le plus possible dans ce que je fais, pour courir mon aventure, pour découvrir de nouveaux mondes, pour faire ma guerre, pour le plaisir ? pour la joie ? de la guerre, pour le plaisir de gagner de perdre. »²

C'est ainsi qu'en 1957, Giacometti répond à Pierre Voldboudt sur une enquête alors nommée « À chacun sa réalité ». Alberto Giacometti, peintre et sculpteur suisse, est aujourd'hui exposé et reconnu mondialement ; ses sculptures inimitables, longues, fines, en mouvement, telles *L'homme qui marche*³ ne sont qu'une petite part de toute sa création et des objets façonnés qui ont pu être sauvés de sa destruction. Un temps surréaliste, mais réellement attaché à une quête personnelle, il a laissé une œuvre riche, de ses objets produits à ses écrits, de ses multiples interviews ou encore de ses longs entretiens dont ses amis ont parfois ressenti la nécessité d'en témoigner. En 1951, il explique à Yvon Taillandier comment il travaille :

¹ Giacometti A., « Réponse à l'enquête de Pierre Voldboudt, « À chacun sa réalité », p. 21-35, *XX^e siècle*, n° 9, juin 1957, p. 35. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 131. (Savoir/sur l'art).

² Giacometti A., *Ibid.*

³ *L'homme qui marche*, Giacometti A., sculpture en bronze, 1947, 10x23x53 cm, actuellement au Alberto Giacometti-Stiftung, in Zurich.

« Je travaille à la dernière minute. Les “ choses ” que je fais et refais pendant des mois, je les finis en trois heures.

Le désir que j'ai, ce n'est pas de travailler, mais de savoir ce que je veux faire... et d'en finir au plus vite.

Peut-être suis-je un faux sculpteur et un faux peintre. »¹

Alberto Giacometti a fait de son art une dénonciation de la prétention à l'universel. Il remet en question les « évidences » car il a acquis la conviction que le ciel n'est bleu que par convention mais « rouge en réalité ». C'est avec son père Giovanni, artiste lui-même, qu'il discute de son impossibilité à rendre compte de l'objet tel qu'il est vu par les autres. Déjà il se questionne : comment faire coïncider réalité et présence ? Le signe assure une présence mais questionne car il disparaît dès sa désignation de ce qu'il doit être.

« Je poussais un cri de terreur comme si je venais de franchir un seuil, comme si j'entrais dans un monde encore jamais vu. »

Alberto Giacometti crée depuis qu'il est enfant et sa création, irrépressible, tenace, s'accompagne d'« un déchirement de la réalité », d'une « violence effroyable », et d'un sentiment de « terreur ». Dans son art, il confronte l'énigmatique, dépasse le principe de la dimension ou de l'objet et par la production de l'œuvre, il vient dégager quelque chose qui insiste et se répète. Lorsque Freud détermine la répétition, il pointe un automatisme du Symbolique, qui dépasse la question du sens et voile le sens inconscient : quelque chose ne cesse de se dire « en excès » et s'écrit à partir du désir du sujet, tandis que le Réel en jeu reste opaque au sujet.

Pendant un voyage à Florence, Giacometti perçoit une lueur dans un buste égyptien, signe de cette violence qui continue de se déployer et qui sous-tend le jaillissement de l'inspiration créatrice. Cela se manifeste comme contrainte pour l'artiste, lequel fait, comme tel, un reste et une marque de l'expérience subjective. La répétition se situe au-delà de la jouissance de la parole et reste ainsi de l'ordre de l'indicible, le sujet tente alors par l'intermédiaire du Symbolique et de l'Imaginaire de le dégager de l'informe. Ce sont autant de bords de Réel qui touchent à la jouissance de l'objet **a**.

Cette sensation, Alberto la raconte une nouvelle fois, lorsqu'en 1921, il essaie de réaliser depuis six mois le buste de Bianca :

« Pour la première fois, je ne m'en sortais pas, je me perdais, tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité. »²

À contrario de l'éprouvé, lorsqu'il crée, ou rencontre ses amis dans les bars, Giacometti parle beaucoup, longuement, de ses rencontres, des « femmes des bordels », de son accident ou encore de la mort de T., de son corps mort, ou de ses sentiments de terreur. Il tente d'expliquer son investissement pour l'art, il ressasse les affects qui ont pu le traverser durant sa quête obsédante de reproduire une tête.

L'artiste, dans son habitus de création, tente d'en attraper quelque chose, se frotte à l'indicible et le soumet en partage à celui qui le reconnaît comme témoin et passeur de l'énigme de la création. De cette irrépressible création, vécue comme contrainte, les artistes témoignent et en passent par l'autre, – le spectateur qu'ils confrontent –, interpellent par l'objet et retiennent par leurs écrits. Cela forme autant de marques précieuses qui relatent le désir de l'artiste de se maintenir dans une position au plus près de ce qui fait vérité de leur expérience. Dans ce temps

¹ Giacometti A., « Samtel med Giacometti », Propos recueilli par Yvon Taillandier en 1951, Konstrevy, Stockholm, n° 6, 1952, p. 262-267. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. (Savoir/sur l'art). p. 173.

² Giacometti A., « Hier, sables mouvants ». In *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, mai 1933, p. 44-45. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 35-38. (Savoir/sur l'art).

d'après, il y a cette nécessité d'en rendre compte ; car il n'y a pas de savoir qui tienne mais bien gage de vérité de l'expérience. Cela dépasse le jugement de l'Autre concomitant à la sublimation : le savoir de l'expérience se passe de toutes discussions.

Les longs récits de Giacometti lors des séances de pose avec le modèle, patient, immobile jusqu'à l'épuisement, sont-ils à mettre au même compte ? Ou plutôt comme le dessin, accompagnent-ils l'artiste pour l'aider à voir ? En effet, il relate que le « *dessin l'aide à voir* » lorsque la matière se dérobe.

Il assure que peindre et sculpter lui permettent d'apprendre à aimer, à vivre.

« Je pratique indifféremment les deux, l'une m'aidant pour l'autre. D'ailleurs les deux, c'est du dessin et le dessin m'a aidé à voir. »

En réalité, Giacometti ne pratique pas indifféremment la peinture et la sculpture, la peinture est plus laborieuse. Ainsi, et ce malgré la présence du modèle, il délaisse difficilement le modelage pour se mettre à peindre ; d'autant qu'il le remarque, la sculpture suppose un choix moindre concernant la couleur.

« Les gens pensent que je peins foncé délibérément. Mais ce n'est jamais mon intention. »¹

La couleur impose l'immédiat du regard et peut ôter la sensation, et Giacometti ne peut se concentrer à la fois sur la construction et la couleur. Utiliser la couleur risque d'amoindrir sa propre convocation à la forme, à l'éprouvé, pour devenir alors essai ou obligation et finalement affaiblir le mouvement de création dans lequel est pris l'artiste. « *J'ai tout simplement à reconnaître que je ne suis pas un peintre. Voilà tout.* »²

En outre, lorsqu'il reçoit des visiteurs, Giacometti continue de modeler ou de rectifier ses créations. Comme un prolongement de ses doigts et de ses sensations, la matière à sculpter l'incite à entrer dans l'impression, la sensation de la figuration. Il est au service de la matière, au service de ce qu'il voit et qu'il tend par le trait à inscrire dans la matière à modeler ou à peindre.

« Quant à moi, je suis tout à fait incapable d'exprimer quelque sentiment humain que ce soit dans mon travail. J'essaie simplement de construire une tête, et rien de plus. »³

La figure humaine l'a toujours intéressé plus que tout, au point de faire du visage une obsession.

« Quand j'étais jeune à Paris il m'arrivait de regarder de façon si intense des gens que je ne connaissais pas que cela les exaspérait. C'est comme si je ne savais pas ce que je désirais voir. C'est comme si tout était confus qu'il n'y avait pas moyen de le déchiffrer. »⁴

La tête, nous dit-il, est ce « *noyau de violence* » où se concentre le crayon ou le pinceau afin de « *donner* » le regard qui excède l'œil. Déjà lors de sa deuxième année à la Grande Chaumière, il délaissait l'Académie tout l'hiver pour rester enfermé dans une chambre d'hôtel à peindre un crâne. Il luttait contre un sentiment d'échec sans cesse de retour⁵.

« Et puis tout à coup, alors que j'étais en train de peindre ma mère d'après nature, j'ai constaté que c'était impossible. De sorte que j'ai du tout recommencer en partant de zéro. »⁶

¹ Extraits Alberto Giacometti, Dessins, Galerie Claude Bernard, 1975.

² Lord J., *Un portrait par Giacometti*, suivi de : *Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*, Paris : Gallimard, 1995.

³ Lord J., *Ibid.*, p. 60.

⁴ Giacometti A., *Un homme parmi les hommes*, Interview télévisé à Jean-Marie DRÔT, 1963, Ina, 2001, Arte France Développement, RMN.

⁵ Alberto Giacometti, *Le crâne*, dessin au crayon, 1923, 23 x 21,5 cm, Norvège, University of East Anglia, collection Sir Robert et Lady Sainsbury.

⁶ Lord J., *Un portrait par Giacometti*, suivi de : *Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*, Paris : Gallimard, 1995, p 93 (1925).

À la suite du décès de son père en 1933, il déclare en sanglots qu'il ne se rappelle plus sa tête, généralisant :

« Une tête humaine m'est aussi étrangère qu'une tête de loup. »

Plus le modèle pose longtemps et plus il lui devient terrifiant, inconnu. Vif et mort peuvent également se mêler. Il raconte ainsi que durant des séances de pose, il voit le crâne apparaître dans la tête vivante de sa jeune modèle ; telle une séparation de la jouissance et du corps désormais mortifié.

Durant sa courte adhésion au parti surréaliste, qui lui-même dépeint sans relâche l'amour, la femme, Giacometti introduit, dans sa propre production, le corps féminin par, notamment, un corps de femme étendue¹. Dans ses créations, les hommes marchent tandis que les femmes sont immobiles, tenues à distance par la mort qu'elles contiennent : la femme porte mort dans la vie et vie dans la mort.

Dès son départ du mouvement, il se réengage dans son travail sur les têtes.

« Le jour où je me suis retrouvé sur le trottoir, décidé à reproduire aussi fidèlement que possible des têtes humaines comme un débutant de la Grande Chaumière, je me suis senti heureux, libre. »

Il pensait, en à peu près quinze jours, retrouver la maîtrise classique de la reproduction d'une tête. Mais, « plus je regardais le modèle, plus l'écran entre sa réalité et moi s'épaississait ». Cinq ans après, il s'investit encore dans ce travail dont il ne trouve pas l'aboutissement.

« On commence par voir la personne qui pose, mais peu à peu toutes les sculptures possibles s'interposent. Plus sa vision réelle disparaît, plus la tête devient inconnue. On n'est plus sûr ni de son apparence, ni de sa dimension, ni de rien du tout ! [...] Il y avait trop de sculptures, entre mon modèle et moi. Et quand il n'y avait plus de sculptures, il y avait un inconnu tel que je ne savais plus qui je voyais. »²

Jusqu'en 1934, les seuls visages qu'ils réalisent sont ceux de Stampa, son village de naissance. Face au visage de Bianca, sa bien-aimée, c'est un échec à donner figuration ; il tente alors de s'unir à elle et incise la peau de Bianca pour y mettre son nom³.

Sa sculpture *Tête qui regarde*⁴ (1928-1929) marque un basculement où il n'est plus uniquement question d'attraper la *mimesis* ou la ressemblance. L'objet produit se marque de traces horizontales et verticales ; plutôt qu'un visage c'est un regard, une impression qui prend place. Le spectateur de l'œuvre induit sa forme et sa perception, car suivant où le regard se place, l'œuvre occupe un plan spécifique. De l'éprouvé dans le modelage, résiste la perception que la matière rend au spectateur de l'œuvre : violence et douceur modelées par l'artiste interpellent le « regardeur »⁵. « L'Art va résorber la matière » dit-il, la « grande ressemblance » est enfin possible.

¹ Quelques exemples d'œuvres : « Femme égorgée » (1932), « Le Palais à 4 h du matin » (1932). « Femme qui marche » 1932.

² Giacometti A., « Lettre à Pierre Matisse », 1947, publiée dans *Alberto Giacometti*, catalogue de l'exposition à la galerie Pierre Matisse, New York, 19 janvier au 14 février 1948. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. p. 312-325. (Savoir/ sur l'art). p. 93.

³ Lord J., *Un portrait par Giacometti, suivi de : Où étaient les tableaux : mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*, Paris : Gallimard, 1995, p. 96. Il l'écrit huit ans plus tard en 1933.

⁴ Alberto Giacometti, *Tête qui regarde* 1928-1929, Plâtre recouvert de produit démoulant et traces de crayon, Dimensions : 40 x 36,4 x 6,5 cm, Collection Fondation Giacometti, Paris.

⁵ Nous nous autorisons ce néologisme qui nous semble marquer précisément la place du spectateur dans le champ du regard, et l'interpellation que Giacometti en fait.

« J'essaie de donner à la tête sa juste dimension, la dimension véritable telle qu'elle se présente à nous quand nous voulons saisir d'un coup d'œil l'apparence globale d'une tête [...]. Ce qui nous frappe dans son aspect, requiert une certaine distance. »¹

Il crée autant de corps géants que minuscules. La consistance du regard devient également un élément central de sa figuration ; « Rien de ce que l'homme fait ne vaut l'éclat d'un regard »². Puis il s'explique :

« [...] je ne pense pas directement au regard, mais à la forme même de l'œil... à l'apparence de la forme. Si je saisisais la forme de l'œil, cela donnerait quelque chose qui ressemblerait au regard. »³

Car pour lui :

« L'expression n'est pas dans la partie centrale (de l'œil), elle est dans la chair qui est autour. »

Finalement, il dénote que le regard entraîne une perte de réalité de la matière, comme Louise Bourgeois relevait sa nécessité de créer son langage en image pour contourner la perte liée au langage.

« Chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection dans mon cerveau devient douteuse ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait... ressurgissait... disparaissait... ressurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être. Et c'est cela qu'on veut copier. »

Mais sa préoccupation reste la tête.

« C'est la tête qui est l'essentiel. Le reste du corps est réduit au rôle d'antennes qui rendent la vie possible aux personnages – vie qui se trouve dans la boîte crânienne. »

Et c'est par la matière qu'il engage à la fois la cohérence, l'unité, et l'intensité. Le blanc, comme un vide plein, occupe l'espace de la feuille. La toile du tableau prend toute son ampleur lui permettant de déployer entre le modèle et lui-même (qui le regarde) la profondeur et les marges du champ optique. L'ensemble permet d'attraper l'être, car l'énigme du vivant dépasse l'énigme de la chose vue. Dans la peinture « *La Mère de l'artiste* »⁴ (1937) derrière l'étude très attentive des surfaces et des volumes, ce n'est plus le crâne mais la présence qui se trouve enfin dégagée.

II-2 – L'expérience épiphanique

« Mais la vraie révélation, le vrai choc qui a fait basculer toute ma conception de l'espace et qui m'a mis définitivement dans la voie où je suis maintenant, je l'ai reçu à la même époque, en 1945, dans un cinéma. »

Tout chavire. Il raconte.

« Je regardais les actualités. Brusquement, au lieu de voir des figures, des gens qui se mouvaient dans un espace à trois dimensions, j'ai vu des taches sur une toile plate. Je n'y croyais plus. J'ai regardé mon voisin. C'était fantastique. Par contraste, il prenait une profondeur énorme. J'avais tout d'un coup conscience de la profondeur dans laquelle nous baignions tous et que l'on ne remarque pas parce que l'on y est habitué. Je suis sorti. J'ai découvert un boulevard Montparnasse inconnu, onirique. Tout

¹ Giacometti A., Visite de François STAHLY « Der Bildhauer Alberto Giacometti », Werk, Winterthur, XXXVII, juin 1950, 6, p. 181-185. <http://www.stahly.fr/lartiste/>

² Giacometti A., Entretien avec Jean Clay, « Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps » (extraits) par Jean Clay. In *Réalités*, n° 215, décembre 1963, p. 135-144. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 312-325. (Savoir/sur l'art).

³ Giacometti A., *Entretien avec André Parinaud*, 1962. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 240-252. (Savoir/ sur l'art).

⁴ Giacometti A., « *La Mère de l'artiste* », 1937, New York, MOMA.

était autre. La profondeur métamorphosait les gens, les arbres, les objets. Il y avait un silence extraordinaire – presque angoissant, car le sentiment de la profondeur engendre le silence, noie les objets dans le silence. »

Il continue.

« C'est ce jour-là que je compris que la photo ou le cinéma ne rendraient rien de ce qui est la réalité, et surtout pas la troisième dimension, je compris que ma vision du monde était aux antipodes de la prétendue objectivité du cinéma et qu'il fallait tenter de peindre cette profondeur que je sentais si fort. Du même coup, il y a eu revalorisation totale de la réalité à mes yeux. Elle est devenue passionnante, inconnue, merveilleuse. Aussi belle que le plus beau conte des Mille et une nuits. Ça n'a jamais cessé depuis. Je trouve toujours que ce que je suis en train de voir est ce que j'ai vu de plus sublime. Simultanément, l'art se relativise. Les tableaux, les sculptures deviennent des essais honnêtes et maladroits, des approches précaires d'une réalité admirable, et en réalité inimitable. Quand je vais au Louvre aujourd'hui, la plus belle statue du monde me paraît insignifiante comparée à la vieille dame banale, mais si vraie, si authentique, qui est penchée dessus... »¹

À cette époque, à la fin des années quarante, l'œuvre d'Alberto Giacometti change, il ne réalise plus d'imitations, de *mimesis* mais des diagrammes emplis d'influx. Il met la matière debout.

Sa représentation n'est plus aussi lisible et ressemblante mais dégagée des apparences. La matière modelée objective ce qui fait que le corps est debout ; l'objet paraît presque futile face à la matière qui emprunte à l'être de chair.

Lorsqu'en 1946, Alberto écrit enfin *Le Rêve le Sphinx et la mort de T.*, il raconte ce qui a encore fait basculer cette révélation.

« En sens inverse, je venais d'éprouver ce que j'avais ressenti quelques mois plus tôt devant les êtres vivants. »²

La mort de T. imprime une marque. Le corps sans vie de cet homme, le cadavre futile occupe chaque part de l'espace et donne aux formes, objet et corps une nouvelle dimension. Alberto découvre une nouvelle réalité, commence à voir les têtes dans le vide et l'espace qui l'entoure.

« Ce n'était plus une tête vivante, mais un objet que je regardais comme n'importe quel objet, mais non, autrement, non pas comme n'importe quel objet, mais comme quelque chose de vif et mort simultanément. Je poussais un cri de terreur, comme si je venais de franchir un seuil, comme si j'entrais dans un monde encore jamais vu. Tous les vivants étaient morts, et cette vision se répéta souvent, dans le métro, dans la rue, dans le restaurant, devant mes amis. »

Le corps étendu sans vie, la bouche ouverte, ôte la solennité qu'il accordait à la mort. Le corps est devenu déchet et son sentiment est amplifié notamment par une mouche qui manque de s'engouffrer dans ce trou béant.

« Jamais aucun cadavre ne m'avait semblé si nul, débris misérable à jeter comme le cadavre d'un chat dans une ornière. »³

La mort rend T. comme pur objet et bouscule Giacometti : *« Ma vie a bel et bien basculé d'un seul coup, ce jour-là »⁴.*

¹ Giacometti A., Entretien avec Jean Clay, « Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps » (extraits) par Jean Clay. In *Réalités*, n° 215, décembre 1963, p. 135-144. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 312-325. (Savoir/sur l'art). p. 319-320.

² Giacometti A., *Le Rêve, le Sphinx, et la mort de T.*, Revue Labyrinthe n° 22-23 (15 décembre) 1946. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 66-75. (Savoir/sur l'art).

³ Giacometti A., *Ibid.*

⁴ Giacometti A., « Hier, sables mouvants ». In *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, mai 1933, p. 44-45. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 35-38. (Savoir/sur l'art). p. 35.

La réalité qui l'entoure se redéfinit, il devient impossible de saisir l'unité du modèle Isabel qu'il a face à lui. Tout semble avoir une vie à part.

« Ce matin en me réveillant, je vis ma serviette pour la première fois, cette serviette sans poids dans une immobilité jamais aperçue, et comme en suspens dans un effroyable silence. Elle n'avait plus aucun rapport avec la chaise sans fond ni avec la table [...], il n'y avait plus aucun rapport entre les objets séparés par des incommensurables gouffres de vide. Je regardai ma chambre avec effroi et une sueur froide coulait dans mon dos. »

L'expérience le saisit et il tente de la partager : écrire fut impossible. Il échoue comme s'il existait une contradiction, qu'il était exclu de sa propre expérience. Il le raconte sans cesse mais l'inscription par la lettre ne peut avoir lieu. Il s'attelle à en dégager le caractère affectif, en rendre les points d'hallucination mais sans chercher de liaison entre le rêve avec l'araignée, la fermeture prochaine du bordel *Le Sphinx* et la mort de T.

« Je me trouvais devant une masse confuse de temps, d'événements, de lieux et de sensations. Je tâchai de trouver une solution possible. »

Pour réussir, il essaie en vain différentes méthodes, par le dessin, des colonnes, des petits casiers... Il fait des recherches pour se le réapproprier par tous les moyens.

« Toujours je butais sur cette forme-tuyau du récit qui m'était désagréable ».

À la suite de l'expérience épiphanique, le sujet cherche à dire quelque chose de la vérité de l'expérience. En essayant de reconstruire tous ces éléments, Giacometti suit malgré lui ses associations d'idées qui l'amènent dans son enfance et sautent librement vers d'autres événements. C'est ainsi qu'il revoit la mort de Monsieur Van M. lors d'un voyage au Tyrol. Il se revoit regarder sa tête se transformer.

« [...] le nez s'accroissait de plus en plus, les joues se creusaient, la bouche ouverte presque immobile respirait à peine et vers le soir, en essayant de dessiner ce profil, je fus pris par la frayeur soudaine qu'il allait mourir. »

Les événements, et les lieux associés, s'enchaînent, que ce soit du séjour à Rome, du train de Pompéi ou encore du temple de Paestum. Les dimensions du temple, de l'homme qui surgit entre les colonnes, se modifient. L'homme devient géant sans que le temple ne diminue, ce qui le conduit à lier alors ses souvenirs à la dimension des têtes, des objets, des rapports et des différences d'objets aux êtres vivants.

« [...] je pensais à tout ceci et je cherchais le moyen de le dire. Soudainement j'ai eu le sentiment que tous les événements existaient simultanément autour de moi. Le temps devenait horizontal et circulaire, était espace en même temps, et j'essayai de le dessiner. »

Il se met à dessiner des disques, des panneaux horizontaux et verticaux, et autres formes, qui lui permettent de développer son histoire. Il reproduit ces dessins qui accompagnent la publication de son article.

« Avec un étrange plaisir, je me voyais promenant sur ce disque temps-espace, et l'histoire dressée devant moi. La liberté de commencer par où je voulais, partir par exemple du rêve d'octobre 1946 pour aboutir après tout le tour quelques mois plus tôt devant les objets, devant ma serviette. [...] »

« Mais les panneaux sont encore vides ; je ne connais ni la valeur des mots, ni leur rapport réciproque pour pouvoir les remplir. »

L'expérience commence à s'inscrire, le dessin lui permet de voir et de retranscrire ce qu'il a vécu et qui s'est marqué pour lui. Les panneaux et les cylindres racontent par l'intermédiaire de Venise, du petit pain et du temple ce qui a fait vacillement pour lui et qui a guidé sa quête toutes ces années.

Encore en 1959, il insistait en décrivant ce qu'il avait réalisé à partir d'une scission entre les images de la rue et celle de l'écran de cinéma pour qu'un autre plan se révèle :

« Ce jour-là, la réalité s'est revalorisée pour moi, du tout au tout. [...] Alors là, il y avait au moins la possibilité d'essayer. Jusqu'à maintenant, j'ai échoué de la manière la plus totale. »¹

Ce voyage reste un basculement, Alberto Giacometti l'évoque comme une « trouée dans la vie », qui le bouscule, dont il n'arrive pas à attraper les contours, bien qu'il tente d'en dire, d'en serrer quelque chose.

« Ce voyage que je fis en 1921 (la mort de Van M. et tous les événements qui l'entourèrent) fut pour moi comme une trouée dans la vie. Tout devenait autre et ce voyage m'obséda continuellement toute une année. Je le racontais inlassablement et souvent je voulus l'écrire, ceci me fut toujours impossible. »

Tout devint autre, ce voyage l'obséda sans possibilité autre que la *forme-tuyau du récit* pour pouvoir en dire quelque chose :

« Seulement aujourd'hui, à travers le rêve, à travers le pain dans le canal, il m'est devenu possible de le mentionner pour la première fois. »

La révélation épiphanique, lorsqu'elle est attestée par le sujet, ne se justifie d'aucune dialectique, elle s'articule du côté de la révélation d'être et sa logique s'écrit en termes de jouissance. Dans le Séminaire III, Lacan indique par ailleurs que : « *La compréhension n'est évoquée que comme une relation toujours à la limite. Dès qu'on s'en approche, elle est à proprement parler insaisissable* »².

L'impossibilité de retranscrire l'expérience se manifeste par ce temps suspendu de révélation, de chavirement de sa propre réalité qui ne peut être attrapé dans le discours. Giacometti multiplie les tentatives d'en rendre compte, même si la forme, le creux, le plein, le dense de l'objet ainsi créé figurent une recherche de vérité, toute parole semble vaine à en saisir quelque chose, que ce soit du mode de raptus de la création à l'objet produit. Tout devient diffus, se mélange, perd la précision de l'événement qui l'a transformé. Et seuls le dessin, l'utilisation des formes, des panneaux et des cylindres, lui permettent de voir et de relater l'expérience particulière qui a fait vacillement pour lui et qui a guidé sa quête toutes ces années³ et sa certitude d'être l'Un à être concerné.

Dans le Séminaire III, Lacan remarque que le sujet est certain de l'adresse des phénomènes élémentaires :

« Mais, contrairement au sujet normal, pour qui la réalité vient dans son assiette, il a une certitude, qui est que ce dont il s'agit – de l'hallucination à l'interprétation – le concerne ». [...] « Mais cela signifie quelque chose d'inébranlable pour lui ». [...] « Or, il le présente lui-même comme totalement énigmatique. »⁴

Il existe une différence entre l'expérience d'*Hilflosigkeit* et de *déréliction* avec l'épiphanie qui en fait est une voie, une *Aufhebung*, où le sujet trouve à nommer cette expérience de Réel, et donc à se nommer.

L'artiste choisit de parler de cette expérience avec pour seule garantie son propre dire sur lui et sur les autres. En outre, cette nouvelle voie touche à ce qui oriente la cure, à savoir d'assumer dans le lien social ce qui fait sa *différence absolue* pour le sujet, la singularité de son désir sur lequel il n'a pas à céder.

Pendant toute une période de son enseignement contemporaine de la construction du concept de forclusion du Nom-du-Père, Lacan affirme la primauté du Symbolique sur l'Imaginaire et le

¹ Giacometti A., « Entretien » 1951, In Charbonnier G., *Le monologue du peintre*, Paris : Edition Julliard, 1959.

² Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, p. 15.

³ Giacometti A., *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, 1946. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 66-75. (Savoir/sur l'art).

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981, leçon 11 janvier 1956, p. 88.

Réel. « C'est le monde des mots, écrit-il en 1953, qui crée le monde des choses »¹ tandis que la découverte de Freud lui apparaît comme « celle du champ des incidences, en la nature de l'homme, de ses relations à l'ordre symbolique, et la remontée de leur sens jusqu'aux instances les plus radicales de la symbolisation dans l'être »².

Le Réel réfère à la substance brute préalable structurée par le Symbolique qui l'attrape dans ses filets. Il forme le domaine de « ce qui subsiste hors de la symbolisation ». Il ne constitue pas encore un concept opératoire pour la pratique analytique : « Rien n'en surgit, affirme Lacan en 1955, qui soit efficace dans le champ du sujet »³. Le séminaire sur l'Éthique (1959-60) crée le basculement qui fait entrer la considération du Réel dans le domaine de la cure, car l'éthique, d'un point de vue psychanalytique, « s'articule, d'une orientation du repérage de l'homme par rapport au réel »⁴.

Par ailleurs, dans *Épiphanies*, Joyce, fonde un véritable traité d'esthétique à partir de sa *lalangue* réalisant une jonction entre le Symbolique et le Réel. Par un vidage du sens, il explore le corps de la langue et inscrit une énonciation. « L'épiphanie est ce qui fait que, grâce à la faute, inconscient et réel se nouent »⁵. Et dans *Finnegans Wake* le surgissement de l'objet voix se manifeste par l'association d'onomatopées.

Les moments de perte de réalité de Giacometti sont effacés par la révélation épiphanique qui s'inscrit comme une inspiration. Mais, après cette expérience de Réel, le sens revient au galop et il finit par mettre en série, – faire des têtes, la tête de la mort, du cadavre, la révélation dans le cinéma –, sans pour autant réussir à faire de liaison entre eux. Néanmoins, ces moments de grand trouble, qui marquent l'expérience de l'*ab-sens* de l'Autre, laissent la place à un sentiment d'éclaircissement de l'être.

En cherchant à en transmettre les affects et face à son impossibilité d'en transmettre quelque chose sinon par la forme, le temps et l'espace, telle qu'il use à ce moment-là d'une modalité quasi topologique, Giacometti nous laisse entrapercevoir que la vérité toute entière ne peut être articulée par aucun langage.

II-3 – Attraper l'irreprésentable : « Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant. »⁶

En 1933, André Breton et Paul Éluard proposent une enquête sur la rencontre. Ils envoient ainsi deux questions :

« Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ? »

Et Alberto Giacometti de répondre :

« Une ficelle blanche dans une flaque de goudron liquide et froid m'obsède mais simultanément je vois, une nuit d'octobre 1930, passer la démarche et le profil – une petite partie du profil la ligne concave entre le front et le nez – de la femme, qui depuis cet instant s'est déroulée, comme un trait continu, à travers chaque espace des chambres que j'étais. Cette rencontre m'a donné et me donne, malgré la

¹ Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 275.

² Lacan J., *Ibid.*

³ Lacan J., Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954 - 1955, Paris : Seuil, 1978, p. 256.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, p. 21.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 154.

⁶ Giacometti A., « Samtel med Giacometti », Propos recueilli par Yvon Taillandier en 1951, Konstrevy, Stockholm, n° 6, 1952, p. 262-267. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 173-178. (Savoir/sur l'art).

surprise et l'étonnement, l'impression du nécessaire. Il me semble que chaque rencontre qui m'a touché s'est présentée au jour, au moment même de sa nécessité. »¹

En 1938, il a un accident près du Louvre auquel il attribue un caractère inévitable lié à une sensation prémonitoire. La claudication, dit-il, justifie ses efforts de chaque jour d'en saisir, par la création, quelque chose.

À partir de la propre matière de son corps, devenue sensation « anormale », il bouge, se met en mouvement et dégage l'idée de la présence. Dès lors sa création se modifie, pour ne plus seulement produire des têtes. Il raconte l'accident, cet éprouvé « *anormal* » provoqué par son pied qui s'écartait de sa jambe sans qu'il ne fasse plus partie de son corps. Sa nouvelle démarche claudicante, à laquelle il tient, et sa canne l'arrachent à chaque pas de la matière.

Avant son accident de 1938, il raconte les mystères du corps à son modèle.

« J'avais un modèle. Dans l'atelier, j'allais et venais devant cette femme. Elle était debout, immobile. Je lui disais : regarde comme on peut bien marcher sur deux jambes. N'est-ce pas merveilleux ? un équilibre parfait. Je déplaçais le poids de mon corps d'un pied sur l'autre... »

Après, le corps ne rend plus l'éprouvé corrélé à la représentation, c'est la matière de l'œuvre qui l'incarne :

« Ce qui fait qu'un être est vivant, c'est que même s'il est très gros, il tient très légèrement sur un seul doigt de pied. Il peut danser dessus, n'est-ce pas ? »²

Le vivant porte la matière et ce qui s'agite à l'intérieur supporte le poids du « cadavre ».

« [...] un homme qui marche dans la rue, ne pèse rien, beaucoup moins en tout cas que le même homme mort ou évanoui. Il tient en équilibre sur ses jambes. On ne sent pas son poids. »³

A la fin des années 1940⁴, les œuvres de Giacometti se caractérisent par des diagrammes pour signifier un influx : il met la matière debout. Ses œuvres ne reflètent plus une représentation lisible et ressemblante mais dégagee des apparences, pour rendre clair ce qui fait que le corps est debout, ce qui fait que l'être est. L'art est aussi, non plus en réponse au principe de la dimension, non pas un objet, mais quelque chose d'autre qui vient par en dessous, saisir celui qui regarde, celui qui perçoit. Dessiner devient non plus saisir l'apparence mais s'inscrit dans un au-delà du trait, touchant le mystère de l'être.

« Tout cela pour dire que de travailler d'après nature m'a conduit à faire exactement le contraire de ce que j'imaginai que j'allais faire.

C'est ainsi que la nature m'est devenue tout à fait inconnue. »⁵

Il se détache de la *mimesis* classique :

« La vision classique ne me semble pas une vision immédiate et affective des choses, mais une reconstitution raisonnée.

Les classiques voulaient comprendre ce qu'ils voyaient. Ils agissaient moins comme des peintres que comme des savants. [...]

¹ Giacometti A., « Réponse à l'Enquête sur la rencontre », 1933. In *Le Minotaure*, Paris : Albert Skira, 1933, 3-4, p. 109.

² Giacometti A., « Entretien avec David Sylvester », 1965. In *L'Ephémère*, 1971, 18, p. 185.

³ Giacometti A., Entretien avec Jean Clay, « Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps » (extraits) par Jean Clay. In *Réalités*, n° 215, décembre 1963, p. 135-144. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. p. 312-325. (Savoir/sur l'art). p. 319.

⁴ Après 1947.

⁵ Giacometti A., « Samtel med Giacometti », Propos recueilli par Yvon Taillandier en 1951, Konstrevy, Stockholm, n° 6, 1952, p. 262-267. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. (Savoir/sur l'art). p. 175.

Ils en arrivaient à ceci : ce n'était plus qu'une vision de l'homme qu'ils avaient, mais une compréhension du corps humain. »¹

Il pointe ainsi que les œuvres classiques contenaient à la fois une somme de connaissances importantes qui étaient moins une figuration de leur vision mais bien plus, ce que les connaissances pouvaient renvoyer de la réalité.

« Et c'est pour cela que les chefs-d'œuvre de la Renaissance sont encore considérés par presque tout le monde comme les chefs-d'œuvre de l'art, c'est-à-dire les représentations les plus valables de la réalité. »²

Giacometti fait alors la différence entre les outils du quotidien et une sculpture, d'art. Il a pu en créer avec Diego pour, notamment, prendre en charge ses frais.

« Ça m'a servi de faire des objets utilitaires (lampes, vases, lustres, appliques, tables, etc.).

Je croyais que ça me perdait du temps.

Mais, en réalité, ça m'a servi ; ça m'a appris à voir les choses à leur place, dans leur domaine. »³

Il dénote ainsi l'au-delà de l'au-delà de la représentation que l'œuvre d'art contient en elle-même.

« Or, pour moi, un objet cesse d'être une sculpture.

Pour moi, une sculpture doit être la représentation d'autre chose que d'elle-même.

Une sculpture ne m'intéresse vraiment que dans la mesure où elle est, pour moi, le moyen de rendre la vision que j'ai du monde extérieur... Ou, plus encore, elle n'est aujourd'hui pour moi que le moyen de connaître cette vision.

À tel point que je ne sais ce que je vois qu'en travaillant.

Et, quand je fais de la peinture, c'est dans la même intention. »⁴

La nécessité de peindre de Frida Kahlo s'intensifie alors qu'elle est alitée suite à un terrible accident⁵ qui lui a broyé la colonne vertébrale. « Je ne suis pas malade, je suis brisée. Mais je suis heureuse de vivre tant que je peux peindre »⁶. Elle utilise ce qu'elle a sous la main, « et sans y faire trop attention, je me m'y à peindre »⁷. Et si ce ne sont des toiles, elle peint son corset de plâtre à l'aide de rouge à lèvres ou d'iode ; la peinture n'est qu'un moyen à disposition. Alors enfermée dans un corset de plâtre en raison d'une opération de la colonne vertébrale, Frida, vêtue à la manière d'une princesse, assiste au vernissage de l'Exposition Nationale au Palais des Beaux-Arts du Mexique pour y recevoir un prix⁸. La belle image du corps est sans cesse reproduite sur la toile ou avec ses robes *Tehuana*, colorées et à volants, qui exposent et subliment au regard ce corps marqué et souffrant.

Tandis que Giacometti court d'abord dans les rues à la recherche du mouvement, puis passe encore des heures dans les maisons closes à saisir le mouvement d'agrandissement de corps des « déesses » présentes, Frida, dit-elle, travaille « de manière paresseuse » au gré de ce qu'elle traverse.

¹ Giacometti A., « Samtel med Giacometti », Propos recueilli par Yvon Taillandier en 1951, Konstrevy, Stockholm, n° 6, 1952, p. 262-267. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. (Savoir/sur l'art) p. 175.

² Giacometti A., *Ibid.*, p. 176.

³ Giacometti A., *Ibid.*, p. 177.

⁴ Giacometti A., *Ibid.*, p. 177-178.

⁵ Elle a un accident de tramway alors qu'elle a 18 ans. Trois mois seront d'abord nécessaire à son rétablissement, puis quelque 32 opérations durant les 29 années de souffrance qui ont suivi. Dès son plus jeune âge, elle a à faire avec le corps souffrant, car elle a contracté enfant une poliomyélite.

⁶ Herrera H., *Frida : une biographie de Frida KAHLO*, Paris : Librairie générale française, 2003, p. 480.

⁷ La faute est faite par Frida Kahlo.

⁸ C'est son œuvre *Moïse* qui lui offre cette récompense en 1946.

« Je ne peins pas beaucoup mais je sais que j'apprends quelque chose ».¹

Les peintures de Frida Kahlo marquent ce que la forme de l'unité, celle du Stade du miroir, fait tenir. Elle figure la forme et son au-delà, signes que la belle forme est un trompe-l'œil. Tandis que Giacometti figure un au-delà de l'au-delà de la belle forme comme la marque d'une immatérialité. Dans ses sculptures, il attrape l'épure du mouvement où il n'y a plus de corps.

III – Hommage à Marguerite Duras

« Écrire.

Je ne peux pas.

Personne ne peut.

Et on écrit.

C'est l'inconnu qu'on porte en soi : écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien.

On peut parler d'une maladie de l'écrit.

Ce n'est pas simple ce que j'essaie de dire là, mais je crois qu'on peut s'y retrouver, camarades de tous les pays.

Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire.

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire, on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelque fois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écrirait jamais. Ce ne serait pas la peine.

Écrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait – on ne le sait qu'après – avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi.

L'écrire ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie. »²

Marguerite Duras, 1964.

¹ Kahlo F., « Lettres à Julien Lévy », brouillon non daté, archives Frida Kahlo. In Tibol R. *Frida Kahlo par Frida Kahlo, Escrituras de Frida Kahlo*, Paris : éd. Christian Bourgeois, 2004, 2007.

² Duras M., *Écrire*, 1993, Paris : Gallimard, 2018. (Folio). p. 51-53.

III-1 – L'orientation du regard dans « Le ravissement de Lol V. Stein »

Ses romans d'inspiration autobiographiques, tel *Un barrage contre le Pacifique*¹, révèlent Marguerite Duras au grand public. Néanmoins, *Le ravissement de Lol V. Stein*², au-delà même de la sphère psychanalytique, reste un de ses romans les plus célèbres. Le lecteur reste fasciné. Le regard parcourt tout le roman, et l'auteure elle-même, signale sa présence et son quasi envahissement³. Tantôt orienté vers le vide et le plein, le regard de Lol V. Stein insiste et marque la place vide de l'amant, celui qui, dès le début du roman, a été dérobé par l'autre femme. Lacan le dénote ainsi :

« *Qu'on vérifie, ce regard est partout dans le roman. Et la femme de l'événement est bien facile à reconnaître de ce que Marguerite Duras l'a dépeint comme non-regard.* »⁴

Le lecteur y perd son propre point de perspective :

« [...] *la ravisseuse est Marguerite Duras, [elle] nous les ravis.* »⁵

É. Laurent remarque notamment :

« *De s'identifier à la perte de l'héroïne on perd la structure de ce qui se passe [...]. Le sujet est [...] ou bien devancé ou bien traversé par celui auquel il veut s'identifier.* »⁶

C'est tout l'art de Marguerite Duras de proposer différentes orientations du regard et de s'approcher du bord de l'objet regard.

Le roman débute par l'interrogation du narrateur sur « *les origines de la maladie de Lol V. Stein* » : « *Je n'ai rien entendu dire sur l'enfance de Lol V. Stein qui m'ait frappé [...]* », marquant d'emblée un caractère singulier à cette jeune femme. Les éléments de l'histoire, celle de Lola Valérie Stein, sont tous orientés autour de ce qui fera la trame de fond du roman : l'absence à elle-même de Lol, « *il [lui] manquait déjà quelque chose à Lol pour être [...] là* »⁷.

L'histoire débute réellement lors de la scène de bal qui a lieu au Casino municipal de T. Beach, près de S. Thala et Lacan en dénote le jeu des points de perspectives qui se dégagent dès lors.

« *La scène dont le roman n'est tout entier que la remémoration, c'est proprement le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudain apparaître.* »⁸

Le fiancé, Michael Richardson, est dérobé à Lol V. Stein par une autre femme. Le mariage de Lol et Michael devait avoir lieu prochainement, toutefois, dès l'arrivée sur la piste de danse de l'autre femme, Anne-Marie Stretter, Michael est totalement hypnotisé et ne la quitte plus. Déjà là, les places se dessinent : Lol assiste sans bouger derrière les plantes vertes du bar, pendant que Tatiana Karl son amie d'enfance lui caresse la main. Lol souffre mais ne peut rien en dire.

¹ Duras M., *Un barrage contre le Pacifique*, 1950, Paris : Gallimard, 1978. (Folio).

² Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio).

³ Duras M., *La passion suspendue, Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris : Le Seuil, 2013, p 76. Et M. Foucault, « À propos de Marguerite Duras (Entretien avec H. Cixous) », dans *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1975, p. 764.

⁴ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 194.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 191.

⁶ Laurent E., Intervention dans le cadre du Cours de J.-A. Miller « *Les Us du Laps* » n° 19 du 24 Mai 2000, inédit.

⁷ Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio).

⁸ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p 191.

Au lever du jour, le nouveau couple s'en va, créant la supplique puis l'évanouissement de Lol, qui est ravie à elle-même. Lol ne sortira plus de sa chambre pendant des semaines : « *La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance. Mais qu'est-ce à dire qu'une souffrance sans sujet ?* »¹. Le narrateur souligne le regard de la communauté sur Lol, sa folie sur le moment, ou d'après-coup : « *tôt ou tard cela devait arriver, l'étrange omission de sa douleur durant le bal* »². Ce n'est pour autant pas une répétition,

« [...] ce n'est pas l'événement mais un nœud qui se refait là. Et c'est ce que ce nœud enserme qui proprement ravit, mais là encore, qui ? »³

Avançons encore dans la lecture, lorsque Lol a commencé à se rétablir, elle sort enfin de chez elle, « *de nuit, seule et sans prévenir* ». Dans l'obscurité de la nuit, elle rencontre un homme : « *Quand elle le vit, elle se cacha derrière un pilier du portail* »⁴. Puis elle le suit, ils marchent ensemble et Jean Bedford la reconnaît : elle est « *Lol Stein* ».

Dix ans plus tard, Lol s'est mariée à Jean Bedford et a eu trois enfants. Elle revient dans la maison familiale de S. Thala et erre dans les rues jusqu'au jour où elle reconnaît un homme qu'elle a vu passer plusieurs fois et qui se confond dans son souvenir avec Michael Richardson. Tout en s'en cachant, elle le suit jusqu'à l'Hôtel des Bois, où il retrouve Tatiana Karl avec qui il entretient une liaison. À la fenêtre éclairée, comme un cadre découpé dans la nuit, Tatiana, son amie d'enfance, apparaît auprès de cet homme, « *nue dans sa chevelure noire* ». À ce moment là, Lol est extérieure au tableau, elle les voit sans qu'ils ne la voient.

Suite à cela, Lol cherche à retrouver Tatiana. Elle organise des rencontres avec son ancienne amie et son mari, ainsi qu'avec l'amant, Jacques Hold. Alors qu'elle se rapproche de ce dernier, et l'embrasse, elle lui avoue qu'elle les a suivis, lui et Tatiana. Mais elle insiste, elle ne veut pas qu'il la quitte pour elle.

Cet aveu enracine le deuxième « *ternaire* »⁵. Lors d'une nouvelle rencontre à l'Hôtel des Bois, Jacques Hold, aperçoit Lol dans le champ. Convaincu que Lol a vu qu'il la voyait, il offre à Lol le rapport fougueux qu'il a avec Tatiana.

Au moment de la parution de l'ouvrage de Duras, en 1964, Lacan mène son onzième séminaire « *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* » où il développe ses leçons sur la schize du regard et de l'œil. Il fait appel à Merleau-Ponty qui signale :

« *Dès que je vois, il faut que la vision soit doublée d'une vision complémentaire ou d'une autre vision : moi-même vu du dehors, tel que l'autre me verrait, installé au milieu du visible, en train de le considérer d'un certain lieu.* »⁶

Autrement dit, celui qui voit fait partie de ce qui est visible, tel le voyeur qui se voit être vu alors qu'il est en train de voir : il s'apparaît à lui-même. Avec l'anecdote de *la boîte de sardines*⁷, Lacan défend que la boîte le regarde mais ne le voit pas ; ce qui revient à bien imaginer la schize de l'œil et du regard et à dire que nous sommes regardés sans qu'un œil ne nous voie nécessairement.

¹ Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio). p. 9.

² Duras M., *Ibid.*, p. 11.

³ Lacan J., « *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein* », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 192.

⁴ Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio). p. 11.

⁵ De nombreux auteurs ont fait référence aux ternaires dans cette œuvre de M. Duras. Lacan s'en détache pour ne pas évoquer de répétition mais un nœud qui s'y joue.

⁶ Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964. (Tel). p. 175.

⁷ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973.

Lacan pointe ainsi que « *Ce n'est pas Lol qui regarde, ne serait-ce que de ce qu'elle ne voit rien* »¹. La place de Lol est souvent vide, que ce soit à la scène de bal ou en suivant Jacques et Tatiana ; elle participe à la scène, dans sa propre absence. Dans un premier temps, Lol regarde sans être vue de Jacques et Tatiana. Néanmoins le lecteur saisit que Jacques Hold a cédé à la fascination : « *Car de ce qui vous regarde sans vous regarder, vous ne connaissez pas l'angoisse* »². Lol peut incarner le regard pour lui, tandis que, selon Lacan, « *Ce qui se passe la réalise* »³.

Le lecteur suit la course de Lol qui tente d'attraper le regard dans l'Autre. Lol n'est pas en position du voyeur, car il n'y a pas de tentative de restaurer un Autre symbolique, ni de faire jouer une rivalité imaginaire avec un petit autre. Au contraire, Tatiana, qui apparaît « *nue dans ses cheveux noirs* », fait tâche à la fenêtre. « *La tâche, c'est ce qui attire votre regard* »⁴ dit J-A. Miller. Elle institue alors un point qui permet à Lol d'être regardée et de donner un bord à son œil, « *comme organe* »⁵ – une métonymie du corps –, et ainsi de la contenir comme sujet. Car tel un rapt de corps par l'Autre femme, elle s'est fait voler son corps. Elle s'est fait dérober son image « *cette image, image de soi dont l'autre vous revêt et qui vous habille* »⁶.

L'amour est ce qui habille le corps, ce qui le rend visible aux autres ; et sans le regard de Michael Richardson, Lol s'effondre.

L'œil, est l'objet séparé, le symbole du manque, tandis que l'objet *a*, le regard ici, c'est un bord entre l'Autre et le sujet. Dans « *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* »⁷, Lacan souligne la contingence du « *non-regard* » d'Anne-Marie Stretter, pour Lol. Elle reste sidérée, elle ne bouge pas et n'en dit rien. Elle n'est pas en place du regard mais de l'œil ; il y a un rapt du regard, elle est captivée par l'image manquante.

*« Cet élément de fascination dans la fonction du regard, où toute substance subjective semble se perdre, s'absorber, sortir du monde, est en lui-même énigmatique. »*⁸

Elle ne voit pas mais elle est saisie par le non-regard de l'autre femme, celle qui occupe, dans les romans de Duras, la place de la « femme fatale ».

Le non-regard auquel Lol a affaire, manifeste un point de Réel, un regard aveugle qui fascine et qui jaillit sous la forme de l'angoisse qui saisit Jacques Hold.

*« Le regard ne se présente à nous que sous la forme d'une contingence, symbolique de ce que nous trouvons à l'horizon et comme butée de notre expérience, à savoir le manque constitutif de l'angoisse de castration. »*⁹

¹ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 195.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 194.

³ Lacan J., *Ibid.*, p. 195.

⁴ Miller J-A., « Les Us du laps », leçon XXII, In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 61-79.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 148.

⁶ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 193.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 1964-1965, inédit, leçon du 23 juin 1965.

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 278.

⁹ Lacan J., *Ibid.*, p. 85.

Lol, quant à elle, « fait surgir le regard à l'état d'objet pur »¹. Elle est littéralement cet objet qui fait surgir le regard, tel l'anamorphose dans le tableau. Lol est le sujet néantisé, – dans sa propre absence –, et qui devient le centre des désirs du sujet et de ses pulsions fondamentales, en incarnant le moins phi ($-\varphi$) de la castration. En se plaçant là comme « point lumineux », elle est le regard et retrouve son être, là où le non-regard de l'Autre femme l'avait effacé. Le regard est cette « enveloppe »² sans dehors ni dedans pour laquelle « en la couture de son centre se retournent tous les regards »³. Il est l'objet *a*, tel que le sujet peut y loger son être, autant que son manque-à-être ; car le *parlêtre* est en lui-même une place vide, logée entre deux signifiants, représenté par un signifiant pour un autre signifiant. Autrement dit pour Lol, par son incarnation du point lumineux, le regard, la sauve, la réalise⁴.

Dans cette œuvre de Duras, il ne s'agit pas de contemplation, le roman ne prend pas « le point d'angoisse tout à fait à sa charge ». Aucune complétude n'opère, au contraire, la béance du regard reste en suspens et soutient la fascination du lecteur. Avec cet objet d'art, le spectateur a alors à faire avec une fenêtre ouverte sur la castration fondamentale, présente au sein du langage et de la pulsion scopique. Le roman de Duras happe dans cet *instant de voir*, par le « manque-à-voir » introduisant par là-même, le scopique au cœur du mot. Le lecteur reste en suspens, car « apparemment le mystère de la castration »⁵ n'est pas voilé. Cette image manquante, fait apparaître ce qui fascine, à savoir : le rien qui gît derrière toute image.

Dans le Séminaire VII, lorsque Lacan fait appel à la figure d'Antigone, c'est pour déterminer que la beauté ravit, et qu'elle est le dernier rempart avant l'accès à la *Chose*⁶.

« Du regard, ça s'étale au pinceau sur la toile, pour vous faire mettre bas le vôtre devant l'œuvre du peintre. »⁷

La beauté nous interpelle, certes, mais elle nous empêche aussi de voir. La beauté opère là où le spectateur aperçoit ce qui ne peut se voir, et qui est recouvert par le voile des signifiants. C'est un instant « où le regard se retourne en beauté »⁸ ce que J.-A. Miller précise en sériant, par l'objet, la captation et un néologisme qui convient à la définition de Lacan : « Le ravissement de Lol V. Stein est un roman de la beauté, de la captation par la beauté, par la beauté-regard »⁹.

L'objet *a*, regard punctiforme et évanescant, laisse le sujet ignorant de ce qu'il y a au-delà de l'apparence : soit ce qu'il n'y a pas à voir derrière ce que l'on voit.

« [...] dès que ce regard, le sujet essaie de s'y accommoder, il devient cet objet. Punctiforme, ce point d'être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance. Aussi, de tous les objets dans

¹ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien). p. 195.

² Lacan J., *Ibid.*, p. 194.

³ Lacan J., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Ibid.*, p. 195.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 278.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986.

⁷ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 194.

⁸ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien).

⁹ Miller J.-A., « Les Us du laps », leçon XX, In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N.-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 41-59.

lesquels le sujet peut reconnaître la dépendance où il est dans le registre du désir, le regard se spécifie comme insaisissable. »¹

Le lecteur est pris par un effet de *fascinuum*, il est complètement ravi, aux prises avec la dialectique de l'objet regard mise en mots, presque en image, par le roman. Dans le Séminaire XII, Lacan dénotait que le roman « permet de présentifier l'objet sous la forme d'un objet chu, détaché, d'un déchet d'être appelé subjectivité »².

Et, lui-même, ravi à la lecture de cette œuvre, en témoigne :

« Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient, est tout ce dont je témoignerai en lui rendant hommage. »³

L'objet *a* regard nous renvoie à la perte fondamentale, une rencontre avec le Réel, qui renvoie à l'indicible de tout *parlêtre*, là où l'artiste fraie la voie à chacun⁴.

III-2 – L'expérience de création et le « corps en passoire » de Marguerite Duras

Marguerite Duras est cette femme de lettres, mais aussi d'image ; elle est la réalisatrice de plusieurs long-métrages, figures d'un nouveau cinéma expérimental.

Dans ses ouvrages, ou au fil des entretiens qu'elle donne, on assiste à une reconstruction permanente de sa biographie, une « *hystorisation* » de sa propre histoire. Marguerite Donnadiou, de son véritable nom, est née en 1914 en Indochine française ; les événements marquants sont relatés, modulés, mais témoignent toujours de son souci de réussir à en dire son éprouvé traumatique. Les déboires de sa mère sont souvent rapportés, autant que ses crises de violence et de folie. Le décès de son père, les différences dans les relations de sa mère avec elle et ses frères, tout est susceptible d'être support à raconter la misère qu'elle a vécue. L'écriture soutient l'exploration qu'elle ne cesse de faire de son enfance et de ses éprouvés qui ont ébranlé à jamais son être.

« Tout ce qui est resté du non-dit en moi, dès que j'entends de la musique, se montre et je pleure et c'est impossible, voilà. »⁵

La mère est décrite comme une figure fondamentale dont elle a sans cesse recherché l'amour et la présence. Elle et son « petit frère »⁶ n'auront jamais trouvé grâce aux yeux de leur mère. Dans *Les Yeux verts*, elle dénote « si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans »⁷ ; L. Adler remarque que : « Cet âge est celui de la séparation d'avec sa mère, de l'avènement de l'écriture, de la vie consumée avant d'avoir été vécue »⁸. Elle pointe alors le barrage entre la mère et la fille :

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 94.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 1964-1965, inédit.

³ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 193.

⁴ Dans son Hommage, Lacan pointe à l'instar de Freud, que « l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ».

⁵ Duras M., « Entretien du 20 octobre 1984 avec Marianne Alphant pour *Libération* ». In Philippe G., (ss la direction), *Œuvres complètes de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1874.

⁶ En réalité celui qu'elle dénomme petit frère est son aîné, le deuxième de la fratrie.

⁷ Duras M., « *Les Yeux verts* », 1980. In *Les Cahiers du Cinéma*, Compiègne : Les éditions de l'étoile, 1987, 1996, n° 312-313. (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma).

⁸ Adler L., *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998. (Folio), p. 123-124.

« Pour la mère, l'idée même que sa fille soit écrivain est obscène [...] jamais l'écriture de la fille n'atteindra la mère. Et seule l'écriture pouvait faire exister la fille... »¹

L'écriture pourtant s'inscrit singulièrement pour Marguerite Donnadiou. Elle se dégage de l'académisme littéraire, le roman file au rythme de sa propre construction et déconstruction ; elle est cette auteure au nouveau patronyme. Marguerite Duras opère par un style minimaliste et singulier et donne au lecteur le sentiment de partager les sensations et l'intimité des personnages.

« Les mots ne sont pas là ni la phrase pour y mettre les mots. Pour eux dire ce qui leur arrive il y a le silence ou bien le rire ou quelquefois, par exemple, avec elles, pleurer. »²

L'enfance est toujours un terreau fertile pour construire le socle du roman, mais ses combats féministes ou politiques font aussi partie du tableau qu'elle dépeint. Ses combats, ses expériences, ses choix et ce qu'elle décide d'en exposer forment le fond de ses nombreuses prises de parole dans un milieu littéraire majoritairement occupé par les hommes. De là, dans un ensemble noué singulièrement, l'écriture jaillit comme un cri silencieux.

Marguerite Duras a souvent cherché à définir les contours et la cause de sa création. Elle explique qu'il lui est plus facile de s'étendre sur la réalisation de ses films, mais que pour autant :

« Je parle aussi de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. »³

De l'entretien filmé la même année avec Benoît Jacquot, pour cerner quelque chose de l'inspiration et de la création, elle rédige un livre « *Écrire* » où elle rend davantage compte de l'importance de l'espace pour écrire. La solitude et le lieu, tel que Virginia Woolf, nous la citons encore, le décrit dans « *Une chambre à soi* »⁴, s'imposent à l'auteur pour pouvoir créer.

« [...] il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction. »⁵

Virginia Woolf questionne à partir de son époque, du genre et des rôles attribués, et elle assène : l'auteur, celui qui crée, ne peut s'inscrire selon une logique purement phallique.

« [...] il est néfaste pour celui qui veut écrire de penser à son sexe. Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme-masculin ou homme-féminin. »⁶

Elle confie la plénitude de l'expérience, la solitude associée.

« L'esprit tout entier doit s'ouvrir largement et nous devons avoir l'impression que l'écrivain communique son expérience avec une plénitude totale. L'art de création exige la liberté et la paix. Aucune roue ne doit grincer, aucune lumière vaciller. Les rideaux doivent être bien tirés. L'écrivain, pensai-je, une fois que son expérience est terminée, doit pouvoir s'abandonner et laisser son esprit célébrer ses noces dans l'obscurité. Il ne faut pas qu'il regarde ce qui se passe ou qu'il pose des questions concernant ce qui se fait. Il doit bien plutôt arracher les pétales d'une rose ou regarder les cygnes doucement se laisser emporter par le fleuve. Et je revis de nouveau le courant qui emporta le canot et le jeune étudiant et les feuilles mortes ; puis le taxi chargea l'homme et la femme, pensai-je, les voyant

¹ Adler L., *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998. (Folio). p. 123-124.

² Duras M., *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, p. 64.

³ Duras M., « *Les Yeux verts* », 1980. In *Les Cahiers du Cinéma*, Compiègne : Les éditions de l'étoile, 1987, 1996, n° 312-313. (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma), p. 76.

⁴ Woolf V., *Une chambre à soi (Un lieu à soi)*, 1929, trad. M. Darrieussecq, Paris : Denoël, 2016. (Empreinte).

⁵ Woolf V., *Ibid.*, chapitre 1.

⁶ Woolf V., *Ibid.*, chapitre 6.

traverser ensemble la rue, et le courant les entraîna dans ce flot effrayant, pensai-je, entendant au loin les bruits de la circulation londonienne. »¹

L'écriture suppose également une solitude pour Duras, qu'elle associe avec une certaine ascèse :
« On a une vie très pauvre, les écrivains, je parle des gens qui écrivent vraiment... Je ne connais personne qui ait moins de vie personnelle que moi. »²

Elle ajoute :

« Ça a évidemment un aspect religieux mais on ne le ressent pas comme tel sur le champ, on peut y penser après coup. »³

Sans l'écriture, elle a la certitude qu'elle serait devenue *« incurable, avec l'alcool »*. *« C'est un état pratique d'être perdue [...] tandis que le livre il est là, il crie qu'il veut être terminé »⁴*. Lors de l'écriture, le livre est une raison d'être, elle précise c'est une *passion*.

« Simplement l'écriture sèche, libre, nue comme ça. C'est terrible à surmonter. »⁵

Écrire : *« c'est tomber dans un trou, dans une solitude quasi-totale, et découvrir que l'écriture seule me sauvera, sans aucun sujet de livre »⁶*.

« Pourquoi écrit-on sur les écrivains ? Leurs livres devraient suffire. »⁷

L'écriture est éprouvante, voire terrifiante : *« Toute la maison écrivait », « tout devenait signifiant »*. Entre souffrance et jouissance la limite est ténue. C'est intenable mais *« jamais une douleur »*. Elle insiste sur ce qu'elle nomme *l'illusion* *« qu'on a et qui est juste, d'être le seul à avoir écrit ce qu'on a écrit, cette banalité fondamentale »* soutient l'expérience entière de son être.

« Quand je lisais les critiques, j'étais sensible au fait que ça ne ressemblait à rien. C'est-à-dire que ça rejoignait la solitude initiale. »⁸

Le style Duras s'impose certes par une syntaxe singulière, des phrases courtes mais aussi par l'effet provoqué chez le lecteur, par sa fascination.

« Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin. »⁹

Le style inimitable de Duras se marque de la déconstruction de la langue ou des caractères des personnages, rendant au récit les allures d'une *Autre scène*, dont les repères et les bords s'estompent avec ceux du rêve, du fantasme ou de la folie¹⁰.

Dans *La Femme du Gange*, elle écrit ces mots qui signent son désir de détruire le texte pour attraper les mots¹¹ :

¹ Woolf V., *Une chambre à soi (Un lieu à soi)*, 1929, trad. M. Darrieussecq, Paris : Denoël, 2016. (Empreinte). chapitre 6.

² Adler L., *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998 (Biographies). (pages non numérotées de photos)

³ Duras M., *Écrire*, 1993, Paris : Gallimard, 2018. (Folio).

⁴ Duras M., le film *Écrire*, Entretien avec Benoît Jacquot avec la collaboration de Yann Andrea, INA France, 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=9d-ty00VGO8>

⁵ Duras M., *Ibid.*

⁶ Duras M., *Ibid.*

⁷ Adler L., *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998. (Biographies).

⁸ Duras M., le film *Écrire*, Entretien avec Benoît Jacquot avec la collaboration de Yann Andrea, INA France, 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=9d-ty00VGO8>

⁹ Duras M., Gauthier X., *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 11.

¹⁰ Burgelin C., *Les mal nommés*, Paris : Seuil, 2012, p. 126.

¹¹ Raynal-Zougari M., « La tête comme une passoire » : l'oubli du texte par le film chez Marguerite Duras (Son nom de Venise dans Calcutta désert). Colloque international « Duras : desseins de mémoire et d'oubli », Mars 2006, Université de Louvain-La Neuve (UCL), Louvain, Belgique, p. 251-267. (halshs-00517550).

« *Le Fou, la forme creuse du Fou est traversée par la mémoire de tous. La tête-passoire traversée par la mémoire du tout, est ici incorporée aux murs.* »¹

Quant à elle, c'est du corps dont il s'agit, lorsque dans l'expérience de création, elle offre *son corps en passoire aux mots.*

« *Pas de mot pour ça, c'était trop tôt. Rien n'en contenait le sens entier et contradictoire, même pas le mot qui l'aurait dit.* »²

Elle dénonce la nature de semblants des mots. Par son usage du mot, elle tente de saisir et retranscrire ce qui aura le moins de distance avec l'éprouvé. Parfois cela s'écrit au détriment de la syntaxe ou de la règle académique ; écrire pour dire, écrire pour aller au-delà de la belle forme.

« *Je crois que je reproche ça aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. [...] Autrement dit : sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée.* »³

Elle rejette les ouvrages écrits avant *Moderato Cantabile*, premier roman dans lequel elle use de l'écriture brève. Elle l'explique : « *Évidemment, dans Le Barrage, je voulais pas raconter tout. Je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit "Il faut que ce soit harmonieux". C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence* ».⁴

Elle utilise le terme « incohérence », souhaitant souligner la déconstruction de la langue qu'elle réalise au profit de celle de l'éprouvé.

« [...] *L'écriture courante que je cherchais depuis si longtemps, je l'ai atteinte là, maintenant j'en suis sûre. Et que par écriture courante, je dirais écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous, et je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui progresse vite sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre parce que quand on écrit c'est le drame, on oublie tout tout de suite, et c'est affreux quelquefois.* »⁵

Marguerite Duras attrape par l'écriture courante ce qui se manifeste de sa *lalangue* : « *L'écriture courante c'est ça, celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister* ».⁶

Avec l'écriture, Marguerite serre cette jouissance, dont les femmes ne savent rien si ce n'est qu'elles l'éprouvent⁷.

« *Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là. Écrits. Et quittés aussitôt.* »⁸

¹ Duras M., « La Femme du Gange » 1974. In *Nathalie Granger, La Femme du Gange*, Paris : Gallimard, 2010.

² Duras M., *La Pluie d'été*, Paris : POL, 1991, p. 50.

³ Duras M., *Écrire*, 1993, Paris : Gallimard, 2018. (Folio). p. 41-42.

⁴ Duras M., Gauthier X., *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 139.

⁵ Duras M., Entretien avec Bernard Pivot, « *Apostrophes* », septembre 1984.

⁶ Duras M., Entretien avec Hervé Le Masson, « L'inconnue de la rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p. 93.

⁷ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.

⁸ Duras M., *Écrire*, 1993, Paris : Gallimard, 2018. (Folio). p. 86.

Une écriture qui ne peut se dire, et qui toujours se voilera car : « *Écrire c'est ne rien dire. C'est écrire* »¹. Duras écrit de là où l'écrit percute les semblants, chasse le Symbolique et l'Imaginaire et fait la place à une visée du Réel.

L'écriture ne supplée pas à l'existence, mais elle est l'existence même de Duras.

« *Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.* »²

Elle circonscrit le bord, traite la *jouis-sens*. L'écriture fait acte de création, borde un vide d'être pour faire rempart à l'anéantissement. Et à force d'évocation, de surplus de sens et d'images, elle peut faire succomber au ravissement.

Dans *Le ravissement de Lol V. Stein*, Marguerite Duras traque le mot qui manque à Lol. Elle témoigne qu'en l'écrivant, elle s'est demandé si, comme Lol, elle n'allait pas aussi sombrer dans la folie. Car à Lol il manque une image et un mot. Elle écrit ainsi :

« *Mais ce qu'elle croit, c'est qu'elle devait y pénétrer, que c'était ce qu'il lui fallait faire, que ç'aurait été pour toujours, pour sa tête et pour son corps, leur plus grande douleur et leur plus grande joie confondues jusque dans leur définition devenue unique mais innommable faute d'un mot.*

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister.

Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot d'absence, un mot-trou creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. »

Elle ne cesse d'écrire, que ce qu'elle tente d'écrire ne cesse de ne pas s'écrire et de ne pas se dire. Elle marque la matérialité, l'éprouvé et l'infini contenus dans le mot même :

« *On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à toute autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant. Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair.* »³

Marguerite Duras n'a eu de cesse d'écrire ce qu'il n'y a pas, qui est en premier lieu qu'il n'y a pas de rapport sexuel. J-A. Miller avance que c'est justement l'absence du rapport sexuel qui crée la fascination, et donc, ajoute-t-il : « *on pourrait l'étendre à la fascination de toute image* »⁴. La fascination du lecteur s'initie par l'énonciation de l'auteure, qui serre ce qui manque : le trou dans l'image ou dans le mot.

Marguerite Duras élève l'objet au bord du dicible, ou du visible, se situant en-deçà de tout langage, confirmant les propos de Lacan : « *Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne* »⁵.

Dans son *Hommage*, Lacan aborde l'œuvre de Marguerite Duras à partir de son propre ravissement, mêlé à l'effet de l'équivoque du mot, car l'écriture de Duras, nous ravit, nous fascine. Ce n'est pas un ravissement dont on fait avec le signifiant, car ce n'est pas du symbole

¹ Adler L., *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998. (Biographies). (pages non numérotées de photos)

² Duras M., *Écrire*, 1993, Paris : Gallimard, 2018. (Folio). p. 52.

³ Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio).

⁴ Miller J-A., « Les Us du laps », leçon XX, In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 41-59.

⁵ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien).

qu'opère la beauté, l'effet convoque à un autre niveau, dans un autre champ, comme en rend compte Thomas Lebrun¹ avec sa création *L'envahissement de l'être, danser avec Duras*².

Fasciné par les réparties de l'auteure lorsqu'elle raconte son rapport à la création, à la musique et à l'écriture, Thomas Lebrun les écoute sans relâche et entretient avec ce matériau devenu brut, une quasi mise en abîme de sa propre écriture chorégraphique. C'est donc à partir de la voix de Marguerite Duras, ses paroles, son phrasé tremblé reconnaissable entre tous, que Thomas Lebrun recrée par le mouvement de son propre corps, l'éprouvé de la création qu'ils ont en partage ; jusqu'à rendre sensible pour le spectateur l'oubli de soi dans la danse et matérialiser dans cette création l'envahissement de l'être.

III-3 – La passion de Marguerite

Dans *La vie matérielle*, Marguerite Duras écrit : « *J'écris sur les femmes pour écrire sur moi, sur moi seule à travers les siècles* »³. Dans ses œuvres elle parle à partir de ses héroïnes de l'attrait pour l'absolu et la passion :

« *Toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est -à-dire, d'un certain oubli d'elles-mêmes. [...] Elles sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes font le malheur de leur vie. [...] Toutes les femmes de cette procession de femmes des livres et des films se ressemblent.* »⁴

Le personnage de Lol V. Stein occupe une place particulière, racine de tous les autres personnages féminins, eux-mêmes figures littéraires en écho du propre féminin de l'auteure.

Amour, désir et écriture y sont singulièrement noués et avec l'énoncé, elle peut créer une neutralisation du sexuel. Le traitement du sens ne cesse pas d'évoquer la douleur qui la traverse, manifestant par là son non savoir sur la position féminine et son non savoir sur la création. Aucune transmission n'est possible entre les deux et là où les mots sont manquants pour dire l'être femme, l'écriture vient faire présence et limitation. En mettant en scène la jouissance phallique et sexuelle, l'écriture serre le sens, et traite la jouissance en indiquant le lieu d'un trou à l'origine du *parlêtre* au niveau de J(\bar{A}). Lol, et les autres femmes de son roman, figurent-elles ce trou, cette pièce manquante, marque de l'énonciation du sujet et de ce qui la « *pousse-à-la-création* » ?

Nous nous arrêtons pour redéfinir, avec Lacan, l'énonciation, telle qu'il la détermine dans « *La direction de la cure* »⁵ en s'intéressant à la grammaire. Reprenons les grands principes, deux niveaux de discours se forment à la fois par la valeur informative de l'énoncé et par un au-delà, la valeur de l'énonciation qui révèle la présence d'un sujet de désir. Lacan reprend ainsi ce que les grammairiens Damourette et Pichon⁶ pointent de discordant dans la négation « *Je crains qu'il ne vienne* ». Cette « discordance » se marque entre ce que dit la proposition principale et celle subordonnée et elle marque, selon Lacan, la présence du sujet de l'énonciation et le désir lui-même.

¹ Thomas Lebrun est un danseur, interprète et chorégraphe français. Il dirige actuellement le Centre chorégraphique national de Tours (1974-...)

² Création 2023 de Thomas Lebrun.

³ Duras M., *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard, 1987. (Folio).

⁴ Duras M., *Ibid.*, p. 36.

⁵ Lacan J., « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

⁶ Damourette J., Pichon E., *Des mots à la pensée*, Paris : Éditions d'Artrey, 1968.

Dans les œuvres de Duras, le récit dilue le « je » au profit de plusieurs personnages révélant, ensemble, le sujet de l'énonciation. Dans *Le ravissement*, le lecteur avance dans l'histoire sans savoir qui est ce « je » locuteur qui lui raconte le ravissement de Lol, et qui pose les points de perspective, l'orientation du regard. L'énonciation se marque d'être processus de vérité et dépassement comme tel de la *jouis-sens*, du sujet de la science. Dans le récit de Duras, c'est là d'où se martèlent les fractures de la chaîne signifiante, que se rompt le fil de l'énoncé pour laisser la place à l'énonciation.

Pour saisir l'énonciation qui se loge dans ses écrits, il faut se hisser au niveau de la création. Par amour, Marguerite Duras, donne tout, et son écriture, tout en la limitant, la convoque à l'instar des mystiques¹.

L'écriture de Duras traite la jouissance. Comme une interprétation dans l'analyse, sa création peut contrer le Réel, inscrire un bord, là où une expérience de jouissance se répète inlassablement, tandis que l'amour à l'œuvre procède du vide, et c'est du lieu vide, du silence que Duras écrit.

« Si le désir procède du sens, l'amour procède du vide. »²

Dans *Le ravissement*, Lol reste sans mot, comme face à un signifiant équivoque qui manque, faisant d'emblée référence à l'expérience de l'*Hilflosigkeit* freudien, où le traumatisme originel de dérégulation laisse le sujet sans recours. Face à l'inexistence d'Autre de l'Autre, le créateur cherche à cerner l'absence.

Par ailleurs, Lacan détermine l'accès à l'Autre, du côté homme par la jouissance, alors que du côté femme, il l'envisage par l'amour pour questionner la jouissance au-delà du phallus. La demande d'amour au féminin, c'est cette demande incommensurable de l'amour de l'Autre, qui fait penser à Freud, que la perte d'amour est équivalente, chez la femme, à la castration. La demande d'amour se situe au-delà de l'avoir et cherche l'être de l'Autre ; c'est un accès par l'amour qui court-circuite le corps, tient à la parole³ et se marque de l'infini.

La femme fait l'expérience de l'absence d'Autre de l'Autre, par l'autre face de l'amour : le ravage. Le ravage maternel freudien, dans l'expérience du *pas-tout*, se justifie à partir d'une revendication phallique de la fille que Lacan définit comme une « *insatisfaction pré-castrative* »⁴. La jouissance Autre et énigmatique de la femme – en l'occurrence la mère – est mise en jeu, rendant toute la puissance de la mère qui en devient réelle. À cela, la réponse de la fille ne peut que se fonder d'un surmoi dévastateur, une *surmoitié*⁵ qui la pousse à s'arracher à toute limite, sans appui, sans garantie, comme un point de jouissance rebelle. Et pour répondre à cet appel, il n'y a pas d'Autre de l'Autre, pas plus de dénomination de l'être femme, ni de référent de corps.

Dans son rapport à l'amour, au dénuement, au *pur amour*, la mystique donne une autre version du ravage et de l'expérience de l'inexistence de l'Autre de l'Autre. La mystique relève du *pas-tout* mais le subvertit par un amour sans objet.

« Le ravage, c'est exactement l'autre face de l'amour. De la même façon que l'amour est l'annulation de tout avoir, et que c'est la quête de l'être poursuivie dans l'annulation de tout bien, de tout avoir, le

¹ Par ailleurs, Duras entretenait une grande admiration pour les mystiques Sainte-Thérèse d'Avila et Saint-Jean de la Croix.

² Lacan J., « Vers un signifiant nouveau », Séminaire 15 mars 1977. In *Ornicar ?*, 1979, 17-18.

³ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015, p. 168.

⁴ Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 233

⁵ Lacan J., « L'étourdit », 1972. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 449-495. (Le Champ freudien). p. 468

ravage, c'est seulement la face de jouissance de l'amour, à cet égard. Ça veut dire en effet : donner tout, c'est là qu'est l'infini. »¹

Dans son rapport à l'Autre, le corps, le phallus, l'objet *a* sont escamotés pour la mystique, ce qui donne la consistance à un rapport infini.

« C'est ainsi qu'on peut, à ce niveau, parler de ravage, comme le fait Lacan, du côté femme. »²

Le ravage est donc, comme nous invite à le constater la mystique, cette *expérience à traverser*³, qui est à la fois « événement de discours » et « événement de corps », et qui à défaut de passer au traitement par le signifiant, laisse le sujet aux prises avec l'éblouissement par l'image⁴. Marguerite, saisie par l'image au cœur du mot, se trouve par l'écriture, par l'expérience d'infini qu'elle contient, face à une nouvelle voie qui ouvre à un amour, qu'elle ne cesse d'approcher.

Lacan en propose une lecture à partir du *ravissement de Lol V. Stein*, il reconstruit le prénom de l'héroïne, par ses trois lettres, pour en saisir le nœud, le « jeu de la mourre », auquel elle a participé, et qui la fait se réaliser au-delà de l'amour fou.

« Au jeu de la mourre tu te perds. »⁵

L'amour suppose un rapport à l'impossible et à la mort, il est une triangulation de l'être en ce qu'il opère par un rapport à l'Autre du même sexe et un rapport à l'Autre du sexe opposé. C'est dans le champ de seigle « où Michael Richardson lui avait fait son serment d'amour »⁶ qu'un nouage à trois opère pour Lol. Les personnages de Marguerite Duras « pris dans les ronces de l'amour impossible » gravitent autour de ce lieu « de l'entre-deux -morts »⁷. Lol se loge en position de l'erastes, et Tatiana l'eromenos : elle veut l'amour et qu'une autre soit désirée. Elle veut être le mot qui manque, prononcé par l'Autre femme, et qui fait le trait d'union entre Jacques Hold et Tatiana. À la démesure de la demande d'amour de la femme, Lol veut être « dit d'amour » de l'Autre.

Elle est « vivante, mourrante », la « tache sombre dans le seigle ». Elle est le point lumineux, nommée dans l'amour, accompagné du « bonheur (qui) vient de cette rencontre ». Il n'est ainsi pas question de corps et d'organe, mais de l'extase dans la communion pleine, d'amour sans objet. L'être Lol se ramasse dans le dit d'amour qui supplée à l'inexistence du rapport sexuel.

« S'il y a rapport sexuel, ce ne peut être que dans le rapport à une altérité interne à la structure du parlêtre »⁸. Car « ce qui supplée au rapport sexuel c'est précisément l'amour. »⁹

Avec Lol, et avec ses autres ouvrages, Marguerite Duras malmène les signifiants, eux-mêmes envahis par le sens, pour réussir à dire plutôt qu'à parler. Elle réalise un acte concret pour coincer le matériel des mots et saisir leur portée¹⁰.

¹ Miller J-A., « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1997-1998, inédit, p 168.

² Miller J-A., *Ibid.*

³ Lacan J., « L'étourdit », 1972. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p 449-495. (Le Champ freudien).

⁴ Borgnis-Desbordes E., « Duras, l'exilée ». In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021.

⁵ Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien), p. 191.

⁶ Duras M., *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio).

⁷ Leguil C., « L'énigme de Lol, Lacan sur les pas de Duras ». In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021, p 248.

⁸ Miller J-A., *L'orientation lacanienne III*, inédit, 17 janvier 2007.

⁹ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p 44.

¹⁰ Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXV, *Le moment de conclure*, 1977-1978, leçon du 15 novembre 1977, inédit.

Écrire, pour Duras, opère comme un traitement par la lettre, jusqu'à s'approcher de J(\mathbb{A}). Jusqu'au Séminaire « ... ou pire »¹ Lacan avançait que l'objet a se situe au cœur du nouage, pour finalement dénoter que c'est J(\mathbb{A}) qui se loge au niveau du trou. C'est par le non-rapport sexuel que le nœud borroméen tient, et l'amour vient proposer une suppléance. C'est donc à partir du « vrai trou de la structure », l'absence de l'Autre de l'Autre que Duras écrit. Sa demande d'amour qui la « pousse-à-la-crédation », se produit à partir de l'effet du signifiant sans mortification et sans résidu de jouissance mais à partir d'un corps qui jouit intensément du fait du signifiant et rend compte du nouage *sinthomatique* à l'œuvre.

Marguerite Duras marque la différence entre la parole et le dire. Traiter par la lettre la *jouis-sens* concourt à laisser Marguerite aux prises avec la douleur qui ne cesse de la traverser – dans ses premiers ouvrages notamment *Un barrage contre le Pacifique*. C'est avec ce qui se décale du semblant des mots, se détache du sens, et ce qui la « pousse-à-la-crédation », qu'elle traite de l'être, écrit l'amour et situe l'inexistence du rapport sexuel.

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XIX, « ... ou pire », 1971-1972, Paris : Seuil, 2011.

C – CREATION ET CONTINGENCE DE L'ETRE

I – « Pousse-à-la-crétation » comme hypostase¹ du sujet

I-1 – Forclusions et délire du créateur de chaque Un

Alors que Lacan interroge comment faire pour enseigner ce qui ne s'enseigne pas – la psychanalyse à l'université –, il avance que « *tout le monde est fou c'est-à-dire délirant* »² dénotant par-là, qu'il existe, pour chacun, un rapport singulier au Réel et que le discours achoppera toujours pour en cerner sa marque et son impossible à dire. Dans « *La psychose dans le texte de Lacan* », J-A. Miller³ reprend à son compte l'assertion « *tout le monde délire* »⁴, et, pour approcher cet impossible à dire, cet indicible pour tous qui se trouve au fondement, nous ne nous embarquerons pas dans une telle formule sans avoir auparavant distingué la forclusion restreinte, celle du Nom-du-Père, et la forclusion généralisée, celle du délire ordinaire.

« *La forclusion, Lacan l'a mise certes en œuvre à propos de la psychose et du Nom-du-Père, mais ce n'est là au fond qu'une doctrine de la forclusion restreinte. Il y a place pour une doctrine de la forclusion généralisée.* »⁵

Posons que le délire psychotique n'est pas le délire commun et rappelons-en quelques traits saillants. Le psychosé s'efforce de suturer l'incomplétude de l'Autre à l'aide d'une construction délirante, par rapport à laquelle il cesse d'être en *fading*. Avec la topologie des nœuds borroméens il devient aisé d'envisager la forclusion du Nom-du-Père comme une défaillance du nouage ; avec Joyce, Lacan la rapporte à une « *carence du père* »⁶ et la note « P0 ».

Face à l'angoissante énigme du désir de l'Autre, le signifiant du Nom-du-Père se soutient d'un signifiant extérieur à la chaîne, S(\mathbb{A}), qui vient dénoter le manque dans l'Autre, lié à la consistance du sujet divisé.

S(\mathbb{A}) peut être considéré comme un mathème du Nom-du-Père, et, dans la mesure où l'ordre symbolique se trouve articulé autour d'un trou, le mathème S(\mathbb{A}) le présentifie comme « *second par rapport au manque de l'Autre, dont il n'est que la parure, sinon la parade signifiante* »⁷.

Le Nom-du-père est alors relégué, dirions-nous, mais surtout la forclusion est alors envisagée comme normale et normative, corrélée à celle du sujet. Le Nom-du-Père devient un élément de *dé-sens* qui souligne et *apprivoise* la présence d'un manque dans l'Autre. Autrement dit, le Père

¹ L'hypostase correspond à une substance fondamentale, un principe premier, l'individualité qui existe en soi ou la substance durable, la personne.

² Lacan J., « Lacan pour Vincennes ! » 1978. In *Ornicar ?*, 1979, 17/18, p. 278.

³ En 1987.

⁴ Miller J-A., « La psychose dans le texte de Lacan ». In *La psychose dans le texte*, Paris : Navarin, 1989, 58. (Analytica). p. 135.

⁵ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

⁶ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 17 février 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1976-1977, 8, p. 17.

⁷ Silvestre M., « Le transfert dans la direction de la cure ». In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, 1984, 30, p. 3.

n'est plus la référence si certaine et Lacan le rapporte à la perte instaurée par l'*Ausstossung* primordiale, qui n'assure la consistance de la chaîne signifiante qu'en la décomplétant.

L'universalité du délire est ainsi convoquée comme un « montage de langage », construit sur un vide, qui découle de l'effet de néantisation de la chose propre au langage. La forclusion généralisée, *A*, souligne la béance de l'Autre qui vaut pour tous. En effet, la forclusion généralisée implique qu'il y a pour le sujet « non seulement dans la psychose, mais dans tous les cas, un sans-nom, un indicible »¹. Car,

« Le secret de la clinique universelle du délire c'est que la référence est toujours vide. »²

Aussi, étant donné que nous posons que nul signifiant ne fonde un universel de La femme, la forclusion du signifiant La femme est la porte d'entrée pour une forclusion généralisée, à savoir que la structure du sujet comporte toujours un défaut, du fait de la carence d'un signifiant.

Dès le Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, une forclusion structurante apparaît sous les concepts de « forclusion partielle du complexe de castration », ou de forclusion du sujet. Le concept de refoulement originaire le fait disparaître ; alors se distribuent la forclusion structurante, au principe de la structure borroméenne du sujet, et une forclusion pathologique.

Lorsque J-A. Miller propose « de généraliser cette notion de forclusion », il opère en s'appuyant de la structure de la forclusion de Lacan, pour déterminer :

« Une structure de la forclusion comme à l'opposé de la structure de la communication. »³

Lacan, dans son premier enseignement, détermine ce qu'il en est du langage, et du rapport du sujet à l'Autre, à partir de la communication :

« Le langage humain constitue une communication où l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée. »⁴

Le discours de l'Autre, l'Autre du langage, fait référence pour le sujet : « il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur »⁵.

Dans une note ajoutée en 1966, « Même s'il parle "à la cantonade". Il s'adresse à ce (grand) Autre dont nous avons affirmé la théorie depuis »⁶, il pointe que la psychanalyse n'est pas une relation à deux, qu'elle se fonde à la fois de la parole comme troisième terme, et de la fonction de l'auditeur, qui suscite le lieu et la place du grand Autre. Avec la parole, il y a une fonction de reconnaissance qui inscrit le désir de l'homme comme le désir de l'Autre :

« Son premier objet est d'être reconnu par l'autre. »⁷

Donc, en dépassant la simple théorie de la reconnaissance et en conceptualisant celle de la représentation, où le sujet est représenté par un signifiant pour un autre signifiant, Lacan entérine la fonction d'un autre avec lequel il existe une articulation.

« Un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. Ce signifiant sera donc le signifiant pour quoi tous les autres signifiants représentent le sujet : c'est dire que faute de ce signifiant, tous les autres ne représenteraient rien. Puisque rien n'est représenté que pour.

¹ Miller J-A., « Forclusion généralisée ». In Cahier Association de la Cause freudienne – Val de Loire et Bretagne, 1993, I, p. 7.

² Miller J-A., « Clinique ironique ». In *La Cause freudienne*, 1993, 23, p. 10.

³ Miller J. – A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

⁴ Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 298.

⁵ Lacan J., *Ibid.*, p. 247.

⁶ Lacan J., *Ibid.*, p. 258.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 268.

Or la batterie des signifiants, en tant qu'elle est, étant par là même complète, ce signifiant ne peut être qu'un trait qui se trace de son cercle sans pouvoir y être compté. »¹

Toutefois, et J-A. Miller le pointe, c'est une impasse :

« Sans doute le signifiant conduit, il vous conduit même par le bout du nez, mais à rien d'autre qu'à du signifiant. »²

La théorisation du petit *a*, construit à la fois sur sa représentation et sa forme d'agalma³, caché et désiré, permet de faire un pas de plus pour cerner l'enjeu d'une forclusion généralisée.

« [...] l'objet a est conçu non sur le registre de l'avoir mais sur le registre de l'être. L'objet a n'est pas quelque chose qu'on a, mais quelque chose qu'on est, voire quelque chose qui divise et qui annule l'être du sujet. »⁴

Autrement dit : « au cœur du sujet, il n'y a pas seulement un vide, mais dans ce vide même gît quelque chose d'innommable »⁵. L'objet *a* revêt un caractère *extime*, n'a pas de signifiant, et est :

« [...] ce qui, de la jouissance, n'est pas représenté mais ce qui est présent. Et donc, ce qui, de la jouissance, n'est pas médiatisé »⁶.

Lorsque Lacan définit les formules de la sexuation, et la fonction de l'opérateur phallique, il se décale d'une conception qui en passe nécessairement par l'Autre, mais qui s'aborde par la castration et le rapport à la jouissance. Dans le tableau s'opposent une jouissance supplémentaire et une jouissance phallique, elle-même commune aux deux côtés (homme et femme). Une part de la jouissance, qui s'articule par le phallus, est rapportée à l'Autre, tandis que l'autre part ne se fonde pas d'un Autre, mais des éprouvés et est hors corps.

« [...] le discours analytique ne se soutient que de l'énoncé qu'il n'y a pas, qu'il est impossible de poser le rapport sexuel [...] La jouissance, en tant que sexuelle, est phallique, c'est-à-dire qu'elle ne se rapporte pas à l'Autre comme tel. »⁷

Ainsi la fonction du père opère une « civilisation » de la jouissance et un rejet de ce qui n'est pas représenté par le père. Autrement dit la logique phallique s'applique à toute jouissance et exclut ainsi la jouissance supplémentaire.

« Alors qu'il reste problématique qu'une part de cette jouissance soit phallicisable, l'opération propre du Père, c'est de solutionner la question sur le mode du Et que ça saute ! »⁸

Avec la métaphore paternelle, le Nom-du-Père vaut comme Un pour un Autre et cela distingue l'Autre du langage et l'Autre de la loi. Le père se détermine d'être un signifiant au lieu de l'Autre et le phallus est son signifié, tel qu'il met en évidence l'opération articulée sur la jouissance avec le Nom-du-Père.

¹ Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », 1960. In *Ecrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 819.

² Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001.

⁴ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

⁵ Miller J-A., *Ibid.*

⁶ Miller J-A., *Ibid.*

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1991, p. 15.

⁸ Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

En reprenant l'exemple de Lacan concernant l'hallucination auditive « *Truie* » qu'une femme entend de la part de l'ami de sa voisine, J-A. Miller indique le changement de registre du Symbolique au Réel subi par le signifiant.

« Au lieu où l'objet indicible est rejeté dans le réel, un mot se fait entendre, pour ce que, venant à la place de ce qui n'a pas de nom, il n'a pu suivre l'intention du sujet, sans se détacher d'elle [...] La fonction d'irréalisation n'est pas tout dans le symbole. Car pour que son irruption dans le réel soit indubitable, il suffit qu'il se présente, comme il est commun, sous forme d'une chaîne brisée. »¹

Le rejet de la jouissance fait intrusion par l'hallucination, s'opère alors, nous dit J-A. Miller, un transfert du signifiant qui ne s'inscrit pas dans le Symbolique vers le Réel où il resurgit sous une autre forme. « *L'objet indicible, c'est-à-dire qui n'est pas représenté par le signifiant, c'est bien ainsi que l'on entend la forclusion. »²*

« La forclusion n'est pas simplement un "il n'y a pas". Ce n'est pas simplement "il n'y a pas" le Nom-du-Père, la forclusion est un rejet dans le réel. »³

J-A. Miller considère ainsi qu'en posant qu'il n'y a pas de rapport sexuel, quelque chose se révèle comme inexistant et inscrit comme un rapport du Symbolique au Réel : une forclusion.

« Ce qui vient à la place du rapport de communication comme rapport du sujet à l'Autre dans le symbolique, c'est la forclusion comme rapport du symbolique au réel. »

Cela revient donc à considérer qu'il existe pour tout sujet une forclusion, un indicible.

« Ce que comporte sur le mode généralisé la forclusion, c'est à dire ce qu'implique la fonction Φ_x , pas simplement quand il s'agit de la psychose, c'est qu'il y a pour le sujet un sans nom, un indicible. »⁴

Dans la leçon du 11 mars 1975 du Séminaire XXII, Lacan avance que le nouage des trois consistances indépendantes – Imaginaire, Symbolique et Réel – se réalise d'une façon qu'il appelle du Nom-du-Père⁵.

Ainsi, dans le Séminaire XXII et XXIII, il explicite, à partir de la perversion, que la fonction du père est aussi fonction du symptôme. Il dénote également :

« Le complexe d'Œdipe est comme tel un symptôme. C'est en tant que le Nom-du-Père est aussi le Père du Nom que tout se soutient, ce qui ne rend pas moins nécessaire le symptôme. »⁶

Le père est une fonction, et il ne doit pas se prendre pour le père :

*« Un père n'a le droit au respect, sinon à l'amour, que si le dit amour, le dit respect est – vous n'allez pas en croire vos oreilles, perversément orienté, c'est-à-dire fait d'une femme, objet **a** qui cause son désir.*

*Mais ce qu'une femme en accueille ainsi n'a rien à voir dans la question, ce dont elle s'occupe, c'est d'autre objet **a** qui sont les enfants, auprès de qui le père, pourtant, intervient – exceptionnellement dans le bon cas – pour maintenir dans la répression, dans le juste mi-dire la version qui lui est propre de sa père-version. Père-version, seule garantie de sa version de père, laquelle est la fonction de symptôme... »⁷*

¹ Lacan J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 535.

² Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, leçon du 27 mai 1987, inédit.

³ Miller J-A., *Ibid.*

⁴ Miller J-A., *Ibid.*

⁵ Lacan J., « RSI », séminaire du 11 mars 1975. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1975-1976, 5, p. 21 ; p. 16.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 22.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XXII, *R.S.I.*, 1974-1975. In *Ornicar ?*, 1979, 3, séance du 21 janvier 1975.

Le rejet de la jouissance, universel à chacun, est donc apprivoisé par le symptôme, « *Ce que nous appelons le symptôme est ce qui accomplit cet apprivoisement* ». La logique différentielle de la perversion permet d'en rendre compte :

« *Ce n'est pas que soient rompus le symbolique, l'imaginaire et le réel qui définit la perversion, c'est qu'ils sont déjà distincts, de sorte qu'il faut en supposer un quatrième, qui est en l'occasion le sinthome. Je dis qu'il faut supposer tétradique ce qui fait le lien borroméen – que perversion ne veut que dire version vers le père – qu'en somme le père est un symptôme, ou un sinthome, comme vous voudrez. Poser le lien énigmatique de l'imaginaire, du symbolique et du réel implique ou suppose l'existence du symptôme.* »¹

Le *sinthome* peut lier ensemble de manière borroméenne et comme quart terme, l'Imaginaire le Symbolique et le Réel ; il s'inscrit alors comme un élément nécessaire de la structure. Il permet la localisation de la dimension irréductible de la structure du sujet, la jouissance opaque ; quelque chose, toujours, échappe au sens.

« *Ce que Lacan appelle le sinthome, [...] c'est l'affect en tant qu'irréductible à l'effet de sens. C'est à ce titre qu'il insère James Joyce dans son enseignement au titre d'un sinthome rebelle à l'effet de sens, c'est-à-dire inanalysable.* »²

Le *sinthome*, s'ancre dans une jouissance conjointe à celle du fantasme fondamental en tant qu'il génère, pour tous, un acte de nomination symbolisé, par la création artificielle d'un nouveau signifiant forclus, – qu'il soit du Nom-du-Père ou de *La* femme –, et par lequel se raboute l'« ego » du sujet.

Dans son dernier enseignement, Lacan pose que « *tout le monde délire* »³ et remarque à l'aune de sa vie, après quarante ans de psychanalyse, qu'elle s'est mêlée d'élucubrations face à cet impossible à dire, et que dans son fondement même, elle a à faire au « *continuum* » clinique et au diagnostic différentiel⁴. En posant l'hypothèse de la forclusion généralisée, du signifiant du Nom-du-Père ou de *La* femme, cela revient à postuler le « *délire du créateur de chaque Un* » et à poser l'hypothèse que nous formulons d'un « *pousse-à-la-création* » qui concerne chacun, même si pas-tous opère de faire création.

I-2 – *Le sacrifice de la position d'exception – Vaslav Nijinski*

« *Je suis un fou qui aime l'humanité. Ma folie c'est l'amour de l'humanité* »⁵.

C'est un cri, posé en préambule de ses *Cahiers*⁶, qui ouvre les propos de Vaslav Nijinski⁷ le danseur et chorégraphe russe qui fit scandale par ses mises en scène de *L'Après-midi d'un faune*⁸ de

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 19.

² Miller J-A., « Pièces détachées ». In *La Cause freudienne*, novembre 2005, 61, p. 150.

³ « Lacan pour Vincennes ! » 1978. In *Ornicar ?*, 1979, 17/18, p. 278.

⁴ Hellebois P., « Éditorial ». In *La Cause freudienne*, 2007, 3, 67, p. 7.

⁵ Nijinski V., *Cahiers, le sentiment*, 1919, Lonrai : Actes Sud, 1995, 2000, 2014. (Babel). p.7.

⁶ Les *Cahiers* sont la retranscription non expurgée de son journal intime.

⁷ Il est né en 1889 à Kiev (Empire russe de l'époque) et est décédé le 8 avril 1950 à Londres (Royaume-Uni).

⁸ *L'Après-midi d'un faune* est un poème de Stéphane Mallarmé, publié en 1876 chez Alphonse Derenne à Paris. Il est constitué de cent dix dodécasyllabes et d'illustrations provenant de gravures sur bois d'Édouard Manet.

Mallarmé sur la musique de *Prélude à l'après-midi d'un faune*¹ de Claude Debussy, ainsi que pour le *Sacre du Printemps*².

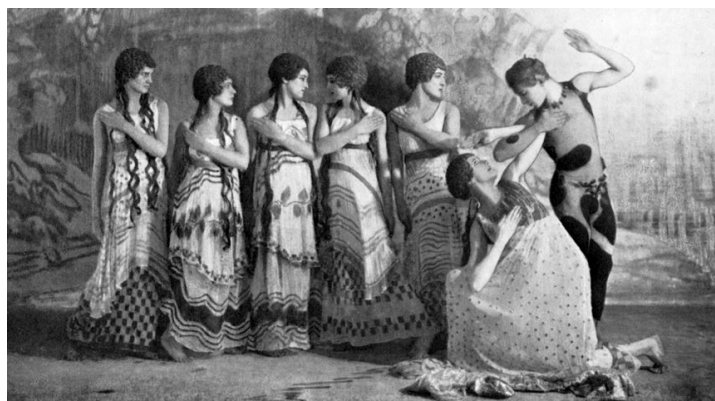
Vaslav Nijinski avait été révélé au grand public par la compagnie *Les Ballets russes* de Sergueï Diaghilev³. Ce dernier le présenta comme le plus grand danseur contemporain ; Nijinski était alors réputé pour son interprétation d'acteur et la *majestuosité* de ses sauts.

*« Nijinski traverse toute la largeur de la scène en volant, grand assemblé entrechat-dix... Il semble rester en l'air pendant deux ou trois secondes avant de retomber... Il parcourt diagonalement toute la scène sans toucher terre... Il s'élève en un sissonne soubresaut, le corps arc-bouté, suspendu dans les airs. »*⁴

Néanmoins Nijinski martèle : *« Je ne suis pas un sauteur mais un artiste »*⁵.

Lorsqu'il ne se fait plus seulement danseur mais qu'il prend en charge la chorégraphie de nouveaux ballets, modèle l'objet, il surprend par la place qu'il donne au corps et au mouvement⁶. Dès le ballet *Giselle*⁷, sa tenue est jugée trop courte, et indécente. Il amplifie le rôle de l'homme, en lui donnant autant d'importance qu'à la ballerine, et il le rend davantage androgyne. Il joue avec les codes de genres, il détourne les usages habituels du costume et choqe le public.

C'est en 1912 que Sergueï Diaghilev propose à Nijinski, novice en la matière, de chorégrapier entièrement le ballet de *l'Après-midi d'un faune*. Le mouvement du corps est unique et saccadé : les danseurs se meuvent par de seuls déplacements latéraux sans sauts artistique et ils ne font jamais face aux spectateurs. Ainsi les visages, le mouvement et l'érotique du corps saturent la scène.



Prélude à l'après-midi d'un faune, 1913.

L'aspect révolutionnaire et de rupture avec l'esthétique traditionnelle créent la surprise et la polémique. Un journaliste du Figaro relate :

« Je suis persuadé que tous les lecteurs du Figaro qui étaient hier au Châtelet m'approuvent si je proteste contre l'exhibition trop spéciale qu'on prétendait nous servir comme une production profonde, parfumée d'art précieux et d'harmonieuse poésie. Ceux qui nous parlent d'art et de poésie à propos de ce spectacle se moquent de nous. Ce n'est ni une églogue gracieuse ni une production profonde. Nous

¹ C'est une œuvre symphonique composée par Claude Debussy entre 1892 et 1894. Elle a pour sous-titre *Églogue pour orchestre*.

² C'est un ballet composé par Igor Stravinsky. Il a pour sous-titre *Tableaux de la Russie païenne en deux parties*.

³ Sergueï Diaghilev (1872-1929) travaille dans le monde des arts et du spectacle

⁴ Nijinska B., *Mémoires : 1891-1914*, Paris : Ramsay, 1983, p. 200.

⁵ Interview avec Romola Nijinski, film vidéo *Et liv*.

⁶ Le ballet *Spectre de la rose* se décale des ballets classiques par l'utilisation de l'espace et des mouvements.

⁷ Ballet réalisé en 1910.

avons eu un Faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur. »¹

Auguste Rodin, pour le même spectacle, dépeint le caractère original et très moderne de Nijinski pointant que les critiques ne peuvent que reconnaître la présence de corps qu'il installe ainsi sur scène.

« Aucun rôle n'a montré Nijinski aussi extraordinaire que sa dernière création de l'Après-midi d'un faune. Plus de saltations, plus de bonds, rien que les attitudes et les gestes d'une animalité à demi-consciente... Il a la beauté de la fresque et de la statuaire antiques... Rien n'est plus saisissant que son élan, lorsqu'au dénouement, il s'étend la face contre terre, sur le voile dérobé qu'il baise et qu'il étreint avec la ferveur d'une volupté passionnée. »²

En chorégraphiant ensuite le *Sacre du printemps*³, Nijinski propose une nouvelle exploration du mouvement. Il transcrit sa relecture des positions classiques : les danseurs ont les genoux pliés et les pieds rentrés vers l'intérieur. Avec sa collaboratrice, Valentine Gross-Hugo⁴, il en reproduit par le trait, ce qu'il arrive à attraper du mouvement du corps et qu'il veut figurer sur la scène.



Mouvements de la danse sacrée de l'élue dans le Sacre du Printemps, 1913.

À Paris, le ballet ne peut se poursuivre qu'après l'intervention de la police face aux protestations du public outré. Les vociférations sont si bruyantes que Nijinski indique aux danseurs les variations et tempos de la musique qu'ils ne peuvent plus entendre.

Stravinsky, auteur du *Sacre du printemps*, considéra que les mouvements chorégraphiés par Nijinski ne suivaient pas les commandements de la musique, mais se traduisaient par de pénibles efforts pour un résultat souhaité révolutionnaire. Et pourtant, le mouvement moderne s'invente.

¹ Gaston Calmette, *Le Figaro*, 30 mai 1912.

² Rodin A., article, *Le matin*, 1912.

³ Sur une musique de Stravinsky composée à la demande de S. Diaghilev sur le thème de la Russie préhistorique.

⁴ Valentine Gross-Hugo, artiste peintre et illustratrice française (1887-1968).

En 1913, alors que Diaghilev est resté en Europe, Nijinski devenu taciturne et tourmenté, suit la troupe en tournée en Amérique du Sud. Leur romance prend fin brutalement lorsque Nijinski se fiance¹ avec la danseuse hongroise Romola de Pulszky, qui a décidé d'en faire son mari. Il est alors congédié immédiatement de la troupe.

Après cette expulsion, Nijinski ne trouve aucune troupe pour l'accueillir². Il arrête de danser. En 1916, Diaghilev lui proposera alors brièvement de travailler avec lui comme directeur artistique des ballets. Néanmoins Nijinski se consume. Il vit mal ses nouvelles obligations professionnelles et familiales³. Rapidement il développe des hallucinations et des idées de persécution ; Diaghilev chute de sa place de protecteur et bienaimé pour devenir son pire ennemi.

Durant cette période, il ne se produit plus mais il peut danser jusqu'à seize heures par jour. Il a différents accès de rage. Il court dans la montagne où il entend Dieu lui dicter Ses commandements. Il réalise de nombreux dessins⁴. Il développe également un nouveau système de notation – une représentation graphique des mouvements de danse et de chorégraphie –, qu'il utilise désormais pour son propre usage.

À la demande d'une œuvre de charité, il crée une ultime chorégraphie et danse, où l'évocation tragique de la guerre crée la protestation des spectateurs rassemblés.

« Il faisait vivre devant nos yeux toute une humanité souffrante et frappée d'horreur. C'était tragique. Ses gestes avaient une dimension épique. Comme un magicien, il nous donnait l'illusion de danser au-dessus d'une foule de cadavres. Le public, horrifié, semblait frappé de stupeur, étrangement fasciné... Vaslav était comme l'une de ces créatures irrésistibles et indomptables, comme un tigre échappé de la jungle, capable de nous anéantir d'un instant à l'autre. »⁵

Il en sort éprouvé, malheureux de l'accueil et de son propre ressenti. A la suite de cette ultime représentation, dans les jours qui précèdent son internement dans une clinique suisse, il commence à rédiger ses *Cahiers*. L'écriture de Nijinski se fait nerveuse, les phrases se succèdent pour inscrire sur le papier les idées obsédantes. Il ne destine pas ses écrits à la postérité, puisqu'il note à plusieurs reprises son souhait de les conserver pour lui. Une première version expurgée par son épouse Romola de Pulszky, par peur du scandale, a été éditée en 1934⁶.

Il existe quatre cahiers, trois sont édités et se présentent en deux parties. La première « *Vie* » est signée « Dieu Nijinski ». La deuxième « *Sur la mort* » est inachevée de par son entrée en clinique. Dans ses écrits, Nijinski se présente ainsi : « *Je ne suis pas Nijinsky, comme ils le pensent. Je suis Dieu en l'homme* »⁷.

Une lettre intitulée « *À l'homme* » ferme le recueil et peut sembler être adressée à Sergueï Diaghilev. Tout au long de son journal, Nijinski semble faire écho à la relation passionnée qu'ils ont entretenue durant plusieurs années. L'homme aimé est devenu une figure de persécution ; le désir homosexuel est honni, et le désir charnel le dégoûte, « *Je n'aime pas le désir* »⁸ écrit-il ainsi.

À suivre Nijinski dans ses écrits, l'on comprend qu'il se fait celui qui révolutionnera l'humanité entière. Comme l'indique Lacan, dans la psychose, la forclusion du Nom-du-Père suscite un

¹ En 1913.

² Il est fait prisonnier durant la Première Guerre mondiale en Hongrie, puis libéré, toutefois personne ne veut l'engager à cause de ses excès caractériels.

³ Il s'est marié et a déjà une première fille, Kyra.

⁴ Dessins réalisés avec différentes techniques : crayons, crayons de couleur, pastel et gouache.

⁵ Nijinsky R., *Nijinsky*, Londres, Royaume-Uni : Sphere Books, 1980.

⁶ Nijinski V., *Journal de Nijinsky*, 1919, Paris : Gallimard, 1934, 1991. (Folio).

⁷ Nijinski V., *Cahiers, le sentiment*, 1919, Lonrai : Actes Sud, 1995, 2000, 2014. (Babel). p. 90.

⁸ Nijinski V., *Ibid.*, p. 281.

appel à un Père non châtré qui tend à s'incarner en plaçant le sujet dans une position d'exception. Dans un autre passage, il détaille :

« Je suis Dieu fait homme et je ressens ce que le Christ éprouvait [...]. C'est exprès que je simule la folie pour obtenir ce que je veux. Si le monde savait que je suis un fou inoffensif plus personne n'aurait peur de moi j'en suis sûr. Ceux qui ne voient en moi qu'un aliéné dangereux je m'en écarterai, moi le fou qui aime l'humanité car ma folie c'est mon amour envers l'humanité. Sans fortune sans le désir d'en posséder, je n'ai besoin que d'amour. Et l'envie me vient de me débarrasser de cette chose sale, sordide que représente l'argent, de le distribuer aux pauvres pour leur donner de quoi vivre et les empêcher de mourir de faim. [...] Je ne suis pas un enfant prodige bon à être exhiber mais un homme doué de sensibilité. »¹

Les mêmes thématiques – Dieu, l'amour, les sentiments – reviennent sans cesse dans les deux parties des cahiers. Il insiste : *Ne pas penser mais éprouver.*

La danse occupe le trait commun de la famille Nijinski². Stanislas, le frère aîné, était le plus doué pour la danse. Il décède à 18 ans dans l'incendie de la maison de soins où il est pris en charge durant plusieurs années suite à une ultime chute³. À sa suite, Vaslav, la « huitième merveille du monde »⁴, devient un danseur hors pair, le « Dieu de la danse »⁵.

Afin de rendre clair notre cheminement, nous rappelons à nouveau que nous partons de la topologie borroméenne, le sujet est à appréhender dans l'articulation de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel, de telle sorte que l'objet *a* soit placé dans un vide central. Ce « trou » figure à la fois le désir qui ne se soutient que d'un manque mais aussi que c'est à partir d'un trou que « ça » existe. La chaîne borroméenne fait ainsi apparaître la tripartition qui distribue le trou inhérent au Symbolique, la consistance propre à l'Imaginaire et l'*ek-sistence* du Réel. Elle marque la nécessité de disposer d'un élément, toujours placé en position d'exception dans la structure, et qui se formule dans les mathèmes S (\mathbb{A}), par $\exists x \bullet \bar{\phi}x$ et par le zéro.

En 1975, Lacan parle de « triple trou »⁶ qui en délimite un quatrième où se loge l'objet *a*. Et il illustre par la formule « Je te demande de refuser ce que je t'offre parce que n'est pas ça – ça c'est l'objet *a* »⁷. L'objet *a* cause le désir et soutient le vide de la demande.

Lacan rapporte ainsi la fonction paternelle à une enveloppe de l'objet *a* constituée par le *sinthome*. La dynamique des nœuds ne sert à rien, mais elle serre ce qui fait que la jouissance se trouve là coincée et supplée à la forclusion du Nom-du-père, ou, ce que nous avançons par hypothèse, du signifiant *La* femme.

Nijinski s'est dévoué à son art jusqu'au sacrifice, il incarne le mouvement de la danse au point où il s'est consumé à sa position d'exception. De cette place qu'il rend divine, ce « Dieu de la danse » annule l'inexistence du rapport sexuel, récuse la suppléance de l'amour, et marque la consistance du corps dansant. Si Nijinski clame souvent qu'il agit comme un « déséquilibré », son mariage, la rupture brutale avec Diaghilev et ainsi l'exclusion de la scène de la danse le

¹ Nijinski V., *Ibid.*

² Ses parents et sa sœur pratiquent également la danse à un niveau professionnel.

³ Stanislas Nijinski est victime de nombreux accidents domestiques jusqu'à une chute d'une fenêtre. Il devient par la suite incohérent, violent. Il sera pris en charge dans des asiles jusqu'à sa mort.

⁴ Otswald P., *Vaslav Nijinski, Un saut dans la folie*, 1991, Paris : Passage du Marais, 1993.

⁵ Surnom qui lui était donné.

⁶ Lacan J., « Clôture des journées des cartels des 12 et 13 avril 1975 ». In *Lettres de l'école, bulletin intérieur de l'École freudienne de Paris*, avril 1976, 18, p. 267.

⁷ Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore, 1972-1973*, Paris : Seuil, 1975, p. 114.

déséquilibre. Le corps devient pantin¹, la vie et la mort nouées dans une même *ab-sens*, où ni Dieu, ni l'amour ne peuvent boucher l'effroi face au Réel. Le saut de la danse n'est plus que la chute.

L'art mis en jeu par Nijinski concentre la part de jouissance qui est opérée par le *sinthome* en raboutage de l'ego. Nijinski n'est pas dans d'idée de soi comme corps, et c'est le saut, le corps dansant, le mouvement qui viennent ici nouer et produire une suppléance.

Dans le *Spectre de la Rose* qu'il chorégraphie, l'esprit volatile s'envole par la fenêtre, et laisse les spectateurs face au saut évanescent, sans chute, où le danseur disparaît et ne retombe pas. Ce saut décidé à la suite d'un défi avec ses confrères du ballet le laisse quelques jours dans le coma, marquant la position de Nijinski : *De là je te regarde*, du lieu sans chute, chute que lui avait ravie ce frère brillant danseur.

Et lorsque la danse n'affecte et n'éprouve plus le corps de son mouvement, l'écriture prend le relais pour animer un corps qui est devenu pantin de l'éprouvé de la vie et de la mort, de l'amour et des sentiments. Nijinski est Petrouchka, ce personnage de ballet qu'il affectionne tant, un pantin manipulé par un magicien sans scrupule². Le *Dieu de la danse* se hisse sur l'*escabeau*, mais il chute de sa position d'exception, le nouage *S.K.beau* est défaillant et il tombe là comme objet déchet.

Élu au-delà de lui-même, au-delà de son œuvre, dans un sacrifice de la position d'exception, Nijinski ne témoigne-t-il pas de la perte de l'Un consentie pour épouser le Réel ?

I-3 – L'énigme du féminin comme quatrième nœud

Le féminin, en son énigme freudienne et son inconsistance lacanienne par laquelle chaque Un advient peut, pour l'artiste, serrer, comme quatrième nœud, les trois autres nœuds de la logique borroméenne.

Avant d'aller plus avant, reprenons ce que Lacan cerne, à partir de 1972, avec les nœuds borroméens ; une logique plutôt qu'un sens. Dans les Séminaires « ... ou pire » et « Encore », il introduit les trois ronds de ficelle imbriqués entre eux, de telle manière que si l'un est coupé, les deux autres deviennent indépendants et sont libérés. Ils sont « *cette enfilade de nœuds pliés qui redeviennent indépendants dès qu'un seul est coupé* »³.

Le rond de ficelle permet de représenter la chaîne du langage et l'Un, et l'absence d'un anneau libère les deux autres ; la structure même de la chaîne borroméenne désigne chaque anneau indépendamment comme « l'un-en-plus » ou « l'un-en-moins ».

La logique borroméenne offre une nouvelle perspective au corps comme cet « *amas de pièces détachées* »⁴ et propose un au-delà logique à la prévalence du Symbolique et du *Stade du miroir*. La clinique des psychoses, la forclusion du Nom-du-Père et la déconnexion de la chaîne signifiante s'abordent alors différemment ; la forclusion du Nom-du-Père ne s'envisage non plus comme le rejet d'un signifiant primordial mais comme la rupture d'un nouage entre la chaîne signifiante et ce qui soutient son ordonnance.

¹ Il fait de nombreuses crises de catatonie.

² Sur sa tombe dans le cimetière du Père Lachaise, une statue représente Nijinski en Petrouchka.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 113.

⁴ Miller J.-A., *Pièces détachées*, *op.cit.*, cours 1 du 17 novembre 2004.

Le nouage des trois dimensions permet de dégager une autre logique que celle, pour la psychose, du S1 en tant qu'il ne renvoie pas au S2, comme le fait la métaphore interprétable dans la névrose, et de marquer, par la logique borroméenne, sa singularité.

À partir des phrases interrompues de Schreber et donc de la déconnexion du S1, Lacan pointe alors :

« On perçoit là, l'exigence d'une phrase, quelle qu'elle soit qui soit telle qu'un des chaînons, de manquer, libère tous les autres soit leur retire le Un. »¹

Le nœud borroméen est donc abordé comme un dire du sujet et la chaîne borroméenne se marque d'être indissociable de l'acte d'énonciation, acte de création *ex nihilo*, qui fait sortir la chose du néant, mais qui ne saurait y parvenir sans la nouer².

« Il n'y a que de la création, chaque fois que nous avançons un mot, nous faisons surgir du néant *ex nihilo* une chose. »³

L'on conçoit dès lors aisément que la carence de la structure borroméenne entraîne une délocalisation, un envahissement de jouissance, des hallucinations verbales ; ce qui se manifeste dans le cas de Schreber, par les « messages de code » laissés en suspens.

Dans le cas de la structure paranoïaque, Lacan propose la modélisation du nœud de trèfle, qui se dessine par une continuité de la ficelle.

« En tant qu'un sujet noue à trois l'imaginaire, le symbolique et le réel, il n'est supporté que de leur continuité, les trois sont une seule et même consistance. Et c'est en cela que consiste la psychose paranoïaque. »⁴



5

La continuité marque le fait que le sujet se confond avec l'instance paranoïaque du moi et que la jouissance « s'identifie » dans le lieu de l'Autre⁶, le faisant ainsi exister. Le sujet témoigne que la séparation qui le vide de la jouissance n'a pas lieu.

Lorsque les S1 du *sinthome* s'avèrent inaptés à soutenir la division du sujet, soit ils s'éparpillent (absence de nœud, jouissance de la *lalangue* déchaînée), soit ils se prennent en masse avec les S2 (nœud de trèfle, certitude délirante, Imaginaire, Symbolique et Réel prolongés l'un dans l'autre).

Le délire du sujet vient comme tentative de mise en place d'une suppléance au Nom-du-Père défaillant. Ce dernier, tel le symptôme, opère à partir de la lettre pour parvenir à fixer la

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 115.

² Maleval J.-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*. Paris : Seuil, 2000. (Le Champ freudien). p. 138.

³ Lacan J., « Clôture des journées des cartels des 12 et 13 avril 1975 ». In *Lettres de l'école, bulletin intérieur de l'École freudienne de Paris*, avril 1976, 18, p. 270.

⁴ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 17 février 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, juillet 1976, 7, p. 7.

⁵ Schéma du nœud de trèfle.

⁶ Lacan J., « Présentation des Mémoires d'un névropathe ». In *Cahiers pour l'analyse*, nov-déc 1966, 5, p. 70.

jouissance. C'est l'éthique découverte par Freud, le « *devoir de bien dire ou de s'y retrouver dans l'inconscient, dans la structure* » face auquel le sujet psychotique tend à moins s'y tenir et où se marque l'affinité du Nom-du-Père avec la lettre et le trait unaire.

Rappelons qu'à partir de R.S.I., Lacan aborde le symptôme comme ce qui se supporte de la lettre, du Un du signifiant du S1, en tant que ce Un peut s'écrire comme lettre. Cela reste ainsi hors discours et le symptôme marque une *ex-sistence* et fonde l'inconscient comme discours, comme élucubration de savoir. Le « Un d'exception » est désormais rapporté aux lettres du *sinthome*, même s'il est toujours lié au Nom-du-Père.

Autrement dit, la fonction paternelle est présente en chacun des éléments qui constituent le Réel de la structure, lui-même « *caractérisé de se nouer* »¹. Il est dès lors indispensable. J-C. Maleval indique ainsi que :

« *Chacun ne noue sa structure que par l'intermédiaire de S1 qui fixe une jouissance sinthomatique ignorée. Pluralité et relativité des Noms-du-Père s'en déduisent.* »²

Le *sinthome* procède donc à la coordination de la lettre et de la jouissance et son entremise permet que l'ensemble ne tienne. La lettre du *sinthome* donne donc l'appréhension la plus épurée de la fonction paternelle et permet d'aller plus loin que l'inconscient si on considère que celui-ci est dépendant d'un sens produit par la chaîne signifiante.

L'accent passe de l'Autre du signifiant à l'Un de la jouissance, du Un qui compte l'ensemble vide, puis du $\exists x \bullet \bar{\phi}x$ dont la jouissance illimitée, en faisant exception, permet à chaque homme de prendre la sienne à la loi du signifiant, pour arriver à la chaîne borroméenne dont chaque Un des éléments délimite un trou à la fois triple et unique, opérant le coinçage de l'objet cause du désir.

Cela induit une déchéance progressive du Nom-du-Père, une démythification comme idéal ou comme universel. Le Nom-du-Père ne devient plus qu'un semblant et sa forclusion a pour fonction majeure de masquer l'Un-Père réel, lequel détermine l'ordonnement de la chaîne signifiante et permet de se saisir de la jouissance et de la réguler.

Il se fait alors une évolution du Père comme nom, comme signifiant de la loi au Père du nom, qui fait *sinthome* de la nomination : ce Père-là ne garantit plus rien quant à la référence.

Le Père devient pluriel, il est ce Un qui n'enferme qu'un trou. Il est présent en chaque anneau pour continuer d'exister même si la chaîne se brise.

É. Laurent³ pointe que la place du père ne se définit plus en ce qu'il transmet le phallus mais en ce qu'il offre une solution, qu'il présente un semblant, qu'il donne une version de l'objet *a*.

Tout message se prononce donc au nom d'un Père mais ne repose que sur la jouissance spécifique du sujet, tel un « *pari* ». Ainsi le maître se réduit à l'arbitraire de l'Un du signifiant et par exemple, le projet du paranoïaque vise une identification totale du père *au pire* qui lui permettrait d'éliminer tous les risques inhérents au pari subjectif.

Le quatrième nœud peut ainsi trouver une autre forme que celle du Nom-du-Père.

Imaginaire, Réel et Symbolique sont disjoints et c'est par l'entremise d'un quatrième nœud qui noue de manière borroméenne que l'ensemble tient. Lacan dénote :

¹ Lacan J., « RSI », séminaire du 11 mars 1975. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1975-1976, 5, p. 50.

² Maleval J-C., *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*. Paris : Seuil, 2000. (Le Champ freudien). p. 144.

³ Laurent É., « Institution du fantasme, fantasmes de l'institution ». In *Les Feuilles du Courtil*, 1992, 4, p. 18.

« [...] trois nœuds à trois se nouaient entre eux borroméennement. [...] Le nœud borroméen de quatre nœuds à trois existe bien. »¹

Rappelons ce retour qu'opère Lacan dans le Séminaire R.S.I., lorsqu'il revient sur ce qu'il a avancé jusque-là, que la femme n'existe pas.

« La femme, c'est parfaitement dessinable, puisque c'est toutes les femmes comme on dit. Mais, si les femmes ne sont pas toutes ? Aussi la femme, disons que c'est toutes les femmes, mais alors, c'est un ensemble vide. L'avantage de la théorie des ensembles, n'est-il pas de mettre un peu de sérieux dans l'usage du terme de tout ? »

Autrement dit, c'est du côté de l'Autre que la femme peut être interrogée.

« Une femme la question ne se pose que de l'Autre », [...] « Pour qui est encombré du phallus qu'est-ce qu'une femme ? C'est un symptôme. »

Il ajoute :

« [...] c'est un symptôme parce qu'il n'y a pas de jouissance de l'Autre comme tel, qu'il n'y a pas de garant, rencontrable dans la jouissance du corps de l'Autre, qui fasse que jouir de l'Autre, ça existe. »²

Donc, d'un côté la présence mythique du Père, un Réel impossible et de l'autre c'est l'absence du côté de La femme, où nul signifiant ne fonde un universel de la femme, l'Autre absolu.

L'acte en son éthique engage le créateur en son manque-à-être. Il témoigne de sa quête de vérité, de son désir de savoir par l'impérieuse nécessité de créer sans cesse et encore. L'objet alors produit rend compte d'un signifiant nouveau qui réorganise l'ordre du monde et révèle la marque du manque dans l'Autre $S(\mathbb{A})$ mais, toujours, sans le boucher.

Là où, nous l'avons posé précédemment, il y a forclusion généralisée pour chaque Un, – la référence est toujours vide –, le créateur, au profit d'une dissolution du moi, vient alors se faire signifiant du manque dans l'Autre.

De là où est le créateur, la béance fondamentale s'aborde par le biais du refoulé originaire irréductible, au niveau duquel se situe la chaîne borroméenne, et produit un acte d'énonciation, marque de la *Bejahung*, de la quoddité du « ça est ».

Nous posons ainsi que ce qui se présente comme énigme du féminin s'inscrit comme quart terme nécessaire à la structure ; il noue ensemble l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel, en localisant la jouissance opaque, conjointe au fantasme fondamental du sujet.

Lorsque le nouage du père offre une solution, présente un semblant ou une version de l'objet *a*, ce qui fait la consistance du féminin produit un nouage opératoire, pour le créateur.

De là, à partir de l'énigme du féminin comme quart terme, le nouage soutient son acte d'énonciation, produit un objet et fonde le *pari du sujet*, véritable pari d'infinisitation.

¹ Lacan J., « Le sinthome », séminaire du 16 décembre 1975,
<https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/1975.12.16.pdf>.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XXII, R.S.I., 1974-1975, *Ornicar ?*, 1979.

II – Assomption du créateur

II-1 – Se faire un nom

Dans « *Subversion du sujet et dialectique du désir* »¹, Lacan désigne le nom propre comme ce qui ne peut pas, d'un être, être identifié et identifiable par le signifiant. Les signifiants ne peuvent fixer ce qui est hors représentation, ils ne sont que des représentants qui ne peuvent dire ce qu'est le sujet. Le nom propre se marque alors d'être une indexation plutôt qu'un signifiant qui ne peut représenter le sujet.

La nomination, telle une fonction de « *n'hommer* », est bien de l'ordre du Symbolique, et a aussi des effets dans l'Imaginaire et le Réel. Avec le Nom-du-Père, certes, mais aussi autrement, il existe une autre possibilité de se nommer et la nomination prend une fonction de nouage borroméen.

Le nom propre se réfère à l'individu qui le porte, mais aussi à son au-delà, il peut faire alors fonction là où manque l'Un pour désigner le sujet. Il est transmis, chargé d'une histoire qui le précède, d'un caractère qui le définit et il ne boucle pas la question identitaire. La nomination est une *dit-mension* à part entière qui se distingue de la désignation, déjà précisé par Frege avec la distinction entre sens (*Sinn*) et signification (*Bedeutung*).

À propos du nom de l'analyste, Lacan joue sur la castration symbolique assumée, et le réduit à un signifiant quelconque : « *Là-quand* », « *jaquette ban* »². Il insiste sur la forme d'impersonnalisation qu'il accorde : « *je ne suis pas un poète, mais un poème* »³.

La fonction du nom propre est de faire de l'Un là où il manque.

*« Le nom propre va toujours se colloquer au point où justement la fonction classificatoire dans l'ordre de la rhésis [de rheo, je parle] achoppe, non pas devant une trop grande particularité mais au contraire devant une déchirure, le manque, proprement ce trou du sujet et justement pour le suturer, pour le masquer. »*⁴

Il a une fonction volante et fait office de suturer la béance du sujet tout en le désignant.

*« Ce n'est pas comme exemplaire de l'espèce que le particulier est dénommé d'un nom propre, c'est en ce sens qu'il est irremplaçable, c'est-à-dire qu'il peut manquer, qu'il suggère le niveau du manque, le niveau du trou et que ce n'est pas en tant qu'individu que je m'appelle Jacques Lacan mais en tant que quelque chose qui peut manquer, moyennant quoi ce nom ira vers quoi ? Recouvrir un autre manque. Le nom propre c'est une fonction volante, si l'on peut dire, comme l'on dit qu'il y a une partie du personnel, du personnel de la langue dans l'occasion, qui est volante. Il est fait pour combler les trous, pour lui donner son obturation, pour lui donner sa fermeture, pour lui donner une fausse apparence de suture. »*⁵

Au-delà de l'interprétation que Freud fit de l'oubli du nom *Signorelli*, (et la première qu'en fit Lacan), il apparaît dans *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* que la syllabe refoulée « sign- » correspond à celle de son prénom, en tant qu'il est une partie constitutive de son nom propre.

¹ Lacan J., « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 89.

³ Lacan J., « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI », In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 571-573. (Le Champ freudien). p. 572.

⁴ Lacan J., « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Compte-rendu du séminaire 1964-1965 », 1966. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 199-202. (Le Champ freudien).

⁵ Lacan J., *Ibid.*

En effet, alors qu'il tente de se souvenir des peintres des fresques d'Orvieto, Freud nomme plusieurs autres peintres – Boltraffio, Botticelli, et plusieurs termes – *Herr*, *Trafoi*¹. Cet oubli illustre le point aveugle de l'œil, soit là où il est regardé par le portrait de Signorelli, qui correspond à la place d'identification à son désir inconscient. C'est ce que Lacan désigne ainsi :

« [...] l'apparition du point d'émergence dans le monde, de ce point de surgissement par où ce qui ne peut, dans le langage, se traduire que par le manque, vient à l'être. »²

Le nom propre n'obture pas le manque d'Un du sujet, dévoilant ainsi un point de structure. Avec la topologie de la bouteille de Klein³, telle qu'elle est une surface trouée, qui s'auto-traverse, Lacan détermine la modalité d'un lien du sujet à lui-même. La bouteille n'a pas de bord, est unilatère et sans orientation. Sa surface fait communiquer l'intérieur et l'extérieur, ce qui n'est réalisable que par l'utilisation de la quatrième dimension.

Avec la bouteille de Klein, Lacan dénote que le sujet mœbien, tel qu'il est la « couture » de deux bandes de Moebius, est manque d'Un et du lieu de l'Autre. Il est fait du réseau des signifiants mais reste troué par le manque d'un signifiant dernier – l'*essaim* des autres. La bouteille de Klein rend sensible l'absence de savoir absolu et sa surface rend compte de la voix, tandis que les autres objets *a*, oral, anal, scopique sont figurés par la *sphère*, le *tore*, ou encore le *cross-cap*.

Cette topologie permet à Lacan de déterminer une conjonction du champ de l'Autre à deux dimensions, avec les trois temps logiques à trois dimensions (*l'instant de voir*, *le temps pour comprendre*, et *le moment de conclure*). Le nom propre, comme un moment de conclure autour du trou, se fonde d'une identification au Un et à son incommensurabilité, et il recouvre le trou, le manque d'Un du sujet.

Rappelons que la fonction nommante du Nom-du-Père apparaît pour Lacan, dans la suite de l'interruption de son Séminaire de 1963. Il y met en scène le caractère imprononçable du Nom de Dieu, d'un point de vue signifiant, et de la voix (du silence). Le Nom-du-Père devient un « nom de nom de nom »⁴, une multiplicité de signifiants bordant ce trou et non plus un nom ultime que le sujet pourrait prononcer pour boucher cette place. Les pluralités, de nom nommé, de nom nommant, du Nom-du-Père se conjoignent avec l'innommable du nom propre du père, un manque de nomination.

« La nomination, c'est la seule chose dont nous soyons sûr que ça fasse trou. »⁵

Cela s'entend comme un écho avec le Réel du trou borroméen, un Réel « expulsé du sens ».

L'Imaginaire, le Réel et le Symbolique sont alors comme trois formes du Nom-du-Père en tant qu'ils sont : « les noms premiers en tant qu'ils nomment quelque chose »⁶.

Le Nom-du-Père se réduit à sa fonction radicale de « donner un nom aux choses avec toutes les conséquences que ça comporte, jusqu'au jour notamment »⁷. Déjà avec les formules de la sexualité, Lacan avait défini le Nom-du-Père comme celui qui nomme une jouissance.

Les noms-du-père permettent à Lacan de montrer que la fonction Père passe par un dire, qu'elle est contingente, existentielle et par là-même pluralisable. Le Père n'a pas de nom propre sinon

¹ Freud S., *La psychopathologie de la vie quotidienne*, 1901, Paris : Gallimard, 1997, chapitre I.

² Lacan J., « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Compte-rendu du séminaire 1964-1965 », 1966. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 199-202. (Le Champ freudien).

³ Topologie établie en 1965.

⁴ Lacan J., « Le Séminaire, livre XXII, R.S.I », 1974-1975, *Ornicar ?*, 1979.

⁵ Lacan J., *Ibid.*

⁶ Lacan J., « RSI », séminaire du 11 mars 1975, in *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1975-1976, 5, p. 17.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 21.

le nom « *de nom, de nom, soit le nom comme existence* ». Le père se marque d'être la fonction pour tout sujet, et son dire est, somme toute, épiphanique.

Tout créateur viserait de se vouloir un nom : il est élu à une position d'exception au-delà de son œuvre et par-delà et avec son nom.

Nous avons mis en exergue plus avant que le créateur, et l'analysant, font l'expérience de l'absence de l'Autre. Là où l'*Hilfflosigkeit* a lieu chez l'artiste ou le mystique par contingence, pour l'analysant dont le désir est engagé dans l'analyse, c'est par la logique même de la cure que cela a lieu. Avec l'analyse, le sujet peut aller jusqu'à ce point du manque dans l'Autre comme Réel et il y fait à partir de là, l'expérience d'un savoir nouveau qui lui apporte de quoi s'accommoder au mieux avec ce manque-à-être radical.

Cela rappelle ce que Freud dénote dans son étude de L. De Vinci, à savoir que la dimension du savoir, et notamment du savoir de la science, se noue avec l'infini de la découverte du Réel.

Avec l'expérience de l'inexistence d'un Autre de l'Autre, le savoir s'inscrit comme réel, ce qui ouvre pour l'artiste, l'analysant ou le mystique, la possibilité à un infini de la création.

Au pacte qui semblait scellé par la garantie de l'Autre, répond son absence, et à cette épreuve c'est l'acte et le pouvoir de sa liberté qui viennent rendre compte de la réponse du sujet face au Réel qu'il rencontre. La rencontre avec sa solitude, qu'il soit analysant, créateur ou mystique, bouscule le sujet, ce qui majore l'importance du bon maniement du transfert. En ne bouchant pas la béance laissée par l'Autre, les autres, – les figures qui comptent, des autres transférentiels, nécessaires à l'expérience –, humanisent l'épreuve de l'absence de l'Autre, de la perte d'amour et de la solitude du vide.

Lorsqu'il y a anéantissement du moi, cela rend compte du vide causé par la perte de soi dans l'épreuve, et cela met en exergue la construction du sujet lié au langage, qui instaure un grand Autre, établi dans une position de savoir. Un retournement s'effectue et déloge le grand Autre, d'une position de savoir, d'Un qui saurait, pour laisser la place au sujet, et à ce qui fait événement pour lui. De là, l'expérience prend toute son importance : c'est l'acte de parler qui fait gain de savoir.

Il ne s'agit donc pas de dire ce que vit le sujet à partir de ce qui se sait déjà, ou que l'Autre nomme, mais il s'agit bien de la réponse que le sujet va choisir de faire face à l'irruption du Réel, et de sa manière de l'accueillir.

Car effectivement, ce qui fait vacillement et expérience pour le sujet, est le Réel qui surgit et auquel le sujet a à répondre. C'est donc à partir de la garantie de l'Autre qui n'existe pas, que le sujet nomme son Réel, et se nomme lui-même, avec pour unique garantie, sa propre parole pour lui et les autres.

Le nom du créateur est donc au-delà du signifiant, au-delà même du nouveau signifiant formalisé par l'objet d'art, qui ne fait que représenter le sujet et participe au réseau de signifiants. Le créateur se fait un nom qui résulte de l'expérience qu'il fait de l'absence de l'Autre de l'Autre et de la réponse qu'il choisit de donner. L'acte de création noue son désir de savoir avec l'infini du Réel et inscrit à proprement parler le savoir comme Réel.

C'est de là, en nommant son Réel, que l'artiste se nomme aussi, c'est une assomption de Réel qui se vaut d'être au-delà du nom propre qui vient masquer le manque-à-être de tout sujet, et se fonde à la fois de l'expérience et de l'acte du créateur.

II-2 – « L'escabeau », de la dignité de l'objet à la dignité du sujet

Avec le terme « *escabeau* »¹, Lacan image le rapport du « corps » et du « Beau ». L'*escabeau* représente la première formule de la sublimation de Lacan, puisqu'il élève, par sa fonction même d'outil – analogie que nous pourrions faire avec l'outil de l'artisan – à la dignité de la *Chose* en matière d'art.

Cela ne signifie pas, pour autant, que l'objet est au-dessus des autres : l'*escabeau* n'est pas bien haut mais il fait la singularité du sujet et il est ce par quoi le sujet prend sa place et se présente au monde.

« Et avec son *escabeau*, il ajoute à cela qu'il se croit un maître beau. Ce qu'on appelle la culture n'est pas autre chose que la réserve des *escabeaux* dans laquelle on va puiser de quoi se pousser du col et faire le glorieux. »²

Rappelons à nouveau ce que J.-A. Miller pointe, dans *L'inconscient et le corps parlant* : « L'*escabeau* est la sublimation, mais en tant qu'elle se fonde sur le je ne pense pas premier du *parlêtre* »³. Il marque par-là que le *parlêtre* se croit maître de son être.

Avec le terme *parlêtre* Lacan distingue le sujet de l'inconscient qui « *ex-siste* »⁴ du discours analytique.

« Le réel c'est le mystère du corps parlant, c'est le mystère de l'inconscient. »⁵

Avec ce signe, il réussit le tour de force de déterminer à la fois le manque-à-être du sujet et son être de jouissance. Il le dégage de la position d'un savoir maître, pour l'installer comme savoir hypothétique, institué par l'entremise de la *lalangue* dont les effets dépassent tout ce que l'on peut en appréhender⁶.

« Je parle sans le savoir. Je parle avec mon corps et ceci sans le savoir. Je dis donc toujours plus que je ne sais. »⁷

L'inconscient devient un « *savoir en tant que parlé comme constituant lom* ». Il y a donc bien un savoir qui s'origine des expériences de la *lalangue*, elle-même relative à la culture, aux marques de la *lalangue* maternelle qui a constitué le dit-sujet. Le savoir excède donc le sujet et ne s'atteint qu'à la condition d'être parlé, charriant ainsi le désir et la jouissance.

Dans *La troisième*, il dénote :

« L'inconscient un savoir qui s'articule de la langue, le corps qui là parle n'y étant noué que par le réel dont il se jouit. »⁸

Donc, en se détachant de la conception du sujet représenté par un signifiant pour un autre signifiant, et donc du manque-à-être inhérent, et, par le terme de *parlêtre*, Lacan déplace la jouissance au-delà de l'interdiction pour atteindre celle d'un corps qui se jouit. La jouissance devient un évènement de corps, et le corps un « avoir » du *parlêtre* : le *parlêtre* ne l'est pas, il l'a⁹.

¹ Terme proposé par Lacan dans le texte *Joyce le Symptôme*.

² Miller J.-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à Rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, p. 104-114.

³ Miller J.-A., *Ibid.*

⁴ Lacan J., *Télévision*, Paris : Seuil, 1974, p. 16.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 118.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.

⁷ Lacan J., *Ibid.*, p. 108.

⁸ Lacan J., « La troisième », 1974. In *Lettres de l'efp*, 1975, n° 16.

⁹ Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 154.

Et seul le corps vivant jouit ; la pulsion qui se situe à la jonction du signifiant et de la jouissance souligne que : « *Le corps parlant parle en termes de pulsions* »¹.

« *Les chaînes signifiantes que nous déchiffrons à la freudienne sont branchées sur le corps et [...] sont faites de substance jouissante.* »²

La jouissance s'origine des zones érogènes freudiennes, des bords pulsionnels lacaniens et se localise hors du corps, en un manque. Car, au-delà des fonctions vitales, de l'organique du corps, c'est le Symbolique qui tient le corps, et la jouissance est l'intruse, contingente, telle « *l'incidence de la langue sur l'être parlant* »³.

L'Homme a donc un corps puisqu'il *parlêtre* de nature, mais il ne s'agit pas du corps imaginaire, mais bien de la *substance* jouissance ; ce corps, parlant, nécessaire à la jouissance, car : « *Je parle avec mon corps* »⁴. Lacan écrit ainsi que : « *la langue nous affecte d'abord par tout ce qu'elle comporte d'effets qui sont affectés* »⁵ et de l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire.

Le *sinthome* se justifie d'être la consistance de ces traces sur le corps, qui n'est plus uniquement spéculaire, mais le corps jouissant. Le *sinthome* tient au corps du *parlêtre* et il fait événement. Le symptôme, quant à lui, surgit de « *la marque que creuse la parole quand elle prend la tournure du dire et qu'elle fait événement dans le corps* »⁶. Comme un circuit de répétitions, le *sinthome* se déclenche alors à partir d'un événement de corps et il fait de cette marque purement contingente, un *ne cesse plus de s'écrire*, autrement dit « *une répétition de cette marque première qui ne cesse plus* »⁷.

Déjà dans le Séminaire... *ou pire*, Lacan rappelle que Léonard de Vinci peint sa Madone à partir d'une tâche sur le mur :

« *[L'acte de création] ne relève pas tant de la sublimation telle un bordage de la libido mais de la répétition de ce qui fonde le Un dans le réel.* »⁸

L'*escabeau* est du côté de la jouissance de la parole – donc dans laquelle le sens est inclus – tandis que la jouissance propre au *sinthome* exclut le sens. Faire de l'*escabeau* son art revient à faire avec la jouissance opaque du symptôme. Et, à *contrario*, s'élever par l'*escabeau* suscite une élévation singulière du sujet, qui touche en premier lieu au Un de l'Imaginaire, mais qui ramasse dans sa formule le nouage des trois ordres de l'Imaginaire, du Symbolique et du Réel constitutifs du sujet qui ne peut, *in fine*, être réduit à sa première représentation d'un signifiant pour un autre signifiant.

Le jeu sur la lettre qu'opère Lacan souligne la déconnexion entre ce qui est entendu, et sa forme graphique, tel qu'il le fait également avec *lom*, *eaubscène*, *Hissecroibeau*, etc. Ainsi l'homme borroméen se visualise directement par écriture en trois lettres *lom*.

En outre, plusieurs écritures ont été faite de l'« *hessecabeau* », qui par exemple, inclue le « h » de l'homme pour l'*esse* de l'être ; car l'*escabeau* fait l'homme. Ainsi cela marque la tentative d'écrire

¹ Miller J-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, 88, p.110.

² Miller J-A., *Ibid.*

³ Miller J-A., *L'orientation lacanienne. L'expérience du réel dans la cure analytique*. Enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'Université Paris VIII, cours du 9 juin 1999.

⁴ Lacan J., « Joyce le symptôme », 1975, II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987, p. 82.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 127.

⁶ Miller J-A., « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, novembre 2014, p. 104-114.

⁷ Miller J-A., « L'enfant et le savoir ». In *La Petite Girafe*, Paris : Navarin, 2011, 1, p. 19.

⁸ Miller J-A., « *L'orientation lacanienne. L'être et l'Un* », enseignement prononcé dans le cadre du Département de psychanalyse de l'université Paris VIII, cours 9 février et 30 mars 2011, inédit.

qu'il ne s'agit pas d'idéalisation ou de sublimation, mais plutôt d'un : « *pousse-toi de là que je m'y mette !* » car la sublimation est une « *une opération ascensionnelle* »¹.

Pour l'artiste, il ne s'agit pas d'un surgissement à partir du champ de l'Autre, mais bien d'une réponse au-delà du narcissisme ordinaire. De cet événement de corps, comme originel au *sinthome*, l'*escabeau* se noue, et répond au paradoxe de la sublimation freudienne.

« *Comment faire de cet événement, de ce médiocre malheur, quelque chose qui a pu être nommé beau et qui n'est plus qu'escabeau ?* »²

L'*escabeau* noue « *la réponse singulière à l'existence* »³ qu'est le *sinthome* et ne s'inscrit pas dans le lien social. En étant le « *pousse-toi de là que je m'y mette !* », il est une réponse singulière du *parlêtre*, son « *savoir y faire avec* ».

L'*escabeau* de Joyce lui permet de réaliser un « *rêve d'éternité* », et d'opérer une entrée dans l'universel promis par l'amour du Père :

« *Il doit le forger à partir de l'affect du corps – cet affect du corps auquel Lacan donne son nom freudien modifié, à savoir, sinthome. C'est ça l'escabeau. Disons que c'est ça l'ambition de James Joyce.* »

L'*escabeau* permet au sujet de s'élever, à partir de la dignité de l'objet, jusqu'à la dignité du sujet.

II-3 – « S.K.beau », Sinthome de substitution, et « Pousse-à-la-création »

Du terme *escabeau*, Lacan crée, par l'usage de deux lettres et du « beau », la graphie « *S.K.beau* ». Il marque avec cette recomposition, l'élimination du sens et ainsi le Réel auquel l'artiste se confronte. En translatant l'*escabeau* à l'*S.K.beau*, il désigne ce qui de la sublimation opère quand elle ne s'arrime plus au sens, et qui, par-delà le voile du Beau, du Vrai, ou du Bon subsiste toujours : le Réel énigmatique.

En s'attachant à l'écriture de la lettre, il resserre la fonction de l'écrit et de l'inconscient, en tant qu'il se lit : « *Dans la parole, on ne lit pas ce qu'elle dit.* »⁴.

Et, ajoute-t-il, les analystes doivent en tenir compte, « *là où on a le devoir d'interpréter* ». Il s'agit donc bien de savoir se détacher de la signification et du sens et de laisser la place à celle qui est là – la jouissance – à l'instar de ce que dénotent les sillons du ravinement dans *Lituraterre*. Le ravinement est la voie de la métonymie, « *par où vient au plus de jouir ce dont s'habite la demande à interpréter* », le désir.

L'*S.K.beau* est par-delà l'*escabeau* :

« *L.S.K.beau c'est ce que conditionne chez l'homme le fait qu'il vit de l'être [=qu'il vide l'être] autant qu'il a – son corps : il ne l'a d'ailleurs qu'à partir de là.* »⁵

¹ Miller J.-A., « Notice de fil en aiguille ». In Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 209.

² Miller J.-A., « *L'orientation lacanienne. Pièces détachées* », enseignement prononcé dans le cadre du Département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 2004-2005, leçon du 1er décembre 2004, inédit.

³ Miller J.-A., *Ibid.*, cours du 3 mai 2011, inédit.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, postface, p. 252.

⁵ Lacan J., *Ibid.*

L'ontologie lacanienne stipule que ce n'est pas l'être en premier mais bien l'avoir¹, même s'il semble en opérer une torsion : « *Le sens de l'être étant de présider à l'avoir, ce qui excuse le bafouillage épistémique* ».

Le sens de l'être signifie tout ce qui relève de la *jouis-sens* et relève ainsi du registre de l'amour, et ainsi en est-il de « mon corps », de « mon image ».

« *Il faut donc bien distinguer le niveau fondamental où le corps, on l'a, qui ne suppose aucun possessif possible, et un second niveau de l'avoir, celui où je peux par exemple penser le corps comme mien parce que j'ai une forme, une sphère, que je considère en tant que "moi".* »

LOM a bien un corps, comme un impact du dire, une attribution qui précède tout avoir et qui est d'avant le *Stade du miroir*, avant le rapport du sujet à la vue². Le *savoir y faire avec* relève du deuxième temps de l'avoir : « *Avoir, c'est pouvoir faire quelque chose avec* »³.

Dans *L'Éthique*, Lacan souligne que la seule satisfaction promise à la pulsion est celle de la sublimation qui vient s'accoler au symptôme à la fin de cure. La pulsion et son destin remaniés par le traitement se font l'un des enjeux de la fin de cure, par une identification au symptôme, ou un *savoir y faire avec* ; sans pour autant que la fin de l'analyse ne promette l'accès à la sublimation artistique pour tous.

Comme l'interprétation de Freud de la toux de Dora, le trait unaire dont le sujet se pare sous la forme d'un symptôme revêt parfois un effet de vérité dans la chaîne des signifiants et il peut y avoir fixation à la jouissance du symptôme, qui est l'autre face de l'identification.

Dans la cure, il s'opère un remaniement du fantasme fondamental et sa traversée suite à la construction de l'objet *a* – objet dont les bords sont circonscrits par la pulsion lors de son bouclage. Nous rappelons que c'est cette traversée du fantasme qui permet de dépasser la demande d'amour et d'atteindre la pulsion⁴.

L'*escabeau*, qui n'est pas un surgissement à partir de l'Autre et qui se produit à partir d'un événement de corps – matrice du *sinthome* – revêt l'aspect de la sublimation. L'élévation du sujet, d'abord par l'Un de l'Imaginaire puis pour le sujet Réel, est du côté de la jouissance de la parole et avec son *escabeau*, le sujet fonde son *savoir y faire avec*..., incluant alors son identification au symptôme.

Si nous posons que l'analyse est une opération de creusement du Réel par le travail du signifiant⁵, qu'en est-il alors du travail de création ? C'est par le travail de la forme et de la matière, par le travail à partir de l'objet *a* que l'artiste creuse le Réel. Mais, nous en convenons dans notre champ psychanalytique, la vérité toute entière ne peut être articulée par aucun langage.

Le langage ordinaire recouvre, par des petites jouissances, l'angoissant Réel. C'est par l'irruption d'une jouissance propre que le Réel angoisse spécifiquement le sujet et déchire le voile ; c'est là que la réalité du sujet se déforme et se marque de l'anamorphose, comme dans le tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs*. Celui-ci recouvrirait une tête de mort voilée, mais l'angoisse ne surgit dans le registre scopique que par l'opération de recentrement du spectateur qui change de

¹ Lacan J., « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, (Le Champ freudien). p. 565.

² Laurent É., *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien). p. 97.

³ Lacan J., « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, (Le Champ freudien). p. 566.

⁴ Lacan J., « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 187-189. (Le Champ freudien).

⁵ Macary-Garipuy P., Séminaire à Rennes : « Qu'est-ce qu'une cure analytique ? La subversion du sujet et son intraitable. Séance du 17 janvier 2007 ». *Poétique du sujet, alchimie du verbe*, https://www.apjl.org/2_Parcours_17-01-07

perspective, c'est-à-dire un calage nouveau du sujet face à la représentation. S'y marque alors une rectification du rapport de perspective, du réglage du sujet à l'Autre.

L'objet de jouissance surgit face au vide de signification du désir de l'Autre. Cet objet provient de l'aliénation et de l'interprétation faite par le sujet, concernant le désir de l'Autre et la place qu'il occupe ainsi, pour l'Autre, dans son fantasme. Lorsque le fantasme ne maintient pas le désir de l'Autre à distance, c'est le surgissement de l'angoisse : de l'Autre, le père réel.

L'expérience de création, tout autant que celle de l'analyse, pousse à une équivalence de la traversée du fantasme, et convoque angoisse et jouissance. Autrement dit, pour qu'il y ait création, avec sa charge de contrainte irrépressible comme nous l'entendons dans ce travail, il faut qu'il y ait reconnaissance par le sujet de la jouissance comme étant la sienne. Ainsi l'artiste, le créateur approche la *Chose* par l'objet *a*.

Rappelons que dans le séminaire « *D'un Autre à l'autre* », Lacan indique que la *Chose* est une vacuole *titillée* de l'intérieur par l'objet de la pulsion et qui touche aussi à l'angoisse. Il dénote que la *Chose* est toujours de l'Autre, qu'elle est le refoulement originaire, – la mère refoulée originairement et à jamais – et que son existence se fonde de la Loi qui la proscrit. Sans la Loi, la *Chose* est morte, c'est le commandement même de l'interdit qui la rend désirable¹.

C'est donc par un double mouvement que s'inscrit la *Chose*, le langage la réduit à un impossible et lui donne ainsi une *ek-sistence* tandis que la Loi l'interdit et lui donne une *consistance*.

Dans la création, il existe un paradoxe où cet objet donne l'illusion de jouissance au sujet tout en le préservant de la rencontre avec *Das Ding*, qui, elle, promet d'annihiler le désir.

La jouissance de la *Chose* est au-delà du principe de plaisir, qui lui-même limite la tendance de la pulsion de mort. En nommant la jouissance, il y a une nomination de la tonalité pulsionnelle de l'objet qui est issu de la rencontre traumatique avec l'Autre. Il n'y a pas de nomination de la *Chose* qui reste par son *ek-sistence*, manque ontologique.

Le créateur comme le poète marque, façonne le vide au champ de l'Autre $S(\mathbb{A})$, autant qu'il est l'abord de la *Chose* non-sue.

La disparition au champ de l'Autre permet un nouveau rapport au langage, comme ça peut être le cas dans l'analyse, car le savoir issu de l'expérience touche une limite, qui bute sur le réel de la jouissance. Il ne reste qu'un vide au lieu de l'Autre, et l'au-delà de la limite c'est la *jouissance océanique*² tel que la définit P. Bruno ; qui fait référence aux termes freudiens de *sentiment océanique*, pointant l'*ab-sens* de limite, (ni de déité, ni d'amour).

Cette expérience d'étrangeté à soi-même se loge du côté féminin, du côté hors phallique illimité, et signe un moment de bascule, d'une réalité et d'un rapport au monde désormais modifié, parfois révélé.

Reprenons dès lors la dynamique de « *pousse-à- ...* » que nous avons étudié avec le texte *Die Verneinung* de Freud, la lecture qu'en réalise J. Hyppolite puis la réponse que lui fait Lacan. La *Verwerfung*, la forclusion, génère tout à la fois une abolition symbolique qui a des conséquences sur le jugement d'attribution, tel un avoir dans la *Bejahung*. Rappelons rapidement ce que Lacan dénote :

¹ Lacan J. Le Séminaire, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006, p. 101.

² Bruno P., *La Passe*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003. (Psychanalyse &.).

« La Bejahung que Freud pose comme le procès primaire où le jugement attributif prend sa racine, et qui n'est d'autre que la condition primordiale pour que du réel quelque chose vienne à s'offrir à la révélation de l'être. »¹

En 1954, Lacan démontre la logique de la forclusion à partir des deux temps de l'avoir ou de la représentation (*Vorstellung*) et la question du dedans/dehors. Vingt ans plus tard, en 1974, dans sa conférence *Le phénomène lacanien*², Lacan ne part plus du Symbolique mais de l'image et du corps :

« Le corps est élevé à la dignité du trou que va couvrir au dehors, une image. Le corps est trou car c'est ce dont il n'y a pas d'idée, pas de représentation. »³

La jouissance est à l'origine de la différence entre ces « deux Lacan », et c'est ce qui porte les logiques du Séminaire *Encore* :

« Le point de départ de cette perspective n'est pas Il n'y a pas de rapport sexuel, mais au contraire un Il y a. Il y a jouissance. »⁴

Nous avons formé l'hypothèse que l'advenue à l'existence pour tout *parlêtre* s'origine du côté féminin, en tant que « ça est là », lui-même issu de l'opération de la *Bejahung*. C'est de ce « lieu à soi »⁵, marqué par la *quoddité* et qui se loge avant le savoir qui vient voiler, que surgit ce qui fait le lit de l'inspiration de l'artiste et sa position d'exception. L'objet créé hissé au rang d'œuvre d'art, à la dignité de la *Chose*, témoigne de l'être, de son rapport à la vérité, du pari du créateur d'un *savoir y faire* avec ce « mais pas ça », la jouissance inintégréable au tout, dont le *sinthome* rend compte.

En outre, nous avons posé l'hypothèse que tout artiste formule quelque chose de l'énigme du féminin. Le créateur s'identifie au manque repéré dans le monde et témoigne de sa position féminine ; il crée pour l'autre un phallus qu'il n'a pas. Il témoigne de l'absence de signifiant congru et donne corps à cette jouissance perdue qui fait la marque du sujet côté féminin. Il signe une traversée du fantasme pour atteindre la pulsion où son destin est remanié afin de donner corps à l'objet.

Avec le travail de l'analyse, l'on découvre qu'il existe du savoir inconscient, insu, qui se différencie du savoir présumé au début de la cure. Le jaillissement de la vérité par l'association libre réduit les effets de jouissance du symptôme, du fantasme ou de la répétition. Néanmoins, et comme le remarque Louise Bourgeois, l'effet de signification ne s'épuise pas et se perd dans des mises en abîmes.

Dans l'analyse, la rencontre avec l'horreur, l'innommable peut marquer la fin d'analyse par l'entraperçu d'un Réel :

« C'est pas le désir qui préside au savoir, c'est l'horreur. »⁶

Autrement dit, c'est via un franchissement par le sujet de sa propre horreur de savoir qu'il va pouvoir accéder à un nouveau savoir, manifesté par les effets de *lalangue*⁷. C'est un savoir sans

¹ Lacan J., « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

² Lacan J., « Le phénomène lacanien ». In *Essaim*, 2015, 35/2, p. 143-158. Conférence qu'il tient au Centre Universitaire de Nice le 30 novembre 1974.

³ Laurent É., *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien).

⁴ Miller J-A., « Les six paradigmes de la jouissance ». In *La Cause freudienne*, oct. 1999, 43, p. 7-29.

⁵ Nous nous permettons une nouvelle référence à l'expression d'un lieu à soi de Virginia Woolf.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XXI, *Les non dupes errent*, 1973-1974, inédit, leçon du 9 avril 1974.

⁷ Montgobert C., « Le désir, le savoir, l'École ». In *Champ lacanien*, 2015, 16, 1, p. 81-87.

sujet qui se marque dans le symptôme, le fantasme et la répétition. C'est un « *savoir emmerdant* »¹ dont le sujet prend acte et qui révèle l'insu.

Particulièrement sensible dans *Finnegan Wakes*, Joyce se situe dans le registre de la *lalangue* et, par l'*escabeau*, il élève l'objet à la dignité de la *Chose*. Il fait de son art son *sinthome*, et dégage ce qui de la vérité s'impose au symptôme². Et c'est en occupant une réelle position d'exception que Joyce se hisse sur l'*S.K.beau* de l'objet d'art.

Cantor³ quant à lui, bute sur l'incomplétude du savoir, la *vérité inédite d'un réel*⁴. Le rejet par la société *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* de sa théorie Bacon-Shakespeare au titre de « *lamentable divagation* » met à jour la consistance symbolique attendue de l'Autre. Il existe un vide dans la nomination qui évoque un défaut dans la fonction du Nom-du-Père⁵ ; le nouage du *sinthome* de substitution n'opère pas.

Nous formulons l'hypothèse que le « *Pousse-à-la-création* » opère de manière transversale et qu'il pointe la différenciation entre jouissance du *corps-escabeau* de celle du *sinthome*. Il se noue comme un *sinthome* non inhérent au père, mais corrélé, serré, centré par l'énigme du féminin.

La création qui insiste et ne cesse pas de ne pas s'écrire jaillit du vide, de l'*ex nihilo* et produit un signifiant nouveau. Le créateur ne recule pas, il engage son éthique pour viser tant la vérité que la question du désir, quitte à être confronté aux affres de douleurs et de souffrance.

Le créateur se confronte au Réel formalisé par l'*S.K.beau*, un Réel absolu non voilé par le Nom-du-Père et la question du sens et de la signification, et où résiste le Réel impossible du féminin. L'objet créé se fait alors témoin et bouclage de l'expérience qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre ; il est marqué de l'advenue au savoir insu qui s'origine du refoulement originaire, part irréductible, Réel impossible, roc de la castration et lieu du féminin. Le créateur prend acte et produit de ce lieu-là, à partir des effets de *lalangue*.

III – La création, son acte

III-1 – L'acte analytique et la passe

Reprécisons dans ce dernier chapitre la portée de l'acte dans la création et ouvrons au champ de l'acte psychanalytique et de la passe tels qu'ils nous enseignent de la dimension radicale pour le sujet, sans garantie de l'Autre, de l'*escabeau* et de la place de l'autre semblable.

Dans ses Séminaires sur *La logique du fantasme*⁶ et *L'acte psychanalytique*⁷, Lacan s'interroge sur le statut de l'acte pour la psychanalyse. Dans le Séminaire XI, il définit l'acte, « *un vrai acte* » comme ce qui « *a toujours une part de structure, de concerner un réel qui n'y est pas pris d'évidence* »⁸. Il le détermine

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XXI, *Les non dupes errent*, 1973-1974, inédit, leçon du 11 juin 1974.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005, p. 22.

³ Georg Cantor, mathématicien allemand (1845-1918)

⁴ Porge É., Les noms du père chez Jacques Lacan, Ponctuations et problématiques, Toulouse : Érès, 2013, p. 235.

⁵ Porge É., *Ibid.*

⁶ Le séminaire a lieu sur les années 1966-1967 (Séminaire XIV).

⁷ Le séminaire a lieu sur les années 1967-1968 (Séminaire XV).

⁸ Lacan, Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 50.

par une logique qui s'attrape par celle du langage : « *puisque à notre connaissance, il n'y a d'acte que d'homme* »¹.

Lacan se détache de la conception freudienne de l'acte qui, dans *Esquisse*, dénote la nécessité d'un autre qu'il détermine comme « *une personne bien au courant* » et qui interviendra pour « *exécuter pour l'être impuissant l'action spécifique nécessaire* »². Dans cette conception, l'*infans* a le secours d'un autre et il « *se trouve alors en mesure, grâce à ses possibilités réflexes, de réaliser immédiatement, à l'intérieur de son corps, ce qu'exige la suppression de stimulus endogène* »³.

Freud a par ailleurs peu étudié l'acte, il questionne davantage l'action, et de là, ce qu'il définit comme l'acte et la cure. De cette manière, il ne se situe pas dans le registre de l'acte : la réponse motrice, la décharge de tension ne constituent pas en eux-mêmes un acte, bien qu'elles puissent y participer. Lacan dénote également qu'un réflexe n'est pas un acte⁴, car l'acte ne peut se définir comme une réponse motrice :

« [...] nous parlons d'acte quand une action a le caractère d'une manifestation signifiante où s'inscrit ce que l'on pourrait appeler l'état du désir. »⁵

L'acte se marque du désir « [...] dans la structure, c'est un acte qui se fait en honneur de quelque chose ».

« Si je peux ici marcher de long en large en vous parlant, ça ne constitue pas un acte, mais si un jour c'est de franchir un certain seuil où je me mets hors-la-loi, ce jour-là ma motricité aura valeur d'acte. »⁶

La seule action ne justifie pas d'être prise dans le registre de l'acte, mais c'est son rapport au Réel qui en détermine quelque chose.

L'acte analytique fonde la psychanalyse, et en 2008, J.-A. Miller le qualifiait de « *quasi-déliquant* » :

« La psychanalyse se fonde sur la croyance en un déterminisme absolu, généralisé, quasi délirant. Tel est le principal postulat psychanalytique : “ ce n'est pas par hasard ” [...]. Mettre en marche le sujet supposé savoir, l'enclencher, est une opération dangereuse. »⁷

Un véritable délire d'interprétation peut se manifester, car en effet, l'acte analytique donne du sens, bien qu'il s'origine en premier lieu de la non entière reconnaissance du sujet. Lacan, dans la leçon du 22 février 1967, pointe ainsi :

« [...] son corrélat de méconnaissance, ou plus exactement la limite imposée à sa reconnaissance, ou si vous voulez encore, son Repräsentanz dans le Vorstellung, à cet acte, c'est la Verleugnung. A savoir que le sujet ne le reconnaît jamais dans sa véritable portée inaugurale, même quand le sujet est, si je puis dire, capable d'avoir, cet acte, commis. »⁸

Prenons l'exemple de l'*acting-out*, qui est un acte par lequel le sujet n'est plus passif comme l'halluciné mais participant actif dans la création du phénomène. Dans la réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud, Lacan démontre que l'*acting-out* existe par un autre mode d'interférence entre le Symbolique et le Réel qui soulignent les limites de l'analyse et marquent l'existence d'un matériel non dialectisable. Il y a un retour dans le Réel de matériel non-symbolisé.

¹ Lacan, *Ibid.*

² Freud S., *Esquisse d'une psychologie scientifique*, 1895, Paris : Érès, 2011.

³ Freud S., *Ibid.*

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1966-1967, leçon du 15 février 1967.

⁵ Lacan J., Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004, p. 366.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit, leçon du 15 novembre 1967.

⁷ Miller J.-A., « Jacques-Alain Miller à Buenos Aires, conférence au Teatro Coliseo ». In *La Cause freudienne*, décembre 2008, 70, p. 97.

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1966-1967, leçon du 22 février 1967.

Cependant, l'acte ne peut se réduire à sa dimension psychopathologique, d'*acting-out* et de passage à l'acte, en ce qu'il ne pointe pas l'inscription signifiante, qui transforme le sujet. « L'acte (tout court) a lieu d'un dire, et dont il change le sujet »¹.

« [L'acte] est instauration du sujet comme tel. C'est-à-dire que, d'un acte véritable, le sujet surgit différent, en raison de la coupure, sa structure est modifiée. »

L'acte se marque de l'effet signifiant :

« [...] par où prend place le retour de l'effet dit effet de sujet qui se produit de la parole, dans le langage bien sûr, retour de cet effet de sujet en tant qu'il est radicalement divisant. »²

Dans *l'Étourdit*, Lacan dénote que l'acte est un moment d'existence. Il est une énonciation subjective, une marque de création, qui se spécifie de son commencement :

« Il est concevable que l'acte constitue, si l'on peut s'exprimer de cette façon, sans guillemets, un vrai commencement. Qu'il y ait pour tout dire, un acte, qui soit créateur et que ce soit là le commencement. »³

La vraie structure de l'acte est donc déterminée par la création du nouveau, quelque chose qui fait création et commencement pour le sujet.

« Or, il suffit d'évoquer cet horizon de tout fonctionnement de l'acte pour s'apercevoir que c'est bien évidemment là que réside sa vraie structure, ce qui est tout à fait apparent, évident et ce qui montre la fécondité, d'ailleurs, du mythe de la création. »⁴

L'acte se marque, autant que les témoignages des artistes nous l'indiquent, du nouveau, d'un bouleversement, d'un changement. L'acte fait inscription logique par un avant et un après.

Donc si au commencement, il y a l'action⁵ : la question est bien de savoir : « C'est quand, l'acte ? ».

« [...] sans acte il ne saurait tout simplement être question de commencement. L'action est bien au commencement parce qu'il ne saurait y avoir de commencement sans action. »⁶

Néanmoins, pour paraphraser Goethe⁷, Lacan propose un au-delà : « au commencement était l'acte de dire ». L'acte et le dire sont ainsi explicitement associés, car l'acte survient : « [...] quand surgit un dire, qui ne va pas toujours jusqu'à pouvoir ex-sister au dit »⁸. En outre, C. Soler en propose une définition succincte et efficace : l'acte est un dire et le dire est un acte⁹.

Le dire se distingue des dits. Il n'a pas d'énoncés, il est un fait d'existence, il se marque d'une *quoddité*, il est.

Si l'acte génère diverses interprétations, l'intérêt ne se justifie pas de les filer mais bien de cerner la cause de cet acte. Ce sont moins les *dits* du sujet qui prévalent plutôt que ce qui ne se dit pas, là où se marque *la cause de son désir*¹⁰. Les dits échouent à inscrire l'objet dans le Réel, contrairement à l'acte¹¹ et son sujet est subverti. Il n'y a pas de *je* qui puisse se dire (pas de *cogito*)

¹ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit.

² Lacan J., *Ibid.*, leçon du 20 mars 1968.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit, leçon du 15 novembre 1967.

⁴ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit, leçon du 15 novembre 1967.

⁵ Freud S., *Totem et Tabou*, 1912, Paris : Puf, 1993, 2015.

⁶ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit, leçon du 10 janvier 1968.

⁷ « Au commencement était l'action » fait référence au *Faust* de Goethe, où il s'agit finalement moins d'action et plus d'acte.

⁸ Lacan J., Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975, p. 25.

⁹ Soler C., *La politique de l'acte*, Cours du Collège Clinique de Paris, 1999-2000, Diffusion : Ancibure F, Bosch M., Galan M., inédit, p. 8.

¹⁰ Soler C., *Ibid.*, p. 108.

¹¹ Soler C., *Ibid.*, p. 108.

et le surgissement d'un dire transforme le *je* et peut alors réaliser le tour de force d'une inscription dans le Réel.

« L'acte inscrit dans le réel ce qui était inscrit dans le symbolique. »¹

L'acte génère une distinction du statut du sujet, car dans l'acte, il s'agit du sujet inscrit dans le Réel, sans recours au sujet-supposé-savoir.

L'acte se fonde de la reconnaissance de la division subjective, il fait coupure, et par le dire du sujet, il s'affranchit de la répétition. L'acte s'inscrit dans une répétition et enjoint à un franchissement d'habitudes. Il se marque de la logique *du vel, ou bien... ou bien*.

« Il est un signifiant qui se répète, quoiqu'il se passe en un seul geste, pour raisons topologiques qui rendent possible l'existence de la double boucle créée par une seule coupure. »²

Lacan utilise la bande de Mœbius, pour rendre compte des « raisons topologiques » de l'acte : la double boucle de la répétition signe l'identité de la différence, soit le trait unaire. La bande de Mœbius équivaut ainsi au sujet, elle est une surface compacte dont le bord est homéomorphe à un cercle : il ne possède qu'une seule face contrairement à un ruban classique qui en possède deux³.

Par l'acte, le sujet peut advenir et échapper à la répétition :

« Déjà je le rappelle, pourtant, l'objet petit *a*, nous l'avons défini et imagé comme ce qui fait la chute dans la structure, au niveau de l'acte le plus fondamental de l'existence du sujet, puisque c'est l'acte d'où le sujet, comme tel, s'engendre, à savoir la répétition. »⁴

En soulevant le voile de l'objet *a*, l'acte fait surgir le Réel⁵.

Donc nous posons que, par l'acte analytique, le sujet est changé, mais qu'il n'existe pas de savoir qui répond de l'acte⁶ : le sujet peut alors ne pas pouvoir en rendre compte.

L'acte s'inscrit toujours dans un au-delà du sujet, il est du côté de la cause. L'acte, est pris dans le discours, et reste soumis à l'interprétation des autres :

« En tout acte, il y a quelque chose qui, comme sujet, lui échappe, qui y viendra faire incidence, et qu'au terme de cet acte, la réalisation est, disons pour l'instant, pour le moins voilée de ce qu'il a, de l'acte, à accomplir comme étant sa propre réalisation. »⁷

Dans le dispositif de la passe, l'analysant fait émerger par un acte de parole, des modalités inédites qui viennent enserrer son expérience de *parlêtre*. Il élève la parole pleine à la dignité de l'acte. Lacan indique ainsi dès son premier Séminaire que :

« La parole peut exprimer l'être du sujet, mais, jusqu'à un certain point, elle n'y parvient jamais [...]. La parole pleine est celle qui vise, qui forme la vérité telle qu'elle s'établit dans la reconnaissance de l'un par l'autre. La parole pleine est parole qui fait acte. Un des sujets se trouve, après, un autre qu'il n'était avant. »⁸

¹ Soler C., *Ibid.*, p. 24.

² Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1966-1967, leçon du 22 février 1967.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1966-1967, leçon du 22 février 1967.

⁴ Lacan, Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1966-1967, leçon du 15 février 1967.

⁵ Kong P., « Batman à Cerisy, la révolution du sujet ». In Marx, Lacan, *L'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, Toulouse : Érès, 2013, p. 54.

⁶ Soler C., *Le politique de l'acte*, Cours du Collège Clinique de Paris, 1999-2000, Diffusion : Ancibure F, Bosch M., Galan M, inédit, p. 26.

⁷ Lacan J., Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit, leçon du 13 mars 1968.

⁸ Lacan, Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975, p. 125-126.

Le texte de Lacan de la *Proposition d'octobre*¹ précède son Séminaire sur l'acte analytique, et fonde le dispositif de la passe. Il s'interroge sur le point de départ de l'acte analytique et il repère, à partir des mouvements de sa relation à W. Fliess, un passage de Freud d'analysant à analyste.

Dans son discours de l'EFFP², comme une réponse aux critiques qui ont suivi sa *Proposition d'octobre*, il réfère la passe à l'acte psychanalytique. Il se pose contre une institutionnalisation de la psychanalyse, qui tendrait à rabattre l'enjeu même de sa pratique. C'est ainsi qu'il propose le dispositif du cartel et de la passe, afin de produire un savoir qui ne se vaut que par son attachement à la clinique et à sa transmission.

*« Le mode sous lequel étaient appréciés les individus sélectionnés [...] m'avait toujours semblé participer beaucoup plus de ces lois de la concurrence qui font que la plupart des groupes humains fonctionnent. J'ai désiré un autre mode de recrutement, et c'est la passe ; elle était dans mon idée le premier pas d'un recrutement d'un style différent. »*³

N'est-ce pas justement du *style* dont il s'agit, qui n'est pas sans évoquer le style de l'analyste et celui de l'artiste ?

L'expérience de la passe semble universelle à toutes les directives des associations de psychanalyse depuis 1918. Tout psychanalyste doit avoir fait, lui-même, une analyse afin d'éviter les écueils subjectifs et afin de reconnaître et d'avoir expérimenté la réalité de l'inconscient. Selon Freud, c'est, non pas à partir de ce que l'analyste a découvert dans sa propre analyse qu'il doit orienter sa pratique, mais bien à partir *de quoi*⁴ elle s'est servie.

Lacan se détache des modèles très codifiés des associations de psychanalyse rattachées à l'API (Association Psychanalytique Internationale) pour proposer un modèle qui permette l'émergence du désir de l'analyste.

En modifiant et en cherchant à créer un nouveau modèle de la passe, il rompt avec une logique de titre décerné :

*« L'analyste ne s'autorise que de lui-même, cela va de soi. Peu lui chaut d'une garantie que mon École lui donne sans doute sous le chiffre ironique de l'AME. Ce n'est pas avec cela qu'il opère. »*⁵

Ce n'est pas la garantie de l'Autre qui fait foi. En dénommant la passe ainsi, il distingue le dispositif de la fin d'analyse, pour y convoquer le témoignage de l'analysant quant à l'émergence de son désir d'analyste. *« La passe n'a rien à faire avec l'analyse »*⁶. Il n'y a ni titre, ni nomination ou diplôme décernés à la suite de la passe ; la reconnaissance ne s'établit pas à partir d'un Autre.

*« La passe en effet permet à quelqu'un qui pense qu'il peut être analyste, à quelqu'un qui est près de s'y autoriser, si même il ne s'y est pas déjà autorisé lui-même, de communiquer ce qui l'a fait se décider, ce qui l'a fait s'autoriser ainsi, et s'engager dans un discours dont il n'est certainement pas facile d'être le support, il me semble. »*⁷

Le contrôle de l'acte analytique s'effectue dans un cartel de passeurs, qui traversent le même passage que le passant : ils considèrent eux-mêmes en être à ce moment de la passe dans leur cure. Par le travail de la passe et du cartel, il y a un retour aux fondamentaux de la psychanalyse,

¹ Lacan, « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 243-259. (Le Champ freudien).

² Discours prononcé le 6 décembre 1967, ajout d'une conclusion datée du 1er octobre 1970.

³ Lacan J., « Sur l'expérience de la passe ». In *Ornicar ?*, 1977, 12-13, p. 117-123.

⁴ Lacan J., « Peut-être à Vincennes... », 1975. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 307-311. (Le Champ freudien). p. 313.

⁵ Lacan J., « Note italienne », 1973. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 307-311. (Le Champ freudien). p. 307.

⁶ Lacan J., « Sur l'expérience de la passe ». In *Ornicar ?*, 1977, 12-13, p. 117-123.

⁷ Lacan J., *Ibid.*

soit au travail de Freud ; mais la passe n'est pas l'exercice d'une technicité savante, mais bien de témoigner de l'émergence du désir de l'analyste, et du fait que l'analyse a bien eu lieu.

Pour se faire analyste, il faudrait une raison autre, un *désir inédit*¹ et la passe permet d'en prendre acte.

Déjà dans les dernières séances² du Séminaire sur l'*Éthique*, Lacan avance la mise en fonction du « désir de l'analyste ». Le dispositif de la passe cerne l'émergence au cours de l'analyse de ce désir, qui n'est pas le désir de devenir analyste. Dans le Séminaire VIII³, il indique qu'une mutation a eu lieu dans l'économie de son désir ; le désir de l'analyste étant plus fort que tous les autres, – de prendre le patient dans ses bras, ou de le jeter par la fenêtre. Le désir de l'analyste soutient donc, non pas un « manque-à-savoir » à combler, mais bien un désir inédit, de l'ordre d'une réinvention au cas par cas. Le désir du sujet devient le désir de l'Autre et l'analyste se fait *cause de ce désir*⁴.

III-2 – *Les Demoiselles d'Avignon*⁵, acte ou passe de Picasso ?

Nous nous sommes intéressés à l'étude freudienne de Robert et Rosine Lefort, qu'ils rédigent après la découverte du tableau *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso et la survenue d'affects. En menant leur étude clinique, ils font l'hypothèse que le temps nécessaire à la fabrication de l'œuvre correspondrait à la passe de Picasso.

Qu'est-ce alors à dire qu'évoquer l'expérience de la passe nécessite de dégager les signifiants maîtres qui ont marqué et orienté le sujet dans l'existence. Le peintre a-t-il réduit le symptôme à son noyau, définissant alors le *sinthome* (S1/a), ou même formulé la phrase de son fantasme fondamental ? Il reviendrait au spectateur de l'œuvre – selon la suggestion des Lefort – de se faire le passeur et de témoigner de l'analyse de Picasso.

Des centaines de dessins et d'études préparatoires⁶ précèdent la mise à ciel ouvert de cette immense toile de six mètres carrés. Le tableau se présente d'abord sans nom, puis se trouve successivement renommé, *Le bordel d'Avignon* ou encore *Bordel philosophique*, pour devenir quelques années plus tard *Les Demoiselles D'Avignon*.

L'œuvre se marque d'être, selon les historiens, un repère qui annonce le début de l'art moderne et la percée prochaine du cubisme. La figuration apollinienne est mise de côté au profit d'un univers original qui suspend toute recherche de vraisemblance. Elle est aussi un commencement, pour le peintre lui-même, qui la définit comme sa « *première toile d'exorcisme* »⁷.

Plusieurs mois de travail⁸ seront nécessaires, le peintre s'enferme et ne parle pas de ce nouveau projet, certains personnages disparaissent, d'autres apparaissent. Lorsqu'il ouvre enfin son atelier à ses amis pour présenter son œuvre, c'est un véritable *choc*. Bien qu'habitué aux

¹ Le terme apparaît en 1974.

² Lacan J., Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986, leçon du 22 juin 1960.

³ Lacan J., Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001, p 225.

⁴ Lacan J., « Discours à l'École freudienne de Paris », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 261-283. (Le Champ freudien). p. 266.

⁵ Tableau de Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, 1907, 243,9 x 233,7 cm. Collection The Museum of Modern Art, New York.

⁶ 400 à 500 études ont ainsi été exposées au musée Picasso à Paris du 26 janvier au 18 avril 1988.

⁷ Picasso P., *Propos sur l'art*, Paris : Gallimard, 1998, p. 138.

⁸ Entre 8 et 9 mois entre la fin 1906 et 1907.

différentes recherches de Picasso, ils désapprouvent complètement et considèrent leur propre travail remis en cause face à la rupture avec l'esthétique convenue que représente cette œuvre.

Les Demoiselles rompt totalement avec ses habitudes de figuration mais *Le bain turc* d'Ingres¹ reste une source régulière d'inspiration. Il y puise, pour ce tableau, des modèles précis mais choque par la représentation nouvellement amorcée. La réception offusquée des amis de Pablo souligne l'effet reçu – de grande sauvagerie – confronté à une nouvelle, une autre, figuration du corps féminin.

Le tableau est original et transgressif, néanmoins le marchand d'art Daniel-Henri Kahnweiler² ne s'y trompe pas : un franchissement culturel a lieu.

*« C'était quelque chose de fou et de monstrueux à la fois. J'étais violemment et profondément ému, et j'ai aussitôt pensé c'était une œuvre admirable. »*³

Aujourd'hui l'accueil du tableau peut sembler plus aisé qu'à l'époque, car notre œil s'est habitué à l'art moderne ou aux formes « brisées ». Toutefois, la charge pulsionnelle du tableau reste très prégnante, pouvant aller jusqu'à générer effroi et répulsion. Ainsi Robert et Rosine Lefort dépeignent une « rencontre, au sens "tychique" de Lacan – un choc devant le nez de la femme accroupie en bas à droite de la toile »⁴. Picasso signifiait, en outre, à D-H. Kahnweiler son souhait d'en majorer l'effet : « *Le nez de travers, je l'ai fait exprès. J'ai fait de façon que les gens soient obligés de voir un nez* »⁵.

Lors des premiers mois d'études, Picasso reproduit tout à la fois le bain de femmes ou une scène de bordel. Il travaille à représenter le corps de femmes, leurs visages et leur regard, esquissant différentes tentatives, impliquant différents personnages. Au bout de quelques mois, il suspend ces recherches et se met à réaliser des natures mortes, ou des esquisses inspirées des arts primitifs⁶.

Mais si les critiques d'art lui accolent cette influence, il refuse et raconte la vérité de l'expérience et la marque qu'a laissée sa visite dans le musée ethnographique du Trocadéro :

*« Je me suis forcé à rester, à examiner ces masques, tous ces objets que les hommes avaient exécutés dans un dessein sacré, magique, pour qu'ils servent d'intermédiaires entre eux et les forces inconnues, hostiles qui les entouraient, tâchant ainsi de surmonter leur frayeur en leur donnant couleur et forme. Et alors j'ai compris que c'était le sens même de la peinture. Ce n'est pas un processus esthétique, c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. Le jour où j'ai compris cela, je sus que j'avais trouvé mon chemin. »*⁷

Cette visite a lieu pendant l'hiver 1906-1907 et se situe dans le temps de création et d'esquisses de son tableau, qui, lui-même abouti, ne verra réellement le jour qu'en juin-juillet 1907. Plutôt que d'influence, et il le scande, il s'agit d'une révélation qui se transcrit directement dans son travail. Il explique :

« J'ai compris à quoi elles servaient, leurs sculptures, [...] tous les fétiches [...], ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient, l'émotion, c'est la même chose ; j'ai compris pourquoi j'étais peintre. [...] Les

¹ *Le bain turc* d'Ingres date de 1862.

² C'est le début d'une longue relation d'amitié entre les deux hommes.

³ Kahnweiler D. H., cité par Cabanne P., *Le siècle de Picasso*, t.1, *La naissance du cubisme* (1881-1912), Paris : Gallimard, 1992, p. 315.

⁴ Lefort R. et R., « Les demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso ». In *Ornicar ?*, juillet-septembre 1988, 46, p. 81.

⁵ Kahnweiler D. H., cité par Cabanne P., *Le siècle de Picasso*, t.1, *La naissance du cubisme* (1881-1912), Paris : Gallimard, 1992, p. 315. Picasso l'évoque ainsi en 1986.

⁶ Daix P., *Dictionnaire Picasso*, Paris : Robert Laffont, 1995, p. 249.

⁷ Picasso P., *Propos sur l'art*, Paris : Gallimard, 1998, p. 116.

Demoiselles d'Avignon ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! »¹

De là, sa peinture se modifie, la femme accroupie réalise un quart de tour supplémentaire par rapport aux esquisses. Son corps se tourne dans une torsion impossible, afin que son visage fasse désormais face au spectateur, et que son nez, de profil, s'impose et détermine l'angoisse. Ce nez se fait point central, qui nous regarde.

Auparavant, le sexe de la femme accroupie était caché par un marin qui a totalement disparu de la version finale de la peinture. C'est au lieu de cette disparition, de cette absence, que jaillit le nez pour masquer le manque phallique et faire apparaître l'horreur de la castration. Par un traitement du peintre de son propre rapport au manque, le nez s'inscrit dans l'œuvre comme semblant d'objet *a* et il symbolise ainsi la castration notée $-\varphi^2$. La parure phallique propre au corps féminin est abandonnée et renvoyée au spectateur ; celui-ci, avec effroi, reçoit le reste non spécularisable, le regard.

Dans les différentes peintures de Picasso, l'on remarque que les yeux sont toujours très présents « comme la figuration d'une marque du corps non spécularisable »³, soit un objet d'art, un objet « donner-à-voir »⁴.

L'*exorcisme*, tel que Picasso le définit, consisterait alors à abandonner le processus idéal esthétique, quitter la figuration, qui, par le voile de la peinture, recouvre la béance fondamentale. Aussi, dans son œuvre, l'artiste, désormais, ne met plus à disposition l'objet *x* pour le spectateur. Avec ce tableau, *Les Demoiselles d'Avignon*, le spectateur se confronte à un effet de satisfaction pulsionnelle pour le regard et non pas pour l'œil, comme c'est le cas dans la peinture apollinienne.

Alors, en suivant les Lefort et le témoignage de l'artiste, l'on perçoit que l'œuvre fait acte. Le tableau paraît, auprès de tous, être quelque chose de monstrueux. Il y a un effet de transgression face auquel Picasso ne cède pas, bien qu'il hésite un moment, retourne son tableau, roule la toile puis finisse par le sortir de son atelier. En ne reculant pas, il y a une réponse éthique de l'artiste face à sa rencontre avec le Réel : un franchissement s'opère pour le créateur qui, après ce tableau, produira de nombreuses œuvres, sous un nouveau *style*.

C'est en soulevant le voile de l'objet *a*, de la peinture comme ce qui voile la béance, que l'acte fait surgir le Réel, et que l'artiste peut advenir et échapper à la répétition. Il existe un Réel irreprésentable, et Picasso, en ne cédant pas, fait acte de création.

L'impossible torsion de la femme, et ce nez sans équivoque, laissent entrevoir l'utilisation topologique que Lacan fait de la bande de Möbius où l'endroit et l'envers du ruban ne sont pas distingués et marquent une continuité infinie. La continuité de la torsion du corps et ce nez représentent la coupure du sujet, sa division entre savoir et vérité⁵, et ainsi, figurent le savoir insu de l'artiste sur le fantasme et son rapport *extime* à l'objet⁶.

¹ Picasso P., *Ibid.*, p. 138.

² Lacan, Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 73.

³ Trichet Y., « Les Demoiselles d'Avignon. L'œuvre, sa création, et ses effets subjectifs chez Picasso ». In *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, ss la dir. Delaplace J. Rennes : Pur, 2014. p.93-105. (Clinique Psychanalytique et Psychopathologie).

⁴ Lacan, Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964-1965, Paris : Seuil, 1973, p. 105.

⁵ Lacan J., « La science et la vérité », 1965-66. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 856.

⁶ Trichet Y., « Les Demoiselles d'Avignon. L'œuvre, sa création, et ses effets subjectifs chez Picasso ». In *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, ss la dir. Delaplace J. Rennes : Pur, 2014. p.93-105. (Clinique Psychanalytique et Psychopathologie). p. 100.

Ce surgissement, ici dans la peinture, jaillit à partir du sujet inscrit dans le Réel, et non du sujet-supposé-savoir. Cela se réalise dans un au-delà du sujet : cela fait coupure, et l'affranchit de la répétition. Ses nombreuses peintures qui s'ensuivent témoignent de ce franchissement et la réponse singulière du sujet et de son *style*.

Cela nous enjoint à faire un saut de l'œuvre d'art, de l'acte de création à la situation de la passe notamment par la définition ainsi révélée, qui indique que : dans la passe, il s'agirait de faire de son symptôme un « *escabeau* », en jouant tout à la fois de son symptôme et de sa jouissance opaque.

Le temps de fabrication de la toile *Les Demoiselles d'Avignon* se trouve marqué d'une profonde solitude dont Picasso témoigne à plusieurs reprises, ce que Robert et Rosine Lefort reprennent, pointant alors que :

« [...] la passe est là dans la rencontre de l'impossible, lorsque l'objet, chu du désir en tant que tel, fait traversée du fantasme a \diamond \$. La destitution du sujet s'ensuit. »¹

Et le peintre, à la différence peut-être d'un autre, ne dispose, selon les Lefort, que :

« [...] d'une seule solution, celle de partager l'horreur ; Picasso était peintre, il a pu le faire en nous jetant à la figure cet objet du partage de l'horreur »².

Les trois temps repérés par les Lefort démontrent les étapes successives du franchissement du peintre, vers la production de l'objet et la passe qu'ils suggèrent par la place du spectateur.

Le premier temps, qui correspond à la disparition du marin, correspondrait à la chute de l'image spéculaire i(a), à l'autoportrait de Picasso. Le marin, confronté au manque phallique de la femme, disparaît au profit de l'allongement de la cuisse de la femme. Le col du vêtement du marin se transforme pour dissimuler des femmes au centre de la peinture, mais toujours, subsistent les deux visages des femmes du milieu et la représentation du regard de Picasso.

Au deuxième temps, le peintre lui-même, avec la disparition du marin, se retrouve face au sexe des femmes. C'est là que Picasso détourne le regard de la femme accroupie, pour réaliser un impossible que le spectateur ne verra pas, car c'est le nez qui « *saute aux yeux* ». Ce nez, hors corps, est le centre du tableau. Il vient figurer le partage de la trouvaille de Picasso, l'*exorcisme* du trou, de l'objet *a* qui ne peut être représenté. Enfin dans un troisième temps, et c'est avec cela que Pablo Picasso fait l'expérience d'un savoir nouveau, le visage de la femme en haut à droite, marque le début d'un nouveau *style*, le trait identifiable parmi les autres, celui de Picasso.

Avec *Les Demoiselles*, il est sensible que l'œuvre est une production subjective qui se distingue du symptôme, et qui ainsi serait équivalente à la production d'un objet non interprétable. L'irrépressible de la création conduit Picasso vers un savoir inconscient où le spectateur a à s'en faire le passeur. M. Lapeyre écrit ainsi que les deux, création et passe, ne se confondent pas :

« Ou créer, ou s'expliquer : il faut choisir. Mais dans l'intervalle, le secret ni ne s'avoue ni ne se cache, ni ne se trahit ni ne se dissimule, il signifie... en acte. »³

C'est donc bien d'un acte dont il s'agit, et pour lequel l'acte psychanalytique, tel qu'il est défini par Lacan, permet d'en tracer les contours et de serrer les coordonnées de l'acte de création, moment de bascule et de révélation pour le sujet.

¹ Lefort R. et R., « Les demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso ». In *Ornicar ?*, juillet-septembre 1988, 46, p. 86.

² Lefort R. et R., « Les demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso ». In *Ornicar ?*, juillet-septembre 1988, 46, p. 86.

³ Lapeyre M., *Psychanalyse et création : la cure et l'œuvre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2011. (Psychanalyse &.). p. 98.

III-3 – Le « Pousse-à-la-crédation », un acte à venir pour chaque Un ?

En 1971, Lacan indique que James Joyce est allé « tout droit au mieux de ce qu'on peut attendre de la psychanalyse à sa fin » et qu'à faire une psychanalyse « il n'y eût rien gagné »¹. Chacun construit ainsi son petit *escabeau* avec lequel il fait face au monde, et le travail de l'analyse tend à castrer le *parlêtre* de son *escabeau* et à l'en faire descendre. Le sujet a alors à faire avec le singulier, la *lalangue* et le *sinthome* « désincarné ». Car, et Lacan le marque, la fin d'analyse n'a pas pour but la construction d'un *escabeau* :

« Nous, ce n'est pas ça, notre intention ; ce n'est pas du tout de conduire quelqu'un à se faire un nom ni à faire une œuvre d'art. C'est quelque chose qui consiste à l'inciter à passer par le bon trou de ce qui lui est offert, à lui, comme le plus singulier. »²

En empruntant la citation à J.-A. Miller, « la création nous introduit au traitement de l'art comme réel »³, cela nous amène à questionner le « pousse-à-la-crédation », tel que nous l'avons déterminé dans ce travail, comme ce qui soutiendrait un acte à venir pour chaque Un ?

À partir de leur place d'exception, les artistes témoignent d'un *savoir-y-faire* avec le Réel. De son arrimage dans le Symbolique et l'Imaginaire, le passant rend compte de ses modes de création et aussi de son *savoir-y-faire* avec le Réel. Il témoigne du passage d'un *je ne veux rien en savoir*, jusqu'à un *savoir-y-faire* avec ce qui fait souffrir, avec le symptôme ; il extrait « un savoir dont, en tant qu'analysant »⁴ il ne sait rien.

Donc, du témoignage du passant ou de l'œuvre d'art de l'artiste, s'élèvent un savoir nouveau, et un *savoir-y-faire* nouveau. Chaque création d'artiste apporte la véracité de sa propre expérience, au « un-par-un » ; c'est bien la jouissance, en métonymie et en acte, qui permet de rendre compte du *Je veux* du sujet.

Nous convenons de l'importance de distinguer la passe clinique de la passe partie prenante du dispositif, où, dans cette dernière, il s'agit de faire passer le singulier du *sinthome* à l'Autre de l'école. Il s'agit pour celui qui est en place d'accepter et de se positionner par le plus singulier, vers son *sinthome*, de remonter sur l'*escabeau* pour se présenter, de manière inédite, au monde à partir de cette expérience.

Le dispositif de la passe, pousse l'analysant à authentifier sa voix qui s'est ainsi élevée pour la communauté. La passe soutient alors la dimension créatrice du sujet pour s'offrir à la transmission et au partage. Elle est donc le lieu d'un nouveau *savoir-y-faire*, de s'y reconnaître et de savoir pourquoi⁵. Une destitution du *sujet-supposé-savoir* s'opère alors, pour l'assomption de son être d'objet ; le savoir ne viendra que du sujet et de sa rencontre avec le Réel, et non d'un Autre, ou d'une vérité supposée.

Ce n'est donc pas à partir d'un savoir sur son désir, mais à partir de la production de l'objet *a* – dans lequel il rencontre son être – que le sujet va se choisir une « conduite »⁶. Elle est alors un *pari* sur le discours analytique et la possibilité qu'elle offre d'ouvrir à ce que S. Askofaré appelle un « pousse-à-la-crédation »⁷ qu'implique le réel. Autrement dit, elle est l'occasion d'un savoir sur la cause.

¹ Lacan, « Lituraterre », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien). p. 11.

² Lacan J., « Sur le plaisir et la règle fondamentale ». In *Lettres de l'École freudienne*, 1978, 24, p. 22-24.

³ Miller J.-A., « Sept remarques de Jacques-Alain Miller sur la création », *Lettre Mensuelle*, 68, 1988, p. 11.

⁴ Bruno P., « Sans la passe... ». In *Essaim 18*, 2007, 1, p. 11-24.

⁵ Askofaré S., « L'identification au sinthome ». In *Essaim 18*, 2007, 1, p. 61-76.

⁶ Bruno P., *La Passe*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003. (Psychanalyse &.). p. 285.

⁷ Askofaré S., « L'identification au sinthome ». In *Essaim 18*, 2007, 1, p. 61-76.

Notons que l'usage du terme « *pousse-à-la-crétation* » de S. Askofaré se distingue de notre usage transversal et commun mais nous permet d'approcher nos questionnements d'ouverture. Pour la clarté de l'exposé nous conservons son terme pour bien en signifier les contours qui s'appliquent ainsi à la dimension créatrice de tout sujet, socle fertile de la transmission de l'expérience de la passe.

Le caractère intransmissible de la psychanalyse, « *Tel que maintenant j'en arrive à le penser, la psychanalyse est intransmissible* »¹, ou celui de la création obligent le passant, et l'artiste à réinventer leur art. La passe est une butée sur le Réel de l'inconscient, aporie qui oblige la réinvention de la passe, comme celle de la cure analytique pour chaque analysant. Et ce qui importe est, comme Lacan le marque, de faire face à l'acte analytique.

A. Badiou indique ainsi :

« [...] toute la subtilité d'analyse, toute la révision conceptuelle, toute la topologie, toute la théorie de l'instance analytique, tout ce qu'on peut dire de l'acte lui-même, tout cela, en réalité, n'a qu'une fonction, qu'une destination : c'est donner chance, donner un peu plus de chance de faire face à l'acte. C'est pourquoi, à mon sens, sans la prise en considération de l'acte analytique, on montrera aisément que le dispositif théorique de Lacan est inconsistant. »²

Par hypothèse, nous formulons, que sans acte, – tel que Lacan en définit les contours, ce qui par son inscription dans le Réel fait révélation pour le sujet, et dans lequel le créateur engage son éthique –, que la création se réduirait à une mise en jeu sans cesse renouvelée du désir métonymique, générant toujours plus d'objets monnayables. Sans acte, l'art risquerait de n'être que la réserve d'*escabeaux*, fournissant des objets esthétiques, de jouissances partagées, traces des mouvements de sociétés et de la culture.

La création invite donc le spectateur à faire face au traitement de l'art comme Réel, à se confronter à l'acte de l'artiste et à son inscription comme nouveauté, marque de Réel, sans la garantie d'un Autre et ainsi à être témoin du désir inédit de l'artiste.

La création, comme l'analyse, se fonde-t-elle alors d'un *acte à venir*³, mettant à l'épreuve chaque Un – *mets-y du tien !* – et jouant des places : occuper celle d'un semblant d'objet *a* avec l'analysant pour le passant, et celle pour l'artiste d'une advenue au Réel de son être, un semblant d'objet *a*, déjà modelé dans son art – tel que Louise Bourgeois en témoigne.

« *Le monde de ma sculpture et ma vie ne font qu'un* » ; « *Vraiment mon œuvre c'est moi, bien plus que je ne le suis physiquement.* »

Avec l'œuvre d'art, objet résidu de l'acte, le spectateur fait partie intégrante du dispositif. Il fait face au témoignage par l'œuvre d'un *savoir-y-faire* avec le Réel, il devient passeur ; il peut, par ce dispositif, recevoir l'objet de la création et permettre à l'artiste de s'en débarrasser.

L'œuvre d'art, signe d'une énonciation subjective porte aussi la parole dans un lieu spécifique, autre, où le spectateur, qui le rencontre, est non choisi, mais sa consistance unique est qu'il peut en recevoir, en transmettre quelque chose et générer une coupure d'avec l'objet.

L'objet d'art, ainsi ravi par son frère Diego à la destruction d'Alberto Giacometti, investit le lieu d'exposition, comme un lieu d'un énoncé inédit, où la poésie dicte les mots, laissant la place à ce qu'elle s'impose comme un Réel débarrassé de la garantie de l'Autre.

¹ Lacan J., « Conclusions des Assises de l'École Freudienne de Paris, l'expérience de la passe, Deauville ». In *Lettres de l'École*, 1978, 23, p. 180-81.

² Badiou A., *Lacan : l'antiphilosophie 3, 1994-1995*. Paris : Fayard, 2013, p. 192.

³ Lacan J., « Introduction du premier volume de la revue freudienne de l'École Freudienne de Paris ». In *Scilicet*, Paris : Seuil, 1968, 1, p. 3-13.

C'est aussi la prétention et l'attente de Louise Bourgeois : le spectateur ou le critique d'art ne peuvent s'empressez d'en donner un sens, qui, de toute manière, achoppera.

Aussi, si, comme nous le soutenons, tout le monde est concerné par l'énigme du féminin, elle-même comme ce qui *pousse-à-la-crédation*, « pas-tous » ne font un objet d'art, mais chaque Un devient-il alors passeur d'art comme *acte à venir* ?

CONCLUSION

Si nous actons que l'artiste occupe d'évidence une place d'exception, qu'il devance le psychanalyste, nous mesurons aussi qu'il atteste de sa voie propre et féconde d'ouverture au monde. Art et psychanalyse se sont enrichis mutuellement au point d'encourager le scientifique dans les redéfinitions de ses champs afin de dépasser une clinique de l'observation et des phénoménologies d'image, et à mettre au centre de son questionnement et au-delà du spéculable, le sujet. Leur proximité d'exploration des zones rebelles à la conscience, leur rapport à ciel ouvert, ont pu créer pour l'artiste et le clinicien une émulation réciproque qui porte tant sur l'art et sa matière, que sur le sujet, sujet créateur et sujet de la psychanalyse.

Lorsque Freud élabore sa théorie de la sublimation comme une pulsion déssexualisée, une défense face au sexuel, il nous place devant un paradoxe – que Lacan dépoussiérera – mais déjà il permet de s'orienter pour distinguer une création comme élaboration imaginaire de l'objet interchangeable (barrage à la jouissance) d'une création tenace, irrépessible, qui s'envisage dans un au-delà – le champ de la jouissance.

Si la création, toujours se répète tel le symptôme qui ne cesse pas de ne pas s'écrire, les visées freudienne et lacanienne nous permettent de dégager la question de la sublimation de l'ordre du désir et de la loi du discours, et de la réarticuler autour de la question du vide essentiel, qui constitue tout sujet, le fait être parlant et fait tout autant élan de création.

L'objet alors produit, reste de l'expérience, est cette marque issue d'explorations multiples engagées par l'art, et qui avec l'évolution des techniques, se détache de la *mimesis*, d'une refiguration de la réalité pour ouvrir à un infini de possibilités. L'objet devient d'art, un objet qui se tient tout seul et ne réfère à rien d'autre qu'à lui-même. Il se distingue des autres, porte en lui-même un non figurable qui se situe au-delà de ce qui se mesure et se traite symboliquement.

En s'élevant au statut d'œuvre, cet objet d'art s'inscrit dans le monde, génère une fenêtre qui délimite la scène et son extérieur, ouvre à une place singulière pour le créateur et convoque le spectateur. Chacun peut alors faire le choix de ne plus se laisser happer par le visible, ne plus assister dans une certaine contemplation, mais de participer à cet avènement du sujet.

Avec son statut d'objet d'art, surgit un questionnement du sentiment esthétique, qui rend compte que l'objet n'est pas une simple représentation mais manifestation de la vérité profonde. Seul prévaut alors sur l'acte, le juste choix subjectif de l'artiste, qui ne se dérobe pas, s'y confronte dans son éthique et rend compte de la création comme nécessité intérieure.

En façonnant cet objet, l'artiste habille le vide essentiel, et propose un représentant non représentatif de la représentation qui peut tenir la fonction de représenter la *Chose* par un nouveau signifiant ainsi créé. Et derrière l'écran de la belle forme, c'est l'horreur de la *Chose*, jouissance interdite que les figures du sublime et de l'au-delà du plaisir convoquent, au risque des affres de douleurs, là où il ne peut être question d'académisme.

L'artiste fait l'expérience d'une beauté qui éveille devant le point de Réel et qui crée un franchissement, un acte, une dialectique au désir et à la jouissance. De là, il nous convie à un nouveau regard, à ne pas se laisser happer par l'impératif de la jouissance du discours capitaliste, à faire prévaloir par l'acte, la fonction du désir.

En commentant le texte *Die Verneinung* de Freud, la lecture de J. Hyppolite et la réponse de Lacan, nous avons tenté de saisir logiquement la dialectique de « pousse-à-... » pour nous en

emparer comme support de notre « pousse-à-la-crédation », qui vise l'empan d'une logique logée au fondement du sujet.

De cette logique structurelle pour tous, nous avons déduit une cristallisation qui opère sous la forme de la *quoddité* du *il y a* pour tous, et donc du féminin pour tous aux origines, sans pour autant que cela ne résorbe une différence de genre.

En se situant aux origines de la différenciation d'une *Verwerfung* originelle, le refoulement originaire, d'une *Verwerfung* pathologique, nous faisons le choix de cerner tout à la fois ce qui a permis de fonder un concept opératoire, le rejet d'un signifiant primordial, et précisément le Nom-du-Père dans la logique psychotique, et ce qui saurait se voir remanier plus tard par le Réel impossible du Nom-du-Père.

Pour démontrer l'originalité de notre concept « pousse-à-la-crédation », il fallait en cerner les écueils, en revenant dans un premier temps sur la familiarité entre psychose et position du sujet féminin, ce qui nous amènerait plus tard dans la thèse à aborder l'art comme possible solution dans la psychose pour argumenter que l'art ne peut se rapporter uniquement à la question de la suppléance.

Avec la femme schreberienne, paradigmatique du « pousse-à-la-femme », il devient clair que le signifiant *La femme*, signifiant forclos, peut permettre une élaboration à partir de la métaphore délirante qui vient décompléter l'Autre jouisseur. Dans sa tentation d'être l'unique pour son partenaire, elle rappelle la position désirante du féminin, cette question à laquelle on ne peut pas répondre du fait de la multitude de réponses et de l'infini de l'ensemble, alors que la femme schreberienne a pour but d'être l'unique : celle qui sera l'exception qui n'existe pas, la femme de Dieu.

La question du féminin reste entière, que ce soit concernant son désir, son signifiant forclos ou encore de toutes les marques d'un au-delà d'une logique de rodomontade phallique, au profit de la question de l'être.

Après ses bonds dans l'avancée de sa théorie psychanalytique avec la cure des hystériques, Freud butera au final sur une question centrale : *Que veut une femme ?* Il remarque le refus du féminin, commun à tous dans l'analyse, réel roc du biologique. Quelque chose ne cède pas du côté du féminin, résiste et reste comme point inanalysable qui se loge dans le point d'origine de la grande énigme de la sexualité.

Freud, en conseillant déjà de s'adresser aux poètes pour réussir à élucider une partie du mystère du féminin, nous engageait à ouvrir vers l'hypothèse que tout créateur a à dire quelque chose du féminin. Avec les développements de Lacan, notamment les tableaux de la sexuation, sur l'inconsistance du féminin, il devient clair que l'artiste occupe une position féminine : tout créateur homme ou femme est une femme qui vient se faire révélateur du manque dans l'Autre. Sa quête de savoir et de vérité génère un objet, une œuvre qui se déplace des marques privées pour s'inscrire dans le lien social comme nouveau signifiant qui vient voiler le manque de l'Autre.

La muse, une figure du féminin, se différencie en restant en $S(\mathbb{A})$; elle gîte au lieu de disjonction entre désir et jouissance, figurant alors ce qui est corrélé à l'infini, à l'Autre qui n'existe pas. Si le sujet féminin crée le nouveau signifiant pour border le trou dans le savoir concernant son être sexué, *La femme* se pose comme cette figure d'altérité radicale, l'Autre absolu comme Autre Nom-du-Père. Au même titre que le père, elle ne dispose d'aucun signifiant, ni d'aucun savoir pour la serrer, révélant par là-même qu'ils sont tous deux la marque de ce Réel impossible.

En reprenant la lettre 52¹, nous visions à saisir la cause du jaillissement de la création sous deux formes mais qui toujours engagent le créateur et qui l'amènent à en témoigner. Une des formes issues de la création sublimatoire convoque le vide créateur au niveau du *Vorstellungsrepräsentanz* et à partir de quoi la chaîne associative va se dérouler, afin d'essayer d'attraper ce reste de jouissance, objet *a* du fantasme du sujet créateur. L'expérience de création peut aussi s'écrire en-deçà, dans une proximité avec la pulsion de mort, où aucune symbolisation ne s'inscrit, restant toujours au niveau de l'éprouvé, de la jouissance de l'événement qui a fait trace. C'est de ce lieu-là, non symbolisé où *ça est là*, que ses modalités s'adjoignent à celles de la jouissance du féminin.

De ce lieu archaïque jaillit la création qui engage l'être, et c'est de ce lieu là que le créateur met en jeu sa propre vie, son nom, ses petites jouissances pour cerner le manque dans l'Autre à partir de son propre manque-à-être. Il y est sans qu'aucune autre réalité ne soit viable ou tout simplement existante et il prend acte du jaillissement singulier de cet objet, nouveau signifiant qui réorganise sa place subjective dans le monde.

Il témoigne alors du « *tout mais pas ça* », la jouissance inintégréable au tout, cette jouissance révélée par le concept de *sinthome* et que la femme, telle la position de Socrate, peut occuper. Le nouage singulier de l'artiste, transversal et différentiel, s'opère dans cette tension entre une mobilisation du phallus, de la castration (du manque-à-être), de la fonction paternelle et du féminin.

Création et manque-à-être parlent d'eux-mêmes du mouvement artistique, sans cesse relancé, et qui figure l'expérience qui suit les rails de la métonymie, en étant lui-même pourvu de ce point de *punctum*. Il est cet au-delà non représentable, marque de la métonymie de l'être dans le sujet, trace de ce que le sujet propose comme partie pour le tout pouvant satisfaire la jouissance.

Déjà avec le *Stade du miroir*, Lacan appréhendait l'existence du sujet par le prisme de l'aliénation des images et la séparation du signifiant. Il remarque que l'inscription du sujet dans un manque-à-être réalise dans le même temps la question de son désir et de celui de cet Autre incomplet. Abordant spécifiquement la question du regard, Lacan situe l'émergence du « Beau pour tous » qui peut avoir lieu par principe de décomplétion, en cachant et en protégeant de l'horreur, à la fois par une acception du phallus - φ comme la partie manquante à l'image désirée et par l'écran situé entre l'œil du spectateur et l'objet de la représentation qui définit celui qui regarde comme sujet.

En s'attachant à une approche phénoménologique du visible d'avant la mise en perspective, Lacan mettait en évidence la dialectique du « je vois » et « ça me regarde », marquant que le sujet commence *in initio* au lieu de l'autre, en tant que là surgit le premier signifiant. Le sujet s'inscrit dans le tableau, dans l'espace, dans une topologie à laquelle on accède d'abord par le regard.

Avec la représentation, l'objet *a* disparu, trou dans la représentation, assigne le sujet et le constitue comme sujet barré \$. Dans le champ du regard, le mouvement s'inverse alors pour marquer que l'objet *a* est le cadre du sujet. Le sujet y est indéterminé, il est celui qui fait l'expérience de la castration par la mise en œuvre depuis son œil de la fonction scopique, et il est celui qui fait le tableau, celui qui introduit, par le jeu des réversions, l'entrelacs du regard.

Le sujet ne peut appréhender l'origine du regard qui reste insaisissable car quelque chose est irrémédiablement perdu ; le regard bouche la vue sur le point aveugle de la castration d'où il part. Il est cet objet qui surgit dans le champ de la vision quand quelque chose est mis en jeu du côté du désir.

La schize de l'œil et du regard permet donc à Lacan d'ouvrir à la dimension du champ du regard, et l'art en est un marqueur génial, qui par les évolutions des techniques et de la pensée, de son

¹ Freud S., « Lettre 52 à Fliess du 6 décembre 1896 ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1991.

mouvement de l'idéal vers l'idée, vient rendre compte d'une manière sensible de son déplacement d'une logique du désir au Réel. L'œuvre d'art, en se jouant des registres du visible et de l'invisible, fait marque du Réel et du rapport singulier du sujet au Réel.

L'artiste modèle ce qui ne se voit pas, montre l'objet ordinairement caché et invite le spectateur à ne plus être happé par le *fascinum* de l'objet, mais à voir ce qu'il y a qu'on ne voit pas.

À partir de sa propre énonciation, de son style et de sa propre écriture subjective, il accueille l'assomption réelle de l'objet *a* *a-spécularisable* et il convie le spectateur à opérer, avec lui, un franchissement, une traversée de l'écran du fantasme, qui lui permet un rebouclage de l'objet. L'opération est autant de corps pour l'artiste que pour le spectateur, qui opère un franchissement de la demande d'en voir quelque chose et où le sentiment d'éprouvé signale la rencontre avec ce résidu non imaginisé du corps, l'objet *a*.

L'analysant et le créateur vont au bout du compte cerner ce qu'il en est de la différence absolue, de l'impossibilité à universaliser, serrant ce qu'il en est de leur éthique, au-delà des grands idéaux du Beau, du Bien et du Vrai. Et l'artiste, dans cette expérience esthétique, se démarque en faisant de l'art son *escabeau* pour se hisser dessus et le présenter aux autres.

De cet objet inimitable, de son style et de la différence absolue, c'est le *sinthome* qui serre, non comme une compensation, ou suppléance, mais par sa spécificité, sa conjugaison au singulier.

En revenant au *sinthome* de Joyce, cela nous permettait de cerner un nouage original, tel qu'il dégage une voie de repérage pour celui que nous formulons de « pousse-à-la-création », solution individuelle transversale, et qui ne fait pas de tous les créateurs contraints par la nécessité de leur art, des psychotiques.

En posant la réalité de l'impossible rapport sexuel qui s'inscrit pour tous et qui marque cette zone *extime* pour tout sujet, cette zone là-même d'où surgit l'inspiration, l'on conçoit que c'est à partir de ce lieu-là que la sublimation s'envisage comme jouissance universelle, où le sujet tente habituellement de faire une simple synthèse et où l'artiste produit, opère de faire création.

L'objet d'art se trouve modelé par la marque du sujet, sa différence absolue et sa reconnaissance, lui rendant la consistance et la corporéité de cet objet réel et sans image qui se définit d'*ex-sister* au sujet. Cet objet fait *ex-sister* un Réel hors monde, au cœur du monde, occupé par le féminin, ce point irréductible du Réel, qui demande à aller au-delà pour qu'il y ait un franchissement du sujet et une ouverture à autre chose, à un au-delà.

Quand dans le rêve de Freud, il surgit dans le champ du regard par l'image du corps de la femme, châtré, béant et où se manifeste la répétition par l'irruption de l'objet *a*, il est de création dans le rapport sexuel. Rapport sexuel, rappelons-le, où la femme n'entre que *quoad matrem*, c'est-à-dire en tant que la mère qui s'inscrit pour réduire l'innommable du rapport sexuel et proposer une suppléance à la disjonction de l'Un et de l'Autre, au nom de l'enfant et à partir de l'Autre jouissance.

Quant à Schreber, il accepte sa transformation en femme et la procréation parce qu'elle ne se déduit pas du triangle symbolique mais s'institue par un nouveau ternaire du Créateur, de la Créature et du Créé. C'est une création réelle qui se solde au niveau de l'imaginaire du corps en tant qu'il est féminin et peut alors être le lieu Autre d'une nouvelle humanité.

Pour en saisir plus la consistance corporelle du « plus-de-jouir » de l'objet *a*, il fallait s'attaquer à la matérialité, la consistance du matériau tel que l'artiste va s'en saisir, s'en faire un corps et en rendre le tressage singulier qui donne marque de la trace jouissante. L'effet de jouissance se fait à travers l'œuvre, qui en elle-même est marque, effet de vérité et de désir, mais c'est par l'acte et l'énonciation de l'artiste, par le S1, et sa *lalangue* qui peut être une marque sensible pour le spectateur.

L'œuvre, alors, peut faire nouveau langage, être une tentative de déchiffrement du Réel, proposer une solution à l'artiste pour un *savoir-y-faire* avec le Réel, et donc crypter, chiffrer face à l'angoisse surgie au lieu de l'assomption réelle. Elle peut produire un discours et faire lien social tout autant qu'elle peut aussi être la marque d'un au-delà de la disjonction entre la jouissance de l'Un et de l'Autre, et engendrer un franchissement du sujet par l'expérience esthétique.

Avec le « *pousse-à-la-création* », il devient clair que l'objet d'art et l'objet de la psychanalyse se rencontrent au joint de la formule du fantasme, lorsque pour l'artiste s'opère avec cet objet plus-de-jouir un rebouclage sur le fantasme à l'endroit du poinçon, à l'endroit de la nomination défaillante, et que le « *pousse-à-la-création* » en propose une version au-delà par un nouage original.

Chaque artiste enseigne alors tout-à-chacun et manifeste tout à la fois un effet d'*hystérisation* dans la création, et un savoir insu, dépôt de savoir absolu, marque de la langue de jouissance. L'effet d'écriture devient à la fois le vide et l'objet, touche à ce qui détermine le *parlêtre*, comme une manière de répéter ce qui fait le non-rapport, l'intersection vide.

Choisir Virginie Despentes et Annie Ernaux, deux auteures dont la création vient témoigner d'un « *pousse-à-la-création* » bordé par l'énigme du féminin, nous permettait de dépeindre avec elles une nouvelle *dit-mension* du savoir, qui n'est autre que de savoir qu'il n'y a pas de rapport sexuel, de rapport qui puisse se mettre en écriture, et qui donc se déduit de leurs objets d'art.

Avec Dali, et notre proposition de le renommer en un même terme DaliGala, l'on cerne ce qu'à la fois l'amour et la création proposent comme solution pour cet artiste. La peinture vient marquer par la trace le surgissement d'une image nouvelle qui réorganise selon les impératifs du désir ou de l'idée obsédante : une image unifiée. Gala n'est autre que celle qui lui permet le sacrifice d'âme, l'amour au sens médiéval, une dimension révélatrice de son être, qui lui permet d'éluder le positionnement dans la différenciation des sexes et obture la possibilité Autre, et qui assure l'architecture de son corps et de sa peinture.

Avec le *Banquet* de Platon et la question de l'amour, Lacan cerne tous les artefacts du transfert et dessine une mise en abîme de l'acte de création, où c'est l'acte qui prévaut. Lorsque Socrate fait appel au discours de Diotime, il permet de considérer l'au-delà de la création qui a à voir avec l'amour du Beau, mais aussi le rapport de l'homme à son éthique. De ce point ultime tragique du désir de mort qui se marque d'une énonciation fondamentale, le sujet choisit la trace de ce que lui offre l'objet.

Au cœur de l'action de l'amour s'introduit alors l'objet *a* du fantasme, avec lequel le sujet advient à lui-même après une identification ultime avec ce suprême aimable, et qui le fait désirable et avoir une suprême beauté, différente des autres, et qui fait la marque pour l'autre de cet *agalma*.

Il devient possible en revenant au dernier enseignement de Lacan du corps, qui tient par le nœud et de la nécessaire prise du langage sur le corps, d'envisager l'amour comme élément du nouage singulier pour le sujet, nouage qui s'articule par le *sinthome* et se situe au-delà du fantasme.

C'est ainsi qu'à faire part de leur solution, le mystique de l'amour, autant que l'artiste, nous laissent entrapercevoir qu'il n'existe pas de signifiant universel qui pourrait ramasser l'expérience dans un seul ensemble unifié, mais qu'il faut acter de ce qui peut s'écrire comme création symptomatique, nouage singulier propre au sujet et qui ne se réduit pas au fantasme. Et si les deux expériences connaissent des accointances majeures, elles se distinguent par le positionnement du sujet mystique ou créateur, où pour l'artiste, la transformation radicale de son être, et de sa nouvelle présence au monde s'écrit en termes de *différence absolue* alors que cela s'écrit du côté de l'absence de différence pour le mystique.

En témoignant du fait que l'objet d'art puisse permettre un nouveau langage qui contourne la perte liée au langage, Alberto Giacometti manifeste par l'éprouvé et la jouissance, tente de rendre compte de son expérience de l'*ab-sens* de l'Autre et d'éclaircissement de l'être par l'abstraction quasi topologique de ses recherches graphiques, où le temps et l'espace se mêlent. Il attrape

l'irreprésentable, l'épure du mouvement, l'au-delà de l'au-delà de la représentation et en présente une expérience esthétique.

Marguerite Duras réalise, elle, le tour de force de toucher à l'épure de son écriture, débarrassée des semblants et qui peut provoquer le ravissement pour son lecteur. Ce dernier est ravi par ce qu'elle serre : l'inexistence du rapport sexuel, le trou dans l'image ou dans le mot, le lieu d'un trou à l'origine du *parlêtre* au niveau de J(A). Par ce qui la « pousse-à-la-création », par l'acte d'écrire, elle traite de l'être et elle écrit l'amour comme ce qui supplée au rapport sexuel et en situe son inexistence.

Ces exemples cliniques nous amenaient logiquement à développer notre hypothèse initiale d'un nouage *sinthomatique* original et transversal. Le créateur aborde la béance fondamentale, par le biais du refoulé originaire irréductible et produit un acte d'énonciation, qui se soutient, du fait de la forclusion généralisée et de la référence toujours vide, d'un nouage solide par la consistance du féminin comme quart terme.

De là, il nous fallait encore en démontrer les modalités logiques de l'acte créateur. En nommant son Réel, l'artiste se nomme aussi et cette assomption se vaut d'être au-delà du nom propre et se fonde à la fois de son expérience de création, de l'absence de l'Autre de l'Autre et de son acte. À partir de la dignité de l'objet, en montant sur l'escabeau, l'artiste s'élève jusqu'à la dignité du sujet. Il fait de cet événement de corps, comme originel au *sinthome*, quelque chose qui peut être nommé beau, pour dégager à la fois une réponse singulière du *parlêtre* et un *savoir y faire* avec. Il se confronte au Réel formalisé par l'*S.K.beau*, un Réel absolu non voilé par le Nom-du-Père et la question du sens et de la signification, et où résiste le Réel impossible du féminin.

L'artiste ne renonce pas, se confronte et dépasse sa propre horreur de savoir, pour accéder à un nouveau savoir manifesté par les effets de *lalangue*, savoir sans sujet, *savoir emmerdant* dont il prend acte et produit un objet. De cet au-delà de la limite, il fait l'expérience de la *jouissance océanique*, expérience d'étrangeté à soi-même qui se loge du côté féminin, du côté hors phallique illimité et qui signe un nouveau rapport au monde.

Le « Pousse-à-la-création » se fait réelle hypostase du sujet, s'origine de la construction du sujet, faite elle-même du féminin et de la création pour chaque Un ; mais *pas-tous* créent une œuvre d'art.

C'est donc de ce lieu où *ça est là*, marque de quoddité, issue de l'opération de la *Bejahung*, et où l'advenue à l'existence de tout *parlêtre* s'origine, que se marque le « *mais pas ça* », la jouissance inintégréable au tout, dont le *sinthome* rend compte, et que l'artiste reconnaît comme sienne, et à laquelle il donne forme, produit un objet qui fait témoin et bouclage de l'expérience qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre, et qui est marque de son advenue au savoir insu.

Si l'œuvre nous invite à une expérience esthétique, c'est bien parce que l'artiste quitte le processus esthétique, soulève le voile de l'objet *a* et laisse la place à l'acte qui fait surgir le Réel.

L'acte crée le commencement, *il est*, il se marque de *quoddité*, survient d'un dire, mais se distingue d'un dit, il n'y a pas de sujet, mais il concerne le sujet du Réel. Le créateur affronte l'horreur attenante et la propose en partage au spectateur, qui se voit invité par l'artiste à la transmission et à se confronter à son tour à l'acte de l'artiste, à son inscription comme nouveauté, marque de Réel, sans garantie de l'Autre et ainsi à être témoin du désir inédit de l'artiste.

Le « pousse-à-la-création » articule une logique transversale qui s'adresse à tous de manière différentielle, et intéresse par là-même toute la psychopathologie. Si l'art peut s'envisager comme suppléance ou compensation, la création telle qu'elle concerne chaque Un et jaillit du fondement

du sujet, de la *Bejahung*, concernerait au contraire toute la clinique au « un-par-un » sans pour autant que ça fasse œuvre d'art car *pas-tous* opèrent une création.

Notre recherche nous engage à ouvrir d'autres axes et pistes de réflexion autour de l'amour. Toujours diffracté aux différentes structures pathologiques, l'amour vient se loger de manière transversale dans son rapport à la création, et pose la question de mesurer son articulation entre l'énamoration, au risque du voile, et ce qui fait création.

Nous avons pu voir durant ce travail que l'amour peut se poser comme suppléance au rapport sexuel qui n'existe pas, telle Marguerite Duras qui écrit l'amour, ou encore Dali qui consent au sacrifice d'âme auprès de Gala, elle-même à la source de son inspiration.

Nous nous interrogeons sur le risque de perdre les vertus de la muse et de rabattre le jaillissement de la création par l'amour, le *conjugo*. La différence entre muse et modèle se pose comme paradigmatique de la confusion qui tend à être réalisée entre ce qui se situerait du côté de l'énamoration et du faire création.

Comme les discours du *Banquet* nous y renvoient, quelle que soit la conception que l'on a de l'amour, s'il se veut d'enchantement du monde, l'amour est d'abord ce qui fait manque pour un sujet. Pour le poète de l'amour Rûmi, il allège chaque instant : « *Sans amour, tout culte est un fardeau, toute danse est une corvée, toute la musique n'est que du bruit.* ».

L'amour se veut-il aussi cette confiance en l'autre, quasi marque d'unité, mise en scène par Marina Abramović et Ulay dans leur œuvre « Rest Energy »¹ ? Marina Abramović tient l'arc dont la flèche est dirigée par Ulay vers son cœur. Leurs corps, tendus vers l'arrière, rajoutent de la tension à ce risque mortel.

De cette logique d'acte de création qui fait surgir le Réel, de leur sentiment du Beau, et à partir de leur rapport à l'amour, Marina Abramović et Ulay, viennent explorer avec des œuvres comme *Relation in Time*², *AAA-AAA*³ ou encore *Breathing in/Breathing out*⁴, l'amour jusque dans ses limites du voile, dans son rapport au Réel, et là où il opère de faire création ou d'être un reste de l'énamoration.

Si Marguerite Duras déjà nous invitait à reconnaître l'amour comme ce qui supplée à l'inexistence du rapport sexuel, un amour sans objet, les performances de Marina Abramović et Ulay nous permettent de penser que s'il y a un rapport sexuel, ça ne peut être que dans le rapport à une altérité interne du *parlêtre*⁵, de former l'hypothèse que l'amour peut s'envisager comme élément de nouage singulier qui s'articule par le *sinthome* et se situe au-delà du fantasme tel que nous l'abordions sous la forme d'*aimer comme le choix d'un corps*.

Et qu'est-ce à dire de Picasso et de son rapport aux femmes, à celle qui passe de muse à partenaire maudite ?

¹ « Rest Energy », performance de Marina Abramović et Ulay Amsterdam, 1980.

² « Relation in Time » performance de Marina Abramović et Ulay, Belgrade, 1977.

Ils s'attachent les cheveux ensemble, se font dos pendant 18 heures, explore la solidarité du couple.

³ « AAA-AAA », performance de Marina Abramović et Ulay, Studios TV de la RTB de Liège, 1978.

Dans une vidéo de quinze minutes, ils s'adressent un long cri, de son et de longueur quasi identique et se rapprochent de plus en plus jusqu'à être en position de crier chacun dans la bouche de l'autre. Ils deviennent de plus en plus agressifs l'un envers l'autre et la sonorité du cri ressemblent à un hurlement.

⁴ « Breathing in/Breathing out », performance de Marina Abramović et Ulay réalisées deux fois, Belgrade, 1977, Amsterdam, 1978.

Ils sont d'abord à genoux, ils ont les narines bouchées par du papier filtre à cigarettes et ont la bouche collée, s'échangeant leur souffle à chaque respiration. La performance s'arrête par l'arrêt de tout souffle entre eux.

⁵ Miller J-A., *L'orientation lacanienne III*, inédit, 17 janvier 2007.

« Quand une femme l'ennuie, il se montre parfaitement odieux ; si elle s'éloigne il est furieux, si elle lui fait des reproches il la bat. En bon Espagnol, il considère la femme comme une esclave [...] malheur à elle si elle manifeste une quelconque personnalité. »¹

Sa peinture se fait toujours voisine des courants artistiques qui traversent son époque – de la période bleue, au cubisme, au surréalisme ou au classicisme épuré – mais on y retrouve aussi l'influence des femmes avec lesquelles il a partagé sa vie. Avec chacune d'elle, il renouvelle son art. Mais chacune raconte sa jalousie excessive², ses violences physiques, sexuelles, psychologiques³.

Fernande Olivier, Olga Khokhlova, Eva Gouel, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot ou encore Jacqueline Roque sont toutes présentes dans son œuvre. Si elles ne témoignent pas directement de ces violences extrêmes, l'entourage de Picasso s'en charge pour elles. Mais toutes, elles racontent son engagement sans borne pour son art. Ainsi Fernande Olivier relate :

« A-t-il jamais vécu pour autre chose que pour son art ? Cet homme assez triste, sarcastique, un peu hypocondriaque parfois, s'est, non pas consolé (car il a toujours semblé porter en lui une grande douleur), mais s'est oublié dans son travail, dans l'amour de son travail. »

Tandis que Marie-Thérèse Walter dénote, à partir de sa peinture, sa violence du féminin :

« Picasso viole d'abord la femme, comme Renoir, puis on travaille. »⁴

Par cet effet de « pousse-à-la-crédation », Picasso ne rogne pas sur son désir, s'engage toujours dans son art, mais se confronte-t-il au Réel du féminin, à la destruction originelle, au risque même de le massacrer et de devenir pure destruction pour ses partenaires ?

« Chaque fois que je change de femme, je devrais brûler la précédente. Comme cela, j'en serais débarrassé. Elles ne seraient pas toutes là à compliquer ma vie. Et puis, cela me redonnerait peut-être la jeunesse. On tue la femme, et on efface le passé qu'elle représente. »⁵

Pourrions-nous alors questionner les articulations de ce qui fait que le sujet ne cède pas sur son désir et de la détermination du « pousse-à-la-crédation », qui au-delà du suprême Bien, au-delà de l'amour, pousse à ne pas céder à la peinture, à l'art, et dépasserait même le champ de l'éthique du sujet, comme le signalait Picasso en son temps : « La peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut »⁶.

¹ Cabanne P., *Le siècle de Picasso*, Paris : Gallimard, 1975.

² Fernande Olivier, compagne du peintre à partir de 1905 raconte que Picasso l'enfermait dans son atelier au Bateau-lavoir quand il s'en allait, jusqu'à pouvoir, si elle avait bravé l'interdit, la gifler en public.

³ Dora Maar, compagne du peintre dans les années 1930, subit de telles violences, elle peut être battue sous les injures, au point de perdre connaissance, (In Cabanne P., *Le siècle de Picasso*, Paris : Gallimard, 1975.).

⁴ France Inter, 1974.

⁵ Gilot F., Lake C., *Vivre avec Picasso*, Paris : 10/18, 2006.

⁶ Pablo Picasso, 27 mars 1963

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DOCTRINAL PSYCHANALYTIQUE

◆ Freud, Sigmund

- *Contribution à la conception des aphasies*, 1891, Paris : Puf, 2009.
- « Les psychonévroses de défense », 1894. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2004, p. 1-14.
- *Esquisse d'une psychologie scientifique*, 1895, Paris : Érès, 2011.
- & Breuer J., *Études sur l'hystérie*, 1895, Paris : Puf, 1971, 2002.
- « Lettre à Wilhelm Fliess du 15 octobre 1897 ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1956.
- « Lettre 52 à Fliess du 6 décembre 1896 ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1991.
- Version bilingue trad. fr. Hiltenbrand J-P, <https://ephep.com/>
- Espaces Lacan, <http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psysem/lettre52.htm>
- « L'esquisse et le cas Emma ». In *La naissance de la Psychanalyse*, Paris : Puf, 1991.
- « L'étiologie de l'hystérie », 1896. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 1973.
- *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012.
- « Le rêve de l'injection faite à Irma », 1895. In *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012.
- « Sur la psychologie des processus oniriques ». In *L'interprétation des rêves*, 1899, Paris : Puf, 2012.
- *La psychopathologie de la vie quotidienne*, 1901, Paris : Gallimard, 1997.
- *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, Paris : Gallimard, 1987. (Folio essais).
- « Fragments d'une analyse d'hystérie », 1905. In *Cinq psychanalyses*, Paris : Puf, 1935, 1954, 2010.
- « Les rapports de l'esprit avec le rêve et l'inconscient », 1905. In *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris : Gallimard, 1988. (Connaissances de l'Inconscient).
- « La méthode psychanalytique de Freud », 1906. In *La Technique psychanalytique*, trad. fr. Berman A., Paris : Puf, 2007, p. 17-23.
- *Délire et Rêve dans la Gradiva de Jensen*, 1907, Paris : Gallimard, 1931, 1986.
- « La création littéraire et le rêve éveillé », 1908. In *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand : Gallimard, 1971, p. 69-81.
- *Cinq leçons de psychanalyse*, 1909, Paris : Payot, 2015. (Petite Bibliothèque Payot Classique).
- *Sur la psychanalyse*, 1910, Paris : Gallimard, 2010. (Folio essais).
- *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, 1910, Paris : Gallimard, 1987. (Connaissance de l'inconscient).
- *Le président Schreber : Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (dementia paranoides) décrit sous forme autobiographique*, 1911, Paris : Puf, 2004. (Quadrige).
- « Formulations sur deux principes du cours des événements psychiques », 1911. In *Résultats, Idées, Problèmes I*, Paris : Puf, 1984.
- « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », 1912. In *La vie sexuelle*, trad. J. Laplanche, Paris : Puf, 1973, 4^e édition.
- « La dynamique du transfert », 1912. In *Œuvres complètes XI*, Paris : Puf, 1998.
- *Totem et Tabou*, 1912, Paris : Puf, 1993, 2015.

- « L'intérêt de la psychanalyse, L'intérêt du point de vue de l'esthétique », 1913. In *Résultats, idées, problèmes I*, Paris : Puf, 1988.
- *Pour introduire le narcissisme*, 1914, Paris : Payot, 2012. (Petite Bibliothèque Payot).
- *La Vie sexuelle*, 1914, Paris : Puf, 1969.
- *L'avenir d'une illusion*, 1914, Paris : Puf, 1973.
- « Le Moïse de Michel-Ange », 1914. In *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand : Gallimard, 1971, p. 9-44.
- « Remémoration, répétition et perlaboration », 1914. In *La Technique psychanalytique*, Paris : Puf, 2007.
- *L'Homme aux loups*, 1914, 1918, Paris : Puf, 1997. (Quadrige).
- « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile ». In Gardiner M., *L'Homme aux loups par ses psychanalystes et par lui-même*, trad. fr. Weibel L., Paris : Gallimard, 1981. (nrf).
- « Communication d'un cas de paranoïa en contradiction avec la théorie psychanalytique », 1915. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2005.
- Introduction à la psychanalyse, 1915, 1917, Paris : Payot, 1929, 1973, 2001.
- « L'inconscient ». In *Métapsychologie*, 1915, Paris : Payot, 1972.
- « Pulsions et destins des pulsions ». In *Métapsychologie*, 1915, Paris : Gallimard, 1940, p. 11-44.
- « Le mode de formation du symptôme ». In *Introduction à la psychanalyse*, 1915, 1917, Paris : Payot, 1929, 1973, 2001.
- « L'Observation sur l'amour de transfert », 1915. In *L'Amour de transfert*, Payot, 2017. (Petite Bibliothèque Payot).
- « Le créateur littéraire et sa fantaisie ». In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 1919, Paris : Folio, 1988, p. 211-268.
- *Au-delà du principe de plaisir*, 1920, Paris : Payot, 2010.
- « De la psychogénèse d'un cas d'homosexualité féminine », 1920. In *Œuvres complètes XV*, 1916-1920, Paris : Puf, 1996.
- « Remarques sur la théorie et la pratique de l'interprétation du rêve » In *Œuvres complètes XVI*, Paris : Puf, trad. C. Baliteau et collaborateurs, 1991, p.165-180.
- « La tête de méduse ». In *Œuvres complètes* : t.16 : 1921-1923, 1940 c {1922}, Paris : Puf, 1991.
- « Psychologie des foules et analyse du Moi », 1921. In *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, 1981. (Petite Bibliothèque Payot).
- « Psychologie collective et analyse du Moi », 1921. In *Essais de Psychanalyse*, Paris : Payot, 2001.
- « De quel mécanisme névrotique dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », 1922. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 1999.
- « De quel mécanisme névrotique, dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », 1922. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2005, p. 271-281.
- « Névrose et psychose ». In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 2004.
- « L'organisation génitale infantile », 1923. In *La vie sexuelle*, trad. J. Laplanche, Paris : Puf, 1973, 4^e édition.
- *Freud Selbstdarstellung, Freud présenté par lui-même*, 1924, Paris : Gallimard, 2003. (Folio Bilingue).
- « Névrose et psychose », 1924. In *Névrose, psychose et perversion*, Paris : Puf, 1999.
- « Die Verneinung », 1925. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, trad. Altounian J. 1988. (Bibliothèque de psychanalyse).
- trad This B. et Theves P. In *Le Coq Héron*, Paris : Érès, 1975, 52.
- trad. Capèle J-C., Mercadier D., en ligne Khristophoros jusqu'à 2004.
- *Ma vie et la psychanalyse*, 1925, Paris : Gallimard, 1978.

- « Quelques conséquences psychiques de la différence des sexes au niveau anatomique », 1925. In *La vie sexuelle*, Paris : Puf, 1969.
- *Inhibition, symptôme et angoisse*, 1926, Paris : Payot, 2014. (Petite Bibliothèque de Payot).
- « Le fétichisme », 1927. In *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1970, 2, p. 19-24.
- « Le malaise dans la culture », 1930. In *OCF (1926-30) XVIII*, Paris : Puf, 1994.
- *Malaise dans la civilisation*, 1930, Paris : Points, 2010.
- *Sur la sexualité féminine*, 1931, Paris : In Press, 2014.
- « XXXV^{ème} Conférence : sur une Weltanschauung », 1933. In *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, p. 211-243.
- « La féminité », 1933. In *Nouvelles conférences sur la Psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1975, trad. Berman A., p. 177-178. (Idées).
- *Cinq psychanalyses*, 1935, Paris : Puf, 2010.
- « Construction dans l'analyse », 1937. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, 1998, 2005, p. 269-281. (Bibliothèque de psychanalyse).
- *L'analyse finie et l'analyse infinie* suivi de *Constructions dans l'analyse*, 1937, Paris : Puf, 2012.
- « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » 1937. In *Résultats, idées, problèmes II*, 1921-1938, Paris : Puf, 1985.
- *Abrégé de Psychanalyse*, 1938, Paris : Puf, 1940, 1997.
- *Métapsychologie*, 1940, Paris : Gallimard, 1983. (Idées).

◆ Lacan, Jacques

Écrits :

- « Ouverture de ce recueil ». In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Au-delà du principe de réalité », 1936. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », 1945. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 213.
- « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », 1949. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie », 1950. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Intervention sur le transfert », 1951. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Propos sur la causalité psychique », 1946. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Introduction au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud », 1954. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « La chose freudienne », 1955. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », 1957. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1957-1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « La direction de la cure et les principes de son pouvoir », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Remarques sur le rapport de Daniel Lagache : Psychanalyse et structure de la personnalité », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « La signification du phallus », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Propos directifs pour un Congrès sur la sexualité », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir », 1958. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

- « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », 1960. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Du « Trieb » de Freud et du désir du psychanalyste », 1964. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « Positions de l'inconscient », 1964. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.
- « La science et la vérité », 1965-66. In *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

Autres écrits :

- « Lituraterre », 1971. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 11-20. (Le Champ freudien).
- « Discours de Rome », 1953. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 133-164. (Le Champ freudien).
- « Maurice Merleau-Ponty ». In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 133-164. (Le Champ freudien).
- « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 187-189. (Le Champ freudien).
- « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », 1965. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 191-197. (Le Champ freudien).
- « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, Compte-rendu du séminaire 1964-1965 », 1966. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 199-202. (Le Champ freudien).
- « Présentation des *Mémoires d'un névropathe* », 1966. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 213-217, (Le Champ freudien).
- « L'objet de la psychanalyse, Compte-rendu du séminaire 1965-1966 », 1966. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 219-226. (Le Champ freudien).
- « Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 243-259. (Le Champ freudien).
- « Discours à l'École freudienne de Paris », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 261-283. (Le Champ freudien).
- « Note italienne », 1973. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 307-311. (Le Champ freudien).
- « Peut-être à Vincennes... », 1975. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 313-315. (Le Champ freudien).
- « La logique du fantasme, Compte-rendu du séminaire 1966-1967 », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 323- 328. (Le Champ freudien).
- « La méprise du sujet supposé savoir », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 329-339. (Le Champ freudien).
- « De la psychanalyse dans ses rapports avec la personnalité », 1967. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 351-359. (Le Champ freudien).
- « L'acte psychanalytique, Compte-rendu du séminaire 1967-1968 », 1969. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 375-383. (Le Champ freudien).
- « Radiophonie, Réponses à sept questions posées par M. Robert Georgin pour la radiodiffusion belge », 1970. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 403-447. (Le Champ freudien).
- « L'étourdit », 1972. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 449-495. (Le Champ freudien).
- « Introduction à l'édition allemande d'un premier volume des *Écrits* », 1973. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 553-559. (Le Champ freudien).
- « Préface à *L'Éveil du Printemps* », 1974. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 561-563. (Le Champ freudien).
- « Joyce le Symptôme », 1976. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 565-570. (Le Champ freudien).
- « Télévision », 1973. In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 509-545. (Le Champ freudien).
- « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI ». In *Autres écrits*, Paris : Seuil, 2001, p. 571-573. (Le Champ freudien).

Le Séminaire :

- Le Séminaire, livre I, *Les Écrits techniques de Freud*, 1953-54, Paris : Seuil, 1975.
- Le Séminaire, livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, 1954 - 1955, Paris : Seuil, 1978.
- Le Séminaire, livre III, *Les psychoses*, 1955-56, Paris : Seuil, 1981.
- Le Séminaire, livre IV, *La relation d'objet*, 1956-1957, Paris : Seuil, 1994.
- Le Séminaire, livre V, *Les formations de l'inconscient*, 1957-1958, Paris : Seuil, 1998.
- Le Séminaire, livre VI, *Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Paris : La Martinière, 2013.
- Le Séminaire, livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris : Seuil, 1986.
- Le Séminaire, livre VIII, *Le Transfert*, 1960-1961, Paris : Seuil, 2001.
- Le Séminaire, livre IX, *L'identification*, 1961-1962, inédit, Texte pro manuscrito Staferlafree.fr.
- Le Séminaire, livre X, *L'angoisse*, 1962-1963, Paris : Seuil, 2004.
- Le Séminaire, *Les Noms-du-Père*, leçon du 20 novembre 1963, inédit. <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2016/04/ndp.pdf>
- Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1963-1964, Paris : Seuil, 1973.
- Le Séminaire, livre XII, *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, 1964-1965, inédit. Texte pro manuscrito Staferlafree.fr
- Le Séminaire, livre XIII, *L'objet de la psychanalyse*, 1965-1966, inédit. Texte pro manuscrito Staferlafree.fr.
- Le Séminaire, livre XIV, *La logique du fantasme*, 1966-1967, Texte pro manuscrito Staferlafree.fr.
- Le Séminaire, livre XV, *L'acte psychanalytique*, 1967-1968, inédit.
- Le Séminaire, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, 1968-1969, Paris : Seuil, 2006.
- Le Séminaire, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, 1969-1970, Paris : Seuil, 1991.
- Le Séminaire, livre XVIII, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, 1970-1971, Paris : Seuil, 2007.
- Le Séminaire, livre XIX, « ... ou pire », 1971-1972, Paris : Seuil, 2011.
- Le Séminaire, livre XIX-bis, *Le savoir du psychanalyste*, 1971-1972, inédit.
- Le Séminaire, livre XX, *Encore*, 1972-1973, Paris : Seuil, 1975.
- Le Séminaire, livre XXI, *Les non dupes errent*, 1973-1974, inédit, Texte pro manuscrito Staferlafree.fr.
- Le Séminaire, livre XXII, *R.S.I.*, 1974-1975, *Ornicar ?*, 1979. Et, Texte pro manuscrito Staferlafree.fr.
- Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005.
- Le Séminaire, livre XXIV, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, inédit. Texte pro manuscrito Staferlafree.fr.
- Le Séminaire, livre XXV, *Le moment de conclure*, 1977-1978, inédit.

Autres :

- « Kant avec Sade », 1962. In *La philosophie dans le boudoir*, Paris : Borderie, 1980, p. 81-107.
- « Compte rendu d'enseignements », Enseignements 1964-1968. In *Ornicar ?*, 1984, 29, p. 8-25.
- « Présentation des Mémoires d'un névropathe ». In *Cahiers pour l'analyse*, nov-déc 1966, 5.
- « Au moment de mettre sous presse ». In *Scilicet*, 1968, 1, 60.
- *À propos de l'éveil de Wedekind*, Paris : Éditions Christian Bourgeois, 1974.
- *Télévision*, Paris : Seuil, 1974.
- « Le phénomène lacanien », Conférence du 30 novembre 1974 à Nice, (1974). In *Les cahiers cliniques de Nice*, 1998, 1, p. 9-25.
- « Le phénomène lacanien ». In *Essaim*, 2015, 35/ 2, p. 143-158.

- « Conférence à Genève sur le symptôme », 1975. In *Le Bloc-notes de la psychanalyse*, 1985, 5.
- « ... ou pire, compte-rendu pour l'annuaire de l'école pratique des hautes études du séminaire de l'année 71-72 ». In *Silicet*, 1975, 5, Paris : Seuil, p. 8.
- « Le sinthome », séminaire du 18 novembre 1975, in *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, mars-avril 1976, 6.
- « Le sinthome », séminaire du 16 décembre 1975, <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1975.12.16.pdf>
- « Le sinthome », séminaire du 17 février 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, hiver 1976-1977, 8.
- « Conférences et entretiens dans les universités nord-américaines ». In *Silicet*, 1976, 6-7.
- « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », Séminaire du 16 novembre 1976. In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, décembre 1977, 12-13.
- « Sur l'expérience de la passe ». In *Ornicar ?*, 1977, 12-13, p. 117-123.
- « Conclusions des Assises de l'École Freudienne de Paris, l'expérience de la passe, Deauville ». In *Lettres de l'École*, 1978, 23, p. 180-81.
- « Sur le plaisir et la règle fondamentale ». In *Lettres de l'École freudienne*, 1978, 24, p. 22-24.
- « Vers un signifiant nouveau », Séminaire 15 mars 1977. In *Ornicar ?*, 1979, 17-18.
- « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité », 1932, thèse de psychiatrie, Paris : Seuil, 1975.
- « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience ». In *Le Minotaure*, Paris : Albert Skira, 1933, 1.
- « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience ». In *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris : Seuil, 1975.
- *Les complexes familiaux dans la formation de l'individu*, 1938, Paris : Navarin, 1984.
- « Petit discours aux psychiatres ». In *Conférence au cercle d'Études* dirigé par H. Ey, 1969, inédit.
- « Sur l'expérience de la passe ». In *Ornicar ?*, 1977, 12-13, p. 117-123.
- « La troisième », 1974. In *Lettres de l'eff*, 1975, 16.
- « Joyce le symptôme », 1975, II. In *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin éditeur, 1987.
- « Joyce le symptôme ». In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, 1977.
- « Réponse Jacques Lacan à une question de Marcel Ritter » 1975. In *Lettres de l'École freudienne*, Journée des cartels. Strasbourg. Introduction aux séances de travail, 1976, 18. <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1975-01-26b.pdf>
- « Clôture des journées des cartels des 12 et 13 avril 1975 ». In *Lettres de l'école, bulletin intérieur de l'École freudienne de Paris*, avril 1976, 18.
- « Lacan pour Vincennes ! » 1978. In *Ornicar ?*, 1979, 17/18, p. 278.

Lacan - La troisième - 1974 - intégrale, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=f44vDX6H9Ds>.

◆ Autres auteurs

- Abraham B., « Le cas du Président Schreber. Un exemple de délire d'influence ». In *Recherches germaniques*, 2017, 47, p. 41-52. <https://doi.org/10.4000/rg.280>.
- Aflalo A., « Des amours et des femmes. Des homosexuelles en analyse ». In *La Cause Du Désir*, 2012, 2, 81, p. 83-87.
- « Pousse-à-la-femme, poussée-vers-la-femme, fuite-devant-la-femme ». In *La Cause Du Désir*, 2018/1, 98, p. 31-44.
- Alfandary I., « Expériences poétiques ». In *Le risque de la lettre : Lectures de la poésie moderniste américaine*, Lyon : ENS Éditions, 2017 p. 133-153. (Signes).

<http://books.openedition.org/enseditions/4322>.

- Allouch J., « Le discours paranoïaque ». In *Lettre pour Lettre*, Toulouse : Érès, 1984.
— *Marguerite ou l'Aimée de Lacan*, Paris : Epel, 1990.
- André S., *Que veut une femme ?*, Paris : Seuil, 1995. (Points série essais).
- Arasse D., *On n'y voit rien*. Paris : Denoël, 2000. (Folio Essais).
- Askofaré S., « L'insoutenable légèreté du père ». In *Champ lacanien*, 2014/1, 15, p. 121-127.
— « L'identification au *sinthome* ». In *Essaim 18*, 2007, 1, p. 61-76.
- Askofaré S., Combres L., « Symptôme et suppléances. Un essai de problématisation ». In *Recherche en psychanalyse*, 2012, 13 (1), p. 22-30.
- Assoun P-L., « L'œuvre en effet. La posture freudienne envers l'art ». In *Cliniques méditerranéennes*, 2009, 80, 2, p. 27-39.
- Aubert J., (sous la direction de), *Joyce avec Lacan*, Paris : Navarin, 1987. (Bibliothèque des Analytica).
- Aurin E., Enjeux contemporains de formation et de thérapeutique en psychopathologie, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, Rennes, France, 2017. <https://theses.hal.science/tel-01497076/>
- Aurin É., Ottavi L., « Psychanalyse et Université à l'orée des années 1950 : l'axe d'une question pérenne ; approche succincte ». In *Psychologie clinique*, 2021, 52, p. 211-219.
— « Éveils et Désarrois : Musil avec Wedekind, Freud et Lacan ». In Bernard D., *Lacan avec Wedekind, une autre lecture de l'adolescence*, Rennes : Pur, 2019, p. 103-121. (Clinique psychanalytique et psychopathologie).
- Badiou A., *Lacan : l'antiphilosophie 3, 1994-1995*. Paris : Fayard, 2013.
- Barillot P., *Les symptômes, les affects et l'inconscient*. Paris : École de psychanalyse des forums du Champ Lacanien, 2013.
- Bassols M., « Jacques Lacan et le sujet de la folie ». In *Filozofski vestnik*, 2006, XXVII, 2, p. 213-224.
- Bédossa A., « Yves Saint Laurent, un créateur face à l'énigme du féminin ». In *Revue des Collèges de Clinique psychanalytique du Champ Lacanien*, 2019, 1, 18, p. 157-164.
- Bercherie P., *Histoire et structure du savoir psychiatrique : Les fondements de la clinique*, Paris : L'Harmattan, 2004.
- Bernard D., « La lettre et la voix ». In *L'en-je lacanien*, 2011/1, 16, p. 45-54.
DOI 10.3917/enje.016.0045
— « Musique, affect, psychanalyse ». In *Champ lacanien*, 2012/2, 12, p. 131-140.
— « Pas toute à lui ». In *Champ lacanien*, 2017/1, 19, p. 121-126.
— « Paradoxes du désir et de la demande ». In *Champ lacanien*, 2015/1, 16, p. 39-44.
- Bernard D., Delaplace J., « Schreber et la musique ». In *L'information psychiatrique*, 2014/7, 90, p. 561-566. DOI 10.3917/inpsy.9007.0561
- Blévis J-J., « Aléatoire sublimation ». In *Che Vuoi ?*, 2002, 18, p. 17-23.
- Bonnet G., « Marilyn Monroe, dernières séances ». In *Adolescence*, 2008/2, 26, 2, p. 479-91.
- Borgnis-Desbordes E., « Ce qui surgit du tableau me regarde ». In *Quarto, Le sujet et son maître*, 2000, 69.
— « Niki de Saint-Phalle, la révolte à l'épreuve ! », 2018. In *Corps et créations*, Rennes : Pur, 2019.
— « Camille Claudel, l'ironique sacrifice de Danielle Arnoux ». In *L'Évolution Psychiatrique*, Epel, 2001, 67, 3, p.611-612.
- Borgnis-Desbordes E., Ottavi L., « Je ne savais pas que nous fussions jumeaux » ; de quelques styles littéraires du « refus du féminin ». In *Psychologie Clinique*, 2015, 40, p.132-142.
<https://doi.org/10.1051/psyc/201540132>

- Bousseyroux M., « La femme nine-siste pas ». In *Pas-Tant*, sept-nov 1987, 15-16, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- « Conditions de la psychose ». In *L'en-je lacanien*, 2005, 4, 1, p. 47-60.
- *Clinique des psychoses, théorie de la psychanalyse*, EPFCL : séminaire d'École 2004-2005.
- « Le poinçon du fantasme ». In *L'en-je lacanien*, 2007, 1, 8, p. 159-164.
- Bouzidi C., « Créations, performances artistiques et sportives : du fantasme à l'œuvre », <https://theses.hal.science/tel-02367665/document>
- Brassié R., *L'éthique analytique et la fonction du tableau*, séminaire Création psychanalyse politique, 23 janvier 2003, Albi. <https://remi.brassie.fr/lethique-analytique-et-la-fonction-du-tableau-ou-le-beau-et-le-regard-dans-le-rapport-de-lhomme-au-reel/>
- Brémaud N., « Introduction au concept de réalité chez Lacan ». In *L'Évolution Psychiatrique*, 2013, 78, 3, p. 538-548. <https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2013.02.010>.
- « Note sur la certitude psychotique selon J. Lacan ». In *L'information psychiatrique*, 2014, 90, 9, p. 773-776.
- Brousse M-H., « Le cas Dora et l'invention du symptôme ». In *La Cause freudienne*, 2006/3, 64, p. 13-18.
DOI : 10.3917/lcdd.064.0013.
- « L'objet caché des femmes ». In *La cause du désir*, 2016/3, 94, p. 50-53.
- « Le « pousse-à-la-femme » un universel dans la psychose ? ». In *Quarto n°77, Les effets de la sexualisation dans le monde*, juillet 2002.
- Brun A., Talpin J-M., *Cliniques de la création*, Paris : De Boeck, 2007.
- Bruno P., *Le père et ses noms*, Toulouse : Érès, 2012.
- « Une femme, un homme, le ravissement, poésie ». In *La Cause freudienne, Le dire du sexe*, Paris : Navarin, 1995, 31.
- *La Passe*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2003. (Psychanalyse &.).
- « Sans la passe... ». In *Essaim 18*, 2007, 1, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, p. 11-24.
- « Du côté des Ménines ». In *Psychanalyse YETU*, 2019, 2, 44, Paris : Érès, p. 17-41.
DOI 10.3917/psy.044.0017
- Chaboudez G., « L'acte sublimatoire ». In *Figures de la psychanalyse*, 2002, 7, p. 29-56.
- Chapellière H., « Le groupe du mercredi : Autour de Freud, il y a cent ans à Vienne ». In *Enfances & Psy*, 2002, 3, 19, 130-136. <https://doi.org/10.3917/ep.019.0130>
- Cadar A., « Hamlet, Entre La Comédie et La Folie. Une Approche psychanalytique de l'articulation du désir ». *Rigel: Instituto de Investigación En Teorías Del Arte y Estética*. Consulté le 29 juin 2020.
https://www.academia.edu/38945883/Hamlet_entre_la_comedie_et_la_folie._Une_approche_psychanalytique_de_larticulation_du_desir
- Castanet H., *Lecture du Président Schreber : « Subjectivement certain ». L'apport de Jacques Lacan*. Consulté le 30 juillet 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=JnXGVux101w>.
- « Fantasme et réel ». In *L'en-je lacanien*, 2007, 9, p. 101-118.
<https://doi.org/10.3917/enje.009.0101>
- Chagnon, J-Y., « Sigmund Freud, “Le président Schreber”, Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa (déméntia paranoïdes) décrit sous forme autobiographique », 1911. In *45 commentaires de texte en psychopathologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 2012. (Psycho sup).
- Chatel M-M., « Faute de ravage, une folie de la publication ». In Littoral, *E.P.E.L*, 1993, 37.
- Chemama R., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Larousse, 2018. (In Extenso).
- Cheng F., *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris : Points, 1991. (Essais).
- « Lacan et la pensée chinoise ». In *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris : Flammarion, 2000.

- Cliche A-É., « Jacques Lacan. Poésie, savoir et vérité », <https://core.ac.uk/download/pdf/235191381.pdf>
- Damourette J., Pichon E., *Des mots à la pensée*, Paris : Éditions d'Artrey, 1968.
- Darmon M., « Marc Darmon : Le président Schreber ». In *EPHEP*, 7 janvier 2018. <https://ephep.com/fr/content/texte/marc-darmon-le-president-schreber>
- David M., *Amélie Notbomb : l'écriture illimitée*, Paris : L'Harmattan, 2013. (Espaces littéraires).
- De La Oliva M-L., « L'écriture et/ou la vie ». In *L'en-je lacanien*, 2009/1, 12, p. 131-148. DOI 10.3917/enje.012.0131
- Delaplace J. *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, Rennes : Pur, 2014. p. 93-105. (Clinique Psychanalytique et Psychopathologie).
- Delrieu A., *Sigmund Freud, Index thématique*, 3^e édition, Paris : Economica, 2008. (Anthropos).
- Deniau A., « Du fantasme au pousse-à-la-femme, la psychose ». In *Che vuoi ?*, 2006, 1, 25, p. 63-75. DOI 10.3917/chev.025.0063
- Desmazières A., « L'expérience mystique de saint Jean de la Croix à l'aune des sciences humaines ». In *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2016, 2, 130, p. 59-75.
- Devaux A-M., « Marilyn Monroe : d'une femme à La femme ». In *L'en-je lacanien*, 2010, 15, 2. <https://doi.org/10.3917/enje.015.0167>.
- Didier-Weill A., « La note bleue ». In *Ornicar ?*, Paris : Lyse, 1976-1977, 8.
- Douville O., « Traversées de la mélancolie ou la sublimation brisée ». In Masson C., *Psychisme et création*, Bordeaux : L'Esprit du temps, 2004, p. 167-207. (Perspectives Psychanalytiques). DOI 10.3917/edt.mass.2004.01.0167
— *Freud et la psychose*, Consulté le 15 juillet 2020. <https://sites.google.com/site/olivierdouvilleofficiel/articles/freud-et-la-psychose>.
- Druel G., « Le parlêtre et la lettre : ce que l'artiste contemporain nous enseigne ». In *Suite et variations*, 2007, p. 65-76.
— « Répétition et création dans l'œuvre d'Antoni Tàpies ». In Delaplace J. (dir), *L'art de répéter. Psychanalyse et création*, Rennes : Pur, 2014, p. 81-91.
— « Sortir du cadre en costume de chair. Fabrique du corps et création dans l'œuvre d'ORLAN ». In Jodeau-Belle L., Trichet Y. (dir), *Corps et création. Perspectives psychanalytiques*, Rennes : Pur, 2019, p. 69-79.
- Estevez F., « Le premier moment de la psychose chez De Clérambault et chez Lacan : Lacan aurait cent ans ». In *L'Évolution psychiatrique*, Paris : Dunod, 2001, 66, 2, p. 240-249.
- Fierens C., « Penser la psychanalyse avec la psychose ». In *Essaim*, 2017, 38, p. 21-34.
- Fongond M., Lesourd S., « Warhol, une esthétique « consumatoire » ou l'art comme modernité ». In *Cliniques méditerranéennes*, 2009, 2, 80, p. 165-175.
- Fugier P., « Jacques Lacan, De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité », In *Interrogations ?*, L'oubli, décembre 2006, 3, [en ligne]. <https://www.revue-interrogations.org/Jacques-Lacan-De-la-psychose>
- Gorog F., « Joyce le prudent ». In *La Cause Freudienne*, 1993, 23, p. 65-74.
— « Les présentations cliniques de Jacques Lacan ». In *Évolution psychiatrique*, 2001, 66.
- Guillen A-S., Askofaré S., « Élever l'impuissance à l'impossible : l'acte de création du compositeur Arnold Schoenberg (1874-1951) ». In *Cliniques méditerranéennes*, 27 février 2018, 97, 1, p. 135-144.
- Haccoun F., « Un mystique « doué », Saint Jean de la Croix ». <https://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2014/12/3-HACCOUN.pdf>
- Hellebois P., « Éditorial ». In *La Cause freudienne*, 2007, 3, 67, p. 7.
- Hyppolite J., « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud (1925) », 1954. In Lacan J., *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

- « Commentaire parlé sur la *Verneinung* de Freud », 1954, in Lacan J., *Écrits*, t. 1, Paris : Seuil, (Points essais), 1966, 1999.
- Izcovich A., « La femme et l'acte créateur ». In *L'en-je lacanien*, 2017, 2, 29, p. 111-126.
 - *L'art et la psychanalyse de Freud à Lacan*, Paris : Stilus, 2020. (Résonances).
 - *Art et psychanalyse : Entre sens et jouissance*.
www.psychanalyse.com/pdf/ART_ET_PSYCHANALYSE_ENTRE_SENS_ET_JOUISSANCE.pdf
 - Izcovich L., « Identification féminine et pousse-à-la-femme dans la psychose ». In *L'Évolution Psychiatrique*, 2004, 2, 69, p. 291-301. <https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2004.03.009>.
 - « L'invention du nœud ». In *L'en-je lacanien*, 2014, 2, 23, p. 85-94. <https://doi.org/10.3917/enje.023.0085>
 - Jones E., « La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud ». In *Les années de maturité (1901-1919)*, t. II, Paris : Puf, 2006.
 - Julien P., *Psychose, perversion, névrose : la lecture de Jacques Lacan*, Paris : Érés, 2008. (Point Hors Ligne).
 - « Lacan et la psychose : 1932-1976 ». In *Littoral*, Toulouse : Érés, octobre 1986, 21.
 - Kaltenbeck F., « Perversion et psychose, Leurs différences et leurs interférences dans l'œuvre de Freud ». In *Savoirs et clinique*, 2017, 22, 1, p. 64-76.
 - Kong P., « Batman à Cerisy, la révolution du sujet ». In *Marx, Lacan, L'acte révolutionnaire et l'acte analytique*, Toulouse : Érés, 2013, p. 37-63.
 - Kristeva J., La passion selon Thérèse d'Avila, <http://www.kristeva.fr/passion.html>, consulté le 24/05/2022.
 - Krutzen H., *Jacques Lacan, Séminaire 1952-1980, Index référentiel*, 3^e édition, Paris : Economica, 2009, 2015. (Anthropos).
 - Lambotte M-C., « Entretien propos recueillis par Douville O., À propos d'esthétique ». In *Psychologie clinique, Création et Inconscient : le dire de l'œuvre*. 2012, 34, p. 7-18.
 - Landman C., « Le nœud du fantasme ». In *La revue lacanienne*, 2010, 1, 6, p. 27-35.
 - Lapeyre M., « Fonctions de l'art : lectures freudiennes ». In *Cliniques méditerranéennes*, 2009, 80, p. 9-25.
 - *Psychanalyse et création : la cure et l'œuvre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2011. (Psychanalyse &).
 - *Sur la clinique freudienne, cinq leçons*, Paris : Economica, 1996. (Anthropos).
 - Laplanche J., Pontalis J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : Puf, 1967. (Quadrige, Dicos Poche).
 - Laroche-Parent M., « La femme (dite barrée) selon l'approche lacanienne ». In *Philosophiques*, 1985, 12, 1, p. 165-176.
<https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1985-v12-n1-philoso1296/203277ar.pdf>
 - Laurent É., « La lettre volée et le vol sur la lettre ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, 1999, 43, p. 31-46.
 - « Mélancolie, douleur d'exister, lâcheté morale ». In *Ornicar ?*, 1988, 47.
 - *L'envers de la biopolitique, une écriture pour la jouissance*. Paris : Navarin éditeur, 2016. (Le Champ freudien).
 - « Institution du fantasme, fantasmes de l'institution ». In *Les Feuillettes du Courtil*, 1992, 4.
 - Le Brun J., « Psychanalyse et mystique : quelques questions ». In *Champ lacanien*, 2010, 1, 8, p. 127-147.
 - Leblanc V., « Chloé Delaume : un corpus pour exister ». In *La Cause du Désir*, 2014, 87, 2, p. 57-62.
 - Le Gaufey G., *L'incomplétude du symbolique : De René Descartes à Jacques Lacan*, Paris : Epel Editions, 2014.

- *Le lasso spéculaire : une étude traversière de l'unité imaginaire*, Paris : Epel, 1997.
- Lebovits-Quenehen A., « Du pousse à la femme ». In *La Cause du Désir*, 2019, 3, 103, p. 150-155.
 - Leguil C., « Ne pas céder sur son désir. Actualité d'un précepte lacanien ». In *La Cause du Désir*, 2022, 111, 2, p. 18-33.
 - « Sur l'indicible de la féminité : Dora avec Lacan ». In Hulak F. (dir), *Lire Lacan au XXI^e siècle*, Nîmes : Champ social, 2019, p. 93-112.
 - « La fabrique du corps féminin, de Lacan à Catherine Millet ». In *La Cause du Désir*, 2015, 89, 1, p. 38-43.
 - « *L'être et le genre : Homme/Femme après Lacan*. Paris : Puf, 2015. (Hors collection).
 - Lévi-Strauss C., *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris : Puf, 1949.
 - Louët E., « Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie » (1917) ». In *Œuvres complètes, Psychanalyse*, vol. XIII (1914-1915), Paris, PUF, 3^e éd. corrigée, 2005, p. 261-280.
 - Lucchelli J-P., « La lecture lacanienne du Banquet de Platon ». In *Cliniques méditerranéennes*, Paris : Érès, 84, 2011/2, p. 215-227.
 - Macary-Garipuy P., Séminaire à Rennes : « Qu'est-ce qu'une cure analytique ? La subversion du sujet et son intraitable. Séance du 17 janvier 2007 ». *Poétique du sujet, alchimie du verbe*, https://www.apjl.org/2_Parcours_17-01-07.
 - Maleval J-C., « Construction et évolution du concept de Forclusion du Nom-du-Père ». In *Les Cahiers de Cliniques Psychologiques*, Université Rennes 2, 1993, 17.
 - *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris : Seuil, 2000. (Champ freudien).
 - « L'élaboration d'une suppléance par un procédé d'écriture : Raymond Roussel ». In *Che Vuoi ?*, 2003, 19 (1), p. 115-129.
 - *Éléments pour une appréhension de la psychose ordinaire*, Séminaire de la découverte freudienne, 18-19 janvier 2003.
 - « Fonctions de l'écrit pour le psychotique ». In Maleval J-C., *Conversations psychanalytiques avec des psychotiques ordinaires et extraordinaires*, Toulouse : Érès, 2022, p. 279-302.
 - « Fonction de l'écrit pour le psychotique ». In *Ligeia*, 1993/1, 13-14, p. 117-125.
DOI 10.3917/lige.013.0117
 - Manas S R., « Marilyn Monroe : un regard d'Elle ». In *L'en-je lacanien*, 2010, 15, 2, p. 155-165.
 - Marin D., « Marilyn Monroe, la lumière et le nom ». In *L'en-je lacanien*, 2010, 15, 2, p. 133-154.
 - Marret-Maleval S., « La condition littorale » : lecture de « Lituraterre ». In *L'a-graphie, Le corps parlant et ses pulsions*, Publication de la Section clinique de Rennes, octobre 2016, p. 87-102.
 - Martin-Mattera P., *Théorie et clinique de la création : perspective psychanalytique*, Paris : Economica, 2005. (Anthropos « Psychanalyse »).
 - « Sublimation ou sinthomation ? Apports et réflexions cliniques sur la création dans la psychose ». In *L'Évolution Psychiatrique*, 2011, 76, 3, p. 419-432.
 - Martin-Mattera P., Masson C., Tajan N., *La douleur à l'œuvre – corps, art, folie*, Paris : In Press, 2022. (Pandora, Psychanalyse et création).
 - Masson C. (sous la direction de), *Psychisme et création, le lieu du créer, topique et crise*, Paris : L'esprit du temps, 2004.
 - « L'image comme mémoire d'un contact. Survivance, anachronisme et lignes de flux dans les visages d'Alberto Giacometti », In Anne Brun, *Cliniques de la création*, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2007. (Oxalis). p. 143-167.
 - Masson C., Vinot F., *Aux racines de la création, le rythme*, Paris : In Press, 2018. (Pandora, Psychanalyse et création).
 - Medda V., « Ex-acte. La poétique du transfert ». In *Che Vuoi ?*, Paris : L'Harmattan, 2010/2, 34, p. 35-40.
 - Médina F-P., *L'art conceptuel, la psychanalyse et les paradoxes du langage : un dialogue entre Joseph Kosuth et Sigmund Freud*, 2017.

<https://theses.hal.science/tel-01619685>

- Ménard A., « Le pousse-à-la-femme ». In *Cartello* (blog), 21 novembre 2018.
<http://ecf-cartello.fr/2018/11/21/le-pousse-a-la-femme/>.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, 1945, Paris : Gallimard, 1976. (Tel).
—— *Le Visible et l'invisible*, « L'entrelacs – le chiasme », Paris : Gallimard, 1964. (Bibliothèque des idées).
—— *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964. (Tel).
—— *Signes*, Paris : Folio, 2001.
- Merot P., « L'expérience mystique : de Madame Guyon à Freud ». In *Libres cahiers pour la psychanalyse*, 2014, 2, 30, p. 113-129.
- Mesclier M., « Un président devient fou ». In *Psychanalyse*, 2009, 2, 15, 43.
<https://doi.org/10.3917/psy.015.0043>
- Mijolla-Mellor, *La sublimation*, Paris : Puf, 2005.
- Miller J-A., « L'orientation lacanienne. Ce qui fait insigne », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, 1987, inédit.
—— « L'orientation lacanienne. Du symptôme au fantasme et retour » (1982-1983), enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, leçon du 12 janvier 1983, inédit.
—— « Problèmes cliniques pour la psychanalyse ». In *Quarto*, 1981, 1.
—— « Lacan et la chose japonaise ». In *Analytica*, Paris : Navarin, 1988.
—— « Sept remarques de Jacques-Alain Miller sur la création ». In *Lettre Mensuelle*, 1988, 68, p. 9-13.
—— « La psychose dans le texte de Lacan ». In *La psychose dans le texte*, Paris : Navarin, 1989, 58. (Analytica).
—— « Les deux métaphores de l'amour ». In *Revue de l'École de la cause freudienne*, Paris : Actes, 1991, 18, p. 217-218.
—— « L'orientation lacanienne. De la nature des semblants », enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, cours du 22 janvier 1992, inédit.
—— « Forclusion généralisée ». In *Cahier Association de la Cause freudienne – Val de Loire et Bretagne*, 1993, I.
—— « Clinique ironique ». In *La Cause freudienne*, 1993, 23, p. 10.
—— « Le monologue de l'apparole ». In *La Cause Freudienne*, 1996, 34, p. 7-18.
—— « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 1997-1998, inédit.
—— « Le partenaire-symptôme », enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 1997-1998, Paris : La Martinière, 2015.
—— « Les six paradigmes de la jouissance ». In *La Cause freudienne*, oct. 1999, 43, p. 7-29.
—— *L'orientation lacanienne. L'expérience du réel dans la cure analytique*. Enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, cours du 9 juin 1999.
—— « Biologie lacanienne et événement de corps ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, février 2000, 44.
—— « L'orientation lacanienne. Pièces détachées », enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 2004-2005, leçon du 1er décembre 2004, inédit.
—— « Pièces détachées ». In *La Cause freudienne*, novembre 2005, 61, p. 131-153.
—— « Notice de fil en aiguille ». In Lacan J., Le Séminaire, livre XXIII, *Le sinthome*, 1975-1976, Paris : Seuil, 2005.
—— « Illuminations profanes ». In *L'orientation lacanienne*, 2005-2006, inédit.
—— « Une lecture du séminaire d'un Autre à l'autre ». In *La cause freudienne*, 2007, 1, 65, p. 87-124.

- *L'orientation lacanienne III*, inédit, 17 janvier 2007.
- « Jacques-Alain Miller à Buenos Aires, conférence au Teatro Coliseo ». In *La Cause freudienne*, décembre 2008, 70, p. 94-110.
- « L'Homme aux loups ». In *La Cause freudienne*, Seuil, 2009, 2, 72, p. 79-132.
- « L'Homme aux loups (suite et fin) ». In *La Cause freudienne*, Seuil, 2009, 3, 73, p. 64-117.
- « *L'orientation lacanienne. L'être et l'Un* », enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 2011, inédit.
- « *L'orientation lacanienne. L'Un tout seul* », (changement de titre) enseignement prononcé dans le cadre du Département de Psychanalyse de l'Université Paris VIII, 2011, Paris : La Martinière, 2018. (changement de nom *L'être et l'Un* pour *L'Un tout seul*).
- « L'enfant et le savoir ». In *La Petite Girafe*, Paris : Navarin, 2011, 1.
- « L'inconscient et le corps parlant, Présentation du thème du X^e Congrès de l'AMP à Rio en 2016 ». In *La Cause du désir*, 2014, 88, p. 104-114.
- « Forclusion généralisée ». In *La Cause du désir*, Paris : L'École de la Cause Freudienne, 2018, 2, 99, p. 131-135.
- « Les Us du laps », leçon XX, In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 41-59.
- « Les Us du laps », leçon XXII, In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, par Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C. Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 61-79.
- Montgobert C., « Le désir, le savoir, l'École ». In *Champ lacanien*, 2015, 16, 1, p. 81-87.
 - Morani M., « Marie de la Trinité. Une mystique de l'obéissance ». In *La Cause du Désir*, 2010, 2, 81, p. 45-49.
 - Morin I., *Obéir librement, L'énigme de Marie de la Trinité*, Paris : Érès, 2011/1, 20, p. 79-93. (Psychanalyse). DOI 10.3917/psy.020.0079
 - Nguyên A., « Un dit si dense ». In *L'en-je lacanien*, 2010, 15, 2, p. 209-213.
 - Natanson J., « Freud et les images ». In *Imaginaire & Inconscient*, 2002, 5, Bègles : L'esprit du temps, p. 31-41. <https://doi.org/10.3917/imin.005.0031>
 - Nominé B., « Dupe du père, dupe de l'inconscient, dupe du réel ». In *Champ lacanien*, 2013, 2, 14, p. 75-81.
 - Ottavi L., « Votre travail, c'est ici ! ». In *La Cause freudienne*, 2010, 76, p. 61-66. <https://doi.org/10.3917/lcdd.076.0061>
- « À propos de l'Homme aux loups ». In *Développement de la psychanalyse en institution*, Conférence section clinique de Rennes, 2016, 19.
- Actualité de « L'homme aux loups », *Développement de la psychanalyse en institution*, février 2016, en ligne sur www.courtilpro.be. <https://www.courtilpro.be/courtilenlignes/index.php/revue/article/19-developpement-de-la-psychanalyse-en-institution/clinique/actualite-de-l-homme-aux-loups>
- « Cliniques et communication : psychothérapies, psychanalyse et modernité », 1993. In *Actes du colloque Le monde de la communication*, CHU de Poitiers, 6 novembre 1993, Rennes : Pur, 1996.
- « Le « sourire de la Joconde » : la dialectique Dora, interprétation freudienne, vérité et position féminine ». In Borgnis-Desbordes E., *L'Étourdie, Féminin et modernité, de Freud à Lacan*, Rennes : Pur, 2011.
- « Rêves d'en haut, vacillations du sujet et réel ; la charité, l'éthique, ou la haine » (1999). In *Cliniques méditerranéennes*, 1999, 59/60, p. 197-209.
- Ottavi L., Bernard S., « L'Erastes au féminin : féminité et variations subjectives de l'amour « Vicky Cristina Barcelona » de Woody Allen ». In Borgnis-Desbordes E., *L'Étourdie, Féminin et modernité, de Freud à Lacan*, Rennes : Pur, 2011.

- Ottavi L., Bernard S., « A Saint-Martin, quels pères pour l'Œdipe ? ». « Em Saint-Martin, que pais do Édipo? ». In *Metodologia de pesquisa em Psicanálise*, UFRGS Editora, 2019, p.131-152. 978-65-5725-021-1. (hal-03744082)
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/216892>
- Ottavi L., Doucet C., Gaspard J., « Le sujet de l'agonie ». In *Psychologie Clinique*, 2013, 35, p. 162-172.
<https://doi.org/10.1051/psyc/201335162>
- Ottavi L., Jodeau-Belle L., *Les fondamentaux de la psychanalyse lacanienne, repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes : Pur, 2010.
- Ouvry O., « Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose » (1958), in *Écrits*, Le Seuil, 1966, 531-583 ». In *45 commentaires de textes en psychopathologie psychanalytique*, 2012, p. 65-73.
- Pamart E., « Aimée nous enseigne encore... – Tu peux savoir », 2017.
<https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/aimee-nous-enseigne-encore/>
- Pélabon C., « Un regard pénétrant (Histoire de l'Homme aux loups) ». In *Figures de la psychanalyse*, 2013, 2, 26, p. 289-315.
- Peoc'h M., « Utilité des notions lacaniennes de compensation et de suppléance dans la clinique des sujets psychotiques ». In *L'Évolution Psychiatrique*, 2020.
- Pickmann C-N., « La sublimation avec Lacan. Du geste créant, La Femme à la chatouille du *das Ding* ». In *Figures de la psychanalyse*, 2019, 1, 37, p. 41-53.
- Pitavy T., Texier D., *Préparation du séminaire d'été 2018, Les structures freudiennes des psychoses, leçons XII et XIII*, 27/04/2018.
- Plon M., « Figures de l'absolu ». In *Essaim*, 2007, 1, 18, p. 167-170.
- Porge É., *Les noms du père chez Jacques Lacan, Ponctuations et problématiques*, Toulouse : Érès, 2013.
— « La crise de 1963 et la fondation de l'EFP », 2006. In Porge É., *Les noms du père chez Jacques Lacan, Ponctuations et problématiques*, Toulouse : Érès, 2013, p. 57-82.
— *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*, Toulouse : Érès, 2017. (Essaim).
— « Lacan : un poème signé là quand ». In *Archives de Philosophie*, 2012/4, 75, p. 623-642.
- Poupert F., « Une relecture du cas Daniel Paul Schreber ». In *Psychotherapies*, 2014, 4, 34, p. 259-270.
- Rey-Flaud H., « La sublimation de Freud à Lacan : le fil rouge de l'amour courtois ». In *Figures de la psychanalyse*, 2002, 7, p. 137-148.
- Roch M-H., *Du littoral en psychanalyse, Une lecture de Lituraterre*.
https://www.psychanalyse.com/pdf/lacan_lituraterre_Du_littoral_en_psychanalyse.pdf
- Rolland R., « Lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927 ». In *Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866-1944)*, Paris : Albin Michel, 1967, p. 264-266.
- Roudinesco É., *La bataille de cent ans – Histoire de la psychanalyse en France 1885-1939*, 1, Paris : Ramsay, 1982.
— *Jacques Lacan*, La Flèche : Fayard, 1993.
- Roudinesco É., Plon M., *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, 1997, 2011. (La Pochothèque).
- Sakellariou D., « Approche psychanalytique de la psychose : structure, logique, clinique, éthique ». In *Revue Française de psychanalyse*, 2003, 2, 67.
— « Traversée du fantasme *versus* identification au symptôme ». In *Psychanalyse*, 2013, 28, p. 21-24. <https://doi.org/10.3917/psy.028.0021>
— « Fonction du Symptôme et réalité psychique dans la psychose – Le Pari de Lacan ». Consulté le 15 juillet 2020.
<https://www.leparidelacan.fr/fonction-du-symptome-et-realite-psychique-dans-la-psychose/>

- Samacher R., « Inscription, translittération et traduction(s) dans l'appareil psychique ». In *Psychologie clinique*, 2011, 32, 2, p. 20-31.
- « Psychose et création... au lieu de la chose (das ding) ». In Masson C., *Psychisme et création*, Paris : L'Esprit du temps, 2004, p. 87-108. (Perspectives Psychanalytiques). DOI 10.3917/edt.masso.2004.01.0087
- Saraga M., Gasser J., « Épreuve de réalité et psychose chez Freud, La fin de la psychose – l'heure d'un dernier « retour » ? ». In *Psychothérapies*, 2005, 2, 25, p. 109-115.
- Sauret M-J., « Le tissage du social ». In *Barca !, Les féminins*, Toulouse : Para graphique, 2000, 14, p. 7-28.
- « Les Hommes aux loups ». In *Psychanalyse* 2005, 2, 1, p. 53-82.
- « Les embarras de l'objet : un enjeu pour la transmission de la psychanalyse aujourd'hui ». In *La revue lacanienne*, 2014, 15, p. 165-175. <https://doi.org/10.3917/lrl.132.0165>
- « De la protestation logique du sujet ». In *Connexions*, 2021, 115, p. 43-54. <https://doi.org/10.3917/cnx.115.0043>
- Sauret M-J., Bruno P., *Du divin au divan : Recherches en psychanalyse*. Toulouse : Érès, 2021. <https://doi.org/10.3917/eres.saure.2014.01>
- Sauret M-J., Zapata-Reinert L., « L'éthique du cas : est-il possible de se régler sur l'éthique de la psychanalyse ? ». In *Cahiers de psychologie clinique*, 2015, 1, 44, p. 51-71.
- Sauvagnat F., « L'entrée dans la psychose à l'adolescence : perspectives et enjeux théoriques ». In *Structure en psychopathologie : psychose et déclenchement*, 1993, 19, Rennes : Les cahiers de cliniques psychologiques, p. 31-38.
- Schaeffer J., *Le refus du féminin : La Sphinge et son âme en peine*, Paris : Puf, 2013. (Quadrige).
- Soler C., *La politique de l'acte*, Cours du Collège Clinique de Paris, 1999-2000, Diffusion : Ancibure F, Bosch M., Galan M., inédit.
- *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002. (Psychanalyse &.).
- « Du parlêtre ». In *L'En-je lacanien*, 2008/2, 11, p. 23-33.
- « Vers le père du nom ». In *Lacan, l'Inconscient réinventé*, Paris : Puf, 2009, p. 166-177.
- « La sublimation ». In *Che vuoi ?*, 2003/1, 19, p. 155-162.
- *Lacan, lecteur de Joyce*, Paris : Puf, 2015.
- *Incidence politique du psychanalyste*, <https://champlacanianfrance.net/old-files/private/Link/L10CSoler.pdf>
- Silvestre M., « Le transfert dans la direction de la cure ». In *Ornicar ?*, bulletin périodique du champ freudien, 1984, 30.
- Thèves P., This B., « Traduction et commentaire *Die Verneinung* ». In *Le Coq Héron*, 1975, 1982, 52.
- Thibaudeau L., « Création artistique, mystique et psychanalyse ». In *Psychanalyse*, 2011, 20, 1, p. 53-63.
- Thom M., « Verneinung, Verwerfung, Ausstossung: A Problem in the Interpretation of Freud ». *The Talking Cure*, 1981, 162-87. https://doi.org/10.1007/978-1-349-16456-1_8.
- Tréhot J., « Il était une fois... la BEJAHUNG ». In *Champ lacanien*, 2006, 1, 3, p. 195-205.
- Trichet Y., « La clinique freudienne de l'entrée dans la psychose ». In *Association Recherches en psychanalyse, Psychanalyse, corps et Société*, 2011, 2, 12, p. 196-205. (Recherches en psychanalyse). ISSN 1767-5448
- « Les Demoiselles d'Avignon. L'œuvre, sa création, et ses effets subjectifs chez Picasso ». In Delaplace J. *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, Rennes : Pur, 2014. p. 93-105. (Clinique Psychanalytique et Psychopathologie).
- Tyszler C., « Quelques réflexions sur la formule du fantasme : \$ ◇ a ». In *La revue lacanienne*, 2012, 1, 12, p. 19-24.

- Vanier A., « La musique c'est du bruit qui pense ». In *Insistance*, Paris : Erès, 2011/2, 6, p. 13-21.
- Verdon B., « Sigmund Freud, Les névropsychoses de défense (1894) Nouvelles remarques sur les névropsychoses de défense (1896) ». In *Œuvres complètes*, vol. III, Paris : Puf, 2012, 1-18 et 121- 146, 2012. (Psychanalyse).
- Verney-Kurtz C., « L' Aimée de Lacan : La paranoïa », In *La lettre du psychiatre*, 2013, 9, 4-5, p. 124-127.
- Villiers V., « Le cas Schreber. Bref aperçu sur la logique et la fonction du délire – Psychanalyse en Méditerranée-Alpes-Provence ». Consulté le 27 juillet 2020. <https://psychanalyse-map.org/2014/12/13/le-cas-schreber-bref-aperçu-sur-la-logique-et-la-fonction-du-délire/>.
- Vincent B., « Délire et écriture. Construction dans la psychose ». In *Psychologie Clinique*, 2013, 1, 35, p. 173-186.
- Vincent T., « Freud et la Psychose ». In Vincent T., *La psychose freudienne*, Paris : Érès, 2009, p. 49-100. (Hypothèses).
- Wajcman G., « Tableau ». In *La part de l'œil n°2*, Bruxelles : Académie royale des Beaux-Arts, 1987. Conférence prononcée à Bruxelles en 1985.
——— *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Lagrasse : Verdier, 2004.
——— « Louise Bourgeois, l'issue comique de la psychanalyse ». In *La Cause freudienne*, 2008, 69, p. 221-233.
<https://doi.org/10.3917/lcdd.069.0221>
——— « L'image et la vérité ». In *Savoirs et clinique*, 2003, 3, p. 57-71.
<https://doi.org/10.3917/sc.003.0057>
- « Vue de De la théorie dans ses rapports avec la réserve : Sigmund Freud et l'écriture du cas Schreber | L'Atelier ». Consulté le 3 août 2020.
<https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/455/html>.

Formats radiophoniques :

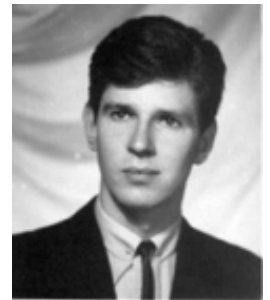
- « Séminaires des échanges avec Virginie Leblanc, “L'écriture du réel, à la lettre” - Mollat ». Consulté le 15 janvier 2021. <https://www.mollat.com/podcasts/seminaires-des-echanges-avec-virginie-leblanc-l-ecriture-du-reel-a-la-lettre>.
- France Culture. « La paranoïa (1/4) : La théorie du complot ». Consulté le 29 juillet 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-paranoia-14-la-theorie-du-complot>.
- France Culture. « La paranoïa (2/4) : le cas Schreber ». Consulté le 27 juillet 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-paranoia-24-le-cas-schreber>.
- France Culture. « La paranoïa (3/4) : Rousseau, juge de Jean-Jacques ». Consulté le 29 juillet 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-paranoia-34-rousseau-juge-de-jean-jacques>.
- France Culture. « La paranoïa (4/4) : Shakespeare, quand le doute mène au crime ». Consulté le 29 juillet 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/la-paranoia-44-shakespeare-quand-le-doute-mene-au>.
- « Jeanne Guyon et la mystique du « pur amour » contre toute adversité – Femmes en psychanalyse ». Consulté le 8 décembre 2020.
<https://www.femmesenpsychanalyse.com/2019/10/03/jeanne-guyon-et-la-mystique-du-pur-amour-contre-toute-adversite/>.
- Bibliobs. « Sainte Thérèse sur le divan ». Consulté le 8 décembre 2020
<https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20080522.BIB1354/sainte-therese-sur-le-divan.html>.

CORPUS CREATEURS D'ART ET REFERENCES

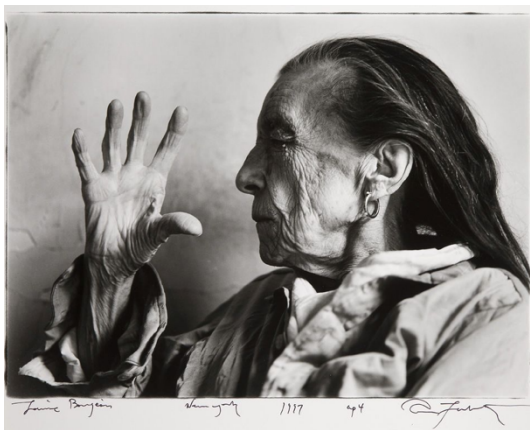
▪ Jean-Claude Bologne

- Bologne J-C., *Une mystique sans Dieu*, Paris : Albin Michel, 2015.
— Exposé 26 octobre 2017, Semaine de la Pop Philosophie saison IX, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=O2odY78TqDM>.

Photographie Y.M., 1982.



▪ Louise Bourgeois



- Bourgeois L., « Mauvais traitement à enfant », projet écrit à la demande d'Ingrid Sischy. In *Artforum*, décembre 1982, 20, 4.
— *Drawings*, New York-Paris : Robert Miller, Daniel Lelong, 1988.
— *A propos de la série des « araignées »*, texte inédit. New York, avril 1994.

Photographie Louise Bourgeois, Annie Leibovitz, Irish Modern Museum Of Art

- *Dessins Plumes*, CNAC Centre Pompidou Services Archives, exposition 1 février-10 avril 1995.
- « Compulsions tendres ». In *World Art*, février 1995, 2.
- *Destruction du père, Reconstruction du père, écrits et entretiens 1923-2000*, Paris : Daniel Lelong, 2007.
- *Moi Eugénie Grandet*, Paris : Gallimard, 2010. (Le Promeneur).

Et à propos de Louise Bourgeois

- Bernadac M-L., *Louise Bourgeois*, 1995, Paris : Flammarion, 2006.
— Entretien avec l'artiste, Catalogue de l'exposition, *Louise Bourgeois, Dessins pensées-plumes*, Centre Georges Pompidou, exposition 1 février-10 avril 1995.
— *Louise Bourgeois*, Paris : Flammarion, 2019, (Grandes Biographies).
- Bernadac M-L., Marcade B., *Féminin masculin : le sexe de l'art*, Paris : Gallimard, 1995. (Electa).
- Caux J., *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de Louise Bourgeois*, Paris : Seuil, 2003.
- Clair J., *Cinq notes sur l'œuvre de Louise Bourgeois*, Paris : L'échoppe, 1999.
- Desprats-Péquignot C., « Sexe et genres de mort en deuil : Louise Bourgeois ». In *Champ psy*, 2010, 58, p. 199-221.
<https://doi.org/10.3917/cpsy.058.0199>
- Frémon J., *Louise Bourgeois, Moi Eugénie Grandet...*, Paris : Gallimard, 2010. (Le Promeneur).
— *Louise Bourgeois femme maison*, Paris : L'échoppe, 2008.
- Herkenhoff P. *Louise Bourgeois, Femme Temps*, catalogue de l'exposition consacrée à Louise Bourgeois, Milan : Fondation Prada, (15 mai- 20 juillet 1997).
- Potts A., « Louise Bourgeois : Sculptural Confrontations ». In *Oxford Art Journal, Louise Bourgeois*, 1999, 22, 2, (1999), p. 39-53.

- This C., « Self-portrait de l'artiste : Louise Bourgeois ». In *Le Coq-héron*, 2010/3, 202, p. 90-93.
- Xenakis M., *Louise Bourgeois : l'aveugle guidant l'aveugle*, Paris : Actes Sud, Galerie Lelong, 1998.
- Warr T., *Le corps de l'artiste*, Paris : Phaidon, 2005.

Documents Vidéo :

- Guichard C., réal. *Louise Bourgeois*, 1994.
- *Louise Bourgeois*. Issy-les-Moulineaux : ARTE France développement [éd.], 2008 .
- Cajori M., Amei W. *LOUISE BOURGEOIS l'araignée, la maîtresse et la mandarine*, film, 2009.

▪ **Salvador Dali**

- Dali S., « Objets surréalistes », 1930. In *Le Surréalisme au service de la Révolution*, Paris : Jean Michel Place, 1931, 1998, 3, p. 9-12.
- *Journal d'un génie*, 1964, Saint Amand : Gallimard, 2008. (L'imaginaire).
- « L'Âne pourri », 1930. In *Le surréalisme au service de la révolution*, Paris : Jean Michel Place, 1998/1, p. 9- 12.
- *La vie secrète de Salvador Dali*, Mayenne : La Table Ronde, 1969. (Les Vies perpendiculaires).
- « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste ». In *Le Minotaure*, Paris : Albert Skira, 1933.
- *Les cocus du vieil art moderne*, 1956, Mesnil-sur-l'Estrée : Grasset, 2004. (Les Cahiers Rouges).
- *La Conquête de l'irrationnel*, Paris : éditions surréalistes, 1935.
- *Carnets intimes*, Neuilly sur seine : Michel Lafon, 2012.
- « L'interprétation paranoïaque-critique de l'Image obsédante « L'Angélu » de Millet ». In *Le Minotaure*, Paris : Albert Skira, 1993.
- *Les Moustaches radar : (1955-1960)*, Paris : Folio, 2004.
- *Oui : La révolution paranoïaque critique*, Paris : Denoël, 1979.
- *Oui 2, l'archangélisme scientifique*, 1979, Paris : Denoël, 2004. (Médiation).



Et à propos de Salvador Dali

- Amossy R., *Dali et le filon de la paranoïa*, Vendôme : Puf, 1995. (Le texte rêve).
- Bona D., *Gala, la muse redoutable*, Paris : J'ai lu, 2012.
- Bosquet A., *Entretiens avec Salvador Dali*, Paris : Belfond, 1966.
- De Gasque D., Llorens Vergès P., *Gala et Dali, de l'autre côté du miroir*, Paris : Robert Laffont, 2017.
- Descharnes R., Neret G., *Dali*, Corée du Sud : Taschen, 2003, p. 166.
- Ferreira J., *Dali-Lacan la rencontre*, Condé-sur-Noireau : L'Harmattan, 2003.
- Garrabe J., « Clérambault, Dali, Lacan et l'interprétation paranoïaque ». In *Annales médico-psychologiques*, 2005, 163, 3-4, p. 360-363.
- Josselin F., « La vie secrète de Salvador Dali, à propos de... « Les passions selon Dali » de Salvador Dali et Louis Pauwels ». In *L'Évolution psychiatrique*, 2005, 70, p. 188-191.
- Schmitt P., « De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec Salvador Dali ». In *Salvador Dali*, Catalogue d'exposition Centre Georges Pompidou, 1979, p. 262-266.

Document audio :

- Dali S., Interview, in *Surrealism Reviewed*, 1963.

Document vidéo :

- Bunuel L. *Le Chien Andalou*, 1929, Montparnasse : Les Grands Films Classiques, 2005.

▪ **Virginie Despentes**



Crédit d'image Olivier Roller, 1996

- Despentes V., *Baise-moi*, Paris : Florent Massot, 1994.
- *Bye Bye Blondie*, Mesnil-sur-l'Estrée : Grasset, 2004.
- *Apocalypse bébé*, Paris : Grasset, 2010.
- *King Kong théorie*, Paris : Grasset, 2013.
- *Vernon Subutex*, Paris : Grasset, Tome 1 : 2015, Tome 2 : 2015, Tome 3 : 2017.

Et à propos de Virginie Despentes

- Leblanc V., « « C'est d'ici que j'écris » Virginie Despentes, Puissance de la vocifération ». In *La Cause du désir*, 2019, 103, p. 173-177. Consulté le 21 janvier 2021. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2019-3-page-172.htm>.

▪ **Marguerite Duras**



- Duras M., *Écrire*, 1993, Paris : Gallimard, 2018. (Folio).
Le film : *Écrire*, Entretien avec Benoît Jacquot avec la collaboration de Yann Andrea, INA France, 1993, <https://www.youtube.com/watch?v=9d-ty00VGO8>
- *Le ravissement de Lol V. Stein*, 1964, Paris : Gallimard, 2011. (Folio).

<https://mubi.com/en/notebook/posts/difference-and-repetition-the-filmmaking-of-marguerite-duras>

- *Un barrage contre le Pacifique*, 1950, Paris : Gallimard, 1978. (Folio).
- « La Femme du Gange » 1974. In *Nathalie Granger, La Femme du Gange*, Paris : Gallimard, 2010.
- *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard, 1987. (Folio).
- « Les Yeux verts », 1980. In *Les Cahiers du Cinéma*, Compiègne : Les éditions de l'étoile, 1987, 1996, n° 312-313. (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma).
- *La Pluie d'été*, Paris : POL, 1991.
- *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris : Éditions de Minuit, 1986.

Entretiens :

- Duras M., *La passion suspendue, Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris : Seuil, 2013.

- Duras M., « Entretien du 20 octobre 1984 avec Marianne Alphant pour *Libération* ». In Philippe G., (ss la direction), *Œuvres complètes de Marguerite Duras*, Paris : Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Duras M., Gauthier X., *Les Parleuses*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- Duras M., « Entretien avec Bernard Pivot ». In *Apostrophes*, septembre 1984.
- Duras M., « Entretien avec Hervé Le Masson, L'inconnue de la rue Catinat ». In *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984.

Et à propos de Marguerite Duras

- Adler L., *Marguerite Duras*, Paris : Gallimard, 1998. (Biographie).
- Amirault M., « La recontre de Monsieur Andermas ». In *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*. In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Boileau N-P., « Blabla, Féminisme et féminité : Les Parleuses, un autre usage de la langue ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Borgnis-Desbordes E., « Duras, l'exilée ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 269-292.
- Burgelin C., *Les mal nommés*, Paris : Seuil, 2012.
- David M., *Le ravissement de Marguerite Duras*, 2005, Paris : L'Harmattan, 2017. (L'œuvre et la psyché).
- Durand-Pilat I., « Figures de la représentation chez Marguerite Duras ». In *Au jeu du miroir : le nouveau monde de l'image*, Toulouse : Erès, 2004. p. 67-83. (Hypothèses).
<https://doi.org/10.3917/eres.choul.2004.01.0067>.
- Foucault M., « À propos de Marguerite Duras (Entretien avec H. Cixous) », In *Dits et écrits*, tome II, Paris : Gallimard, 1975.
- Gutermann-Jacquet D., « D'un hurlement, l'Autre silence ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Lacan J., « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein ». In *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001. (Le champ freudien).
- La Sagna P., « Le ternaire de l'amour dans un roman de Duras ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Lazarus-Matet C., « Lol V. Stein, la dérobée ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Leguil C., « L'énigme de Lol, Lacan sur les pas de Duras ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021, p. 247-268.
- Mahjoub L., « L'œuvre au féminin ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan, « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan, « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Raynal-Zougari M., « La tête comme une passoire » : l'oubli du texte par le film chez Marguerite Duras (Son nom de Venise dans Calcutta désert). Colloque international « Duras :

desseins de mémoire et d'oubli », Mars 2006, Université de Louvain-La Neuve (UCL), Louvain, Belgique, p. 251-267. (halshs-00517550).

- Sureau M-C., « Le savoir de Duras sur l'objet ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan, « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.
- Vallier J., *Marguerite Duras : La vie comme un roman*, Paris : Textuel, 2006.
- Zebrowski C., « Une écriture fascinante ». In Marret-Maleval S., Boileau N-P., et Zebrowski C., *Duras avec Lacan. « Ne restons pas ravis par le ravissement »*, Paris : Michèle Éditions, 2021.

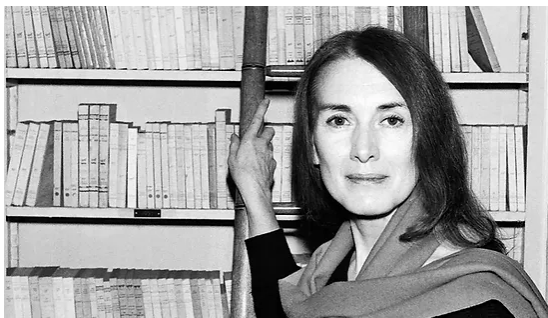
Film :

- AMUpod. « 3 - Duras, la scène vide - séminaire Amour et jouissance ». Consulté le 31 mars 2022. <https://amupod.univ-amu.fr/video/7345-3-duras-la-scene-vide-seminaire-amour-et-jouissance/>

Format radiophonique :

- France Culture. « Vivre et écrire - Ép. 1/4 - Marguerite Duras, la vie comme littérature ». Consulté le 19 juin 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/marguerite-duras-la-vie-comme-litterature-14-vivre-et-ecrire>.
- France Culture. « S'embarquer avec Marguerite Duras - Ép. 2/4 - Marguerite Duras, la vie comme littérature ». Consulté le 19 juin 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-24-sembarquer-avec-marguerite-duras>.
- France Culture. « La folie du voir - Ép. 3/4 - Marguerite Duras, la vie comme littérature ». Consulté le 19 juin 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/marguerite-duras-34-la-folie-du-voir>.
- France Culture. « “Que le cinéma aille à sa perte” - Ép. 4/4 - Marguerite Duras, la vie comme littérature ». Consulté le 19 juin 2020. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/marguerite-duras-la-vie-comme-litterature-44-que-le-cinema-aille-a-sa-perte>.

▪ Annie Ernaux



Crédit d'image Oberver.com

- Ernaux A., *La honte*. Paris : Gallimard, 2003. (Folio).
- *Mémoire de Fille*, Paris : Gallimard, 2016. (Folio).
- *Le Vrai lieu*, Paris : Gallimard, 2018.

Et à propos de Annie Ernaux

- Leblanc V., « Annie Ernaux ou la féminité comme transfuge ». In *La Cause du Désir*, 2016, 3, 94, p. 53-57.
- Pontier E., « La féminité, au risque de se perdre ». In *La Cause du Désir*, 2019, 103, p. 178-180.

Document radiophonique :

- Annie Ernaux, *Les Nuits de France Culture*, entretien avec Alain Veinstein, première diffusion : 14 février 2001.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/annie-ernaux-se-perdre-dans-l-ecriture-se-perdre-dans-la-passion-sont-surement-deux-choses-qui-definissent-ma-vie-2273300>

▪ Anaïs Eychenne

• https://www.youtube.com/watch?v=Al2j_IWjyDo&t=271s

Un film de Philippe Teissier réalisé avec les étudiants des métiers de l'audiovisuel de l'Université des Arènes à Toulouse dans le cadre d'un travail de fin d'étude. Tourné à Saint Sever du Moustier en avril 2022, en partenariat avec le Musée des Arts Buissonniers et la Galerie Pol Lemétais.

• <https://www.youtube.com/watch?v=iLfNpuyZYJ8>

• <http://www.lemetais.com/artistes/eychenne.html>

<https://www.youtube.com/@anaiseychenne1693>



Et à propos de Anaïs Eychenne

• Marco J-P., *Une approche de l'œuvre d'Anaïs Eychenne entre art, physique et mathématiques*, Conférence Halle Saint Pierre, Paris, 7 mai 2022.

▪ Alberto Giacometti



Photographie Institut Giacometti

• Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. (Savoir/sur l'art).

— « Je ne puis parler qu'indirectement de mes sculptures (à propos du Palais à quatre heures du matin) ». In *Le Minotaure*, n°3-4, décembre 1933, In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 48-50. (Savoir/sur l'art).

— « Réponse à l'Enquête sur la rencontre », 1933. In *Le Minotaure*, Paris : Albert Skira, 1933, 3-4, p. 109. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 53. (Savoir/sur l'art).

— « Hier, sables mouvants », In *Le Surréalisme au service de la Révolution*, mai 1933, 5, p. 44-45. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 35-38. (Savoir/sur l'art).

— « Samtel med Giacometti », Propos recueilli par Yvon Taillandier en 1951 pour la revue *Les Amis de l'Art*, texte publié en suédois dans la revue *Konstrevy*, Stockholm, n°6, 1952, p. 262-267. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 173 - 178. (Savoir/sur l'art).

(publié pour la première fois en français, avec le titre « Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant », par l'Échoppe, Paris, 1993.)

— « Réponse à l'enquête de Pierre Voldboudt, « À chacun sa réalité », p. 21-35, *XX^e siècle*, n°9, juin 1957, p. 35. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 131. (Savoir/sur l'art).

- *Le rêve, le sphinx et la mort de T.*, 1946. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 66-75. (Savoir/sur l'art).
Labyrinthe, décembre 1946, 22-23, p. 12-13.
- *Le Rêve, le Sphinx, et la mort de T.*, Revue Labyrinthe n°22-23 (15 décembre) 1946. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 66-75. (Savoir/sur l'art).
- "My artistic intentions", 1959. In Peter Selz, *New Images of Man*, New York : Museum of Modern Art, p. 68.
- Entretien avec Jean Clay, « Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps » (extraits) par Jean Clay. In *Réalités*, n° 215, décembre 1963, p. 135-144. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. p. 312-325. (Savoir/ sur l'art).
- « Lettre à Pierre Matisse », 1947, publiée dans *Alberto Giacometti*, catalogue de l'exposition à la galerie Pierre Matisse, New York, 19 janvier au 14 février 1948. In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013. p. 312-325. (Savoir/ sur l'art).
- « Entretien » 1951, In Charbonnier G., *Le monologue du peintre*, Paris : Edition Julliard, 1959.
- Visite de François STAHLY « Der Bildhauer Alberto Giacometti ». In *Werk, Winterthur*, XXXVII, juin 1950, 6, p. 181-185. <http://www.stahly.fr/lartiste/>
- *Je travaille pour mieux voir*, entretien avec Moulin R-J. d'avril 1964. In *Les Lettres françaises*, 1966, 1115.
- « Entretien avec David Sylvester », 1965. In *L'Ephémère*, 1971, 18, p. 185.

Documents video :

- « Qu'est-ce qu'une tête ? » un film de Michel Van Zele, 2000, Arte France, Les films d'ici.
- « Un homme parmi les hommes » de Jean-Marie Drôt, 1963 Ina, 2001, Arte France Développement, RMN.
- Drôt J-M., *Alberto Giacometti*, Paris CRTF, 19 nov 1963.
- « Alberto Giacometti » Scheidegger E., Müngen P., Dupin J., 1966.

Et à propos de Alberto Giacometti

- Bernard, S., 2018, *Alberto Giacometti, la forme tuyau du récit*, Rennes, Université Rennes 2, EA 4050, Groupe de recherche sur les épiphanies profanes, logiques de révélation et inventions subjectives, <http://epiphaniesprofanesgr.blogspot.com>
- Bonnefoy Y., *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, 1991, Paris : Flammarion, 2012, (Les Grandes monographies).
- Clair J., *Le résidu et la ressemblance, un souvenir d'enfance d'Alberto Giacometti*, Paris : L'échoppe, Novembre 2000.
- Delmotte B., *Au risque de la disparition. Miniaturisation et dématérialisation dans l'œuvre sculptée d'Alberto Giacometti*, In Nouvelle Revue d'Esthétique 2011/2 (n°8), Paris : Puf, p. 98-108.
- Genêt J., *L'atelier d'Alberto Giacometti*, 1997, Paris : Gallimard, 2007. (L'arbalète).
- Giacometti D., « Il faut apprendre à regarder... ». In *Alberto Giacometti, Dessins*, Paris : Galerie Claude Bernard, 1975.
- Laporte R., *Giacometti ou la ressemblance absolue*, Paris : POL, 1990, p. 113-116.
- Leiris M., « Alberto Giacometti ». In *Documents*, 1929, p. 205-214.
— « Pierres pour un Alberto Giacometti ». In *Derrière le miroir*, juin 1951, 39-40, repris dans *Brisées*, Paris : Mercure de France, 1970, p.146-156.
— « Giacometti, oral et écrit ». In Giacometti A., *Écrits, Articles, notes et entretiens*, Paris : Hermann, 2008, 2013, p. 66-75. (Savoir/sur l'art).

- Lord J., *Un portrait par Giacometti, suivi de : Où étaient les tableaux: mémoire sur Gertrude Stein et Alice Toklas*, Paris : Gallimard, 1995.
 - Maubert F., *Le dernier modèle*, Paris : 1001 Nuits, 2012.
 - Moulin R-J., « Je travaille pour mieux voir », entretien d'avril 1964, mars 1965. In *Les Lettres françaises*, janvier 1966, 1115.
 - Pleyne M., « Le sujet invisible d'Alberto Giacometti ». In *Tel Quel*, automne 1982, 93, p. 32-47.
 - Sartre J-P., « La recherche de l'absolu ». In *Les Temps Modernes III*, 1948, 28, p.1153-1163, repris dans *Situations tome III*, Paris : Gallimard, 1946, p. 289-305.
— « Les Peintures de Giacometti ». In *Derrière le miroir*, 1954, 65, repris dans *Les Temps Modernes*, 1954, p. 2220-2232. Et dans *Situations, tome IV*, Paris : Gallimard, 1964, p. 347-369.
 - Soldini J., *Giacometti, le colossal, la mère, le sacré*, Lausanne : L'âge d'homme, 1993.
 - Yanaihara I., *Avec Giacometti*, 1996, Paris : Allia, 2014.
- <https://www.fondation-giacometti.fr/>

▪ Nijinski

- Nijinski V., *Cahiers, le sentiment*, 1919, Lonrai : Actes Sud, 1995, 2000, 2014. (Babel).
- *Journal de Nijinsky*, 1919, Paris : Gallimard, 1934, 1991. (Folio).

Walery Photographie Vaslav Nijinski dans l'Après-midi d'un faune, Création des ballets russes de Serge Diaghilev au Théâtre du Chatelet en 1912, Exposition Ballets russes Bibliothèque musée de l'Opéra de Paris

Et à propos de Nijinski

- Calmette G., Suite à la représentation de la troupe de Nijinski. In *Le Figaro*, 30 mai 1912.
- Dehouck, Caroline. « Nijinski, danseur sulfureux de légende | ResMusica ». Consulté le 15 janvier 2021. <https://www.resmusica.com/2017/10/05/nijinski-danseur-sulfureux-de-legende/>.
- Leca M., « Nijinski, le combat de la vie et de la mort », in *Le courrier de l'UNESCO : une fenêtre ouverte sur le monde*, 49, 1, p. 20-21, illus. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000102505_fre (consultation 22 janvier 2023).
- Molinier A-G., *Journaux intimes de la folie – étude différentielle de l'écriture du sujet dans l'hystérie et la schizophrénie à partir des écrits de Mary Barnes et de Vaslav Nijinski*, thèse de doctorat, [s. n.], Université de Rennes 2, Rennes, France, 2010.
- Nijinska B., *Mémoires : 1891-1914*, Paris : Ramsay, 1983. *Early Mémoires*, traduit et édité par Nijinska I. et Rawlinson J., New York : Holt, Rinehart et Winqton, 1981.
- Nijinsky R., *Nijinsky*, Londres, Royaume-Uni : Sphere Books, 1980.
- Otswald P., *Vaslav Nijinski, Un saut dans la folie*, 1991, Paris : Passage du Marais, 1993.
- Raffinot L., « Remarques sur le corps autobiographique dans la psychose. Le Saut dans les Cahiers de Nijinski ». In *Savoirs et clinique*, 2018, 24, 1, p. 121-130.
- Rodin A., article suite à la représentation de la troupe de Nijinski. In *Le matin*, 1912.



Film vidéo :

- Interview avec Romola Nijinski, *Et liv.*, Feuer D., Andreassen J., General dance video archive, 1974.
<https://digitalcollections.nypl.org/items/7d38e830-3431-0131-ff46-3c075448cc4b>

Émissions de radio :

- « Nijinski... Le dieu de la danse ». In *Autant en emporte l'Histoire*, France inter, Dimanche 23 décembre 2018. Consulté le 15 janvier 2021. <https://www.franceinter.fr/emissions/autant-en-emporte-l-histoire/autant-en-emporte-l-histoire-23-decembre-2018>.
- « Le programme musical de Denisa Kerschova : Nijinski ». In *Allegretto*, France musique, Lundi 29 mai 2017.
- « Nijinski, le « clown de Dieu » : « Ma folie, c'est mon amour envers l'humanité » ». In *Les nuits de France Culture*, France Culture, Jeudi 2 août 2018.
- « Le faune de Mallarmé, Debussy et Nijinski ou le Scandale des gestes nouveaux ». In *Personnages en personne*, France Culture, Dimanche 8 septembre 2019.
- « La nuit rêvée d'Anne de Lacretelle 10/12 : Valentine Hugo : « Nijinski était beau comme un astre dans ses costumes étincelants, un prodige de virtuosité et de grâce » ». In *Les Nuits de France Culture*, France Culture, Dimanche 26 janvier 2020.
- « Journaux intimes du XXème siècle – Nijinski ». In *Les Nuits de France Culture*, France Culture, Dimanche 12 mars 2017.

Séminaires :

Séminaire Institut national histoire de l'art, programme de recherche : | Chorégraphies. Écriture et dessin, signe et image dans les processus de créations et de transmissions chorégraphiques (XVe-XXIe siècle), Dominique Brun | *Chorégraphie : Vasslav Nijinski et Bronislava Nijinska : dessins, archives, récréation*, 19 octobre 2022

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jcf-8UECUfs>

▪ Picasso



- Bernadac M-L., Androula M., *Picasso. Propos sur l'art*, Paris : Gallimard, 1998. (Art et artistes).

Et à propos de Picasso

- Bernadac M-L., Du Bouchet P., *Picasso, Le sage et le fou.*, France : Gallimard, 1986, 2010. (Découvertes Gallimard).
- Brassäi, *Conversations avec Picasso*, Illustré de 53 photographies de l'auteur, 1964, Paris : Gallimard, 1997, 2010.
- Breton J-J., Flahutez F., Madeline L., Michael A., Semmer C-L., Soldani H., Ténèze A., *Picasso, ses maîtres et ses héritiers*, Slovénie : Beaux-Arts éditions, 2008.

Créateur : Picasso, Pablo (1881-1973) | Crédits : © Kary H. Lasch / Booxencounters / © Succession Picasso/DACS, London 2023 / Bridgeman Images
Droits d'auteur : In copyright

- Cabanne P., *Le siècle de Picasso*, t.1, *La naissance du cubisme* (1881-1912), Paris : Gallimard, 1992.
- Daix P., *Dictionnaire Picasso*, Paris : Robert Laffont, 1995.

- Gilot F., Lake C., *Vivre avec Picasso*, Paris : 10/18, 2006.
- Lefort R. et R., « Les demoiselles d'Avignon ou la passe de Picasso ». In *Ornicar ?*, juillet-septembre 1988, 46, p. 81-92.
- Picasso M., *Grand-père*, Barcelone : Folio, 2004, 2017.
- Plazy G., *Picasso*, Malesherbes : Folio, 2006, 2015.
- Trichet Y., « Les Demoiselles d'Avignon. L'œuvre, sa création, et ses effets subjectifs chez Picasso ». In *L'art de répéter, Psychanalyse et création*, ss la dir. Delaplace J., Rennes : Pur, 2014. p. 93-105. (Clinique Psychanalytique et Psychopathologie).
- Perraud A., « Au musée Picasso, la muse et martyre Françoise Gilot en majesté ». In *Mediapart*, 16 mars 2024. <https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/160324/au-musee-picasso-la-muse-et-martyre-francoise-gilot-en-majeste?>

Films documentaires :

- *Picasso, L'inventaire d'une vie*, de Hugues Nancy et Olivier Widmaier Picasso, 2014, Arte France, Gedeon Programmes, Rmn-Grand Palais, Welcome.
- *Pablo Picasso et Françoise Gilot - La femme qui dit non*. ARTE. Consulté le 25 juin 2021. <https://www.arte.tv/fr/videos/095167-000-A/pablo-picasso-et-francoise-gilot/>.
- « Un été à la Garoupe (passage des arts – france 5) ». <http://www.pileface.com/media/video/garoupe.mp4>.

REFERENCES LOGIQUES, MODELES ET CONCEPTS

◆ Ouvrages

- Aristote, *La Physique*, Paris : J. Vrin, 1914, 2012. (Bibliothèque des textes philosophiques).
— *Métaphysique, livre Z*, Paris : J. Vrin, 1986. (Bibliothèque des textes philosophiques).
— *Poétique*, ressources en ligne :
http://psyaanalyse.com/pdf/ARISTOTE_POETIQUE_D_ARISTOTE_BNF_CH_BATTEUX_1874_57_Pages_1_9_Mo.pdf
- Arjakovsky P., Fédier F. et France-Lanord H.,(dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris : Éditions du Cerf, 2013. (ISBN 978-2-204-10077-9)
- Blay M., *Dictionnaire des concepts philosophiques*, Paris : Larousse, 2006, p. 50-53. (CNRS éditions). (ISBN 2-03-582657-8)
- Burke R-M., *La conscience cosmique*, Paris : III^e Millénaire, 2008.
- De Libera A., Cours au collège de France, Histoire de la philosophie médiévale, (2013-2019) Inventio subiecti. L'invention du sujet moderne, 3 avril 2014.
- Dubois C., *Heidegger : Introduction à une lecture*, Paris : Seuil, 2000. (Points Essais). (ISBN 2-02-033810-6).
- Foucault M. *Naissance de la clinique*, 1963. Paris : Puf, 2015. (Quadrige).
— *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966. (Bibliothèque des Sciences Humaines).
— *Le Corps utopique*, 1966, Conférence radiophonique sur France-Culture, <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2017/05/8-Foucault-corps-utopique.pdf>
— *Ceci n'est pas une pipe*, 1973, Montpellier : Fata Morgana, 1986.
— « Dialogue sur le pouvoir », Entretien avec des étudiants de Los Angeles, retranscription Grant K., 1978. In *Dits et Écrits*, tome II, ss la dir. Defert D., Ewald F., coll Lagrange J., Paris : Gallimard, 2001. (Quarto). p. 464-477.
- Heidegger M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1950, Paris : Gallimard, 1962, 1986. (Tel).
— « La Chose ». In *Essais et Conférences*, Paris : Gallimard, trad. André Préau, préf. Beaufret J., 1993, 52, p. 194-218. (Tel).
— *L'Origine de l'œuvre d'art*, 1935, Paris : Rivages, 2014. (Petite Bibliothèque).
— *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris : Gallimard, trad. Reboul J.-Taminiaux J., 1988. (Tel). (ISBN é-07-071465-9)
— « La question de la *techné* » exposé dans les Séminaires de Fribourg, 1953. In *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958.
- Hegel F., *Esthétique*, posth 1835, Paris : Puf, 1998.
— *Esthétique*, posth 1835, trad. S. Jankélévitch, Paris : Flammarion, 2009. (Champs classiques).
- Husserl E., *Recherches logiques*, 1900, Paris : Puf, 2003. (Épiméthée).
- Kant E., *Critique de la raison pratique*, 1788, Paris : Puf, 2016. (Quadrige).
— « Analytique du sublime ». In *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. Ladmiral J.-R., De Launay M. et Vaysse J.-M., Paris : Gallimard. (Folio Essais).
— *Critique de la faculté de juger*, 1790, trad. J.-R. Ladmiral, M. de Launay et J.-M. Vaysse, Paris : Gallimard. (Folio Essais).
- Kojève A., *Introduction à la lecture de Hegel*, (1933-39), Paris : Gallimard, 1980. (Tel).
- Lambert J-H., *La Perspective affranchie de l'embaras du plan géométral*, Zurich, chez Heideggueur et Comp., 1759.
- Lévinas E., *De l'existence à l'existant*, Paris : Vrin, 2000. (Bibliothèque des Textes Philosophiques).

- Mattéi J-F, *Heidegger et Hölderlin : Le Quadriparti*, Paris : Puf, 2001. (Epiméthée). (ISBN 978-2-13-050113-8)
- Nietzsche F., *Humain trop humain*, 1878-1879, t. I., trad. Desrousseaux A-M., Mercure de France, p. 160.
- Nova P., *Dictionnaire de terminologie scolastique*, Avignon : Seguin Frères, 1885.
- Pascal B., *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1980. (Bibliothèque de la Pléiade). p. 1213.
- Platon, « Le banquet ». In *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, trad. L. Robin, 1950. (La Pléiade).
— *Le Banquet*, trad. Émile Chambry. artyuiop93-Platon-Le_Banquet-trad._Emile_Chambry.pdf
— *Ion*, traduction de Louis Mertz, 1903.
<https://ent2d.ac-bordeaux.fr/disciplines/lettres/wp-content/uploads/sites/16/2020/03/Platon-Ion-texte-integral.pdf>
- Serres M., *Les Origines de la Géométrie*, Paris : Flammarion, 2011. (Champs sciences).
- Taminiaux J., *Le Théâtre des philosophes, La tragédie, l'être, l'action*, Paris : Jérôme Million, 1995. (Krisis).
- Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, 1764, Style, 1. Paris : Gallimard, 1994. (Folio classique).
- Weil S., *Attente de Dieu*, [lettres écrites du 19 janvier au 26 mai 1942], Paris : Albin Michel, (Spiritualités vivantes), 1950, 1966, 2016.
- Zarader M., *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris : Vrin, 1990. (Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie).

Émissions radio :

- France Culture. « Grande traversée : Hannah Arendt, la passagère : podcast et réécoute sur France Culture ». Consulté le 5 janvier 2021. <https://www.franceculture.fr/emissions/grande-traversee-hannah-arendt-la-passagere>.

◆ **Encyclopédie en ligne**

- Universalis.edu
- Larousse.fr
- Brock M., « Ut pictura poesis », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 février 2021. - URL : <http://www.universalis-edu.com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/ut-pictura-poesis/>
- Maffi C., « OBJET, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 septembre 2023. URL : <https://www-universalis-edu-com.distant.bu.univ-rennes2.fr/encyclopedie/objet-psychanalyse/>
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/muse/53375>
- <https://www.universalis.fr/encyclopedie/forme/> Jean Petitot.
- Image Islam, source encyclopédie universalis - — *Jamel Eddine BENCHEIKH*
- Barbaras R., Greisch J., « Phénoménologie ». In *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 01 mai 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/phenomenologie/>

REFERENCES ARTISTIQUES, CREATIONS ET ŒUVRES

- Abramović M., *Traverser les murs : Mémoires*, Paris : Fayard, 2017.
- Alberti L-B., *De la statue et de la peinture*, Paris : Lévy, (trad. Claudius Popelin), 1868.
- Alexandrian S., *Le surréalisme et le rêve*, Paris : Gallimard, 1974.
- Audoin P., *Les surréalistes*, Paris : Seuil, 1995. (Ecrivains de toujours).
- Balzac H. de., *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu*. https://www.bibliotheque-agglomer.com/userfiles/album/11579/big/media/45709_HONORE_DE_BALZAC-Le_chef-doeuvre_inconnu-%5BAtramenta.net%5D.pdf
- Barre A., Flocon A., *La perspective curviligne : de l'espace visuel à l'image construite...*, Paris : Flammarion, 1967.
- Barthes R., *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Ed. de l'Étoile Gallimard, 1980. (Cahiers du cinéma).
- Benoit J-L., « La sacralisation de la femme chez Paul Éluard, à partir du recueil Facile ». In *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2010, 110, 2, p. 381-396.
- Berry K., *My own space*, Paris : Eds de la Martinière, 2023.
- Bonnefoy Y., *L'arrière-pays*. Paris : Gallimard. 2005.
- Breton A., « Le message automatique ». In *Le Minotaure*, 1933, 3-4.
— *Manifestes du surréalisme*, 1924, Paris : Gallimard, 1999. (Folio Essais).
— *Najda*, 1928, Paris : Gallimard, 1963, 2005. (Folio Plus).
— *L'amour fou*, 1937, Paris : Gallimard, 1976. (Folio).
- Burrus C., *Je peins ma réalité*, Paris : Gallimard, 2007. (Découvertes Gallimard, Série Arts).
- Claudel C., *Correspondance*, Paris : Gallimard, 2014.
- Crouzet D., *Christophe Colomb : héraut de l'Apocalypse*, Paris : Puf, 2018. (Quadrige).
- Diderot D., D'Alembert J., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, VII, 1757, Paris : Flammarion, 1993.
- Champenois É., *L'art brut, Que sais-je ?*, Paris : Puf, 2017. (Humensis).
- D'Alembert, 1757, *Encyclopédie*, VII.
- D'Avila T., *Le livre de la Vie*, 1560, trad. Canavaggio J., Paris : Gallimard, 2015. (Folio classique).
- Danchin L., *Art brut : l'instinct créateur*, Paris : Gallimard, 2006, (Découvertes Gallimard, Arts 500).
- De Beauvoir S., *Le deuxième sexe*, Paris : Gallimard, 1949.
- Dickerman L., Indych-Lopez A., Diego Riveira : Murals for the Museum of Modern Art, New York : Moma, 2011.
- Dubuffet J., *Asphyxiante Culture*, 1968, Paris : Les Éditions de Minuit, 2007.
— *Bâton rompus*, Paris : Minuit, 1986.
— *L'art brut préféré aux arts culturels*, catalogue de l'exposition, par la Compagnie de l'Art brut, Galerie René Drouin, 1949.
— *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1973. (Folio Essais).
- Durell L., *Quatuor d'Alexandrie*, Paris : Gallimard, 2003. (Le livre de Poche).
- Francblin C., *Niki de Saint Phalle : la révolte à l'œuvre*. Malakoff : Hazan, 2013.
- Gainsbourg S., *Evguénie Sokolov*, Paris : Gallimard, 1980, 1985, 2018. (Folio).
- Gombrich E.H., *Histoire de l'art*, Paris : Phaidon, 2001.
- Grimberg S., *Frida Kahlo, Confidences*, Paris : Chêne, 2008.
- Guerra C., Maso J. (ss la direction), *La déconnatrice, Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Barcelone : Arcadia. (Les Abattoirs, Musée – Frac Occitanie Toulouse), 2021.
- Herrera H., *Frida : une biographie de Frida KAHLO*, Paris : Librairie générale française, 2003.

- Jensen W., *Gradiva*, 1903. In Freud S., *Délire et Rêve dans la Gradiva de Jensen*, 1907, Paris : Gallimard, 1931, 1986.
- Joyce J., *Le portrait de l'artiste en jeune homme*, 1914, Paris : Gallimard, 1992. (Folio classique).
— *Finnegans Wake*, 1939, Paris : Gallimard, 1997.
— *Stephen le Héros*, 1944, Paris : Gallimard, Tome I, 1982, p. 85-105. (La Pléiade).
- Leduc V., *Thérèse et Isabelle*, 1954, texte intégral, Paris : Gallimard, 2000.
- Lommel M., *L'Aracine et l'Art brut*, Géménos : Z'édicions, 1999.
- MacLane M., *Que le diable m'emporte*, 1901, Paris : Points, 2020.
- Mallarmé S., *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*, Bruges : La Nouvelle Revue Française, 1914.
— *L'après-midi d'un faune : églogue*, Paris : Le nouveau commerce, 1899. (Collection Bnf Gallica).
- Marie de la Trinité, *Entre dans ma gloire, carnets 1942-1946*, Arfuyen, 2005.
— *Carnet I, les grandes grâces*, « relation écrite pour le père Motte », Paris : Cerf, 2009. (Intimité du christianisme). p.135-143.
- Millot C., *La vie parfaite*, Paris : Gallimard, 2006. (L'infini).
- Passeron R., *Surréalisme*, Italie : Maxilivre, 2005.
- Peiry L., *L'art brut*, Paris : Flammarion, 2016.
- Pinet H., Paris R-M., *Camille Claudel, Le génie est comme un miroir*, Paris : Gallimard, 2003. (Découvertes Gallimard, Série Arts).
- Proust M., *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann (Recherche I)*, 1913, Paris : Gallimard, 1988, p. 44-46. (Folio).
- Rilke R-M., *Lettres à un jeune poète*, 1937, Paris : Fayard, (Mille et une nuits), 1997, 2018.
- Rompré P., « Poésie, sens et fonction », In *Liberté*, janvier-février 1970, 12, 1, p. 77-88. (Collectif Liberté). ISSN 1923-0915, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29720ac>
- Schoenberg A., *Le style et l'idée*, 1950, Paris : Buchet-Chastel, 2002, (Libella).
- Schreber D-P., *Mémoires d'un névropathe*, Mesnil : Seuil, 1975. (Le Champ freudien).
- Slimani L., *Dans le jardin de l'ogre*, Paris : Gallimard, 2016.
- Soulages P., « Le désir du peintre ». In *L'en-je lacanien*, 2010, 15, 2, p. 185-208.
- Springora V., *Le Consentement*, Paris : Grasset, 2020.
- Tibol R., *Frida Kablo par Frida Kablo, Escrituras de Frida Kablo*, Paris : Éditions Christian Bourgeois, 2004, 2007.
- Verlant G., *Gainsbourg*, Le livre de poche, 1993.
- Woolf V., *Une chambre à soi (Un lieu à soi)*, 1929, trad. M. Darrieussecq, Paris : Denoël, 2016. (Empreinte).

Romans graphiques :

- Nebbache A., *Brancusi contre États-Unis*, Palaiseau : Dargaud, 2023.
Mc Cloud S., *Le sculpteur*, Paris : Rue de Sèvres, 2015.
Antonioni E., *Les cinq vies de Lee Miller*, Paris : Steinkis, 2021.

Référence radiophonique et vidéographique :

- ARTE. « Quand l'art dérange - Féminisme et genre ». <https://www.arte.tv/fr/videos/089996-003-A/quand-l-art-derange/>.
- *Brel, Brassens, Ferré : La rencontre*. Consulté le 17 juin 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=f46d3jYESVY>.
- « Focus : Linda Nochlin | Focus : Linda Nochlin | Contenu du cours 167002 | FUN-MOOC ».

<https://www.fun-mooc.fr/courses/course-v1:centrepompidou+167002+session01/courseware/bafd66f31f7d4caaa906fe4ab59e16a7/ad8dca889964b339aeda2bf8ad2c8fa/>.

- « Serge Gainsbourg : “J’ai trop le sens de l’esthétique pour accepter une gueule pareille” ».
<https://www.franceinter.fr/emissions/le-grand-atelier/le-grand-atelier-23-fevrier-2020>.

INDEX DES AUTEURS CITES

- Abramović, Marina, 209, 239, 323
- Aristote, 29, 32, 65, 113, 164
- Bologne, Jean-Claude, 246-249, 251
- Bourgeois, Louise, 18, 33, 53, 81, 144, 149, 176, 184-186, 190, 193-195, 197-199, 211-213, 261, 303, 314, 315
- Bruno, Pierre, 139, 216, 251, 302
- Dali, Salvador, 1 14, 128, 152, 173, 176, 185, 225-228, 321, 323
- Desportes, Virginie, 52, 173, 221, 222, 321
- Dubuffet, Jean, 13, 15, 27, 33, 38, 54
- Duras, Marguerite, 14, 19, 199, 268-281, 322, 323
- Ernaux, Annie, 218, 222-224, 321
- Eychenne, Anaïs, 166, 199, 200, 202-204
- Foucault, Michel, 23, 139, 140, 174, 199
- Freud, Sigmund, 14, 15, 17, 25, 26, 28-35, 38, 39, 44, 47-50, 52, 55-75, 77-81, 83-94, 101, 102, 105, 110, 113-115, 119, 125, 127-129, 131-133, 140, 142-147, 149, 153, 154, 158, 161, 167, 168, 170, 172, 176- 178, 180, 185, 189, 205, 207, 213, 218, 226, 228, 229, 239, 241, 243, 249, 253, 258, 265, 279, 293, 295, 297, 301-303, 305, 308, 309, 317, 318, 320
- Gainsbourg, Serge, 184, 187
- Giacometti, Alberto, 19, 21, 48, 108, 109, 146, 149, 152, 156, 184, 207, 257-260, 262-268, 314, 321
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 12, 16, 23, 35, 37, 58-61
- Heidegger, Martin, 35, 38, 40-43, 47, 48, 72, 76, 99, 190, 192
- Husserl, Edmond, 11, 190
- Hyppolite, Jean, 56-67, 70, 72-75, 81, 87, 302, 305, 317
- Joyce, James, 34, 158, 159; 163, 164, 166, 167, 172, 175, 188, 207, 219, 220, 265, 282, 286, 300, 304, 313, 320
- Kahlo, Frida, 107, 141, 143, 152, 173, 176, 185, 207, 239, 267, 268
- Kant, Emmanuel, 23, 37, 38, 49
- Klein, Melanie, 88, 99, 206
- Lacan, Jaques, 14, 16, 17, 19, 27, 33-35, 41, 42, 44-46, 48-53, 55-58, 60, 66-78, 80-87, 89, 91, 92, 94-96, 99, 101-107, 109-114, 116-120, 123-126, 128-161, 163, 164, 166-190, 192, 193, 198, 206, 207, 213, 215-220, 226-244, 250, 252, 255, 257, 264, 265, 269, 271-273, 277-286, 289-296, 298-314, 317-319, 321
- Lapeyre, Michel, 32, 199, 312
- Laurent, Eric, 3, 95, 161, 228, 247
- Lefort, Robert, 127, 309-312
- Lefort, Rosine, 127, 309-312
- Merleau-Ponty, Maurice, 11, 68, 131, 132, 136, 270
- Miller, Jacques-Alain, 78, 85, 87, 107, 116, 118, 119, 159, 166, 171, 172, 237, 241-244, 271, 272, 277, 282-285, 298, 305, 313
- Monroe, Marilyne, 155, 186
- Nietzsche, Friedrich, 24, 38, 205, 248
- Nijinski, Vaslav, 52, 98, 166, 173, 286-291
- Nothomb, Amélie, 162, 167, 185
- Picasso, Pablo, 98, 99, 107, 127, 139, 143, 146, 155, 190, 309, 312, 323, 324
- Platon, 111-113, 18, 23, 35-37, 41, 45, 46, 99, 100, 150, 190, 192, 229-233, 235, 321
- Schoenberg, Arnold, 33, 98, 159, 186
- Schreber, Daniel-Paul, 17, 68, 78, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 91, 95-97, 161, 163, 166, 181-184, 213, 214, 228, 252, 292, 320

Socrate, 12, 13, 36, 99, 100, 120, 230, 233-
238, 240, 241, 319, 321

Soler, Colette, 161, 165, 306

Weil, Simone, 245, 251, 255

Woolf, Virginia, 224, 274

INDEX DES CONCEPTS ET NOTIONS CITES

- Ab-sens, 19, 157, 215, 265, 291, 302, 321
- Acting-out, 70, 119, 146, 305, 306
- Amour, 11, 16, 18, 29, 51, 60, 63, 88, 92, 97, 104, 106, 108-110, 119, 128, 145, 156, 166, 171, 180, 205, 209, 213, 223-244, 251, 253-257, 260, 271, 273, 278-280, 285, 286, 290, 291, 297, 300-302, 321-324
- Angoisse, 16, 80, 92, 102, 125, 133, 146, 147-149, 157, 163, 177, 178, 194, 198, 204, 206, 213, 221, 254, 271, 272, 301, 302, 311, 321, 327, 329
- Ausstossung, 61, 63, 64, 65, 67, 71-75, 78, 80, 81, 83, 86, 116, 283
- Autre, 12, 17, 18, 39, 46, 62, 64, 66, 67, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 102, 106, 107, 110, 111, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 169, 173, 175, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 194, 195, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 225, 229, 230, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270
- Bande de Mœbius, 258, 261
- Beau, 19, 35-38, 46, 50-53, 99, 127, 128, 159, 169, 170, 172, 237, 239, 251, 300, 319-321, 323
- Bejahung, 16, 48, 55, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 75, 98, 99, 248, 255, 270
- Bien, 35, 36, 52, 53, 158, 159, 170, 251, 320, 324
- Borroméen, (nœud, topologie, chaîne), 18, 106, 157, 163, 217, 219, 222, 254, 281-283, 286, 290, 292-296
- Chose, 34, 35, 41, 43, 44, 47, 49-52, 104, 111, 141, 147, 148, 157-159, 169-171, 175, 185, 186, 188, 189, 198, 204, 207, 214, 217, 221, 236, 239, 243, 272, 298, 302-304, 317
- Dénégation, 57-60, 63-66, 71, 72, 82, 85, 86, 88, 143, 172
- Désir, 15, 17, 18, 28, 29, 31, 33, 34, 39, 41, 45, 47, 51-54, 60, 76, 77, 90, 92-94, 96, 100-104, 106, 109, 111-113, 117-119, 123-131, 133-135, 140-147, 150, 151, 154, 156-160, 162, 168, 169, 171, 177-179, 184-187, 204, 206-208, 212, 213, 216, 221-225, 227, 230, 235-240, 242, 250, 251, 255, 256, 258, 264, 273, 275, 278, 279, 282, 283, 289, 290, 293, 296-298, 300, 302-305, 309, 312-314, 317-321, 324
- Désir de l'analyste, 53, 238, 308, 309
- Désir de savoir, 32, 104, 109, 177, 178, 212, 213, 224, 237, 247, 294, 297
- Ding, 34, 48-51, 159, 169, 170, 208, 282, 302
- Écran, 41, 51-53, 68, 123, 125-127, 130, 132-133, 135, 138-146, 149-151, 157, 205, 221, 260, 263, 317, 319, 320
- Épiphanie, 257, 264, 265
- Escabeau, 19, 158, 159, 172, 17, 175, 291, 298-301, 304, 312-314, 320, 322
- Éthique, 15, 17, 18, 33, 35, 48, 49, 51-53, 67, 100, 104, 107, 134, 153, 155, 158, 159, 170, 199, 213, 217, 236, 239, 245, 250, 251, 257, 265, 293, 294, 301, 304, 309, 311, 314, 317, 320, 321, 324
- Fantasme, 18, 28, 30-32, 38, 47, 51, 53, 87, 103, 115, 117, 132, 139, 140-142, 144-146, 149-151, 153-156, 158, 160, 169,

- 181, 183, 193, 205-208, 238-240, 244, 252, 257, 275, 286, 294, 301-304, 309, 311, 312, 319-321, 323
- Femme, 11, 18, 19, 51, 76-79, 87-92, 94-97, 100-113, 118-120, 127, 128, 146, 171, 176, 178-182, 184, 186, 195, 196, 199, 212, 221, 222-224, 228, 234, 238, 241-244, 253, 260, 265, 266, 269, 271-281, 283-286, 290, 294, 310-312, 318-320, 324
- Forclusion, 65, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 98, 101, 140, 141, 146, 158, 160, 228, 241, 242, 243, 244, 247, 248, 250, 251, 258, 274
- Fort-Da, 8, 125, 128, 133, 162
- Hilflosigkeit, 255, 264, 297, 360
- Imaginaire, 18, 33, 34, 47, 48, 51, 67, 69, 71, 80, 86, 87, 97, 101, 103, 111, 114, 119, 132, 141-144, 148-150, 153, 154, 156, 158, 160, 161, 163, 164, 170, 172, 174, 182, 184, 187, 215, 217, 232, 243, 258, 264, 277, 285, 286, 290, 292-296, 299, 301, 313, 317, 320
- Jouissance Autre, 89, 90, 103-105, 106, 181, 188, 245, 251, 252, 279
- Jouis-sens, 193, 277, 279, 281, 301
- Lalangue, 120, 162, 187, 189, 193, 198, 215-220, 223, 224, 265, 276, 293, 298, 299, 303, 304, 313, 320, 322
- Lettre, 99, 114, 129, 158, 162, 164, 165, 167, 169, 187, 188, 189, 204, 219-221, 224, 227, 246, 249, 251-253, 263, 273, 281, 292, 293, 299, 300
- Névrose, 28, 29, 31, 33, 54, 72, 78, 80, 81, 84, 85, 91-95, 105, 129, 132, 160, 186
- Nom-du-Père, 78, 82-84, 85, 87, 89, 90, 91, 103, 110, 111, 113, 118, 160-166, 182, 183, 187, 188, 207, 256, 264, 282, 284-286, 289, 291-293, 295, 296, 304, 318, 322
- Œdipe, 26, 72, 79, 82, 87, 88, 94, 102, 108, 128, 138, 161, 193, 240
- Parlêtre, 67, 77, 159, 164, 172, 174, 175, 216-218, 220, 224, 242, 243, 272, 273, 278, 280, 298-300, 303, 307, 313, 321-323
- Pas-tout, 77, 90, 91, 96, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 179, 279
- Pousse-à-la-création, 11, 18, 19, 162, 222, 224, 278, 281, 282, 286, 300, 304, 313-315, 318, 320, 321, 322, 324
- Pousse-à-la-femme, 17, 78, 87-89, 91, 96, 181, 318
- Quod, quoddité, 75-78, 196, 214, 294, 303, 306, 318, 322
- Réel, 15, 18, 19, 30, 34, 35, 50, 52, 53, 62, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72-75, 77, 81, 82, 84, 87, 102, 107, 110-116, 118, 128, 132, 135, 137, 142-151, 154, 156-159, 161-164, 166, 167, 169-171, 175, 177, 178, 181, 182, 185-191, 193, 199, 204, 207, 212, 215-222, 224, 227, 228, 231, 243, 245, 250-254, 256, 258, 264, 265, 271, 273, 277, 279, 282, 285, 286, 290-307, 311-314
- Refoulement, 78, 80-83, 85, 86, 113-115, 168, 178, 189
- Refoulement originaire, 78, 81-83, 106, 115, 117, 150, 243, 283, 302, 304
- S.K.beau, 8, 19, 300, 304, 322
- Schéma de la sexuation, formules de la sexuation, 89, 91, 96, 102-106, 109, 111, 120, 224, 252, 253, 284, 296, 318
- Sinthome, 110, 120, 162-167, 188, 220, 244, 254, 257, 286, 290-293, 299-301, 303, 304, 309, 313, 319-323
- Stade du miroir, 106, 147, 148, 149, 227, 245, 253, 267
- Style, 15, 18, 38, 46, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 191, 221, 274, 275, 308, 311, 312, 320
- Sublimation, 30-34, 44, 51, 52, 59, 84, 87, 92, 104, 111, 115, 118, 119, 153, 157-159, 167-172, 174, 175, 195, 204, 241, 259, 298-301, 317, 320
- Symbolique, 15, 18, 26, 42, 49-51, 60, 61, 67-73, 81-88, 91, 102, 103, 106, 110, 114, 118, 123, 125, 127, 129, 142-144, 150, 153, 154, 156, 160-163, 166, 168-170, 173, 174, 177-182, 185, 187-189, 191, 199, 206, 215, 217, 219, 220, 243, 252, 255, 258, 264, 265, 271, 277, 282,

- 285, 286, 290-296, 299, 303, 304, 305, 307, 313
- Symptôme, 15, 28, 31-35, 52, 84, 86, 93, 94, 114, 119, 132, 144, 148, 158, 159, 162-168, 170-172, 175-178, 204, 205, 217, 219-223, 242, 285, 286, 293, 294, 299, 301, 303, 304, 309, 312, 313, 317
- Topologie, 18, 110, 126, 142, 147, 148, 150, 157, 163, 170, 190, 193, 204, 206, 219, 282, 290, 296, 314, 319
- Verwerfung, 17, 55, 64, 67, 71-73, 78-86, 114, 161, 232, 302, 318
- Trait unaire, 114, 141, 153-155, 157, 160, 167, 188, 189, 293, 301, 307
- Transfert, 53, 59, 66, 71, 80, 92-94, 105, 106, 125, 129, 130, 132, 142, 145, 213, 216, 229, 236, 238, 253, 285, 297, 321
- Verdrängung, 11, 17, 55, 57, 58, 66, 78-80, 85, 114
- Verleugnung, 17, 79, 80, 307
- Verneinung, 14, 17, 49, 55-59, 63-65, 72-76, 78, 80, 81, 83, 85, 115, 116, 127, 153, 305, 317

INDEX DES TERMES ALLEMANDS

- Aufhebung, 13, 14, 43, 57-59, 67, 73, 264
Ausstossung, 54, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 72, 73, 76, 101, 240
Bejahung, 16, 49, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 77, 100, 101, 250, 257, 272
Ding, 34, 48-51, 159, 169, 170, 208, 282, 302
Erweiterung, 14, 28
Fort-Da, 8, 125, 128, 133, 162
Hilflosigkeit, 255, 264, 297, 360
Verdrängung, 11, 17, 55, 57, 58, 66, 78-80, 85, 114
Vereinigung, 64, 65, 73, 74
Verleugnung, 17, 79, 80, 307
Verneinung, 114, 17, 49, 55-59, 63-65, 72-76, 78, 80, 81, 83, 85, 115, 116, 127, 153, 305, 317
Verwerfung, 17, 55, 64, 67, 71-73, 78-86, 114, 161, 232, 302, 318
Vorstellung, 28, 48-50, 73, 303, 309
Vorstellungsrepräsentanz, 48-50, 115, 117, 140, 145, 319
Wahrnehmung, 113-115



Titre : *Créations artistiques et subjectivité. Pour une psychopathologie différentielle des contraintes subjectives de l'art, Inventions et répétitions ; « Pousse-à-la-création » chez le sujet*

Mots clés : Création, Féminin, Psychanalyse, Fantasme, « Sinthome », « Pousse-à-la-création »

Résumé : Certaines œuvres d'art, plastique, littéraire, musicale ou autres, témoignent, dans leurs originalités comme dans les commentaires de leurs auteurs qu'elles résultent d'une « obligation » subjective qui les enjoint à créer. Elles marquent qu'elles peuvent faire solution, non pas contingente, mais nécessaire, lorsqu'elles fonctionnent comme résolution d'une tension intime. Quel statut et quelle logique tenter ici ? Nous poserons l'hypothèse que ces expériences esthétiques subjectives, dessinent les coordonnées d'une sorte de « *pousse-à-la-création* », à comprendre en référence au concept de « *pousse-à-la-femme* » de Lacan : il sera pourtant ici décalé quant à son objet et quant à sa fonction, et est appelé au titre d'une des élaborations, plurielles, du fameux « *continent noir* » freudien de la féminité.

Nous nous réglerons sur les témoignages de l'artiste, qui toujours « précède » disait Lacan et nous étudierons en quoi ses commentaires bordent l'objet d'art qu'il a créé, mais aussi les modes subjectifs et conditions de sa réalisation.

Nous viserons donc la genèse de cet objet, qui pour l'artiste ne conquiert son statut qu'à opérer au-delà de la simple reproduction ou répétition. À partir de l'acte de l'artiste, et de son produit, nouveautés toujours rejouées, nous interrogerons les logiques du singulier dans la création, et du sujet engagé.

Nous avons choisi d'argumenter notre propos en partant d'abord des mécanismes freudiens ou lacaniens qui interrogent les modalités de son articulation avec la « position féminine ». Nous avançons ensuite une logique « *sinthomatique* » transversale, qui marque l'empan des approches psychanalytiques, depuis le désir et ses modes de traitement jusqu'au réel, dont le dernier enseignement de Lacan sur la corporéité en indique les coordonnées. Enfin, nous argumentons d'un hypothétique « *pousse-à-la-création* » et nous mesurons les incidences et effets de cette détermination singulière, conçue comme nouage serré au-delà du fantasme, et qui ouvre sur des modes de rectifications subjectives subséquentes à la création.

Title : *Artistic creations and subjectivity. For a differential psychopathological of subjectiv constraint of art. Inventions and repetitions ; « pousse-à-la-création » inhérent in the subject.*

Keywords : Creation, Femininity, Psychoanalysis, Fantasy, « Sinthome », « Pousse-à-la-création »

Abstract : Some pieces of art, wheter plastical, litterary, musical or others, testify in their originality as well as in their comments from their authors that they are the results of a subjective "obligation" to create. They point out the fact that they can provide a solution, which is non contingent, if in fact necessary, when they work at providing the resolution of an intimate tension. What sort of status and what logic should we have adopt here ? We will posit that these subjective and aesthetic experiences draw the coordinates of a sort of "*pousse-à-la-création*" ["push-to-creation"], are to be linked to Lacan's concept of "*pousse-à-la-femme*", here, however, it will be understood as shifted in terms of its object and function in that case, however it will be out of place as regards its object and function and as one of the many elaborations of the famous Freudian "*black continent*" about femininity.

We will follow the artist's testimonies which always pre-exist, as Lacan used to say, and we will study how his comments are related to the object of art he has created as well as to the subjective ways and conditions of its creation.

We will therefore aim at the genesis of this art object which, for the artist, only gets its status when surpassing mere reproduction and repetition. From the act of the artist and his production, constantly renewed, we will examine the peculiar ways of reasoning of the committed artist into creation.

We have chosen to support our argument by starting with the Freudian and Lacanian mechanisms that question the various ways of linking it to the "feminine position". Then we will evolve towards a "*sinthomatique*" and transversal logic that shows the range of psychoanalytical approaches, from desire and its modes of treatment to reality, whose Lacan's last tuition about corporeity points out the coordinates. Finally, we will argue about an hypothetic "*pousse-à-la-création*" and we will evaluate the incidences and effects of this peculiar determination, conceived as a tight knot that goes beyond fantasies, which opens the way to the subjective rectifications subsequent to creation.