Institut du Champ Freudien

Sous l'égide du Département de psychnalyse de l'Université de Paris VIII et de l'École de la Cause Freudienne
Association fondée en 1981 et reconnue d'utilité publique par décret du 5 mai 2006

Programme Psychanalytique d'Avignon

Le trou du regard

Année 2016-2017

Centre hospitalier de Montfavet, bâtiment à l'accueil.
Renseignements au 04 90 85 90 45, http://p.p.a.monsite-orange.fr

Programme psychanalytique d'Avignon

Année 2016-2017

Les enseignants du PPA ont le plaisir de vous transmettre, *via* internet, les textes des conférences prononcées à l'hôpital de Montfavet au cours de l'année 2016-2017.

Remarques

Respect des droits d'auteur. Toute citation exige d'être référencée comme telle – soit référée au nom de l'auteur et du Programme Psychanalytique d'Avignon et habillée de guillemets.

Respect du secret professionnel. Les cas cliniques présentés en ateliers sont dépliés au plus près du dire et du vécu du sujet ; il nous est donc impossible de diffuser ces travaux sur le net.

Nous renouvelons notre invitation, à chacun d'entre vous, à présenter une élaboration clinique en lien avec le thème de l'année – afin de participer à la transmission du vif de la psychanalyse dans notre communauté de travail.

Institut du Champs freudien

Programme psychanalytique d'Avignon

Direction
Jacques-Alain Miller

Enseignants
Anita Gueydan
Jean-Paul Gullemolles
Gérard Mallassagne
Claire Poirot-Hubler
Julia Richards

Enseignants associés
Michèle Anicet
Claire Chancelade †
Élisabeth Doisneau
Michel Galtier
Josiane Vidal

Secrétariat
Anita Gueydan
3 rue Lagnes, 84 000 Avignon
tél. : 04 90 85 90 45
courriel : anita.gueydan@wanadoo.fr
site : http://p.p.a.monsite-orange.fr

4
Anita Gueydan
Argument

5
Anita Gueydan
Autour de l'objet regard

19 novembre 2016

11
Élisabeth Doisneau
L'étrange, l'angoissant, le double, prémisses de l'objet regard

17 décembre 2016

14
Jacqueline Dheret
Expositions et objets étranges

19
Fabienne Delorme
Le singulier regard sentinelle d'Annie Ernaux

14 janvier 2017

21
Gérard Mallassagne
Au-delà du miroir...

18 février 2017

27
Michel Galtier
Le regard selon Annie Ernaux

31
Josiane Vidal
Voir le regard sur l'œuvre

11 mars 2017

33
Claire Poirot-Hubler
Histoires de l'œil

22 avril 2017

38
Yves Depelsenaire
Sans titre

20 mai 2017

47
Jean-Paul Guillemoles
Le Syndrome de Stendhal

50
Julia Richards
Du trou du regard au réel de l'acte

52
Marina Van Laar
Regard dans l'institution

17 juin 2017

55
Augustin Menard
« Arracher l'obsessionnel à l'emprise du regard »

Anita Gueydan

Le trou du regard

« Je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout »

Bien qu'ayant introduit son enseignement par le stade du Miroir, privilégiant le spéculaire, bien qu' en 1948, il ait décrit la « captation par l'image par où se dessine le premier moment de la dialectique des identifications » (*Écrits*, p. 112), ce n'est qu'en 1964, dans son *Séminaire XI*, que Lacan présentera son objet *a* et en particulier *l'objet regard*. En effet, la mort de Merleau-Ponty et la publication de son dernier ouvrage, *Le visible et l'invisible*, sera pour lui le point de départ d'une réflexion sur cet « au-delà des apparences » qu'implique la schize de l'œil et du regard : « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, quelque chose glisse, passe, se transmet d'étage en étage pour y être toujours à quelque degré éludé. C'est ça qui s'appelle le regard. » (*Séminaire XI*, p. 70).

En lien avec les journées de l'École de la Cause Freudienne dont le thème est *L'objet regard*.

Anita Gueydan

Autour de l'objet regard

« L'Alchimiste prit en main un livre qu'avait apporté quelqu'un de la caravane. Il tomba sur une histoire contée par Oscar Wilde qui parlait de Narcisse.

L'Alchimiste connaissait la légende de Narcisse, ce beau jeune homme qui allait tous les jours contempler sa propre beauté dans l'eau d'un lac. Il était si fasciné par son image qu'un jour il tomba dans le lac et s'y noya. À l'endroit où il était tombé naquit une fleur qui fut appelée narcisse.

Mais ce n'était pas de cette manière qu'Oscar Wilde terminait l'histoire. Il disait qu'à la mort de Narcisse, les oréades, divinités des bois, étaient venues au bord de ce lac d'eau douce et l'avaient trouvé transformé en urne de larmes amères. – Pourquoi pleures-tu ? demandèrent les oréades au lac. – Je pleure pour Narcisse répondit le lac. – Voilà qui ne nous étonne guère dirent-elles alors. Nous avions beau être toutes constamment à sa poursuite dans les bois, tu étais le seul à pouvoir contempler sa beauté. – Narcisse était donc beau ? demanda le lac.

– Qui mieux que toi pouvait le savoir ? répliquèrent les oréades surprises. C'était bien sur tes rives tout de même qu'il se penchait chaque jour ! »

Le lac resta un moment sans rien dire. Puis : « Je pleure pour Narcisse, mais je ne m'étais jamais aperçu que Narcisse était beau ; je pleure pour Narcisse parce que chaque fois qu'il se penchait sur mes rives, je pouvais voir au fond de ses yeux, le reflet de ma propre beauté. »

Paulo Cuelho, *L'Alchimiste*[1]

Cette petite introduction nous plonge dans l'ambiguïté propre au regard.

Quel est cet objet paradoxal, objet réel, impossible à rejoindre ? Ce paradoxe s'accorde avec la structure de la libido freudienne, qui fait dépendre les mécanismes de la jouissance d'un certain nombre de leurres dont l'image narcissique est un des plus puissants.

Bien qu'ayant introduit son enseignement par « Le stade du miroir », privilégiant le spéculaire – Lacan décrivait en 1948 la « captation par l'image où se dessine le premier moment de la dialectique des identifications »[2] –, c'est à partir de « Fonction et Champ de la parole et du langage en psychanalyse » qu'il établit l'armature signifiante de toute image. L'étape du miroir est le « carrefour structural » écrit-il (p. 113), où s'intriquent les registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire. Ce nouage inclut l'objet *a* dans la part d'impossible à voir. Enfin, on ne peut pas dire que ce sont les images du rêve qui nous intéressent mais bien plutôt le récit du rêve, ce qui indique que nous ne spéculons pas sur les pouvoirs de l'image pour intensifier les pouvoirs de la parole. Pour ce faire, il faut mettre à distance les pouvoirs de l'image.

Le *Séminaire XI* est le moment où Lacan présente son objet a sous la forme définitive. Dans le *Séminaire X* sur *l'Angoisse*, l'objet *a* est déjà traité mais c'est véritablement le *Séminaire XI* qui lui permettra de le faire valoir, précisément à propos du regard.

Lorsqu'il prononce son Séminaire des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, la mort de Merleau-Ponty et la publication de son dernier ouvrage, *Le visible et l'invisible*, sera pour Lacan le point de départ d'une réflexion sur cet « au-delà des apparences » qu'implique le regard.

Ce Séminaire est d'une grande richesse de réflexion sur ce qu'est la schize du regard et de la vision. L'œil n'est évidemment pas simple plaque photographique : « Dans notre rapport au monde, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet d'étage à étage, pour y être toujours à quelque degré élidé – c'est ça qui s'appelle le regard. »[3]

Nous avions dans la psychanalyse Klienienne l'objet oral, l'objet anal et même le phallus que Lacan gardera comme objet, signifiant de la jouissance.

1. Cuelo Paulo, Prologue à *L'Alchimiste,* Édition Anne Carrière, Paris, 1994.

2. Lacan J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 121.

3. Lacan J., *Le séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 70.

Tout ça correspondait à une théorie des stades du développement. D'abord le problème du sevrage, ensuite celui de l'éducation sphinctérienne et le troisième, celui de l'usage du sexe.

Lacan introduit dans la psychanalyse deux objets, le regard et la voix, qui n'entrent pas dans la théorie du développement. Il n'y a pas plus de phase scopique du développement libidinal que de stade du cri ou du hurlement.

Pourquoi ? Parce que ce sont deux objets que Lacan introduit dans la psychanalyse à partir de l'expérience clinique des psychoses : le regard à partir des hallucinations et la voix à partir de l'automatisme mental.

Le regard comme objet *a* est celui qui figure le mieux ce caractère agalmatique de l'objet cause du désir. L'*agalma* est ce qui brille comme un joyau, il est toujours décrit par son éclat, sa beauté. L'objet agalmatique vient représenter le regard comme objet *a*, dont la pulsion scopique fait le tour pour se satisfaire, et comme tel cet objet est cause de désir pour celui qui est pris au piège du regard. Il trompe l'œil pour faire valoir le regard.

Dans le *Séminaire* XI, Lacan nous dit que ce n'est pas la vision que nous avons du tableau, c'est le tableau qui nous regarde. C'est mon regard, et non mon œil qui choisit dans le monde un certain nombre d'objets, ceux de mon désir.

« Dans mon existence [...] je suis regardé de partout », « le monde est omnivoyeur », écrit Lacan[4] Le spectacle du monde me concerne en ce que je l'interprète « à mon insu ». La jouissance esthétique devant le tableau ce « piège à regard » selon l'expression de Lacan, nous fait entrevoir cet au-delà, ce message venu de l'inconscient.

Dans la contemplation, l'émotion esthétique désigne ce lieu à la fois lieu d'absence et de jouissance, à propos duquel nous pourrions évoquer la proximité de la « Chose » qui est au-delà du représentable tout en étant au cœur de mon être.

J.-A. Miller le formule ainsi : « le regard au sens de Lacan, ce n'est pas la réponse perceptive de ce qui est perçu. C'est ce qui advient quand nous montons sur la scène du théâtre, sans spectateur. »

Il y a une réciprocité qui fait que je me vois tel que l'autre me voit.

L'objet regard fait du moi une instance de spectacle : acteur et spectateur.

Acteur, il se donne à voir pour plaire à l'Autre et susciter son désir ; spectateur, il se regarde pour mieux se tromper et tromper l'Autre.

« Le regard en tant qu'objet *a* est un objet réduit à une fonction évanescente et laisse le sujet dans l'ignorance de ce qu'il y a, au-delà des apparences [...][5] Si dans le rêve « ça montre » cet autre lieu où se faufile le sujet de l'inconscient, le spectacle du monde à l'état de veille, lui, « nous regarde ».

Le regard « passe » dans la cure en toute équivoque, il la traverse de part en part mais il s'y perd, s'y dévoile comme semblant. « J'ai dit que le petit *a* est un semblant d'être », écrit Lacan dans le *Séminaire* XX (p. 91). Parmi ces semblants, il accorde une place spécifique au regard à cause de son caractère fugace et volatile. Ce caractère d'impossible fait aussi la difficulté particulière d'en témoigner.

Comment, au fil des cas, transmettre l'insaisissable ?

Une analysante s'étonne de ce que l'analyste, croisée en un lieu public, ne l'ait pas vue alors qu'elle regardait pourtant dans sa direction. Elle en est plus étonnée que vexée et dira : « C'est comme si j'étais transparente... comme une vitre, vous voyez à travers moi, mais vous ne me voyez pas. »

4. *Le séminaire*, Livre XI, *Op. cit.*, p. 71.

5. *Ibid.*, p. 73.

L'analysante, sans le savoir, a pointé un regard qui ne voit pas.

L'analyste s'est positionné comme semblant du regard. Se dénude ainsi la structure du regard dans la cure « comme manque dans le champ du visible ».

Freud mentionne un exemple clinique à travers une fable mettant en jeu la fonction du regard dans son texte de 1910 « Le trouble psychogène de la vision »[6], où il traite de la cécité hystérique. Il s'agit de « la belle histoire de Lady Godiva » l'une des versions de cette légende est assez simple :

Le seigneur du comté croule sous les impôts qu'il doit payer à son suzerain ; il essaie donc de parlementer avec lui pour avoir une diminution de ses charges. Le Prince veut bien se montrer généreux, il réduira l'impôt de moitié mais il réclame une compensation. En échange, il faudra que l'épouse du seigneur parcoure les rues de la ville, en plein jour, nue et à cheval.[7]

Donc, le seigneur accepte le marché proposé par le suzerain mais il met une condition : tous les habitants du village devront rester chez eux, clore leurs volets et se détourner du spectacle de la beauté dénudée ! Un seul enfreindra l'interdit et cherchera à épier Lady Godiva à travers les persiennes, Peeping Tom, le voyeur, qui sera puni de cécité pour avoir enfreint l'interdit de voir.

Pour Freud la cécité dont souffre Tom est un symptôme de conversion hystérique illustrant le rapport qu'il y a entre l'interdit et la formation du Symptôme, c'est-à-dire entre la jouissance de la pulsion scopique, qui se satisfait mais qui en paye le prix par un symptôme.

La légende de Lady Godiva déploie l'ensemble du mécanisme de formation du symptôme hystérique. La matrice constitutive du symptôme réside dans un rapport singulier de la pulsion à l'organe, l'œil, souligné par Freud dés 1905 dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* et que Lacan reformulera à son tour dans le *Séminaire* XX, *Encore*. La fonction du regard surgit, se dénude dans cette scène, scène soldée par le refoulement dont le témoignage clinique est l'irruption du symptôme – la cécité : « Je surgis comme œil, prenant en quelque sorte émergence de ce que je pourrais appeler la fonction de la « voyure », dit Lacan[8]. Autrement dit, la « voyure » installe le vide central de la castration au moment précis où le regard la symbolise.

Cette schize entre l'œil et le regard recoupe celle de l'imaginaire et du réel selon la logique Lacanienne. Le réel est le domaine de la pulsion qui ne se saisit que lors de sa satisfaction, celle de la jouissance du regard. Notre monde de la perception visuelle est de l'ordre de l'imaginaire, tout en étant structuré et soutenu par le symbolique.

C'est la pulsion scopique qui fait de Lady Godiva un objet excitant pour Tom. L'objet regard en tant qu'objet *a* émerge dans le champ du désir.

Ce qui se passe sous ses yeux réalise Tom comme sujet. Tom a répondu à un impératif pulsionnel : un « je veux voir » malgré l'interdit. Cet énoncé est à entendre comme une volonté de jouissance.

Pourtant, si l'œil en tant qu'organe de perception dans le champ de la vision n'opère plus, peut-on considérer qu'il ne la regarde pas ? Devenu dès lors, plus que jamais, regard aveugle jouissant du spectacle de la nudité féminine ?

Le voyeurisme permet de continuer à ignorer que le regard est insaisissable, irreprésentable parce que d'emblée, il est un trou dans le scopique, un trou dans l'œil.

Le regard se caractérise toujours comme étant un objet extérieur qui détermine le sujet dans le visible. C'est de son élision comme objet, de sa chute que dépend le surgissement de la vision ; cet objet par son evanescence peut venir, dit Lacan, « symboliser le manque central exprimé

6. Freud S., *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, 1981, p. 172.

7. Je signale en passant que cette histoire conserve une actualité puisqu'elle est célébrée chaque année dans la ville de Coventry en Angleterre par une mise en scène spectaculaire qui attire beaucoup de visiteurs !

8. *Le séminaire*, Livre XI, *Op. cit*.

dans le phénomène de la castration »[9]. Il a également une fonction éminente et une puissance redoutable. Lacan nous l'enseigne[10] à propos de ce point d'arrêt qui fixe le mouvement dialectique de la hâte : « Le fascinum, c'est le mauvais œil », la fixation de la jouissance et plus particulièrement lorsque « cette espèce de fixation » de la jouissance vient s'écrire sur le corps, prenant la forme d'un symptôme (Conférence à Genève sur le symptôme).

La cécité hystérique a la même fonction que celle du regard comme objet *a.*

C'est la jouissance qui commande secrètement le champ scopique.

Tom le voyeur nous présentifie l'instance du regard derrière les persiennes, justement parce qu'il est aveugle. Ce qui nous permet là encore de distinguer L'antinomie de la vision et du regard pour atteindre le registre fondamental chez Freud de l'objet perdu.

Le regard surgit de ce qu'il y a de l'impossible à voir : le phallus, absent du champ de la représentation. Devant cette béance de l'impossible à voir, le sujet construit le fantasme venant comme suppléance à ce manque fondamental.

Le champ scopique est comme une fenêtre ouverte sur le monde, conforme à la structure du fantasme qui apparaît comme un tableau : Lady Godiva nue sur son cheval. Tom reste figé face à ce spectacle.

Ovide, dans *les Métamorphoses*[11], nous conte le mythe de Tirésias tel qu'il nous est parvenu :

Tirésias, ayant connu la condition de Femme et celle de l'Homme, est pris pour arbitre dans une querelle entre Héra et Zeus à propos de l'intensité de la Jouissance féminine par rapport à celle de l'homme. Tirésias corrobore ce qu'en dit Zeus, que la jouissance féminine est bien plus grande que celle des hommes. Héra en conçoit du dépit et condamne Tirésias à la nuit éternelle.

Zeus, en compensation, lui accorde de connaître l'avenir et adoucit ainsi le châtiment par cette faveur.

Dans son livre, *Les expériences de Tirésias*[12], Nicole Loraux s'interroge sur « ce que vit Tirésias » et qui en un éclair détruisit à jamais ses yeux.

Elle nous donne une autre version du mythe, à savoir que Tirésias fut aveuglé pour avoir vu le corps nu d'Athéna (tout comme Tom le voyeur). Athéna, vierge divine se baigne aux eaux d'une source dans le silence du midi. Tirésias approche de la source pour boire et l'infortuné, sans l'avoir voulu, vit « Ce qu'on ne doit pas voit ». Pleine de colère, Athéna s'exclame et prend les yeux de Tirésias.

Dans cette version du mythe, il y a un pas de plus par rapport à la première version : c'est d'avoir vu que Tirésias fut aveuglé.

Dans le voir... il y a donc de l'irrémédiable. Une perte qui dans ce mythe semble être aussi la condition pour acquérir le don de divination, le don de savoir issu d'une perte... celle du voir.

Sur ce que vit Tirésias, le silence se referme, tout comme pour Tom...

Est-ce le secret de la jouissance féminine ? À moins que, tel Freud sur l'Acropole, Tirésias ait vu « Ce qui ne peut se voir ».

En définitive, qu'est ce que le sujet cherche à voir ?... « Ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir » écrit Lacan et « D'une façon générale, le rapport du regard à ce qu'on veut voir est un rapport de leurre... car ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir, c'est par là que l'œil peut fonctionner comme objet *a*, c'est-à-dire au niveau du manque – moins Phi.

C'est pourquoi au niveau scopique, nous ne sommes pas au niveau de la demande ni du besoin mais au niveau du désir qui prend son départ d'un manque. L'objet regard, par son évanescence peut venir, dit Lacan, « symboliser le manque central exprimé dans le phénomène

9. *Ibid*., p. 73.

10. *Ibid*., p. 107.

11. Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Flammarion, 2000, p. 97-98.

12. Lauraux Nocile, *Les expériences de Tiresias*, Paris, Gallimard, chap. xii, p. 253.

de la castration »[13] Or ce qui opère l'émergence du manque, de la castration, c'est la métaphore paternelle. N'est-il pas surprenant que le personnage de cette légende Anglaise, Peeping Tom, soit devenu une nomination qui ne désigne plus un sujet en particulier, mais un trait de structure perverse : Le voyeur.

C'est un sujet, pourrait-on dire, indéfini, devenu objet regard. « Se faire Regard », tel a été le destin de Tom. Au moment où Lady Godiva se montre nue, il ne voit plus rien et s'évanouit en tant que sujet. Il y perd son nom, son identité. Devenu pur objet, il est identifié à ce qui fait trou du jeu des signifiants. Cette fixation de la Jouissance va s'inscrire sur le corps en prenant la forme d'un symptôme, et c'est ce trait de jouissance qui le représente : Tom le voyeur.

Enfin nous ne pourrions conclure ce travail sans aborder ce qui advient dans la psychose lorsque l'objet regard cesse d'être élidé et de ce fait émerge dans le champ de la vision en se réalisant comme objet à l'état pur, alors il n'y a plus cette distance nécessaire entre l'image et le regard, ce qui amène certains sujets à se crever les yeux quand ce n'est pas ceux du voisin.

J'évoquerai le cas de ce jeune homme qui, après deux meurtres pathologiques dont il ne peut strictement rien dire, avait bénéficié d'un non-lieu étant jugé irresponsable au moment de son acte. Comme tout psychotique, il ne semble pas avoir d'histoire et les quelques renseignements dont nous disposons nous viennent de son interrogatoire à la police. Il parle de façon indifférente et superficielle, comme du bout des lèvres, de son histoire. Il vit totalement seul, en clochard, se nourrissant dans les dépôts d'ordures ménagères. Avant cet état très dégradé, il avait un emploi dans un journal et militait dans les mouvements maoÏstes. Mais tel que nous l'avons rencontré, son allure faisait peur à tous ceux qui l'approchaient. C'est alors qu'il a frappé sans raison un passant qui, dira-t-il « était dans un état d'ivresse avancée... et il m'a regardé... j'ai bien vu dans son regard qu'il me menaçait » En fait, le passant en question était une femme qui mourra un mois plus tard à l'hôpital des suites de cette agression. Il est s incarcéré et c'est alors qu'il attendait la notification de son non-lieu, au dépôt, et son transfert en hôpital dans une unité pour malades difficiles où je l'ai rencontré, qu'il a tué son co-détenu. Un homme de 51 ans avec qui il s'entendait bien, dira-t-il, mais « il a répondu à une agression ». Dès les premières semaines de son incarcération, la persécution de ce jeune homme s'était concentrée sur son co-détenu du fait « qu'il le regardait ».

Quel est le statut de cet œil pour ce psychotique ?

Sans doute c'est au mauvais œil auquel il est confronté, c'est-à-dire au regard qui jouit. Il va se jeter sur lui, lui arracher les yeux et les « gober ».

Pour lui assurément, quelque chose d'insupportable, de menaçant a fait retour dans le réel. Dans la relation à l'autre il n'y a pas de médiation par le symbolique. Le manque que présentifie le regard n'est pas symbolisé. Et dans ce trouble du rapport à l'image est-ce lui-même qu'il cherche à atteindre, à détruire ? On assiste à une chute du plan des identification, il n'est plus que cet objet-regard qu'il incorpore, dans le réel.

Comment le regard prend-il une signification ? Dans ce cas extrême, nous l'avons vu c'est au regard menaçant auquel le sujet est confronté et non pas au regard pacifié par une signification fut-elle indifférente.

On peut repérer, notamment dans l'histoire des sujets autistes, qu'ils n'ont pas reçu cette signification par le regard maternel On constate alors que le regard « plafonne » ou n'accommode pas, afin d'éviter de croiser le mauvais œil.

13. *Le séminaire*, Livre XI, *Op. cit.*, p. 73.

Dans une cure avec les enfants psychotiques, l'analyste est à une place où l'enfant exige un regard pour pouvoir regarder le monde à son tour. Rosine Lefort remarquait qu'il ne s'agit pas d'une expérience du style « stade du miroir ». Si, dans l'expérience du miroir, l'enfant se retourne vers celui qui le soutient, c'est parce qu'il a aperçu une image de lui dans le miroir et qu'il veut s'assurer de la validité de cette image dans le regard de l'Autre. De l'Autre qui le nomme, que ce soit par la voix ou par le regard.

Lorsqu'en 1966, quand Lacan reprend a posteriori « Le stade du miroir » il souligne que le point capital, c'est l'échange des regards[14] : « Ce qui se manipule dans le triomphe de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards, manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu. » Dans cet échange de regard, qui va de la mère réelle à celle qu'il voit dans le miroir, l'enfant s'assure que près de ce visage, c'est aussi bien son propre visage qu'il voit. Winnicott le souligne lorsqu'il écrit que « le premier miroir c'est le visage de la mère ». Dans cet échange de regards se situe « un au-delà du visible des apparences » écrit Lacan[15], qui concerne avant tout le désir de l'Autre maternel et sa signification. Ce que l'enfant découvre, c'est que le regard qu'il portera désormais sur lui c'est le regard de cet Autre.

Chez ces enfants autistes il ne s'agit pas de reconnaître une image d'eux-même puisque l'image n'est pas advenue, mais plutôt de mettre le regard à distance, ce qui est la condition pour que la réalité soit perçue.

C'est donc à l'analyste qu'incombe cette tâche d'incarner le regard mis à distance.

Occuper le lieu de l'objet regard.

14. Écrits, *Op. cit.*, p. 70. 15. *Ibid.*, p. 74.

Élisabeth Doisneau

L'étrange, l'angoissant, le double, prémisses de l'objet regard

Pour Freud comme pour Lacan, la question du regard est étroitement corrélée à celle de l'inquiétante étrangeté (*Unheimlichkeit*), elle-même affine à celle de l'angoisse, dont Freud énonce, dès 1917 qu'elle est « une énigme dont la solution devrait projeter des flots de lumière sur toute notre vie psychique. »

Il est à noter que pour nos deux auteurs, cette problématique constitue la charnière d'un tournant de leur pensée quant à la pratique de la psychanalyse.

En effet, pour Freud, l'essai sur « L'inquiétante étrangeté», en 1919, annonce l'« Au-delà du principe de plaisir » (1920) et la « décomposition de la personnalité psychique en un surmoi, un moi et un ça » (Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, 1933). Quant à Lacan, son X^e^ Séminaire, L'Angoisse (1962-63), est au départ de la formalisation de l'objet *a*, qui bouleverse sa théorie de la primauté du signifiant pour inaugurer une topologie où aucun des registres du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire n'est plus privilégié.

Ce qui demeure pour chacun d'eux, c'est que l'angoisse est un « signal de danger » pour le moi (Freud), un « affect qui ne trompe pas », « signe du désir » (Lacan), qu'elle a une cause (Freud, 1933), autrement dit (Lacan) qu'elle « n'est pas sans objet ».

Reprenons donc brièvement le cheminement de leur pensée respective à partir de ce tournant de leur théorie.

L'objet de Freud, dans son essai sur l'*Unheimlichkeit*, est donc de trouver la « source » de ce sentiment. Pour ce faire, il commence par nous plonger dans les dictionnaires. *Heim*, en allemand, c'est la maison, au sens du foyer. *Heimlich* veut dire familier, confortable mais aussi caché, dissimulé, intime, privé. Son contraire, *unheimlich*, Freud en trouve la meilleure définition chez Schelling : « Serait *unheimlich* tout ce qui aurait dû rester un secret, dans l'ombre et en serait sorti. »

Et Freud d'en conclure : « *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire, *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *Heimlich*.» (p. 222-223).
Puis il va « passer en revue les personnes et les choses, les impressions, les événements et les situations qui sont à même d'éveiller en nous le sentiment d'inquiétante étrangeté ».

Pour ce faire, il va suivre le cheminement de Ernst Anton Jentsch, auteur d'un ouvrage intitulé *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1908) et se pencher sur l'étude du conte d'E.T.A. Hoffmann, L'homme au (le marchand de) sable (qui fait partie des Récits fantastiques – en allemand, *Ertzählungen*, soit récits et non pas contes, *Märchen*).

Voici un bref compte-rendu du récit :

À Nathanaël, étudiant, revient un souvenir d'enfance : sa mère, au moment du coucher, lui signifiait « innocemment » : « Le marchand de sable arrive », celui qui jette du sable aux yeux des enfants qui ne veulent pas aller dormir. Nathanaël demande à sa nourrice si le marchand de sable existe vraiment. Elle lui répond que oui, et qu'il arrache les yeux des enfants pour en nourrir ses petits. Or, dès qu'il allait se coucher, résonnait dans la maison le pas lourd du collaborateur de son père avec lequel il menait des expériences mystérieuses. Un soir, il se cache dans le bureau paternel pour les observer et entend Coppelius : « Par ici les yeux ! Par ici les yeux ! » Il se trahit et celui qu'il prend pour le marchand de sable menace de lui brûler les yeux avec des tisons – ce à quoi le père de Nathanaël s'oppose. Ce dernier tombe en syncope.

Un an plus tard, lors d'une visite de Coppelius, le père est soufflé par une explosion et Coppelius disparaît.

Devenu étudiant, Nathanaël rencontre un opticien ambulant, Coppola, à qui il achète une longue vue avec laquelle il épie l'appartement du P^r^ Spalanzani, son mentor, qui se situe en face du sien. Ainsi aperçoit-il sa fille, Olympia, et en tombe-t-il immédiatement amoureux – bien

qu'elle reste toujours immobile et silencieuse. Or, c'est un automate construit par le professeur et dont Coppola a fabriqué les yeux. Nathanaël survient lors d'une dispute entre les deux hommes : Coppola a arraché les yeux de l'automate. Le professeur jette ces yeux de verre sur Nathanaël en disant que Coppola les lui a volés (il entend que ce sont ses yeux à lui, Nathanaël, qui ont été volés). Pris d'une crise de délire, il se jette sur le professeur et tente de l'étrangler.

Après une longue maladie, guéri, Nathanaël songe à épouser sa fiancée, Clara. Au cours d'une promenade, il lui propose de monter sur le beffroi. Là haut, Clara remarque quelque chose qui se rapproche dans la rue. Nathanaël regarde avec sa longue vue, est à nouveau pris d'une crise de folie et tente de précipiter la jeune femme dans le vide. En bas apparaît Coppelius qui, alors que des gens tentent de maîtriser le fou furieux, dit en riant : « Attendez ! il va descendre de lui-même. » Nathanaël hurle « Zolis zieux ! Zolis yeux ! » et se jette du haut du beffroi.

Freud remarque : « Au nouveau, au non familier, doit d'abord s'ajouter quelque chose pour qu'il devienne *unheimlich* » (p. 216). Jentsch, pour sa part, met en avant le fait que la poupée (chose inanimée) se met en mouvement et que c'est « l'incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec l'animé » qui est source de l'effet d'inquiétante étrangeté. Sans doute mais pour Freud : « Au centre du récit se trouve bien plutôt un autre facteur, auquel il emprunte du reste son titre et qui est à nouveau mis en relief à chaque passage décisif : à savoir le motif du marchand de sable qui arrache leurs yeux aux enfants. »

Et s'appuyant sur son expérience des névrosés, il en conclut que « l'angoisse infantile effroyable d'endommager ou de perdre les yeux [...] est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration. » (Cf. Œdipe : l'énucléation vient à la place de l'éviration applicable selon la loi du Talion.)

Il étudie ensuite les « motifs producteurs d'inquiétante étrangeté les plus saillants » afin de vérifier leurs sources infantiles. Ainsi en va-t-il du double, de la répétition non intentionnelle, de l'animisme, de la magie et de la sorcellerie, de la toute puissance de la pensée, de la relation à la mort, du délire de surveillance et... de la psychanalyse, « du fait qu'elle s'emploie à mettre au jour ces forces *geheim* » (cachées, occultées) soit l'inconscient, l'*Unbewusst* , littéralement le non-su produit par le refoulement de la libido, lui-même produit par l'interdit de l'inceste (angoisse de castration) soit la loi du signifiant.

Freud, reprenant ensuite les travaux d'Otto Rank sur le double (Don Juan et le double, 1932), le cite : « À l'origine de l'histoire de l'humanité, le double était un démenti énergique de la puissance de la mort [...], l'âme "immortelle" a été le premier double du corps » et il donne l'exemple des momies égyptiennes. Ces représentations, ajoute Freud, « ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie ; d'assurance de survie qu'il était, il devient le *Unheimlich*, avant-coureur de la mort. » C'est en ce point qu'il fait intervenir le surmoi : « Dans le moi se spécifie peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au reste du moi, qui sert à l'observation du moi et à l'autocritique, qui accomplit le travail de la censure psychique et se fait connaître à notre conscience psychologique comme « conscience morale ».

Le double, donc, est une formation originaire de la vie psychique, où il avait un sens « plus aimable ». « Il est devenu, écrit Freud, une image d'épouvante, de la même façon que les dieux (selon Heine) deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée. » C'est ainsi que le double, dans une réaction de défense, est projeté hors du moi comme quelque chose d'étranger. Dans tous les cas, conclut-il, les « perturbations du moi » qui relèvent de l'*Unheimlichkeit* signent « une régression à des époques où le moi n'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui. » (corps morcelé)

Notons que dans ce texte, Freud établit une différence entre l'*Unheimlichkeit* du récit,

de la « création littéraire » régie par l'« imagination de l'auteur », où il foisonne, et celle du vécu, bien plus rare et fugace. Pour la première, il s'agit d'une « réalité matérielle » (d'une intention consciente de l'auteur), alors que l'autre relève de la « réalité psychique », de l'Unbewust. Il note également que le préfixe un de *unheimlich* n'est pas sans impliquer le *Heim* – la maison, qui donnera en anglo-normand puis en anglais *hant*, qui passera en français à la maison hantée.

C'est ce mécanisme de la « délimitation » entre Je et l'Autre dont Lacan va rendre compte dans son premier texte psychanalytique (1936), « Le stade du miroir », repris treize ans plus tard (1949) sous le titre « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique ». Vous connaissez l'observation de Wallon sur laquelle il s'appuie : l'enfant, qui est encore dans l'incoordination des gestes et la prématuration de la naissance, aperçoit son image dans le miroir et manifeste sa jubilation, puis se fige pour « faire le point » et fixer son image. À ce moment, écrit Lacan, « le Je se précipite (au sens chimique) 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 » – dès lors divisé. Donc : 1. au départ d'un corps « morcelé » l'enfant, dans l'image du miroir, s'aperçoit comme Un, comme un corps entier. 2. Il s'en enjouït (Rimbaud) puis, 3. fait arrêt sur image et 4. se tourne vers celui qui le porte pour obtenir confirmation dans la parole. Identification primaire à l'autre. Mais le point important est que cette image est une illusion de totalité, qu'elle est extérieure au sujet et de plus inversée.

Il y a donc là une reconnaissance qui est méconnaissance, méconnaissance qui relève de ce que Freud appelait le « narcissisme primaire » et qui est aliénation du Je à l'Autre (l'enfant qui se retourne pour demander à l'autre confirmation de sa découverte éprouve sa dépendance à l'Autre du langage). Et voici ce qu'écrit alors Lacan : « L'image spéculaire semble être le seuil du monde visible, si nous nous fions à la disposition en miroir que présente dans l'hallucination et dans le rêve l'imago du corps propre [...] ou si nous remarquons l'appareil du miroir dans les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques, d'ailleurs hétérogènes. » Ce mirage de totalité sera vite brisé par les pulsions, qui sont partielles (zones érogènes) et par le langage (S), qui divise le sujet entre libido narcissique (I) et libido sexuelle (R). Et Lacan d'ajouter : « La captation du sujet par la situation donne la formule la plus générale de la folie. »

Presque trente ans plus tard, dans son dixième Séminaire, *L'angoisse*, il revient sur l'*Unheimlichkeit* et le double (leçons des 5, 12 et 19 décembre 1962). C'est le moment de l'invention de l'objet *a*, « condensateur de jouissance », en tant que non-spécularisable. L'axiome est alors le suivant : tout ne peut pas se dire, « les mots y manquent, matériellement » (*Télévision*). L'Autre, comme le sujet, n'est pas complet mais barré, il comporte nécessairement une place vide, un trou. Ce manque inaugural n'est pas le manque de l'objet, frustration, privation, ou castration (- phi) mais bien son imminence, le manque du manque, le défaut de l'appui que donne le manque. Reprenant les termes freudiens, il pose le *Heim*, lieu de l'angoisse, comme « ce point [...] où ne se manifeste pas simplement que le désir se révèle comme désir de l'Autre, ici désir dans l'Autre, mais aussi que mon désir [...] entre dans l'antre où il est attendu de toute éternité sous la forme de l'objet que je suis en tant qu'il m'exile de ma subjectivité, en résolvant (résoudre, ici, au sens de « décomposer un corps en ses éléments constituants, faire disparaître ») par lui-même tous les signifiants à quoi elle est attachée. » Vacillation du sujet, aphanisis, trou du regard.

Bibliographie

FREUD S., *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1961 ; *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Paris, Gallimard, 1985.

HOFFMANN E.T.A., *Contes nocturnes*, Verso, Phébus, Paris, 1983.

LACAN J., « Le stade du miroir » (1936), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 ; *Le Séminaire*, Livre X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004 ; *Télévision*, Paris, Seuil, 1974.

Jacqueline Dheret

Expositions et objets étranges

Le titre de mon intervention, pour aborder le thème que vous avez choisi de travailler cette année, vient d'un moment de perplexité fécond, rencontré récemment dans une cure, par une analysante.

Comme toujours, l'ébranlement vient d'un incident qui aurait très bien pu ne pas se produire. Alors qu'elle fait des rangements, cette femme tombe sur une boîte appartenant à son mari. Elle contient des lettres d'amour, anciennes, d'une autre femme : « Je voulais qu'il sache que je les avais lues, dit-elle en séance, et que ce n'est pas grave. Je crois que personne ne le savait : avec ses amis, sa famille, mon mari ne s'affiche pas. Il ne s'expose pas. »

Nous sommes, pour le mari, dans le registre du secret de jouissance dérobé aux regards de l'épouse, ce qui donne valeur de désir aux lettres de la maîtresse. L'objet cause du désir fait en effet exister l'Autre ; il lui donne valeur d'agalma. Ce scénario n'est pas celui de « La lettre volée », où c'est l'exposition de la lettre qui crée l'aveuglement chez le roi et la police.

Pour cette analysante, s'entendre dire en séance, à propos de son mari : « Il ne s'expose pas », va brusquement faire confession. Ce dire efficace, qu'elle accueille comme un aveu, va lui permettre de repérer les forgeries signifiantes que son fantasme avait construites. Après des années de cure, la petite phrase qui constituait un mode de jouissance est arrivée à destination : se faire, partout et en toute occasion, la re-cueilleuse de ce qui pourrait intéresser les autres mais dont ils se détournent.

Fille de deux artistes peintres, la petite fille qu'elle a été, passait des heures dans l'atelier de ses parents. Elle aimait suivre de loin l'agencement de leurs créations. Le jeu de devinette, que les formes et les couleurs construisaient, l'enchantait. La touche finale lui plaisait aussi. La cérémonie du vernissage, par contre, faisait se dégonfler le prestige du tableau, qu'il soit l'œuvre de son père ou de sa mère. Une noirceur apparaissait, qui l'abattait d'autant plus qu'elle entendait le concert élogieux des invités : l'inquiétude des parents soucieux de trouver des collectionneurs appelait systématiquement en elle l'abime d'une question horrible que la cure permit de décliner en trois temps : « Est-ce que quelqu'un va acheter ? », « Qui va vouloir acheter? », « Qui peut vouloir acheter, ça ? ». D'un seul coup, le beau se défaisait.

En 1961, quand Lacan aborde la question de l'amour et du beau à partir de Socrate, il surprend son auditoire : Pourquoi nous parle-t-il du *Banquet* de Platon alors que son cours porte sur le transfert, se demandent ses élèves ? Où veut-il en venir ?

Arrêtons-nous quelques instants sur ce moment de perplexité fécond, qui résonne avec celui de l'analysante dont je parlais : Socrate donne la parole à Diotime, qui n'est pas là. Elle est femme et il la suppose en connaître un rayon sur l'amour, alors qu'il est question, dans le banquet, d'une conversation sur le beau.

Lacan retient l'idée mise en valeur par Diotime, que toute aspiration est amour et que de l'amour du beau, cher aux grecs, mérite d'être considéré par les psychanalystes. Pourquoi ? Parce qu'il n'a pas de rapport avec l'avoir, avec les biens, mais avec l'être. Le beau ne vise aucun bien. Il est qualité de ce que l'on ne peut pas posséder.

Lorsque nous nous approchons de ce point dans une cure, le sujet est capté par une formule incomparable, immuable et éternelle, dans laquelle il se fait absence. Le beau, comme le bien, sont des voiles posés sur le désir de mort, sur la douleur d'exister et c'est ce qui est convoqué par l'art.

Pour Lacan, « Le désir de beau s'attache à un mirage. Il répond à la présence cachée du désir de mort. » (*Le transfert*, p. 94)

Lacan conclut de l'enseignement de Diotime, que le sujet parlant se détourne de cette fascination, dès qu'il choisit et la trace et l'objet : dans l'analyse, nous accrochons le sujet à l'hypothèse de l'inconscient, au signifiant qui est trace et nous n'oublions pas l'objet, par exemple l'objet regard, thème des dernières Journées de l'ECF, qui n'est pas du registre du signifiant.

Il y a le beau, la sublimation, qui semble donner accès à l'Autre là où il se dérobe, et il y a les chemins qu'il s'agit de parcourir. La vie, comme la cure, ce sont des « transitions vers... » le beau (*Id*. p. 155).

Jacques-Alain Miller reprend cela dans ses petites « Pièces détachées », qui aident à lire les chapitres du *Séminaire*, ici le chapitre IX, « Sortie de l'ultra-monde » : « D'une identification au Suprême aimable ». Je m'aime aimant mais là où je m'aime aimant, j'en appelle à l'Être suprême et je suis déjà mort. Je m'identifie au phallus mort. Nous pouvons donc entendre le symptôme de cette analysante, le dégoût, l'envie de fuir lors des vernissages, comme un point de réel intervenu très tôt dans sa vie, au point qu'elle ne puisse pas, aujourd'hui encore, supporter les compliments. La défense à laquelle elle obéit est une façon de disparaître dans le tableau, d'être le tableau qui va convoquer les regards mais avec eux, nécessairement, les trois questions qui risquent toujours de faire voler en éclats les apparences. « Qui peut vouloir acheter, ça ? » Réponse : Personne. Dans l'atelier des parents, les tableaux en construction reposaient la petite fille : son regard glissait – je reprends là les termes du *Séminaire XI* que vous indiquez dans votre argument –, se transmettait d'étage en étage, « pour y être toujours à quelque degré, éludé ». (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, p. 71). Dans les vernissages, elle était regardée par les toiles et renvoyée à une vie de galère, celle qu'elle partageait avec sa famille. Il n'est pas facile d'être artiste peintre, même quand on a du talent.

Dans l'analyse, nous choisissons les chemins du désir qui obéissent à la loi métonymique du signifiant. Nous nouons la jouissance à dire aux explorations que les chaînes signifiantes convoquent. Dès lors que l'on parle en analyse, on ne sait pas ce que l'on dit : on parcourt cette zone dont Lacan avance qu'elle est le territoire de Socrate. Freud l'a appelé l'inconscient. Mais la promenade n'est pas fluide : elle confronte à des discontinuités, à des ruptures, qui mettent nécessairement du côté des passions. Elles sont conséquences d'un réel : celui du non rapport sexuel. S'il y a un trou, il est là ! Mais on ne l'aperçoit qu'une fois décliné l'appareil de sens auquel la jouissance s'accroche.

Ça peut rendre très mécontent ! Là, on quitte les rêves. Souvenez-vous, dans *Le banquet*, c'est le moment où Alcibiade entre en scène. Le moche, la convoitise apparaissent, qui font valoir ce que l'amour peut avoir de répugnant. Cette leçon du 25 janvier 1961 se termine sur ce point peu aimable. Alcibiade tempête : « Je vais te démasquer Socrate, tu as du désir pour moi ! »

Lacan parle alors de la nécessité logique de la triplicité pour pouvoir aborder la question du signe du désir, mais juste derrière, il note qu'il y a la pulsion, qu'il y a le « ça », la jouissance qui encombre et l'inconscient que l'on n'aime pas.

Au fond, une fois passés les mirages de la vérité, c'est ce qu'il convient de regarder en face, dès lors qu'on est allongé.

Le trucage mis en place par la cure fait exister l'Autre, pour que l'analysant loge dans l'analyste la consistance logique de *a*. Le signifiant, dont le propre est de s'articuler à un autre, construit alors des masques, mais le dire est jouissance. L'inconscient lui-même est masque, trompe l'œil, dira cette analysante qui accompagnait, à l'adolescence, ses parents dans les palais orientaux qu'ils recouvraient de fresques magnifiques. Cela pouvait durer plusieurs mois ; elle prenait alors des cours par correspondance, s'étonnait de ces espaces déserts que nul n'habitait, du confort de leur propre demeure, dans laquelle elle était recluse. L'analyste n'a pas d'autre choix, dans ce cas, que celui de se peindre dans la fresque. Lacan, dans sa « Proposition du 9 octobre 1967 » sur la passe, parle quant à lui, « du mirage où s'assoit la position de l'analyste ».

Mais alors, comment saisir le « je » qui lui, n'a pas d'image ? – se demandait Éric Laurent, à l'occasion des dernières journées de l'ECF. Dans l'objet évacué, ce que la nécessité de prendre la porte et d'attendre sur le trottoir de la galerie, mettait en acting out, lorsque le père ou la mère présentait un travail. L'angoisse était au rendez-vous, à chaque fois. Le travail de la mère, surtout, montrait un peu trop les déterminations organiques de l'objet *a*, habituellement voilées.

Pendant longtemps, cette analysante dont je suis la deuxième analyste, a ponctué ses associations d'un : « Vous voyez... », sous-entendu, « Vous voyez ce que je veux dire, donc pas besoin d'en dire plus : « Je me tais, taisez-vous ! » Un jour, j'ai rétorqué à son : « Vous voyez... »,

« Non, non... », ce qui l'a beaucoup troublée. Le silence qui s'en est suivi, nous a fait entendre la proximité de ces deux objets que sont et la voix et le regard.

Le sujet n'a pas d'autre issue que celle de mettre dans l'Autre la sale jouissance qui l'encombre. C'est la dialectique de la demande d'amour et du désir qui fait de ce dépôt, non plus une noirceur, mais un objet agalmatique : la voix qui fait vivre les mots, le regard qui porte, sont de l'Autre. Mais derrière, il y a les rugissements de la voix et l'œil qui condamne. Alcibiade dénonce le masque de Socrate, il repousse l'idée que ce dernier veuille le beau lorsqu'il aime les beaux garçons. Lacan nous dit : il dénonce, mais il cherche autre chose. Il cherche en Socrate, le signe d'un désir. S'il y a masque, il est là. « Y a-t-il un désir qui soit vraiment ta volonté ? » (p. 167) « Qui peut vouloir... ça ? ». En ce point de la structure, Lacan nous a enseigné que les psychanalystes doivent lire Kant avec Sade, s'ils ne veulent pas s'endormir.

Che vuoi ? La question suppose à l'Autre une intentionnalité que le sujet va devoir traduire dans sa propre langue. Le désir loge au champ de l'Autre, mais le temps premier est la volonté de jouissance de cet Autre qui ne veut pas mon bien : « C'est le discours de la passion en son point le plus tremblant ». (p. 167) Pour aborder le désir qui est signe, il faut le temps d'avant qui est refoulé mais qui se re-présente avec l'angoisse, avant de se présenter comme trou, lorsqu'une cure est menée à son terme. Il y a la jouissance que fixe le signifiant et il y a la réitération de ce qui tient au troumatisme, au pulsionnel. Impossible d'aborder cela directement. Lorsque le sujet a le soutien de l'inconscient, il faut en passer par la construction du désir. Alors, on arrive à la question : Il y a quoi dans la boîte ? Et Lacan de nous expliquer, toujours dans le séminaire sur le transfert, qu'au moment où il cherchait à situer la fonction du phallus, de la castration, il est tombé, lui, sur le terme d'*agalma* dans un vers d'Euripide. Et voilà que les rapprochements qu'il opère éclairent l'expérience analytique et son trajet.

Nous sommes p. 168 du *Séminaire*, avec Euripide au moment de la prise de Troie, dans un espace improbable, à la fois sacré et pestiféré. La douleur habite ce lieu. Chacun a ses lieux : pour l'analysante dont je suis avec vous le parcours aujourd'hui ce, sont les palais impériaux, les lieux d'exposition, prémisses de la défaite. Retour à Troie : il y a un arbre qui se caractérise seulement d'être là, immobile depuis des temps que la mémoire ne peut saisir. Si on est primaire, que l'on réduit l'enseignement de Freud à des noms qui font bouchons, on dit : cet arbre, c'est le phallus !

Si on est lacanien, on voit l'arbre comme l'élément insolite, énigmatique, qui fait vaciller le paysage. Il y a un au-delà du phallus en conclut Lacan.

C'est l'*agalma* soit l'objet au-delà du phallus, qualifié ici de « fétiche ». Le fétiche qui est déni de la castration, concentre. Il n'est pas icône. Le phallus, quant à lui, est une fonction logique qui enveloppe l'immonde. Bien sûr, si on est du côté de la religion ou de l'idéal, on peut masquer cet aspect et faire de l'arbre une idole. L'idée d'éclat, de brillance est là. L'admirable fait d'un reste, « des cornes de la bestiole », « un ornement » (p. 171).

C'est un piège à dieu, à d'yeux et Lacan d'ajouter que c'est le pouvoir de l'objet insolite. Le désir humain est causé non pas par l'objet partiel, fétiche des post-freudiens, mais par le partiel de l'objet, « par les cornes de la bestiole ». Forcément, il y a un objet qui n'entre pas dans le jeu des équivalences construites par la combinatoire du discours. Forcément il y en a quelque part des cornes de bestiole qui me regardent un peu trop et qui me passionnent, d'où Lacan conclut qu'amour et désir ne sont pas pareils : celle ou celui que j'aime, qu'est-ce que j'aime en lui ? De quoi je le fais dépositaire ?

Ajoutons que la clinique nous enseigne à ne pas toucher à l'objet fétiche dont se soutient une femme, au brin de folie qui la retient du rapport à l'Autre absolu. « J'adore les petits clins d'œil », dit aujourd'hui cette analysante qui en fait son style de vie, presque coquin. S'inventer des satisfactions à partir d'une jouissance immonde ne va pas de soi. Si l'objet *a* vient combler le manque laissé par la castration, s'il cause le sujet dont il est sur un autre versant complément, il nous faut admettre qu'il ne donne, cet objet *a,* aucune limite. Le montage qu'il permet, certes, appareille la jouissance mais l'objet *a* n'a de consistance que logique. La jouissance, en certaines

circonstances, peut être partout car elle ne saurait être condensée par l'objet. Elle peut l'être, dans le nouage opéré par la langue.

« Je me surveille », écrit cet homme admirable dont les *Écrits de prison, 1940-1944*, ont été publiés aux éditions Belin en 2014[1]. Je m'appuie plutôt sur un premier ouvrage, publié en 2010, *Souvenirs et solitudes*. Jean Zay, qui a été Ministre de l'Éducation Nationale sous Léon Blum, juif par son père, protestant par sa mère, lui-même franc-maçon, a été une des premières cibles du régime de Vichy. Emprisonné pendant 4 ans, il a été assassiné par la milice en 44, alors qu'il avait quarante ans. Jean Zay a su se saisir, durant sa détention, de l'écriture pour s'expliquer à lui-même, cerner ses souvenirs, préciser ses réflexions. Rien à voir avec le goût du *story telling* propre à notre époque. Il nous transmet les souvenirs d'un prisonnier qui certes reçoit des visites, mais vit dans une cellule. Ce qu'il dit de la prison au quotidien, de l'amputation des sensations et des sens, puisqu'être prisonnier c'est être privé de toute initiative, est un formidable témoignage clinique.

Il avait décidé de ne pas chercher à s'évader par crainte de représailles contre sa famille et s'était donné comme ligne de conduite de résister à la tentation de l'inertie, à l'uniformité, en chassant l'idée insupportable de l'immobilité. Pour être soi-même, il convient, nous dit-il, d'obéir non pas à un idéal, mais à une éthique et au pragmatisme qu'il avait découvert en tant que ministre, dans un moment de l'histoire très tourmenté. Puisque « la nuit, en prison, est couleur de détresse » (p. 468), pas une minute dans la journée, ne doit rester oisive. Jean Zay décide de se nourrir de « cette expérience qu'il s'efforce de nous faire partager, par la grâce de son écriture ». (Introduction d'Antoine Prost, p. 6). Il décide de continuer à être un travailleur. L'écriture est magnifique, très structurée : aucun doute sur les capacités de l'homme à s'inscrire dans un discours, y compris en ces circonstances exceptionnelles.

Dans le silence de la prison, se devinent des yeux invisibles. Jean Zay nous dit ce que Lacan a fait valoir comme repère clinique : si le silence fait surgir la voix, le bruit convoque le regard. Sa sonorisation tient ici à l'omniprésence d'un regard anonyme, localisé dans l'œil troué de la porte. Notons que Jean Zay qualifie ce regard d'indiscret, ce qui suppose l'appui de la castration et du voile. L'inconscient ici n'est pas à ciel ouvert, malgré le caractère traumatique de la situation. Le détenu se repère au glissement des pas dans le couloir, à leur arrêt, au petit déclic de l'œillet de la porte, pour parvenir à saisir le moment où un regard, qu'il ne voit pas, l'épie. Petit à petit, il s'habitue à sa présence et il « se surveille » : quand l'envie lui prend de gesticuler sans motif, il fait attention. L'insupportable, au début de son emprisonnement, surgissait à chaque fois qu'on ouvrait la porte. Il apercevait, de son lit, « Le monstre dérisoire » qui avait l'air de le narguer. « Hallucinante et exaspérante impression », écrit-il. (p. 110). Ensuite, il frappait les murs avec son poing, jusqu'au sang.

Lorsqu'il a une crise de conjonctivite, qu'il fait l'expérience de la cécité pendant plusieurs jours, il croît aussi devenir sourd. L'objet réel, persécuteur, c'est la faible lampe toujours allumée, dans la cellule : impossible de l'éteindre, de s'appuyer sur le battement que les enfants connaissent bien et qui introduit au *Fort-Da* et à la perte qui s'en déduit : j'allume, j'éteins, etc. Dans ce cas, la jouissance envahit le corps et le discours se défait. Impossible de parler et d'écrire. Le témoignage de Jean Zay m'a fait comprendre la proposition de Lacan : l'Autre, c'est le corps.

L'autre, le semblable est toujours perçu avec un trou, une tache aveugle. Mais il y a des circonstances où ce montage, qui permet de loger le désir, explose. Du point de vue du désir, comme de la jouissance toujours un peu obscène, chacun de nous est un voleur qui passe en fraude ce qui le fait souffrir. Faire une psychanalyse fait éprouver combien les effets de vérité de l'interprétation aident à supporter l'inconscient réel : celui de la répétition, des pensées

1. Zay Jean, *Souvenirs et solitude*, éditions Belin, 2010.
Cet ouvrage avait été publié chez d'autres éditeurs,
en 1946, 1987, 1994 et 2004.

désagréables... « Il ne saurait y avoir de sujet sans secret, autant dire de sujet entièrement transparent. Tout rêve de transparence emporte avec la dissolution de toute opacité, celle du sujet lui même. »[2]

L'analysante dont je parlais s'étonnait récemment de la chute d'une phobie : en voiture, elle paniquait. Elle n'avait jamais parlé du petit secret, insignifiant, qui était le sien lorsqu'elle conduisait. Elle emmenait avec elle son correspondant américain, auquel elle écrivait quand ses parents travaillaient dans les palais orientaux. Elle ne l'a jamais rencontré mais ils se donnent, aujourd'hui encore, des nouvelles. « J'imagine qu'il est là et que je lui fais visiter Lyon. » – « Vous faites le guide : Et alors, Lyon lui plait ? » Rire.

Se peindre dans le tableau est toujours surprenant car l'analyste ne sait jamais ce qu'il fait, lorsqu'il décide d'être pour un autre un signifiant quelconque. Il en sait un peu plus lorsque l'Autre dé-consiste, chancelle et que l'analysant cerne, derrière le désir qui est défense, les racines de ses préférences.

Jean Zay, dont j'ignore tout de l'histoire infantile, nous dit à quel point l'inconscient est politique, lui qui n'avait cessé de dire à ses contemporains qu'il fallait faire la guerre au monstre nazi qu'il voyait venir. Il a payé de sa vie sa grande lucidité.

La petite fille que la cure de cette analysante réactualise, avait quant à elle construit un petit roman : quand elle était dans le jardin de la maison familiale, elle imaginait l'œil d'un observateur caché derrière un arbre. Elle imaginait le voyeur, qu'elle ne voyait pas. Problème pour lui : il était mal voyant. Alors elle l'emmenait en ballade, elle le trompait en inventant des parcours, un jardin magnifique, qu'elle dessinait à haute voix : ici il y a une fontaine et je vais rester un moment assise. Bon je me lève, je prends le chemin, au revoir, je rentre à la maison, etc. Des petites histoires pour endormir le cyclope et être à la fois, ce qui est impossible, Ulysse et Pénélope.

Cet objet *a*, on n'y a jamais accès directement. Il faut, pour en atteindre le trou, les tours du discours et la rencontre du signifiant hors sens, dans son caractère immatériel et étrange ; *a* est juste derrière l'*agalma*, fondateur du cycle du don et des échanges. Cause du désir, il fait exister dans l'Autre le petit quelque chose qui va valoir, pour ce sujet là.

2. Wajcman G., *Fenêtre, Chronique du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

Fabienne Delorme

Le singulier regard sentinelle d'Annie Ernaux

Annie Ernaux a une écriture singulière. Elle est à la fois le sujet de son écriture puisque c'est elle qui porte le regard et qui écrit et elle est curieusement objet de ce regard puisque c'est elle qu'elle regarde et décrit. « Ce que je désire est impossible, c'est revivre les choses. »[1]

Elle fait un travail permanent pointilleux de revisitation pour éviter, dit-elle, « cette future dépossession qui guette toute chose. »[2]

Mais pourquoi Annie Ernaux répond-elle si précisément à la définition étymologique du (re)garder qui vient du germanique *wardôn* qui a pour sens surveiller ? Pourquoi est-elle une sentinelle ? Parce que c'est essentiel à sa vie psychique. La vraie bascule de la surveillance se fait au mariage. « Jusqu'au mariage, je me suis vue devant, moi dans l'avenir. Ensuite, je me suis retournée et j'ai commencé à me voir derrière. »[3]

Pourquoi Annie Ernaux, au moment où elle cesse d'être fille de ses parents doit-elle regarder en arrière ? Que doit-elle surveiller, veiller ?

Bien avant de l'apprendre, Annie Ernaux voit.

« Il y a ce rêve éveillé que j'ai fait avec persistance de cinq à dix ans. Je suis couchée dans un berceau avec J., une petite réfugiée, serrées l'une contre l'autre. »[4]

Et puis à l'âge de dix ans, Annie Ernaux apprend :

« C'est un après-midi. Ma mère est en grande conversation. J'ai été alertée, peut-être sa voix plus basse d'un seul coup. Je ne respirais plus. Elle raconte qu'ils ont eu une autre fille que moi et qu'elle est morte, en petite sainte, de la diphtérie, à six ans et demi. »[5]

Elle apprend là, le décès de sa sœur survenu en 1938, sœur qu'elle n'a jamais connue puisqu'elle même est née en 1940.

« Ce dimanche d'été, quand j'entends le récit de ta mort, je n'imagine pas, je me souviens. Je te vois couchée à ma place et c'est moi qui meurt. »[6]

Annie Ernaux a déjà acté cet échange de mort en août 1945 à l'âge de cinq ans.

« J'ai un lourd passé d'enfant délicate, victime d'affections insolites, d'accidents. En août 1945, je me suis blessée au genou avec un clou rouillé. »[7]

Un tétanos est diagnostiqué. Seule de l'eau de Lourdes lui fera déserrer les mâchoires. Elle est miraculée. Reprenons : Ginette est morte à six ans et demi, Annie survit à la mort sept ans et trois mois plus tard (après la mort de sa sœur).

Il y a alors un réordonnancement psychique qui part en marche arrière et qui la place, elle, en première victime mais miraculée.

« C'est l'ordre des deux récits ; le mien et le tien qui sont à rebours de celui du temps, de la marche du temps. C'est un ordre dans lequel j'ai failli mourir avant que tu ne sois morte. »[8]

Le retournement est fait. Elle adoptera le singulier regard sentinelle qui ne la lâchera pas.

« Plus je vieillis, plus j'essaie d'atteindre ces lieux disparus dans cette autre vie qui est derrière et que tout le monde croit devant. »[9]

En parlant de ses parents et d'elle-même, elle dit :

1. *Journal intime de septembre 1966*, *In* Préface, *Écrire la vie*, p. 68, Quarto Gallimard (2011).

2. *Journal intime de mai 2000*, *In op. cit.*, p. 54 (2011).

3. *Journal intime du 3 janvier 1994*, *In op. cit.*, p. 21 (2011).

4. *L'autre fille*, p. 24, Nil-Éditions (2011).

5. *Id.*, p. 14.

6. *Id.*, p.15.

7. *Id.*, p. 28.

8. *Id.*, p. 32.

9. *Id.*, p. 24.

« Nous avons maintenu la fiction au-delà de toute vraisemblance. »[10]

En effet, aucun n'a lâché le secret. Pas de nom sur une tombe que, tour à tour, ses parents fleurissent. Annie Ernaux prendra le contrepied du silence. En raison de cette fiction poussée au delà de toute vraisemblance, elle-même n'écrira pas de fiction. Elle veut le vrai, pas la semblance. Elle poursuivra ce vrai et sera, par le regard sur le passé, sa sentinelle.

Le mythe est fondateur puisque, dit-elle, « je suis venue au monde parce que tu es morte, et que je t'ai remplacée »[11] et que « tu m'as donné un surplus d'énergie et de la force de vie, j'ai été choisie pour vivre mais choisie pour quoi ? À vingt ans, après la descente dans l'enfer de la boulimie et du sang mensuel tari, une réponse est venue : pour écrire. »[12]. « Je n'écris pas parce que tu es morte, tu es morte pour que j'écrive. »[13]

Le destin d'écrivaine est tracé.

Dans cette lutte obsessionnelle contre la disparition, elle précise son ambition : « vouloir saisir en elle-même la vie sous une forme matricielle ».[14] Matricielle ?!

Or qu'est ce qu'une matrice de vie, si ce n'est le lieu de la rencontre d'un ovule et d'un spermatozoïde ? C'est bien cela qu'elle aborde dans *Passion simple*.

« Cet été, j'ai regardé un film X. Des siècles et des siècles et c'est maintenant seulement qu'on peut voir cela. Un sexe de femme et un sexe d'homme d'où jaillit le sperme. »[15]

Et de conclure tout aussitôt :

« Il m'a semblé qu'écrire visait à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur. »[16]

On touche à l'extrême limite du but d'Annie Ernaux qui est, rappelons-le, de faire re-vivre les choses.

Ce qui est et fait regard, pour nous, c'est le désir inconscient. Il affleure ici à la perspicacité, dans l'intuition de la scène primitive : faire revivre sa sœur. C'est cela qu'Annie Ernaux garde à vue. Ce regard-là interdit et rendu douloureux par son inaccessibilité même. Écoutons-la : « Je regarde. Je prononce ce mot avec étonnement, si beau, si aristocratique et pour moi synonyme de l'horreur de la vie. Puis-je rendre cela un jour ou bien est-ce que cela fait partie des choses qui me poussent à écrire et que je ne dirai par conséquent jamais ? »[17]

La psychanalyse aurait permis le dire mais aurait peut-être éviter l'écrire.

Dans un tel projet littéraire exhaustif, l'inconscient, comme à son habitude, s'est avancé masqué.

Même refoulé par le creuset incessant de résistance du travail littéraire, contraire à l'expression libre mais tout aussi longue du divan, il a su se donner à voir.

Pas de psychanalyse mais une grande œuvre littéraire.

10. *Id.*, p. 47.

11. *Id.*, p. 49.

12. *Id.*, p. 34.

13. *Id.*, p. 35.

14. *Journal du 5 avril 1993*, *In op. cit.*, p. 57 (2011).

15. *Passion simple*, *In op. cit.*, p. 659 (2011).

16. *Id.*, p. 671.

17. *Journal intime d'août 1988*, *In op. cit.*, p. 44.

Gérard Mallassagne

Au-delà du miroir...

1. De nos antécédents

Jacques Lacan entre dans la psychanalyse avec le stade du miroir. Sa première intervention sur ce thème, en août 1936, se déroule au XIV[e] Congrès de l'Association Psychanalytique Internationale à Marienbad, l'avant dernier tenu avant la deuxième guerre mondiale. Il reste peu de trace de son intervention sur la scène internationale. Après avoir parlé pendant environ quinze minutes, Lacan fut interrompu par le Président Ernest Jones, qui trouvait que ce conférencier français, dont il n'avait jamais entendu parler, ne respectait pas le temps de parole imparti à chacun. Ressentant cette interruption comme une humiliation, Lacan quitta le congrès.

Pour Lacan, l'imaginaire est le seuil d'entrée dans la psychanalyse. Sur la base d'une critique du gestaltisme et de la phénoménologie, ainsi que de l'initiation de la pensée de Hegel par Kojève, il produit en 1936 *Le stade du miroir*. Ce texte, repris dix ans plus tard, fonde la théorie du narcissisme.

En 1938, Lacan rédige un article dans *l'Encyclopédie française,* dans un volume dirigé par Henri Wallon, qui lui vaut de nombreuses demandes de réécriture, qu'il accepte. La reprise de cette thèse, au congrès de Zurich, le 17 juillet 1949, n'aura pas davantage d'écho.

Lacan précise que « l'expérience (du miroir)... nous oppose à toute philosophie issue directement du Cogito ».[1] Il prend la peine de préciser, en introduction de son propos, que le stade du miroir ne répond pas à l'idée que le *Je* ne se forme pas à partir d'une prise de conscience du sujet. Reconnaissance signalée par la mimique illuminative du *Aha-Erlebnis*. *Erlebnis* désigne en allemand l'expérience vécue, il s'agit donc de l'expression de reconnaissance de soi, de celui qui identifie son image dans le miroir comme venant de lui. « Ah, c'est moi ! ».

2. Que se passe-t-il au niveau du stade du miroir ?
De la causalité imaginaire

Le petit d'homme naît dans un état de prématuration, le corps-biologique est morcelé, non unifié. Il faut attendre le stade du miroir, de six à dix-huit mois, pour qu'il y ait unité corporelle ; c'est l'identification spéculaire. Dans le titre de l'article « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », relevons le terme de stade, terme freudien très peu usité par Lacan, qui l'abandonnera très vite. À noter aussi l'apparition du concept de sujet.

Le « stade du miroir » suppose l'expérience du corps morcelé. C'est l'image qui fait la cohésion de ce qui est désagrégé et désajusté, en unifiant ces pièces détachées, qui se rassemblent dans l'image spéculaire.

C'est « 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 »[2], que Lacan qualifie du « terme antique d'*imago* ». Il rapproche cette notion de celle de complexe. « L'*imago*, c'est l'image en tant que chargée de causalité. Et le nom de la causalité imaginaire, c'est l'identification, l'image comme *imago* a la puissance de capter, de capturer le psychisme en cause, qui est alors ce que Freud appelle le moi et dont Lacan rend compte précisément par le stade du miroir, c'est-à-dire par une construction qui est appareillée à l'image » souligne J.-A. Miller.[3]

Lacan parle de l'« assomption jubilatoire » de l'image spéculaire chez le petit d'homme à ce stade d'*infans* (celui qui ne parle pas), de dynamisme libidinal, de « matrice symbolique

1. Jacques Lacan, « Le stade du miroir [...] », *Écrits*, Seuil, 1966, p. 93.

2. *Ibid*., p. 94.

3. Jacques-Alain Miller, *L'Être et l'Un*, Cours du 18 mai 2011 (inédit).

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 »[4]. Il s'agit d'une identification à l'image du semblable et à la perception de son image propre.

L'image spéculaire surgit comme une *Gestalt* constitutive de la forme totale du corps ; elle en donne l'illusion de l'unité. L'« affairement jubilatoire » du nourrisson, devant sa propre image, est déjà une esquisse du concept de jouissance imaginaire.

Pour nous éclairer, Lacan a fomenté pour nous un petit modèle, dont il nous précise qu'il est un « succédané du stade du miroir » Le stade du miroir a une présentation optique, c'est le schéma optique, à partir d'une expérience de physique d'Henri Bouasse – l'expérience du bouquet renversé.

3. De l'image au signifiant
De la causalité symbolique

« La libido a statut imaginaire, et la jouissance comme imaginaire ne procède pas du langage, de la parole et de la communication. Elle ne procède pas du sujet à proprement parler, elle tient au moi comme instance imaginaire. »[5] Lacan interprète le moi à partir du narcissisme et le narcissisme à partir du stade du miroir. Il retrouve tout naturellement la formule freudienne du moi comme « réservoir de la libido », et il l'étend jusqu'à dire, page 427 des *Écrits*, que le narcissisme enveloppe les formes du désir. « Si nous avons à chercher le lieu de la jouissance comme distincte de la satisfaction symbolique, nous la trouvons sur l'axe imaginaire *a-a'* où Lacan s'efforce de faire entrer tout ce qui est chez Freud signalé comme investissement libidinal. Nous voyons Lacan parcourir le corpus de l'œuvre de Freud et qualifier d'imaginaire tout ce qui n'est pas susceptible d'être mis au rang de la satisfaction symbolique. »[6]

En 1955, dans « La chose freudienne », Lacan note que le stade du miroir, passé l'émerveillement de l'assomption jubilatoire, « ne manque pas d'entraîner une déplorable suite ».[7]

Le stade du miroir permet la cristallisation essentielle du moi, c'est la « rencontre du sujet avec ce qui est proprement une réalité, et qui en même temps ne l'est pas, à savoir une image virtuelle, qui joue un rôle décisif dans une certaine cristallisation du sujet que j'appelle *Urbild*. » Nous voyons que l'identification narcissique primaire est indispensable au développement du sujet. Le stade du miroir est pris par son côté positif, « Le privilège de cette expérience est d'offrir au sujet une réalité virtuelle, irréalisée, saisie comme telle, à conquérir. Toute possibilité pour la réalité humaine de se construire passe littéralement par là. »[8] Jacques-Alain Miller souligne que « réalité humaine » était la façon dont on traduisait *Dasein* dans les années 1950. Donc de l'*Urbild* du moi à l'idéal du moi (*mI*), c'est le chemin de la construction de la réalité pour le sujet.

« Son moi est susceptible, non pas simplement de se reconnaître, mais, s'étant reconnu, de se faire lui-même signifiant [...] C'est le point où Lacan entend que le moi n'est pas simplement un élément imaginaire, mais qu'il est happé, et inscrit, dans le registre symbolique » note Jacques-Alain Miller. C'est le passage de l'image au signifiant.

Dans le *Séminaire IV*, *La relation d'objet*, le stade du miroir est reconsidéré par rapport au désir de la mère, c'est-à-dire par rapport au phallus en tant qu'il manque au désir de la mère, donc

4. Jacques Lacan, *Op. cit.*, p. 94.

5. Jacques-Alain Miller « Les six paradigmes de la jouissance » *La Cause freudienne*, nº 43, octobre 1999, p. 9.

6. *Ibid.*

7. Jacques Lacan, « La chose freudienne », *Écrits*, *Op. cit.*, p. 428.

8. Jacques-Alain Miller, Séminaire de Barcelone des 29 et 30 juillet 1998 sur *Les formations de l'inconscient*.

pensé à partir du manque d'objet, pensable que dans la dimension symbolique. « Le sujet se trouve engagé à venir lui-même se substituer à ce manque. »[9]

« Ce n'est pas du monde extérieur qu'on manque [...] c'est de soi-même. »[10]

Il y a à la fois un affect de jubilation (c'est la perception de l'image totale, je suis plus que je ne pensais) et aussi un affect de dépression – l'image est autre que lui-même puisqu'elle est totale et que lui est incomplet. C'est l'image de l'autre, en ce sens qu'elle est autre. Il lui manque quelque chose, mais à la mère aussi il manque quelque chose. Le propre de l'image c'est l'investissement par la libido, c'est la façon dont l'objet devient désirable, c'est-à-dire en quoi l'objet se confond avec cette image que nous portons en nous, plus ou moins structurée.

La prévalence de l'image *i(a)* tient à ce qu'elle vient combler le manque symbolique de la castration. Elle se trouve donc impliquée dans la logique de la castration. L'image dissimule, habille l'objet, qui lui-même inclut et vient combler le manque. Il y a dans l'image une charge libidinale, marquée par *a*, mais en règle générale, cette image doit être régulée.

« La consistance de la perception et de la réalité perceptive suppose la métaphore paternelle, suppose le Nom-du-Père. »[11]

Dans la psychose, il y a une délibidinisation de l'image des autres. On le voit bien chez le Président Schreber, avec la vision des « hommes foutus à la six-quatre-deux », qui traduit le retrait de la libido, qui donnerait consistance de réalité à l'image et cette libido se concentre toute entière sur l'image de soi. Ce que Lacan appelle la jouissance narcissique de Schreber, où c'est sa propre image, l'image de son corps propre comme féminin, qui est envahie de libido avec la construction délirante : « Qu'il serait beau d'être une femme subissant l'accouplement avec Dieu. » Les phénomènes psychotiques qui affectent le corps de Schreber, sont dus à cette indépendance de l'imaginaire, un imaginaire coupé du symbolique. Les événements de corps, chez Schreber, témoigneraient de l'imaginaire mortifère livré à lui-même, c'est le versant négatif du stade du miroir.

L'image est de nos jours prépondérante, pour ne pas dire omniprésente. Les images constituent un monde, elles abondent. On pourrait parler d'« image maître » comme homologue, dans l'imaginaire, de l'expression « signifiant maître » dans le symbolique. Le signifiant maître n'est pas une catégorie freudienne, c'est une invention de Lacan. Il désigne « le signifiant par lequel le sujet cherche à être représenté dans le symbolique, inscrit dans la chaîne signifiante ».

Jacques-Alain Miller souligne que l'image ne devient un élément du registre imaginaire qu'à la condition d'en faire un signifiant, c'est-à-dire à la « signifiantiser ». « L'image reine est-elle un élément du registre imaginaire, tout comme le signifiant maître est un élément du registre symbolique ? »[12]

Cela n'est possible que si les images se transforment en signifiants, sont prises comme des signifiants, puisque les images, quelles qu'elles soient, ne sont nommées que par la parole.

Nous pouvons alors parler de « signifiants imaginaires ».

Un signifiant imaginaire est-il encore une image ? À quelles conditions une image devient-elle un signifiant ?

Jacques-Alain Miller nous propose trois « images reines » : le corps propre, le corps de l'Autre et le phallus.

1. Le corps propre, c'est mon corps, celui qui m'appartient. C'est le corps du stade du miroir. Lacan donne au concept freudien de narcissisme sa référence à partir du corps propre. C'est

9. *Id.*, « Le secret du champ visuel » *La petite girafe*, mai 1996, p. 11.

10. Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 140.

11. Jacques-Alain Miller, « Le secret du champ visuel », *Op. cit.*, p. 22.

12. Jacques-Alain Miller, « L'image reine », *La cause du désir*, nº 94, Paris, Navarin, Octobre 2016.

« l'idée de soi-même comme corps », définition que Lacan donne dans *Joyce le sinthome*. C'est ce qu'il appelle l'*ego*. Ce sont les derniers moments de son élaboration.

2. Le corps de l'Autre, c'est celui sur lequel, selon Freud, nous lisons la castration. C'est la « castration optique » selon l'expression de J.-A. Miller, ce qui fera dire à Freud que l'anatomie, c'est le destin ; elle ne concerne pas l'anatomie scientifique, mais le champ scopique, le champ de la vision. Cette forme se prête à la formalisation signifiante, puisque c'est le support d'une dialectisation présence-absence.

3. Le phallus n'est pas, bien sûr, l'organe masculin de la reproduction mais sa forme érigée et transformée en signifiant, tout en conservant ses articulations imaginaires. D'ailleurs, Lacan a risqué l'expression « signifiant imaginaire ».

Ces trois images convoquent un opérateur spécial qui agit dans le champ de la vision :

– le miroir qui redouble et divise l'espace en trois dimensions ;

– le voile, appelé vêtement quand il recouvre le corps, qui opère la conversion, magique et métaphysique, du rien en quelque chose. Le voile peut voiler le rien et donc en faire quelque chose, le faire exister. C'est l'opération subtile du travesti ;

– une série de mots : le support, le piédestal, le cadre, la fente, la fenêtre, qui sont des opérateurs visuels et qui délimitent, cadrent, isolent, ce qui peut être offert, exposé, par ce moyen, comme image Une. C'est dans cette série que nous rencontrons les opérateurs qui, de la meilleure manière, font des signifiants à partir des images.

Ceci vaut aussi pour le miroir et le voile, qui isolent l'image en accentuant, en marquant son unité, sa valeur unitaire. Dès lors qu'il y a image Une, elle est signifiantisée.

4. Au-delà du miroir : le regard

Dans le *Séminaire* XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, dans la leçon du 26 février 1964 intitulée « L'œil et le regard », Lacan énonce : « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. »

« Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard. »[13]

Cette phrase est intéressante en ce que Lacan y souligne la schize radicale entre l'œil et le regard, entre la vision et le regard. De plus, si vous lisez en décomposant la structure de la phrase, vous y retrouverez, l'imaginaire, « notre rapport aux choses [...] constitué par les voies de la vision, mais ordonné dans les figures de la représentation », là, nous avons affaire au symbolique et « quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé, c'est le réel ». Nous avons, dans cet énoncé, l'articulation entre les trois registres lacaniens : l'imaginaire, le symbolique et le réel.

5. Fonction de l'œil et trou du regard

Nous sommes des êtres regardés dans le spectacle du monde. Lacan pose la question de la satisfaction, on peut dire de la jouissance, à être sous ce regard, dont parle Maurice Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, « regard qui nous cerne et qui fait de nous des êtres regardés, mais sans qu'on nous le montre ».[14]

13. Jacques Lacan, *Le séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 70.

14. *Ibid.*, p. 71.

« Le regard peut contenir en lui-même l'objet *a* [...] où le sujet vient choir, et ce qui spécifie le champ scopique, et engendre la satisfaction qui lui est propre, c'est que là, pour des raisons de structure, la chute du sujet reste toujours inaperçue, car elle se réduit à zéro. »[15]

Le regard a toujours été, pour l'être de paroles que nous sommes, constitutif du sujet. Notre corps éprouve, de façon aiguë, le regard, il est pris par celui-ci suivant des modalités infiniment variées. Qu'il s'agisse de l'éclair où se produit le coup de foudre, du regard qui déclenche l'angoisse ou l'agressivité, le regard est un objet immatériel, non assimilable aux objets communs, qui renvoie à une expérience toujours subjective et à l'inconscient. Il est l'objet qui cause le désir dans l'économie libidinale du sujet.

L'image spéculaire *i(a)* est l'objet caractéristique du stade du miroir, elle séduit parce qu'elle renvoie à la fonction de la connaissance, d'une re-connaissance. Mon image, ma présence dans l'Autre est sans reste. Je ne peux donc pas voir ce que j'y perds. C'est une image close, gestaltiste, « fondée sur l'expérience [...] de la bonne forme », qui contient un piège. Cette image est illusoire, il y suffit d'« une tache dans le champ visuel pour voir où s'attache vraiment la pointe du désir ».[16]

La tache, le grain de beauté, montre la place du *a*, ici réduit à ce point zéro. C'est parce que le grain de beauté me regarde qu'il m'attire si paradoxalement, que je ne vois rien d'autre, « car ce regard me reflète [...] il n'est que mon reflet, buée imaginaire ». Lacan considère ce lien particulier au regard avec la notion de fascination, le *fascinum*. La fonction du regard, c'est que toute subsistance subjective semble se taire. Pour Lacan, l'objet regard se réduit à un point zéro. Il en fait d'ailleurs sa valeur libidinale. Le regard annule la disjonction entre l'objet *a* et le manque dans l'Autre. Quand je suis fasciné, quand je ne suis que regard, je neutralise mon propre manque, complètement rempli par ce que je vois et je neutralise aussi le manque de l'Autre, « castration, toujours élidée au niveau du désir quand il est projeté dans l'image ».[17] Quand on est fasciné, c'est le moment où on ne voit aucun défaut chez l'Autre. Quand vous commencez à vous rendre compte que l'Autre a un défaut, quelque chose qui ne vous plaît pas, vous êtes beaucoup moins fasciné, c'est même le signe que vous commencez à ne plus l'être.

Objet agalmatique, le regard, qui nous libère de la castration, conduit à l'apaisement puisque le sujet ne peut pas voir ce qu'il perd et ne voit pas ce que l'Autre perd. Jacques-Alain Miller a fait de la schize entre l'œil et le regard « le secret du champ visuel », puisque cette schize contient la castration.

« 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. Voilà pourtant le point d'irradiation qui nous permet de mettre en cause ce qui nous révèle la fonction du désir dans le champ visuel. »[18]

Lacan en ajoute deux autres aux objets freudiens : la voix et le regard ; ces deux objets déploient le plus clairement la fonction de la cause.

La notation objet *a* est une façon de nous rappeler que cet objet n'est pas spécularisable, qu'il n'est pas saisissable dans l'image, qu'il est ce qui manque et qu'il ne renvoie à aucun signifiant.

1. Parlant de l'œil, au niveau de l'organe, Lacan note qu'il est toujours double. C'est un organe qui lie deux parties symétriques du corps. Donc, il y a un lien entre l'œil et la symétrie.

2. Deuxième point, l'œil est lié aux mirages, c'est le premier fonctionnement de l'œil. Notre premier miroir c'est notre œil. C'est la première fois qu'on voit l'image. L'œil est déjà un miroir. Et c'est un miroir particulier parce qu'il peut se voir dans le miroir. Nous voyons notre miroir

15. *Ibid.*, p. 73.

16. *Id.*, *L'angoisse*, *Op. cit.*, p. 293.

17. *Ibid.* (p. 293).

18. Jacques Lacan, Le séminaire « *L'angoisse* », Seuil (p. 278).

interne dans le miroir externe. Alors, il a un trait particulier, c'est que dans sa première fonction de miroir, si je vous regarde, la particularité est que je m'élide de moi même. Je vous vois à condition de ne pas me voir. L'œil, le fonctionnement de l'œil fabrique cette chose particulière : tout notre rapport visuel est conditionné par le fait que nous nous faisons disparaître de la scène. La question est : quelles sont les traces de cette première fonction du miroir cachées, disparues ?

C'est pareil, quand je parle, je ne m'entends pas. Exactement comme quand je vois, je vois quelque chose à condition de ne pas me voir. Ce sont donc deux degrés qui reposent sur une neutralisation du corps.

La tache concrétise ce qu'est l'objet regard. Elle le met à l'extérieur de vous. Il y a l'interprétation du regard qui vous protège, vous êtes dans une espèce de communication fusionnelle avec le monde, dans la contemplation, mais l'objet *a* regard n'apparaît pas, l'objet regard comme extérieur à vous même ne vous apparaît pas. Il apparaît dans l'angoisse. L'angoisse « c'est l'impossible vue qui vous menace, de vos propres yeux par terre » souligne J. Lacan.[19]

Quand la tache vous regarde et que vous n'arrivez pas à interpréter ce que vous voyez, que cette chose, vous n'arrivez pas à la réduire au sens – que ce sens soit un signifiant ou que ce sens soit une belle image – quand cet objet-là résiste, alors c'est ça l'objet regard. C'est la part de vous mise à l'extérieur, qui vous regarde et qui devient réelle, qui n'est pas imaginarisée, qui n'est pas symbolisée.

19. J. Lacan, Le séminaire « *L'angoisse* » 1962-1963, Seuil (p. 191).

Michel Galtier

Le regard selon Annie Ernaux

« *Dans notre rapport aux choses,* [...] *quelque chose glisse, passe, se transmet d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard.* »[1]. C'est contre cette tendance à éluder le regard que travaille Annie Ernaux. Elle va dès ses premiers livres orienter son œuvre vers l'attention à cette chose énigmatique, labile et fugitive, ce point noir dans le tableau qui s'appelle le regard et qui peut happer le regard de celui qui la voit apparaître. Elle veut prendre au piège le regardant, celui qui est fixé, parfois cloué par cette découverte. Sans pouvoir précisément la nommer, Annie Ernaux veut la faire bouger, cette chose, pour tenter de lui enlever son caractère d'icône sacrée[2]. Menaçante toujours, cette manifestation énigmatique est aussi parfois génératrice d'une passion qui dans le cas présent, pousse le sujet vers l'écriture.

1. *La genèse de l'œuvre*

Trois scènes structurent l'œuvre autobiographique. Dans la première (*La honte*), Annie Ernaux est témoin à l'âge de douze ans d'une tentative de meurtre de son père sur sa mère. Cette image traumatique est restée fixée, immuable. Elle a vu ce qu'il ne fallait pas voir. Dans la deuxième scène, décrite dans *Mémoire de fille*, elle a dix-huit ans ; cela se passe en août 1958 dans une colonie de vacances où elle est monitrice. Elle raconte sa première nuit avec un homme brutal et rustre. Son désir sexuel s'est éveillé, elle ne perd pas sa virginité mais « elle baisse les yeux, ne peut supporter le regard protubérant de son partenaire ». La troisième scène a lieu quelques années plus tard, dans l'officine clandestine d'une avorteuse où elle se débarrasse d'une grossesse débutante pour laquelle elle n'est pas prête (*L'événement*).

Annie Ernaux relie ces trois scènes par une absolue continuité[3]. C'est la honte qui lie ces trois événements, elle est la dernière vérité[4]. Ces scènes sont énigmatiques, comme un écartèlement entre moment exaltant de découverte de la sexualité et honte. La scène de 1958, elle écrit à son propos plusieurs fois pendant toute sa vie d'auteur : « *C'est le texte toujours manquant. Toujours remis. Le trou inqualifiable* »[5] ; ce trou inqualifiable est bien le trou du regard, titre de notre programme de travail de cette année. Ce trou, ce n'est qu'en 2015 qu'elle parviendra à le décrire au plus près du réel de la pulsion qui le constitue. Cet événement de 1958 n'aura pas été sans effet sur son corps : ses règles disparaissent, elle s'enferme dans une alternance de boulimie-anorexie, avec vol d'aliments dans les commerces. La boulimie, passion de la nourriture, est pour elle, dans l'après-coup, la passion la plus triste qui soit, une souillure, version *palea* de notre objet *a*. L'anorexie au contraire est ressentie comme moment de pureté, l'autre face de l'objet *a*, l'*agalma*. Cette période où elle souffre de ces symptômes, elle la qualifie de glaciation ; cela dure deux années[6] ; elle a la certitude que sa vie est devenue un ratage complet ; mais elle ne relie pas encore l'origine de ce ratage à la nuit de 1958. C'est l'élaboration ultérieure de son œuvre qui le lui permettra. À l'automne 1960, elle entreprend des études de lettres. Ses symptômes disparaissent immédiatement au moment où elle affirme son désir de devenir écrivain.

Ainsi elle parvient à réaliser son projet : « J'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui insoutenable. »[7]. Ce qu'elle traque, ce qu'elle veut voir tout autant qu'elle le redoute, c'est bien la part réservée,

1. Lacan J., *Le séminaire*, Livre xxi, p. 70.

2. Ernaux A., *La honte*, Folio, p. 32.

3. *Magazine littéraire*, 567, p. 28.

4. Ernaux A., *La honte*, Folio, p. 134.

5. Ernaux A., *Mémoire de fille*, Gallimard, p. 17.

6. *Ibid.*, p. 139.

7. Ernaux A., *La honte*, Folio, p. 140.

la part perdue et fascinante de l'image. Elle n'hésite pas à lever le voile qui donne à voir, sans montrer pleinement l'horreur de ces scènes. Comme Holbein dans le tableau des *Ambassadeurs*, elle permet que la chose sans nom se montre, ne serait-ce qu'un instant et sous un certain angle. Elle est prise dans un désir de rendre compte de ce qu'elle a vécu[8] : « Les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. » (*L'événement*)

2. *La vision de l'image cache le regard* : L'effet pacificateur, apaisant et somme toute souvent paralysant de l'image n'échappe pas à l'écrivain. Tel est le cas de cet après-midi de septembre 1959. Elle vient d'être reçue au bac et va quitter sa famille pour entreprendre des études de lettres[9] : « Je suis dans le moment pur de la réussite, dont je jouis avec une violence exaltée par la musique viennoise et la vue de mon reflet dans la glace, comme si celle-ci figurait l'avenir et le monde où je suis attendue. C'est un moment aveugle, demeuré celui de l'erreur absolue, de l'entrée dans l'erreur. » Elle est dans cette situation que Lacan nous décrit si bien : « Le sujet s'avance vers la jouissance, c'est-à-dire vers ce qui est le plus loin de lui, il rencontre cette cassure intime, toute proche, de s'être laissé prendre en route à sa propre image, l'image spéculaire. C'est ça, le piège »[10]

Fascinée par l'image, Annie Ernaux va d'abord examiner une photo qui l'intrigue et qui représente la fille de 1958.[11]. Elle se donnera les moyens d'un examen minutieux, puisqu'elle va jusqu'à utiliser une loupe pour examiner ce souvenir. La vision de la photo ne lui donne aucun indice intéressant. Seules, les associations que cette photo induit dans l'Autre lui permettent de retrouver un regard : « Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde. »

Le piège contre lequel elle lutte ne se referme pas et cela grâce à son talent d'écrivain. Elle a voulu l'oublier, cette fille[12] et « surtout ne plus penser à son désir, sa folie, son idiotie et son orgueil ». Mais elle n'y est jamais parvenue. Le refoulé a fait retour, s'est toujours manifesté au point d'imposer sans relâche ce projet d'écriture.

Souhaitant renouveler l'expérience de monitrice de colonie de vacances, elle fait sa demande et au printemps 1959, elle reçoit une lettre. La réponse est cinglante, les signifiants de l'Autre l'accablent : elle est indésirable pour un second stage d'été dans le même endroit. Elle est saisie par la honte. Elle mesure alors l'ampleur de son indignité qui l'a fait passer à la colonie, pour une « putain sur les bords ». Elle s'est comportée en objet (32). C'est faute de regard qu'elle n'a pas mesuré, l'année précédente, ce à quoi elle s'exposait. Mais là, sous l'effet de la honte, elle porte un nouveau regard sur ce qu'elle a vécu un an plus tôt.

3. *C'est l'affect de honte* qui a été le moteur principal de cette lutte contre le refoulement. Car c'est dans la conflagration de la honte que surgit le regard, nous dit Lacan. La honte a surgi brutalement, un an après la nuit de 1958. Un an plus tard, ce qu'elle a vécu lors de l'été 1958 ne lui échappe plus ; cela prend sens ; ça lui fait honte. La honte a un double effet : celui d'être à l'origine du regard où elle voit enfin sa folie, son idiotie et son orgueil. Et dans le même temps se produit un effet inverse qui conduit au refoulement. C'est pour cette raison que l'écrivain a mis plus de cinquante ans pour trouver les moyens d'écrire ce qui lui est arrivé cet été 1958 et mettre l'accent sur l'importance d'un vrai regard[13] : « Au moment où j'écris, quelqu'un que je ne peux appeler moi emplit la chambre d'Ernemont (chambre d'étudiante ou son désir d'écrire est né), quelqu'un réduit à un regard, une ouïe, avec une forme corporelle

8. Ernaux A., *L'événement*, Folio, p. 125.

9. Ernaux A., *Mémoire de fille*, Gallimard, p. 116.

10. Lacan J., *Le séminaire*, Livre x, p. 20.

11. Ernaux A., *Mémoire de fille*, Gallimard p. 83 et 20.

12. *Ibid.*, p. 16.

13. *Ibid.*, p. 83.

floue. » Cette formulation fait résonner ce que Lacan nous dit du regard : quelque chose qui glisse, passe, se transmet d'étage en étage.

4. *Le regard qui cloue le sujet* : La fascination dont elle est prise pendant la nuit de 1958 l'a mise hors jeu. Elle reste sans voix, sans pensée, dans un état de mort du sujet. cinquante ans plus tard[14], elle écrit : « La fille sur le lit assiste à ce qui lui arrive et qu'elle n'aurait jamais imaginé vivre une heure avant, c'est tout. » Elle est clouée par ce regard fascinant qui la scrute. Ce regard protubérant[15], elle le voit après avoir remis ses lunettes, elle qui est myope ; elle baisse les yeux, ne peut le supporter. Car c'est la mort qu'elle voit dans l'œil protubérant du sinistre Don Juan de fête foraine qui l'a séduite mais auquel son corps s'est refusé. Elle ne s'est jamais relevée du lit de 1958 ; elle garde la conviction qu'elle ne peut argumenter avec des mots, qu'elle est devant un trou de non-sens absolu. Ce non-sens qui est le trou de la structure, il est intemporel ; il nous montre la défaillance du langage pour dire ce qu'est un rapport sexuel[16] : « Rien ne peut faire que ce qui a été vécu dans un monde, celui d'avant 68, et condamné par les règles de ce monde, puisse changer radicalement de sens dans un autre monde. Cela reste un événement sexuel singulier, dont la honte est insoluble dans la Doxa du nouveau siècle. »

Mais hélas, ce regard sans vie, ce regard mort, elle en a déjà fait l'expérience à douze ans. En 1952, à peine sortie de l'enfance, elle est témoin d'une violente dispute entre ses parents. Elle a vu son père sur le point d'assassiner sa mère à coups de serpe. Puis, peut-être en raison de la présence de l'enfant, ce geste mortel s'est arrêté. Mais en 1999, lors de l'écriture de *La honte*, un de ses livres majeurs, elle relate ce moment terrible[17] : «J'avais vu ce qu'il ne fallait pas voir. » Une seule expression, «gagner malheur »[18], était sortie de la bouche de l'enfant terrorisée. Le hors-sens, l'impossibilité de dire le ressenti terrifiant, avait constitué la seule réponse à cette scène terrible qui la regardait.

C'est elle (la honte) qui unit la fille de 1952 à la femme de 1999 en train d'écrire. Elle écrivait en 2001, lorsqu'elle relatait la terrible aventure de son avortement clandestin en 1963[19] : « Entre la chambre de S (de 1958). Et la chambre d'avorteuse rue Cardinet, il y a une absolue continuité. »

5. *Un moyen pour survivre, elle semble trouver son Sinthome*. Le sujet, envahi par tant d'horreur va trouver sa suppléance, sa protection, dans l'écriture.[20] Déjà, enfant, très bonne élève, elle a le don d'apprendre. Adolescente, avant la nuit de 1958, elle crève d'envie de faire l'amour mais seulement par amour, conformément à l'image très romantique donnée par Victor Hugo dans *Les Misérables*. Mais la nuit de 1958 a fait basculer tous ces idéaux infantiles et romantiques, la laissant dans le désarroi et le sentiment d'un ratage complet de son existence. Elle a pu sublimer ce ratage et construire son Sinthome[21]. Au moment où sa vocation vers l'écriture émerge, elle constate[22] : « Je marche vers le livre que j'écrirai comme deux ans auparavant je marchais vers l'amour. » Puis, dans *Se perdre* : « L'écriture n'a été que pour remplir le vide,

14. *Ibid*., p. 44.

15. *Ibid*., p. 47.

16. *Ibid*., p. 100.

17. Ernaux A., *La honte*, Folio, p. 116.

18. Ernaux A., *Se perdre*, Folio, p. 375 : expression normande pour dire que plus jamais les choses ne seront comme avant qu'on est tombé dans l'horreur.

19- *Magazine littéraire*, 567, p. 28.

20. Ernaux A., *Les Années*, Folio, p. 92 : « à la voir sur la photo, en belle fille solide, on ne soupçonnerait pas que sa plus grande peur est la folie, elle ne voit que l'écriture – peut-être un homme – pour l'en préserver au moins momentanément ».

21. Ernaux A., *L'événement*, Folio, p. 125.

22. Ernaux A., *Mémoire de fille*, Gallimard, p. 146.

permettre de dire et de supporter le souvenir de 58 » [23] Elle a trouvé son Sinthome ; toute sa vie, toute son œuvre seront soutenues et orientées par son art d'écrivain. [24]

6. *Un regard sur la jouissance dans le Sinthome*. C'est dans *Se perdre* qu'apparaissent le mieux ses modalités de jouissance. Elle y décrit une liaison clandestine et érotique avec un diplomate russe à qui elle a appris à faire l'amour autrement qu'à la cosaque. Elle n'est pas dupe des raisons qui l'attirent vers cet homme [25] : « Bref, je suis en train de me dévorer moi-même pour un personnage, somme toute, plutôt fat, sûr de lui, et à la jouissance réglée, canalisée. » Sa position avec les hommes, elle l'énonce très clairement [26] : « Je ne peux pas dire que les hommes me perdent, ce n'est que mon désir qui me perd, la soumission à (ou la quête de) quelque chose de terrible, que je ne comprends pas, né dans l'union avec un corps, et aussitôt disparu. » À certains moments, elle pousse cette passion de la destruction à son point extrême [27] : « J'ai l'impression d'avoir fait aujourd'hui tout ce qu'il ne fallait pas faire, poussée par mon goût ancien de destruction : dire que j'avais envie de rompre hier soir – dire ce que j'ai déjà dit à Ph et à P (Ph est son mari et P un de ses amants ; elle les a fait fuir tous deux par ses terribles confidences) sur ce dimanche de 1952, puis 1958, et l'avortement. De quoi l'effrayer. D'ailleurs il est parti ensuite. » Dans les moments les plus difficiles des passions amoureuses qu'elle vit, il lui arrive d'être au bord du désespoir, moments sans limite pas très loin de la jouissance autre [28] : « Aucune autre solution aujourd'hui que le travail intellectuel, où dans lequel me perdre. Je vais vraiment très mal. Tout me désespère. » Et en d'autres moments, périodes d'extase quasi mystiques. Tel est le cas dans les suites de son avortement clandestin [29] : « J'éprouvais de la fierté. Sans doute la même que les navigateurs solitaires, les drogués et les voleurs, celle d'être allé jusqu'où les autres n'envisageront jamais d'aller. » Le caractère accablant de son Sinthome apparaît nettement dans la dernière phrase de *Se perdre* [30] : « Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte. » Elle rappelle là ce funeste souvenir de ses douze ans où son père a entraîné sa mère dans la cave, menaçant de l'assassiner. Ce traumatisme est déterminant ; il oriente la singularité de sa jouissance. Elle s'interroge alors sur la vertu salvatrice qu'elle attribue à l'écriture [31] : « Je ne suis même plus sûre que la liberté existe dans l'écriture, je me demande même si ce n'est pas le domaine de la pire aliénation, où le passé, les horreurs du vécu font retour. Mais en revanche le résultat, le livre, peut fonctionner comme moyen de liberté pour les autres. » Sa sublimation, elle l'a écrit, lui a évité de sombrer dans la folie [32], mais à quel prix ? Car ce qui se répète dans son écriture remet en scène, sans cesse, la violence du traumatisme réellement vécu dans son enfance. Ce qu'elle a rencontré avec certitude, tout au long de ce difficile parcours, c'est un véritable regard. Celui-ci est beaucoup moins éludé qu'au début de l'expérience littéraire. Il la soutient autant qu'il l'accable.

23. Leblanc V., *La Cause du désir*, 94, p. 57.

24. Ernaux A., *L'Usage de la photo*, Folio, p. 88 : « tout homme avec qui j'ai eu une histoire me semble avoir été le moyen d'une révélation, différente à chaque fois. La difficulté que j'ai à me passer d'un homme vient moins d'une nécessité purement sexuelle que d'un désir de savoir. Quoi, c'est ce que je ne peux pas dire. Je ne sais pas encore pour quelle révélation j'ai rencontré M ».

25. Ernaux A., *Se perdre*, Folio, p. 198.

26. Ernaux A., *Ibid*., p. 221.

27. Ernaux A., *Ibid*., p. 182.

28. Ernaux A., *Se perdre*, Folio, p. 183.

29. Ernaux A., *L'événement*, Folio, p. 119.

30. Ernaux A., *Se perdre*, Folio, p. 377.

31. Ernaux A., *Ibid*., p. 371.

32. Entendu de la part d'Annie Ernaux qui intervenait dans l'émission *Boomerang* le 28 décembre 2016 : « *la honte vient de ce que je me suis comportée en objet* ».

Josiane Vidal

Voir le regard sur l'œuvre

Lorsque je reçois M. P., il vient d'avoir un fils tout juste âgé de trois semaines. Il semble mu par une urgence subjective, son désir est décidé et précis : il souhaite entreprendre « une expérience nouvelle de thérapie avec quelqu'un comme témoin ». Dans le même temps, il s'inquiète du but de la thérapie, « éduquer ? », est-ce que je suis « neutre » ? Durant les premières rencontres, il vient même avec des cotons dans les oreilles, « c'est mon invention comme vous dites, c'est pour entendre la qualité ! » dit-il, dans un style allusif. À bon entendeur... D'emblée il met en place les conditions du transfert.

Le sujet tient à s'affirmer et veut être vu à partir de la singularité de son acte.

Il aimerait se projeter, tracer un chemin dans le chaos. C'est ainsi qu'il parle de son enfance, non construite, qu'il a fallu sortir du chaos.

Il voudrait avoir une ambition qui le soutienne, il se sent « en quête », tout en se demandant s'il a le droit de faire des projections sur l'avenir.

La mise au travail de la langue : une entreprise de nomination

Durant huit ans, pas à pas, nous avons mis au travail la langue, par une entreprise de nomination. Lorsqu'il vient, il prend l'habitude de me soumettre une liste de mots, de questions, ou de réflexions parfois reliées à une phrase entendue ou lue, qu'il note sur un cahier. Il semble en escompter, pas tant une désignation fixe ou une réponse définitive qu'une confirmation de la possibilité de donner-nom, d'en débattre.

Il apprécie d'essayer plusieurs tournures, de déplier plusieurs interprétations, comme s'il voulait construire une grille de lecture, il a besoin de faire valider ce travail par l'Autre du transfert, il y accorde selon ses propres mots « une attention affinée ».

Il craint les mots, qu'ils puissent être creux, comme s'il était muet... Il a peur que les mots se vident – « Je cherche du sens, il me faut les remplir. » Il a besoin de donner consistance, besoin de confirmation de cette consistance, « il (lui) faut donner du poids aux mots » dit-il. Chaque séance est l'occasion de retenir quelque chose.

Il souhaiterait se défaire de l'idée que le langage est « contre nous » !

Cela apaise une colère en lui, énorme.

C'est aussi une façon de fuir le mal, le délire, l'hébétude, le suicide.

« J'essaie de sortir de ma condition.. » conclue-t-il.

« Quand j'étais enfant, mon cerveau était dans l'illimité de non sens, maintenant j'essaie de construire. À un moment, j'étais chaotique, maintenant je le suis moins ». Il prend appui sur le transfert : « Vous êtes mon auxiliaire de vie. » Et lui : « Je suis un chercheur de vie, de merveilleux. »

« Doigts d'or »

Parce qu'il aimait le bricolage, la menuiserie, on l'appelait « doigts d'or ».

Dès le début des entretiens, il se dit « en quête », il aimerait créer, mais il y a une peur qui l'empêche.

Il est gêné dans son rapport à l'autre, il a tendance à se sentir agressé, il craint le regard de l'autre sur lui, qu'on se moque de lui.

Il aimerait refaire de la peinture, faire une expo, être considéré par les autres. « Je voudrais que quelqu'un me prenne en considération. »

Et c'est ce qu'il va mettre en œuvre, d'abord par l'écriture de poèmes, puis il se met à peindre sur des feuilles cartonnées en petit format, timidement au début, puis de façon intensive.
Il gardera toujours cette double production, ce nouage écriture et peinture. Il apporte maintenant

à chaque séance en nombre ses peintures. Je lui enjoindrai plus tard de les classer, ce qu'il fera avec méthode, il les classera par date, par thème, et fera des dossiers informatiques dont il me donne copie. Au bout de quelques mois, il signe ses tableaux et les date. Il utilisera également l'envoi par mail régulier avant nos entretiens, *idem* pour les poèmes. Nous commentons ses peintures une à une, il est très attentif à mes remarques. Un jour, frappée par l'intensité des couleurs, je lui propose de les étaler côte à côte sur le bureau, en constituant un assemblage ; il participe à cette construction ; bientôt, nous les étalons à même le sol pour avoir une perspective d'ensemble ; ainsi de suite, jusqu'à réaliser des panneaux sur le mur. Chaque séance maintenant est l'occasion de ces allers et venues des tableaux avec les séances d'accrochage, de temps en temps, pour changer le panneau, qui devient un lieu d'exposition éphémère et renouvelé, réservé à ceux qui passent dans mon cabinet.

Il a le sentiment d'une « nature qui se révèle », il aime « voir le regard du spectateur sur l'œuvre ». « L'art ça console, c'est déjà pas mal. » dit-il.

Le fait de cette possibilité de donner à voir, au dehors, de ce battement temporel lié à ce lieu, l'entraine à continuer à créer. « Que vous ayez apprécié, cela a été quelque chose de proprement phénoménal. » me dira-t-il un jour. Il mesure l'ampleur des choses insoupçonnées qui se révèlent à lui même.

Il en recueille un apaisement majeur, il tient ses angoisses à distance, prend un traitement minimal et se sent en lien avec le social, des personnes de son entourage lui ont acheté des tableaux. L'art, pour lui, n'est pas véritablement un instrument qui renverrait à une machine mais intervient comme l'expression d'un style, de vie à l'occasion : « Je travaille, dit-il, en terme d'accouchement, à me faire naitre d'une autre manière. » « Moi, au fond, c'est moi ! » s'exclame-t-il, par cette formule minimale et épurée, dont il a le secret, témoignage du sujet se désignant comme tel, un tel avec son style.

En effet, il a trouvé une place et une activité, un style de vie hors des codes mais néanmoins, en lisière de la société, sur les bords et cela lui convient parfaitement. Il est devenu intéressant pour son jeune fils, qui le considère et le regarde peindre. Sa vie a changé, « Je suis sorti du labyrinthe, de la résignation, du fond figé, de ma folie bloquée, je deviens créateur de ma vie, ma vie devient festive. » Il se sent vivant, « Je me sens mieux moi-même. »

Ce patient, dès le départ, a pris une part active dans le traitement de sa jouissance. L'analyste a occupé, à sa demande, la place de secrétaire, de témoin docile de ses inventions, mais aussi, au delà de sa position de scribe qui prend acte, par sa présence, véritable incarnation en acte, il s'est fait maillon, « manœuvre » – au sens de l'ouvrier, de l'artisan – de cette construction sur mesure en progression. Ce qui lui a permis, par l'appui du transfert, de rendre le regard de l'Autre moins menaçant. En acceptant, par le dépôt de ses œuvres sur mon bureau, de créer ce petit écart qui permet le dialogue avec l'objet, la satisfaction de la pulsion scopique du spectateur peut avoir lieu. Tout ceci n'a pu se faire que grâce au travail assidu sur la langue qui a précédé, nouage signifiant par lequel il a cherché à récupérer un peu de sens, lui qui vivait « dans un univers illimité de non sens ». Travail qui a fait appel à la lalangue, à son fond poétique, pour construire une langue dans laquelle il prend place, lui pour qui la langue commune n'avait pas d'accroche. Travail qui nous a occupé longtemps avant que cette œuvre picturale prenne son ampleur.

Ensemble, par ce petit écart, ce petit déplacement répété, nous fabriquions un assemblage pour faire du Un, contribuant ainsi à la construction d'une image du corps acceptable pour pouvoir être vue par l'autre (accepter de donner à voir). Pour lui, cela a été une façon de faire avec le trop de réel du regard qu'il a pu ainsi canaliser, piéger sur la toile en lui donnant un cadre, déposant ainsi l'objet regard sur la toile (réalisant une opération de séparation de l'objet) et amenant aussi l'Autre à poser bas son regard. Cela lui a permis de se relier à l'autre du social sur un mode plus apaisé.

Claire Poirot-Hubler

Histoires de l'œil

« Histoires », au pluriel, comme autant de variations à partir de cet énoncé de Freud dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* : « Jetons un regard sur la manière dont les zones érogènes s'intègrent (aux métamorphoses sexuelles de la puberté)... Peut-être la plus éloignée de l'objet sexuel : l'œil, est celle qui, dans le cadre de la quête de l'objet, se trouve le plus souvent en situation d'être stimulée » par les « attraits » de l'objet sexuel. [1]

Dire « Histoires », au pluriel de l'œil n'est pas sans évoquer le titre d'un conte immoral de Georges Bataille : « *Histoire*, au singulier, *de l'œil* » [2] dans sa tentative d'aller au-delà du possible, au-delà du visible, de ce qui se donne à toucher, à sentir, à éprouver, etc. J'en dirai quelques mots un peu plus loin.

L'œil, dira-t-on, l'œil qu'évoque Freud n'est pas le regard dont traite Lacan, en particulier dans le *Séminaire XI, Les quatre concepts*, et dans le *Séminaire XIII, L'objet de la psychanalyse*. Mais dans les dernières séances du *Séminaire X, L'angoisse*, la scission de l'œil et du regard n'est pas encore nettement établie quand il s'agit de dégager l'objet *a* dans son statut de cause du désir. Dans la séance du 15 mai 1963, intitulée « La bouche et l'œil », Lacan qualifie l'œil d'objet *a*, il parle d'un « nouvel objet *a* dont la dernière leçon – du *Séminaire* – était l'introduction, l'œil » [3]. Soulignons que cet œil, dans la leçon précédente intitulée « Les paupières de Bouddha » est un œil lacanien, peut-on dire. Cet œil-objet se fait invisible, disparu, effacé dans la fente des paupières de Bouddha [4].

À partir du *Séminaire XI* qui suit, Lacan développe la question de l'objet de la pulsion scopique en terme de regard – et non plus d'œil. De fait, Lacan se conforme alors au modèle freudien, modèle qui veut que l'organe est gîte de la pulsion, « zone érogène » écrit Freud, alors que l'objet en est détaché, est cessible.

L'objet perdu freudien : un trou

Nous le savons, si Freud élabore la question en terme d'objet que vise la pulsion, objet qui devient l'objet du désir, Lacan, lui, désignera l'objet, non plus « du désir », mais cause du désir ; Ce qui chez Freud relève du trou, c'est l'objet perdu dit aussi « objet étranger » –, soit la part de l'objet qui échappe à toute prise. On peut le dire aussi en d'autres termes : la satisfaction pulsionnelle s'accompagne d'une part d'insatisfaction, ou en termes lacaniens, tout bénéfice de jouissance ne se réalise qu'au prix d'une perte, d'un renoncement. Quand Lacan insistera sur « l'antinomie de la vision et du regard » c'est, écrit-il, dans le « but d'atteindre le registre, fondamental pour la pensée de Freud, de l'objet perdu ». [5]

Selon le modèle freudien, pour reprendre l'exemple le plus cité, le sein comme objet vient répondre à la pulsion orale, comme extérieur à l'organe. Mais il faut corriger tout de suite cela, Lacan le souligne, par l'effet de la coupure qui passe initialement entre le sein et la mère. Si le destin de l'objet freudien est d'être décollé du lieu pulsionnel pour que le désir puisse le viser, le but de la pulsion n'est pas l'objet. Le but est la satisfaction obtenue quand la bouche est bouchée, quand l'objet fait bouchon. L'alternance entre décollé et collé laisse la place au désir. Le circuit pulsionnel est destiné à revenir à son point de départ en transitant par l'objet.

1. Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, partie III, chap. I, § La tension sexuelle, Gallimard 1987, p. 147.

2. Bataille G., « Histoire de l'œil », dans *Œuvres Complètes*, Tome I, Gallimard 2004, p. 13 *sq*.

3. Lacan J., *Le séminaire X, L'angoisse*, séance du 15 mai 1963, Seuil 2004, p.276.

4. Cf. *Ibid*., p. 247 à 263.

5. Lacan J,. « Compte-rendu du séminaire 1964, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », dans *Autres écrits*, seuil 2001, p. 188.

Ce que Lacan reprend, s'agissant cette fois de l'objet *a*, en disant que la pulsion fait le tour de l'objet, pas sans perte, et fondamentalement le rate.

Freud désigne trois objets en rapport avec une répartition de la pulsion en certains points du corps qui seront chacun le gîte d'une pulsion dite partielle. On peut reprendre le terme de Lacan – condensateur de jouissance – pour désigner ce rassemblement pulsionnel sur trois cibles particulières, « dans une topologie dite de bord », avec « un privilège des orifices », dit Lacan[6]. Si Freud se limite aux pulsions orale, anale et phallique, Lacan ajoute deux orifices : « ce qui entre par l'oreille »[7], à quoi correspond la voix, et le regard pour ce qui a trait à l'œil. Ce répartitoire des gîtes de la pulsion, Miller y applique le terme de « prisons de la jouissance ». Et il souligne une particularité de ces « objets lacaniens », regard et voix : « sont des objets dont la substance, la substantialité ne peuvent se capturer », ce que Lacan appelle « regard n'est pas quelque chose qui se trouve dans l'œil ou qui sort de l'œil »[8], de même que la voix comme objet ne relève pas de ce qui est audible.

Le sujet lacanien, celui qui résulte de la chaîne signifiante, fonctionne avec les effets de cet objet cause qui, là, fait trou ; et le parl'être n'y a pas accès. C'est pourquoi Lacan le nomme à l'occasion *effaçon*[9], ou *abject*, ou autres termes qui en marquent l'extimité.

Notons l'écart marqué entre une clinique fondée sur le signifiant et la jouissance, et le cognitivo-comportementalisme. Ce qui entre par l'œil, par l'oreille, ce qui se manifeste du regard, de la voix trouve ses fondements dans un bénéfice de jouissance pour le parl'être. C'est déjà ce que montre Freud dans un texte de 1910, *Un trouble psychogène de la vision,* la cécité hystérique : « La pulsion sexuelle partielle qui se sert du regard, le plaisir de regarder sexuel (*Schaulust)*, ...en raison de ses prétentions excessives » peut aboutir à une réponse radicale des dites pulsions du moi : la privation de la vue. L'œil avec le regard ne peuvent se mettre au service de la connaissance, d'un rapport au monde et à l'autre que pour autant qu'il y a – et, là je reprends une belle expression de Lacan –, que pour autant qu'il y a « une pesée subtile... d'un éros de l'œil »[10].

À la suite, je vais reprendre des passages où la question du regard est associée à la voix, à l'oralité, voire au toucher. En effet, la jouissance est Une et fondamentalement non divisible, même à ce qu'elle soit distribuée selon les modalités de la structure, et en particulier sur ces points du corps désignés par Freud et Lacan ; lieux qui concentrent et canalisent une jouissance partialisée, plus que de véritablement l'emprisonner – référence là aux « prisons de la jouissance » par J.-A. Miller. S'il est intéressant d'étudier séparément ce qui tient du regard, de la voix, etc., l ne faut pas oublier leur participation conjointe au bénéfice de jouissance que le sujet peut en obtenir.

« Quand toucher c'est voir »

Pour cela, revenons un moment au texte de Bataille « L'histoire de l'œil », non pour parler du texte lui-même à mettre au registre des contes immoraux, mais pour évoquer le rapport particulier de Bataille, ou plutôt de l'enfant Georges qu'il a été, avec le regard et son étrangeté, avec l'invisible. Son père, atteint de paralysie générale, était déjà aveugle lors de sa naissance. Ce père, dont l'état général s'aggrave assez vite pendant l'enfance de Georges, était pour lui un personnage très important. Bataille dira qu'à « l'inverse de la plupart des bébés mâles qui sont

6. *Ibid*.

7. Lacan J., *Le séminaire X, L'angoisse*, séance du 5 juin 1963, p. 317 *sq*.

8. Miller J.-A., « Les prisons de la jouissance » (septembre 1994), dans *La Cause freudienne*, septembre 2008, p. 121.9. Cf. Lacan J., *Le séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, Seuil 2006, p. 314 *sq*.

10. Lacan J., « Maurice Merleau-Ponty » (1961), dans *Autres écrits*, Seuil 2001, p. 183.

amoureux de leur mère, je fus, moi, amoureux de mon père », atténuant dans un texte ultérieur : « jeune enfant j'adorais ce père »[11].

Reprenons ce que reconstruit Bataille du rapport précoce à ce père, aveugle, qui s'occupait de lui. Sans faire de la psychologie facile, cela permet de lire différemment la tentative de Bataille dans l'écriture de ses récits immoraux.

Pour l'enfant regardant ces « grands yeux ouverts dans un visage émacié », vient cette idée que ces yeux « n'avaient pour objet qu'un monde que lui seul pouvait voir et dont la vision lui donnait un rire absent »[12]. L'aveugle, lui, voyait. Il voyait un monde invisible. Cela ne traite pas de la vision au sens physiologique du terme ; il s'agit bien du sujet et de son rapport au regard, à cette part d'étrangeté d'un regard qui ne voit pas, mais qui reste bien regard pour l'enfant. Dans les yeux du père de l'enfant, ces grands yeux où dans certaines circonstances il n'y a plus que le blanc, le regard disparaît plus qu'entre les « paupières de Bouddha ». Là où le regard, celui qui se voit, est néantisé, peut surgir l'étrangeté de l'objet, son inquiétante étrangeté. L'enfant tente de suturer cette béance en y appliquant un « monde que lui seul – son père – pouvait voir ».

Au-delà, ce jeune enfant fait aussi l'expérience d'un rapport au visible et à l'invisible pour lequel j'emprunte le titre d'une intervention d'Esthella Solano – aux Journées sur « L'objet regard ». Ce titre est : « Quand toucher, c'est voir ». Esthella traite ainsi les démarches d'exploration sexuelle de l'enfant de quatre, cinq ans, racontées par le patient de Freud qui sera connu sous l'appellation de « l'Homme aux rats ». Ce jeune Ernst (tel le nomme Freud) se glisse sous les jupons d'une gouvernante pour « la toucher ». Ce qu'il découvre de « bizarre » au toucher ne va pas sans provoquer une « curiosité brûlante » du corps des femmes. Et, déjà enfant, il fait confusément le lien avec des érections dont il dit « souffrir » à sa mère.[13] Esthella dégage bien comment le caractère libidinal de la pulsion scopique est là au bout des doigts, pris en charge par le toucher. Ceci avant que le petit Ernst ne devienne, selon le terme de Freud, un « jeune voyeur » cherchant à surprendre ces jeunes femmes déshabillées.

Bataille, lui, fait le lien entre des périodes d'abattement de l'homme adulte et ce qu'il décrit comme une sorte de dépression-tristesse – je lie les deux termes –, qui s'abattait sur le jeune enfant lorsque les soirs d'hiver, la nuit tombait tôt. Il se retrouvait dans le noir, on a envie de reprendre le terme freudien, *hilflos*, sans aide, sans recours, sans comprendre ce qu'était ce temps soudain suspendu jusqu'à ce que la mère revienne. Sortir de cet état a nécessité un temps pour comprendre, comprendre que pour son père, le jour et la nuit était identique. Et que par le toucher ce dernier y « voyait » autant dans l'obscurité que dans la lumière. Il lui fallait, donc, interpeller ce père encore semi-valide ou se donner le moyen d'atteindre les interrupteurs pour sortir de ce trou noir ; mais pour lui seul.

Il y a ce paradoxe d'un univers où c'est par le toucher, le contact, que l'on peut voir de telle sorte que le père, en difficulté le jour, se retrouve tant que sa paralysie ne l'a pas encore immobilisé, plus efficace que l'enfant dans l'obscurité des nuits d'hiver.

Pour le jeune Georges, citons-le : « Je le vois avec un sourire fielleux et aveugle étendre ses mains obscènes sur moi... un jour où à un retour de vacances je le retrouve me manifestant la même affection » ce qui pour l'enfant correspond à une « sorte d'ambivalence entre le plus horrible et le plus magnifique ». L'emprise affectueuse qui s'annoncerait dans un regard de retrouvaille, cette emprise passe à la prise directe par la main, le toucher. Et l'ambivalence notée par Bataille, adulte, à propos de l'enfant souligne bien la dimension de jouissance qui touche le père... et le fils : « le plus horrible et le plus magnifique », jusqu'à l'obscénité. Bataille ne fait pas mention de la voix dans ce qu'il dit de son père. On pourrait s'en étonner, s'il n'était que dans ses

11. Bataille G., *Œuvres Complètes*, Tome I, Gallimard, p. 75 et 607.

12. *Ibid.*, p. 607.

13. Cf. Freud S., *L'Homme aux rats, journal d'une analyse*, PUF 1974, p. 45-46.

récits fonctionne le toucher par toutes sortes de contacts ou d'objets, ainsi que le regard, les odeurs, mais la voix comme telle n'occupe pas le devant de la scène.

Freud, lui-même, n'est pas sans dire son mot sur ce rapport pulsionnel entre pulsion scopique et toucher concernant l'objet convoité – on l'a vu à propos de l'Homme aux rats. Mais ailleurs, il inverse le rapport : il s'agit d'abord de voir puis de toucher. Juste à la suite de ce que j'ai cité en introduction, l'œil comme zone érogène, qui, dans « la quête de l'objet, se trouve le plus souvent en situation d'être stimulée » ; Freud ajoute : « il s'y ajoute l'excitation d'une autre zone érogène, par exemple la main, en tant qu'organe tactile »[14]. Et chacun sait, par exemple, comment le jeune enfant qui voit l'objet convoité, comment dans l'instant du regard, c'est immédiatement le moment de tendre la main pour saisir. Et pour les plus petits de porter à la bouche, soit d'y associer l'oralité.

La formule s'inverse : voir, c'est aussi toucher. Capter du regard, saisir par le regard, suit le même mouvement que toucher pour répondre à l'exigence, à l'emprise pulsionnelle. La contamination entre les pulsions dites partielles est de structure pour atteindre le but, soit un bénéfice de jouissance pour le sujet.

Pour ce que je nomme, là, contamination des pulsions partielles, Lacan emploie la notion de composition, de combinatoire. C'est en 1961 dans un Hommage pour *Maurice Merleau-Ponty* où il commente un article de ce dernier, « *L'œil et l'esprit* » et son approche phénoménologique. Le contexte du texte ne traite pas de la pulsion, ni encore de l'objet *a*, mais de la prééminence du signifiant et du sujet pour l'approche complexe de la vision. Lacan écrit ceci : « des complexités homologues s'ajoutent du mouvement, du tact – donc le toucher, voire de l'audition », et l'on pense à la voix. Et il ajoute que ces complexités qui s'ajoutent à la vision « ne se juxtaposent pas », mais surtout « se composent avec les phénomènes de la vision »[15].

Si j'ai évoqué que la jouissance est Une, dans ce contexte de la prééminence du signifiant, Lacan indique un rassemblement combinatoire des différents lieux du corps au service du sujet, évoquant aussi le fantasme.

Regard et voix

La question du regard est aussi fréquemment associée à celle de la voix. Reprenons quelques passages pour saisir comment Lacan lie le regard et la voix.

Dans le *Séminaire, l'Angoisse* et plus encore dans le *Séminaire, L'objet de la psychanalyse*, regard et voix, dite aussi pulsion invoquante, sont donnés comme premiers structurellement parlant ; Lacan plaçant la voix encore en deçà du regard lui-même sur un petit graphe intitulé « les formes stadiques de l'objet »[16]. Au passage, soulignons le singulier appliqué à l'objet : l'objet *a* est Un, et prend des formes différenciées selon la variété des gîtes corporels où se concentre la pulsion.

En mai 1969, dans *le Séminaire, D'un Autre à l'autre,* Lacan le dit ainsi : « Nous sommes ici forcés de supposer regard et voix déjà construits sur support avant d'aborder ce qui va faire élément dans la demande »[17], soit le sein et les fèces. C'est pourquoi dans la « régression » analytique, dans la cure analytique, Lacan précise que le sein et le déchet viennent au premier plan « au point de laisser dans une certaine ombre le regard et la voix »[18].

Donc, quand Lacan fait démonstration des particularités de la voix, très régulièrement il en vient au regard. Ainsi montre-t-il : « une voix, donc, ne s'assimile pas, mais elle s'incorpore »[19],

14. Freud S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 147.

15. Lacan J., « Maurice Merleau-Ponty » (1961), dans *Autres écrits*, Seuil 2001, p. 178.

16. Lacan J., *Le séminaire X, L'angoisse*, séance du 19 juin 1963, p. 341 et cf. p. 350-52.

17. Lacan J., *Le séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, séance du 14 mai 1969, p. 316.

18. *Ibid*.

19. Lacan J., *Le séminaire*, *L'angoisse*, séance du 5 juin 1963, p. 320.

incorporation, *Einverleibung*, ouvrant à une première identification à un qui donne de la voix. Si la voix que le corps produit peut paraître détachée du corps, elle est aussi pénétrante, intrusive, au point de faire injonction [20].

Le regard, lui aussi, partage avec la voix de faire intrusion, ce que souligne Miller commentant un passage où Lacan introduit la pudeur à propos du regard érotique : « le regard fait poids, fait trace, donc est en lui-même un viol » [21].

Et de nouveau la voix pour passer au regard, dans le dernier enseignement de Lacan en 1975. Dans la première leçon du *Séminaire « Le sinthome »*, à la suite de cette phrase souvent citée « Les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire. », nous retrouvons : « C'est parce que le corps a quelques orifices, dont le plus important est l'oreille, parce qu'elle ne peut se boucher, se clore, se fermer. C'est par ce biais que répond dans le corps ce que j'ai appelé la voix. ». Et vient le regard : « L'embarras est assurément qu'il n'y a pas que l'oreille, et que le regard lui fait une concurrence éminente ».

Et quelques lignes plus loin, sur le mode de l'humour : « ...ce corps a une puissance de captivation telle que, jusqu'à un certain point, c'est les aveugles qu'il faudrait envier » [22].

Il y a dans tout ce qui peut être produit en rapport au regard et à la voix une jouissance que l'on peut appeler de captation et de « captivation » qui se déploie bien souvent sur le mode d'un « je ne pense pas », jusqu'à l'addiction comme le montre la clinique actuelle : être captivé au point d'en être captif, de ne pas pouvoir lâcher ce qui captive l'œil.

La connexion du regard et de la voix donne envie d'appliquer au regard ce que dit J.-A. Miller à un Colloque sur « La voix » en 1988. Il conclut ainsi : « Si nous parlons autant, si nous faisons nos colloques, si nous bavardons, – [...] j'abrège la liste – la thèse de Lacan comporte que c'est pour faire taire ce qui mérite de s'appeler la voix comme objet *a* » [23]. Si nous faisons fonctionner le regard, le visuel sous toutes ses formes, c'est pour colmater ce qui de l'objet risque de surgir, pour suturer efficacement, le souligne Lacan, ce qui relève de la castration.

Cela permet de suturer ce qui relève du non rapport et de s'assurer d'un rapport qui n'est pas sans bénéfice de jouissance, bénéfice qui, avec nos instruments hypermodernes, peut être quasi permanent.

Pour conclure

J'ai accentué la dimension de connexion entre les formes de l'objet *a*, de combinatoire entre les pulsions partielles, du fait que nous ne pouvons parler de l'objet, du trou de l'objet sans qu'il y ait du sujet, où plus précisément du parl'être. C'est dans ce champ qu'il sera question de l'appareillage de la pulsion, et concernant l'objet de son habillage.

C'est au travers de la structure que les conséquences des modes de jouir conjoints ou disjoints vont se faire valoir. Que le sujet soit dans le discours, façon névrose, – reprenant Miller – avec une « délibidinisation du regard et de la voix par l'extraction de l'objet *a* », ou comme le dit Lacan une « pesée subtile d'un éros de l'œil ». Ou bien que le sujet soit hors discours, façon psychose, où l'objet fait retour faute d'avoir été extrait. [24]

20. *Ibid.*, p. 319.

21. Miller J.-A., « Une lecture du *Séminaire, D'un Autre à l'autre* » (2006), dans *La Cause Freudienne,* n° 65, p. 124.

22. Lacan J., *Le séminaire*, Livre xxiii, *Le sinthome*, séance du 18 novembre 75, p. 17-18.

23. Miller J.-A., « Jacques Lacan et la voix» (janvier 1988), dans *Quarto* n° 54, version CDROM, p. 34.

24. Cf. Miller J.-A., « Les prisons de la jouissance » (1994), dans La *Cause freudienne* n° 69, 2008, p. 120-121.

Yves Depelsenaire

Sans titre

Argument : Pour introduire à l'objet regard, Lacan a multiplié les références picturales. Il n'y a là aucun détour, si ce n'est au sens où l'objet en cause est identique à ceux-ci. J'en suivrai quelques-uns, au départ d'une expérience décisive que fait Vassily Kandinsky en 1910 : ébloui par la découverte d'une de ses œuvres à l'envers, il décide de ne pas lui conférer de titre. Enfin presque, puisqu'à la désigner un peu plus tard « Sans titre », il lui confère une nomination, qui sera ensuite très régulièrement reprise par d'autres artistes. Il reste que cet acte de baptême est le mémorial d'une expérience, dont j'examinerai quelques suites.

Dans le fil de l'argument annonçant cette conférence, je voudrais vous proposer un petit parcours, peut-être un peu décousu – vous en jugerez –, parmi des œuvres qui m'apparaissent susceptibles d'éclairer l'expression « Le trou du regard » dont vous avez fait le thème de votre année de travail.

J'ai noté qu'en géologie on parle du regard comme d'une faille, d'une ouverture entre une cavité souterraine et la surface. Dans les travaux publics, on désigne aussi par regard l'ouverture ménagée dans une conduite d'eau ou de gaz. Un soupirail est aussi un regard. De même, on emploie le terme regard pour l'ouverture dans la paroi d'un appareil, d'une machine. Le regard est donc à la fois un trou, une cavité et l'ouverture sur ce trou.

M'adressant ici à des cliniciens, j'aurais pu naturellement m'efforcer de faire résonner cette expression dans le champ clinique proprement dit. Suivant là-dessus l'encouragement d'Élisabeth Doisneau, j'ai privilégié ce qui ne vous apparaitra pas, je l'espère, comme d'inutiles détours.

S'agissant de l'objet regard, il y a tout de même une certaine logique à interroger ceux-là qui en font en quelque sorte profession, les peintres, les sculpteurs, les artistes de la scène ou du cinéma.

Bien entendu, une œuvre plastique peut donner à entendre, autant, et davantage parfois que donner à voir. Ou inversement. Donner à voir était pour Paul Eluard le nerf de l'expérience poétique. Mais Pierre Boulez, émerveillé par l'œuvre de Paul Klee, qu'il découvre ici même au cours du festival d'Avignon en 1947, lui a consacré un livre superbe intitulé *Le pays fertile*, où il nous fait découvrir en Klee un compositeur d'une musique qui ne sera pourtant jamais jouée, mais que nous pouvons pourtant entendre, par exemple, dans sa délicieuse *Machine à gazouiller*.

Boulez considérait Paul Klee, qui par ailleurs était très averti en matière de musique, comme un maître en composition, dont les recherches picturales lui avaient fait découvrir des voies nouvelles dans sa propre expérimentation musicale.

Eh bien, j'aimerais, suivant cet exemple magnifique, vous faire entendre à travers les quelques œuvres plastiques que j'évoquerai, des notes qui, aux oreilles des cliniciens que vous êtes, résonneront avec votre pratique et contribueront à vous donner de ce trou du regard quelques entours utiles.

Lacan dit quelque part des peintres qu'ils sont toujours un peu métaphysiciens, en cela précisément qu'ils donnent des titres à leurs tableaux. Donner un titre à un tableau ne fut pourtant pas toujours l'usage. C'est en réalité au XIX^e^ siècle que cela devient la règle à travers les inventaires d'expositions. Le titre était d'ailleurs régulièrement accolé à l'œuvre par un autre que l'artiste lui-même, marchand ou collectionneur. L'exemple le plus célèbre est celui de « L'origine du monde », un titre qui n'apparait que bien des années après l'exécution du tableau par Gustave Courbet.

La « fabrique du titre » a fait l'objet d'études fouillées, et notamment d'un ouvrage collectif cosigné par Marianne Jakobi, Pierre-Marc de Biasi et Ségolène Le Men. Un titre induit toujours une certaine interprétation de l'œuvre, comme cela se vérifie à merveille à propos d'une autre œuvre de Courbet, commentée dans ce livre. Celle-ci – *La toilette de la morte* – fut longtemps reçue sous un titre très différent, certes plus plaisant : *La toilette de la mariée*. Un mariage peut avoir des allures d'enterrement, mais enfin, là encore c'est affaire d'interprétation...

Sans doute l'interprétation, la pente métaphysicienne à l'interprétation, est ce qu'entendent

déjouer les artistes qui ne donnent pas de titres à leurs œuvres, se contentant tout au plus de les désigner d'un terme générique (tableau, composition, peinture, sculpture, installation, décor, c'est selon) éventuellement suivi de sa numérotation. Ou en leur donnant pour titre paradoxal « Sans titre », comme le premier, le fit Vassily Kandinsky.

Sans titre est un titre un peu à la manière du *Ceci n'est pas une pipe* de René Magritte, qui n'est d'ailleurs pas un titre, comme on le pense souvent, mais une phrase écrite dans la partie inférieure du tableau intitulé *La trahison des images*. On ne peut pas dire que « Sans titre » ne soit pas un titre, pas plus qu'on ne soutiendra sérieusement de la pipe représentée dans le tableau de Magritte qu'elle n'est pas une pipe, puisque nous reconnaissons sans hésitation cet objet dans ce qui n'en est qu'une représentation, certes, mais c'est la représentation d'un objet dont l'existence appartient au champ du langage autant qu'au monde des choses, une représentation avec ce que les linguistes nomment un référent. De même, de la photographie d'un éléphant, en couverture du Livre I du *Séminaire* de Lacan, distribuée aux participants présents, et à travers laquelle Lacan disait avoir bel et bien fait entrer l'animal dans la salle.

Certes ce n'est pas une pipe, juste l'image d'une pipe, mais l'existence de cet objet manufacturé qu'est la pipe n'est pas dissociable de celle du signifiant pipe, et c'est en tant que signifiant que l'on peut dire de l'image de l'objet pipe que « ceci n'est pas une pipe ». Le signifiant est meurtre de la chose. Reste qu'en l'absence de la chose, son référent n'a pas déserté le monde.

Sans titre est sans référent. Il s'agit un titre qui formule, et souligne, l'absence d'un référent. Ou alors c'est un titre sans autre référent que l'œuvre elle-même. « Sans titre » est une manière de dire qu'il n'y a pas d'au-delà à l'œuvre en question. Une manière de ne rien concéder à la métaphysique donc.

On objectera aussitôt que Kandinsky est pourtant l'auteur d'un livre qui s'intitule rien moins que *Du spirituel dans l'art*. On notera encore que l'aquarelle abstraite à laquelle est attachée ce « Sans titre » est considérée comme l'esquisse d'une grande peinture à l'huile (*Composition VII*) qui avait pour sujet d'inspiration rien moins que le Jugement Dernier ! Mais il en va souvent à propos des artistes comme il en va des savants et de ce que Louis Althusser appelait leur philosophie spontanée, bien en-deçà de la portée de leurs découvertes. En désignant « Sans titre » cette esquisse, Kandinsky inaugurait une voie inédite bien davantage qu'avec son traité-manifeste.

Il ne faudrait pas en déduire que donner un titre à une œuvre plastique signe, à dater de ce moment, quelque régression. Mais opter pour un titre engage un enjeu renouvelé. Il est désormais le lieu d'un combat. Je note que le mot latin *titulus* était d'ailleurs le terme commémoratif d'une bataille. Le titre, comme aussi parfois la signature chez un Marcel Broodthaers par exemple, le titre désormais est bien souvent à considérer comme une part non négligeable, voir essentielle, de l'œuvre, quand elle n'est pas l'œuvre elle-même comme chez Ben, chez Lawrence Wiener ou dans les néons de Bruce Nauman.

Les artistes conceptuels y accordent évidemment la plus grande attention. Ainsi *One and three chairs* de Joseph Kosuth, installation qui présente simultanément une chaise réelle, l'image d'une chaise et la reproduction de la définition du mot dans le dictionnaire, comme la sainte trinité d'une esthétique post-saussurienne.

Quant à Magritte, s'il est notoire qu'il faisait généralement appel pour le choix de ses titres à son ami le poète Louis Scutenaire, ceci n'infirme en rien l'importance de ceux-ci. Au contraire : leur choix est ce qui donne à ses tableaux la « couleur invisible » que Marcel Duchamp disait attendre d'un titre.

Comment se fit la décision de Kandinsky de choisir pour titre d'une de ses œuvres, un titre qui allait paradoxalement l'identifier entre toutes : « Sans titre » ? Je ne discuterai pas ici de la question de savoir si Kandinsky a, oui ou non, antidaté cette esquisse pour s'assurer du titre (!) de premier peintre abstrait de l'histoire. 1910 ou 1913 ? On ne sait trop. Il est naturellement

remarquable que dans l'espace de ces quelques années, quatre artistes majeurs – Kandinsky, Malevich, Kupka et Mondrian – fassent le même pas d'abandon de la figuration.

Il faudrait ajouter, pour être juste, le nom de Joseph Lagasse, resté longtemps ignoré, qui dans le fond de sa province belge, peignait des œuvres abstraites qui n'intéressaient personne. Revenu à la figuration, il cria ensuite désespérément qu'il était l'inventeur de la peinture abstraite sans être pris très au sérieux !

S'agissant de Kandinsky, l'important tient en ceci, qui remonterait même à 1908. À la lumière déclinante du crépuscule, Kandinsky ne reconnait pas une de ses propres œuvres, posée contre le mur et à l'envers. Kandinsky en est bouleversé : l'œuvre, ainsi découverte, lui parait infiniment plus intéressante et plus belle. C'est là l'expérience décisive, qui l'amène à renoncer à subordonner formes et couleurs à quelque représentation identifiable.

« L'artiste, disait André Malraux, n'est pas le transcripteur du monde, il en est le rival ». Et il ajoutait : « Il regarde le monde à travers le trou que laisse la partie inachevée du puzzle (de son œuvre). »

« Sans titre » est l'acte de baptême, rétrospectif peut-être, mais peu importe, de cette expérience. Il est le mémorial d'un moment de traversée des apparences, à partir duquel le regard de Kandinsky est littéralement retourné, à l'image de cette œuvre méconnaissable, et ne trouve plus dans le signifiant l'appui à partir duquel ordonner le champ de la représentation. Sans qu'ils le sachent forcément, la marque de cette expérience parcourt les œuvres, nombreuses, que d'autres artistes ont à leur tour nommées « Sans titre ».

Il m'a semblé que rien ne valait ce défaut de nomination pour faire écho à ce que vous avez choisi pour thème de votre programme d'étude cette année avec « Le trou du regard ». « Sans titre » indexe ce moment où le champ du visible échappe à l'emprise du sujet et où, corrélativement, c'est à ce trou dans la représentation que le sujet lui-même se trouve réduit.

Ainsi, beaucoup d'œuvres de Cy Twombly sont-elles répertoriées « Sans titre », le paradoxe étant que Cy Twombly a réinventé la peinture d'histoire à travers ses références à l'*Iliade*, à la mythologie, à l'histoire romaine ou à des batailles fameuses comme celle de Lépante.

« Toute action représentée dans un tableau nous y apparaitra comme une scène de bataille » : cette phrase du *Séminaire XI*, que j'ai déjà eu l'occasion de commenter abondamment (dans *L'envers du décor*, dont elle est le point de départ) se vérifie cette fois encore. Si le titre antique était la commémoration d'une bataille héroïque, « Sans titre » commémore celle livrée par Kandinsky.

Au moment de son passage à l'abstraction, la bataille livrée par Mondrian se solde, elle aussi, par une rupture radicale : s'interdisant désormais l'usage de la couleur verte, qui n'est que trop présente dans la nature, et celui de la ligne courbe, Mondrian acte cette décision par la soustraction d'une lettre à son nom propre, tel qu'il s'écrivait à l'origine : Mondriaan.

Semblablement, le combat de Kasimir Malevich se commémore dans ce qui désormais lui servira de signature en place de son nom propre, soit un carré noir, celui avec lequel il est à jamais, écrit-il, sorti du cercle des choses en en brisant l'horizon.

Kupka, lui, vient à l'abstraction plus tranquillement à partir du cubisme dont il était proche, avec les membres du groupe de Puteaux, en particulier Jacques Villon et Marcel Duchamp. Il en récuse cependant le terme. Quant à Duchamp précisément, qu'invente-t'il pendant cette même période ? Très exactement en 1913, avec sa célèbre *Roue de bicyclette* : le ready made. Apparemment, un truc complètement à rebours du « Sans titre » de Kandinsky.

En quoi en effet consiste le ready-made ? Dans le prélèvement d'un objet manufacturé quelconque – roue de bicyclette, porte-bouteille, pelle à neige, peigne, urinoir – arraché au circuit de l'usage commun pour être élevé au rang d'un objet de l'art. Des objets du monde donc, détournés de leur emploi, et que, pas toujours mais à plusieurs reprises tout de même, Duchamp rebaptise comme la pissotière *Fountain*. Non content de lui donner un titre, Duchamp signera en outre son urinoir-fontaine. D'un pseudonyme il est vrai – R.Mutt – mais ceci ne fait que mieux

faire apercevoir la dimension énonciative qui différencie le ready made de l'ensemble des autres objets manufacturés, soit la supposition d'un auteur.

Arrêtons-nous simplement au premier ready made créé par Duchamp : la roue de bicyclette. Duchamp, qui l'avait fixée sur un tabouret, trouvait plaisant de la faire tourner quand il passait près d'elle dans son appartement. Son mouvement lui rappelait les flammes d'un feu de bois. Et comme il n'avait pas de cheminée, voilà, il l'avait remplacée par cette roue de bicyclette !

On ne peut pas dire, donc, que cette roue de bicyclette était sans usage. Mais enfin c'était un usage pour le moins original. Et pourtant, elle tourne ! N'est-ce pas là l'ironique message à lire dans cet assemblage ? Où le tabouret n'importe pas moins que la roue de bicyclette. J'y verrais volontiers une dérision de la sublimation, du socle de la sublimation. Réduite ici à un tabouret de cuisine, pourquoi ne pas y reconnaître cet escabeau proposé par Lacan dans sa conférence « Joyce le symptôme » comme ce sur quoi, finalement, le symptôme roule. En roue libre !

Quand Lacan dit à propos de Duras cette phrase, devenue une antienne dans notre champ, que l'artiste précède le psychanalyste, on voit là à quel point. Freud à cette époque écrit son « Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » et médite sur Michel-Ange. Duchamp, lui, répond un demi-siècle avant Lacan, à la question « Qu'est-ce qu'un objet ? » Réponse : Une pièce détachée. Quant à la sublimation, sa réponse est celle-là : juste un tabouret.

C'est qu'il s'en passe de belles dans les arts – en peinture, dans les lettres, en musique – en ce début du XX^e^ siècle, à la veille de la Première guerre mondiale. Disons-le, c'est le bordel, celui des *Demoiselles d'Avignon* – non pas la ville, comme bien sûr vous le savez, mais la rue – que fréquentait Pablo Picasso. De ce bordel, deux lignes de force émergent dans les arts plastiques : d'une part, avec l'abstraction, l'ébranlement de toutes les conventions et du cadre même de la représentation ; d'autre part, avec Marcel Duchamp, l'émergence de l'objet sans élévation, de l'objet pas sublime, de l'objet pièce détachée. Ce sont les deux foyers entre lesquels on peut assez aisément situer l'ensemble de la production artistique jusqu'à aujourd'hui.

À présent, reportons-nous quelques siècles en arrière. Nous sommes en 1425 à Florence. Filippo Brunelleschi se tient au seuil de la cathédrale Santa Maria dei Fiori, face au Baptistère San Giovanni. Il dispose un petit tableau – une *tavoletta* – représentant le baptistère en le tournant vers celui-ci. Il place ensuite entre la *tavoletta* et le baptistère, à une distance soigneusement calculée, un miroir. Au travers d'un trou percé au centre de la *tavoletta*, il invite alors son ami et biographe, Antonio Manetti, à venir observer l'emboitement parfait de l'image peinte du baptistère reflétée dans le miroir avec son environnement réel.

Par ce dispositif, la représentation du baptistère vient donc coïncider de manière si juste avec celui-ci qu'elle peut donner l'illusion de sa réalité même. À un unique détail près cependant : le trou dans la *tavoletta*, qui se trouve reflété dans l'image au miroir, trou que vient suturer l'œil du spectateur.

L'expérience est admirablement démonstrative de la rigueur mathématique de la *perspectiva artificialis*, dont la pratique anticipe la géométrie projective du XVII^e^ siècle. Mais elle nous fait toucher du doigt le fantasme à l'œuvre dans la peinture du Quatrocento : faire s'équivaloir strictement le plan de la fenêtre et le plan du tableau.

Rêve impossible, mais qu'illustre à merveille le mythe de la naissance de la peinture avancé par Alberti au Livre II de son traité *Della pittura* (1435), Alberti à qui nous devons précisément la définition du tableau comme une fenêtre :

« L'inventeur de la peinture a du être ce Narcisse qui fut changé en fleur, car s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi toute la surface de la source ? »

Embrasser toute la surface de la source – c'est-à-dire la toile – autrement dit, pour reprendre une métaphore freudienne célèbre des *Trois essais sur la sexualité*, faire se conjoindre, comme une bouche se donnant à elle-même un baiser, les plans de la fenêtre et du tableau.

On saisit là que le dispositif aussi simple qu'ingénieux mis au point par Brunelleschi n'est pas simple expérimentation technique, et combien le désir du sujet regardant – du « voyêtre », comme disait récemment François Regnault – y est intéressé. Il nous permet aussi d'appréhender ce trou pour ce qu'il est, soit la trace de l'élision de celui-ci dans toute représentation.

(Pour ceux que cela intéresse plus particulièrement, j'ai développé tout ceci plus avant dans un chapitre complet de mon *Musée Imaginaire lacanien.*)

En regard, si je puis dire, de cette expérience de Brunelleschi, je voudrais évoquer maintenant une œuvre cinématographique, dont le pivot est une affaire de voyeurisme – le film de Jean Eustache, *Une sale histoire*, réalisé en 1977. Il s'agit du dernier film d'Eustache, qui se suicida quelques temps plus tard. Il lui est inspiré par un récit qu'il tient de Jean-Noël Picq.

Ce n'est pas par hasard, dit Lacan, dans son Séminaire *D'un Autre à l'autre* à propos du voyeur qui regarde par le trou de la serrure et de l'analyse qu'en donne Sartre dans *L'être et le néant*, qu'une fente, on l'appelle un regard, voire un jour. Je le cite (p. 255) : « La passion du voyeur est d'interroger dans l'Autre ce qui ne peut se voir [...] Ce qui est l'objet de son désir dans un corps grêle de petite fille, c'est ce qui ne peut s'y voir qu'à ce qu'elle le supporte de l'insaisissable même, d'une simple ligne où manque le phallus. » Mais le regard lui-même est un trou qui se dénude, quand le voyeur soudain est surpris dans la capture où il est de cette fente et dans la posture de celui qui ne voit rien.

Une sale histoire de Jean Eustache, le réalisateur de *La maman et la putain*, s'ouvre sur un bref dialogue entre un cinéaste (Jean Douchet) et un homme (Michael Lonsdale) qu'il prie de reprendre un récit, dont il avait pensé tirer un scénario de film, ce à quoi il ne parvient pas. Il préfère décidément l'entendre raconter. Commence ainsi un film en 35 mm, où l'on ne verra rien d'autre que cette conversation, à laquelle participent aussi trois femmes et un autre homme, autour du récit que recommence donc Michael Lonsdale. Mais celui-ci terminé, la même sale histoire est reprise dans la bouche de Jean-Noël Picq, ami de Jean Eustache, dans une version en 16 mm. Celle-ci livre-t-elle donc le récit original, authentique, dont la première partie serait la mise en forme scénarisée ? De cette histoire impossible à montrer, que nous montre cependant cette réduplication étrange, où le récit répété serait en réalité l'original ? – ce dispositif ayant été conçu par Eustache à l'insu de Picq !

L'histoire est impossible à montrer parce que – c'est ce qui nous est subtilement indiqué dans le prologue – c'est son récit qui en donne l'essence. C'est une histoire dont l'authenticité n'est en vérité attestée que dans le récit et par le récit, et cela au travers de l'effet qu'il produit sur les auditeurs, ceux de Lonsdale comme ceux de Jean-Noël Picq, et au-delà de ceux-ci, sur les spectateurs du film. Précisons : l'effet qu'il produit sur les auditeurs et spectateurs féminins. Une histoire que n'aiment pas les femmes, disent de leur propre récit les deux narrateurs. Le montage sophistiqué du film d'Eustache vise ce point : la seule chose authentique, la seule certitude avérée dans cette histoire tient là : dans l'effet de répulsion qu'elle inspire aux femmes. En cela, ce qui soutient le propos d'Eustache est une théorie rigoureuse de la perversion.

C'est quoi, cette sale histoire ?

Dans un bistrot de la Motte-Piquet, où le narrateur vient régulièrement pour téléphoner, un étrange manège a lieu : des clients vont et viennent à tour de rôle en direction des toilettes. Tout ça pour un trou, entend-t-il un garçon de café dire moqueusement à son propos à un collègue, alors qu'il se rend dans la cabine téléphonique, proche des W.C. Il comprend alors ce qui attire ainsi cette cohorte de ratés. Il y a dans les toilettes féminines une espèce de trou, un étrange espace creux et biseauté au ras du sol, qui permet, à condition de se coller la joue par terre – dans la pisse, nous est-il précisé – et le cul en l'air dans la position de la prière musulmane, d'avoir une vue directe sur le sexe des femmes venues uriner. Le narrateur devient aussitôt le plus compulsif acteur de ce cérémonial, au point d'avoir le sentiment d'en devenir fou. Tout ne pouvait plus être vu que dans la perspective du trou. Le café, et au-delà de ce lieu, le

monde tout entier, se révélait construit autour ce trou au bas de la porte des toilettes féminines. L'origine du monde, quoi !

Le sujet, dans la démonstration par Brunelleschi de la *perpectiva artificialis*, est placé dans une position de maîtrise de la représentation. Celle-ci s'ordonne en tableau autour et par sa vision. Il n'en va pas pas foncièrement autrement dans ce qui est tout autant démonstration dans *Une sale histoire*. Certes le point de perspective, qui se trouvait au centre de la *tavoletta* conçue par Brunelleschi, a chuté au ras du sol des toilettes, de sorte que le sujet se trouve dans une position de servitude absolue. Mais la scène du monde ne s'en ordonne pas moins autour de ce point de perspective.

Le fantasme à l'œuvre est masochiste, mais sa structure est identique, même si les choses se présentent à l'envers. Dans l'expérience de Brunelleschi, la scène du monde se donne à voir ; dans *Une sale histoire*, elle n'est qu'une sorte d'habillage du trou, un décor qui s'efface pour ne plus laisser place qu'au cône visuel allant directement de l'œil du sujet au sexe féminin. En collant son œil au trou creusé dans les toilettes, le sujet complémente le sexe féminin de son regard au point de les confondre.

La visée paradoxale de ce scénario fantasmatique, c'est de réaliser l'élision de la castration à partir de la vue directe du sexe féminin. S'il était impossible de faire un film à partir de ce récit, on saisit donc pourquoi. Son récit était au cinéma ce que cette histoire se veut par rapport au voyeurisme commun : non pas une vue sur le sexe féminin, mais une vue dans et même par celui-ci. S'en suivent pour le sujet des effets de féminisation : si son œil bande, dit-il, il ne trouve d'autre manière de formuler la jouissance que lui assure son manège que par ces mots – « Je mouillais. »

C'est au travers de ces deux exemples de l'expérience de Brunelleschi en 1425 et du film de Jean Eustache que l'expression le « trou du regard » m'a parlé. Le récit de Jean-Marie Picq, qui a fasciné Eustache, était celui d'un piège libidinal. Mais l'expérience de Brunelleschi ne l'est pas moins. Qu'est-ce qu'un tableau en effet, sinon un piège libidinal ? Lacan a démontré cela à partir d'œuvres où, en apparence, rien d'érotique n'était sollicité.

Soit *Les ambassadeurs* de Holbein, l'œuvre reprise en couverture du Livre XI du *Séminaire*. À propos de l'anamorphose du crâne qui parcourt l'avant plan du tableau, Lacan relève le commentaire de Baltrusaïtis, qui compare celle-ci à un os de seiche :

« Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer l'effet d'une érection ? Imaginez un tatouage tracé sur l'organe ad hoc à l'état de repos, et prenant dans un autre état sa forme, si j'ose dire, développée. Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partiale dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique ? [...] À moi, elle évoque plutôt ce pain de deux livres que Dali, dans l'ancien temps, se complaisait à poser sur la tête d'une vieille femme, choisie exprès bien miséreuse, crasseuse, et d'ailleurs inconsciente, ou encore les montres molles du même, dont la signification n'est évidemment pas moins phallique que celle de ce qui se dessine au premier plan. »

Lacan fait de même avec *Les Ménines* de Velasquez, que dans *L'objet de la psychanalyse*, il est amené à commenter à la suite de l'analyse qu'en propose Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*. Foucault y repère une élision, celle du couple royal, dont le reflet apparait cependant dans le miroir suspendu au fond de la pièce. Est-ce ce couple qui figure sur le tableau retourné sur la gauche du tableau ?

Pour Lacan, la question est ailleurs. Le tableau retourné fait signe de ce qui manque à toute représentation. Mais c'est aussi un leurre. On se perd en conjonctures pour deviner ce qui s'y trouve, et du coup, on ne voit pas ce qui crève les yeux à l'avant-plan, soit une scène de l'ordre d'un tableau de Balthus et dont le centre aux yeux de Lacan est le sexe de l'infante.

J'aime ce côté sans gène de Lacan devant les chef d'œuvres. Il ne faut pas se laisser tétaniser par les œuvres d'art. Elles sont en vérité comme des scènes de crime (et je n'emploie pas ce terme

au hasard, j'y reviendrai). Et la police des historiens de l'art et des spécialistes de tous poils a tôt fait de mettre un cordon autour d'elles pour qu'on les laisse tranquillement opérer. Ensuite, quand ils sont passés par là, ça devient difficile de voir autre chose que ce qu'ils ont vu. Mais enfin, les indices du crime sont toujours là, et il suffit de se rappeler ce que répétait Marcel Duchamp : ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Autant de tableaux que de regards donc. Et j'ajouterai autant de tableaux que de jouissances du regard.

Par exemple, moi j'aime bien aller au Louvre voir *La Joconde*. Sauf que mon plaisir tient à ce que je ne vois dans la Joconde que le *Concert Champêtre* de Titien (on a discuté longtemps s'il était de Titien ou de Giorgione). Parce que le *Concert Champêtre* a été accroché au dos du grand panneau vitré où a été installée *La Joconde*. Et donc j'aime beaucoup regarder *La Joconde*, enfin essayer de la voir au milieu de la foule qui se presse devant elle, en songeant au *Concert Champêtre* qui se trouve derrière, et devant lequel presque personne ne s'arrête.

Devant *La Joconde*, j'éprouve de la jouissance à songer au *Concert Champêtre*, qui m'apparait comme mon jardin secret ; j'essaye de le reconstituer mentalement comme le faisait des tableaux qu'il aimait François Le Lionnais quand il se trouvait emprisonné au camp de concentration de Dora. Il raconte cela dans un petit livre admirable *La peinture à Dora*, et je ne peux pas recommander plus belle lecture à propos de l'œuvre d'art comme arme de résistance, thème cher à Gilles Deleuze.

C'est parfaitement stupide, je le sais bien, que d'essayer de visualiser le *Concert Champêtre* alors qu'il se trouve à quelques mètres, mais enfin j'ai fait cette expérience à une ou deux reprises et je m'en amuse. S'agissant de *La Joconde*, il y a d'ailleurs plus fort. En effet, au lendemain du vol de *La Joconde* le 21 août 1911, une foule considérable se pressa au Louvre pour aller voir... la place laissée vide par le tableau ! Le psychanalyste anglais Darian Leader, qui a écrit au départ de cet événement un livre divertissant (*Faut-il voler la Joconde ?*), reconnait dans cette attraction la manifestation de la fonction fondamentale de l'œuvre d'art d'indexer et de voiler tout à la fois un vide, qui en constitue un objet majeur.

Dans son *Séminaire VII*, *L'éthique*, Lacan évoque ainsi l'histoire d'une patiente de Melanie Klein, qui se met à la peinture à la suite du décrochage d'un tableau dans le salon de la maison familiale. Luc Tuymans a, dans le même esprit, réalisé trois belles peintures (*Doha I, II, III*) à partir des places laissées vides par ses tableaux après le démontage d'une exposition et d'une décoloration des murs à ces endroits.

Je disais qu'il convient de résister aux spécialistes de l'art, qui embaument les œuvres dans des cages. Ce n'est pas naturellement qu'il n'y ait rien à apprendre des historiens de l'art. Par exemple, je lisais récemment Ernst Gombrich à propos de Leonard de Vinci. Il évoque le commentaire de Freud, et son hypothèse sur « La vierge, Sainte Anne et l'enfant ».

Selon Freud, Leonard a peint la Vierge avec Sainte Anne parce qu'il a eu deux mères. Mais Freud n'avait manifestement pas lu Vasari, où il aurait pu apprendre que Filippino Lippi avait reçu commande de peindre Sainte Anne, qui était la patronne de Florence, pour l'hôtel de Ville. Lippi aurait laissé la place à Leonard à son retour à Florence. Vinci avait en somme simplement hérité de cette commande. D'accord. Reste que Leonard a, à coup sûr, peint une autre Sainte Anne que ne l'aurait fait Lippi. Que ce fut une commande ne règle pas du tout la question de comment Leonard a choisi de la traiter.

Ne jamais oublier, donc, que ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Et j'en reviens là-dessus précisément à Marcel Duchamp. Non plus au Marcel Duchamp des ready made, mais celui d'*Étant donnés*, qui constitue un dispositif voyeuriste, pas moins original que celui d'*Une sale histoire*.

Il s'agit de l'œuvre ultime de Duchamp, qui ne fut dévoilée qu'après sa mort. Élaborée dans le plus grand secret pendant vingt ans, cette installation est la mise en acte de ce précepte, puisque l'œuvre en question, qui a tout, comme le verrons, d'une « scène de crime », n'est visible qu'au travers d'une vieille porte en bois percée de deux trous, ramenée de Cadaqués (avec l'aide

de Dali). Derrière celle-ci il y a un mur de briques dans lequel un large trou a été percé, au-delà duquel on aperçoit partiellement le mannequin d'un corps féminin nu dans un paysage champêtre en diorama. Il faut donc au regard franchir une double barrière pour avoir accès à la scène en question.

On notera tout de suite ce paradoxe, qui fait qu'à pénétrer du regard vers l'intérieur de cette construction, c'est en plein air (dans un paysage champêtre, sous un ciel bleu) que l'on se retrouve. Dedans, on reste irrévocablement dehors. À moins qu'il ne faille plutôt tenir qu'on puisse être dedans et dehors simultanément, selon une coexistence des contraires que cultivait volontiers Duchamp.

Se souvenir ici de ce que disait Lacan dans son *Séminaire XVI*, *D'un Autre à l'autre* à nouveau, dans le chapitre précisément intitulé « Dedans/Dehors », s'agissant de cette invention majeure de l'optique qu'est la chambre noire. Un trou percé dans une des parois de la chambre permet de faire en quelque sorte entrer un pan du dehors à l'intérieur de la chambre. Théoriquement, en multipliant les trous, c'est donc tout l'extérieur qui pourrait être aspiré à l'intérieur de la chambre noire. *Étant donnés* tient un peu d'une telle chambre noire.

Arrêtons-nous d'abord au titre complet, énigmatique à souhaits, bien qu'il reprenne des éléments que Duchamp a déjà utilisés dans des œuvres antérieurs : *Étant donnés* : 1. *la chute d'eau* ; 2. *le gaz d'éclairage*. Nous découvrirons en effet à l'intérieur de l'installation 1. une chute d'eau, astucieusement réalisée à l'aide d'un dispositif d'illusion optique constitué d'un tambour perforé et d'un projecteur ; 2. un bec de gaz Auler dans la main gauche de la femme.

Ces indices autoréférentiels excitent beaucoup les spécialistes de Duchamp, mais je n'ai jusqu'ici trouvé aucune explication vraiment convaincante à leur propos. Ce qui me frappe par contre dans ce titre, c'est à nouveau leur caractère commémoratif. Comme si Duchamp voulait rappeler là les jalons d'un combat qu'il n'avait pas abandonné, cependant qu'il semblait avoir déserté le champ artistique depuis de longues années. Et puis il y a leur aspect de parodie d'un énoncé scientifique. Mais de quel démonstration s'agirait-il ? Ou plus simplement, de quelle reconstitution – ce qui s'accorderait mieux avec le caractère scénographique de l'installation ?

Deux choses au moins sont certaines. D'abord, le mannequin a été modelé sur le corps de Maria Martins, sculpteur brésilienne avec qui Marcel Duchamp eut une liaison au début des années 50, et dont il était très épris. Il semble qu'il souffrit beaucoup de leur éloignement, puis de leur séparation. Elle était mariée, et ne partageait que modérément ses sentiments.

Ensuite, comme Bernard Macardé l'a révélé dans sa biographie de Duchamp, celui-ci put au cours d'une visite à Lacan, dont il était l'ami, à Guitrancourt, découvrir *L'origine du monde*, le tableau dont nul ne savait à l'époque où diable il se cachait.

Donc, premier point : Duchamp a bien voulu reconstituer quelque chose – le corps de Maria Martins. Deuxième point : *L'origine du monde*. À l'évidence une source d'inspiration, tant par la position du corps de la femme que par la soustraction à la vue du spectateur de la tête du modèle. À quoi s'ajoute que *L'origine du monde* était aussi bien cachée chez Lacan que *Étant donnés* dans l'appartement new-yorkais de Duchamp.

À ces éléments fortement érotisés, il faut en ajouter un troisième, plus problématique, mais qui, personnellement me convainc, et que l'on doit à Jean-Michel Rabaté. Il s'agit du crime d'Elisabeth Short en 1947 à Los Angeles, le célèbre *Dahlia noir* de James Ellroy. Il est en effet fort probable que Duchamp ait suivi de près cette affaire, car son ami Man Ray vivait alors à Los Angeles et il n'est pas impossible qu'il l'ait croisée. On a même prétendu qu'il était indirectement mêlé à ce crime, dont on n'a jamais établi l'auteur avec certitude, à cause de certaines de ses photographies.

Quoi qu'il en soit, les photographies du corps dénudé et mutilé d'Elisabeth Short dans un terrain vague ne sont pas sans analogies avec la manière dont Duchamp a disposé le mannequin féminin de son installation : même écartement des jambes, et même position ouverte de la paume

de la main gauche, celle qui tient le bec de gaz dans *Étant donnés*. Et les branchages sur lesquels repose son corps font très fortement penser au sol où reposait Elisabeth Short.

Que déduire de ce faisceau d'éléments, sinon que Duchamp a astucieusement mixé la figure de ces trois femmes dans une scène ambiguë à souhait, où le corps de Maria Martins est laissé en pâture au supplice comme celui d'Elisabeth Short ?

Bref, c'est bien à une scène de crime que le spectateur voyeur est mené sans qu'il ne le sache. Duchamp se venge de celle qui l'a fait souffrir. De même, en s'inspirant, sans que nul à l'époque n'en soupçonne rien, de *L'origine du monde*, fait-il un pied de nez à tous ceux qui l'ont accusé de vouloir détruire la peinture, et au passage, un clin d'œil à l'homme de Guitrancourt. Laissant à qui s'est aventuré à planter ses yeux dans les trous de la porte de son installation le soin de dire de quoi il a été témoin, ou pas.

Pour conclure, j'évoquerai l'œuvre d'un artiste passé comme un météore dans la modernité, le temps cependant d'y laisser une trace indélébile sous forme de trous, j'ai nommé Gordon Matta-Clark.

Celui-ci investissait des immeubles en déshérence et promis à la démolition pour y pratiquer des coupes, y creuser des trous comme on éviderait le trognon d'une pomme, y forer de larges ouvertures circulaires béantes. L'une de ses réalisations les plus célèbres est *Conical intersect*, à Beaubourg, dans un immeuble jouxtant le Centre Pompidou, dans la façade duquel se dessine comme un œil gigantesque.

Que sont-ce d'autre en effet, ces trouées, sinon des regards ? Des regards au travers desquels le dedans et le dehors semblent étrangement s'inverser, se heurter et pourtant se prolonger, en dénudant des gouffres au sein du tissu architectural des villes modernes, dans lesquelles Gordon Matta-Clark ne voyait que des clapiers à lapins.

Ses monuments éphémères sont l'envers du panopticon benthamien et de ses variantes, hausmaniennes ou modernes (Matta-Clark avait en horreur l'architecture de Le Corbusier). Ils restituent au regard, à l'exercice du regard, sa dimension subjective. C'est à quoi, me semble-il, tient la fonction précieuse, essentielle et irremplaçable de l'œuvre d'art : elle nous ouvre les yeux sur ce qui nous aveugle.

Jean-Paul Guillemoles

Le Syndrome de Stendhal

En 2003, Graziella Magherini, psychiatre et chef de service à Florence, publie en italien *La sindrome di Stendhal*. Cet ouvrage recense les décompensations et déclenchements chez les touristes visitant la ville de Florence, classés par pathologie et par pays d'origine, et tente d'ajouter un nouveau syndrome à la nosographie. Elle repère que les Italiens qui ont baigné dans cette culture seraient immunisés, au sens où leur familiarité avec ce passé culturel fait qu'il n'est pas mythifié pour eux. Les habitants du Nouveau Monde, qui sont pour la plupart étrangers à ce qui est la culture classique de la vieille Europe, le sont également, à l'exception de personnes ayant acquis cette culture ou animés d'un intérêt particulier pour elle. La condition d'apparition de ce phénomène serait donc l'existence d'un référentiel commun, tiers constitué par l'Autre de la culture. Comme dans le jeu de mots, il est nécessaire qu'il y ait une troisième personne, référant à un imaginaire et un symbolique communs, sorte de sujet supposé savoir sur le plan culturel.

L'auteur classe les phénomènes en plusieurs catégories :

– les perturbations de la pensée, liés à des fausses perceptions, à la perte du sens de la réalité ;
– les perturbations des affects ;
– les moments de panique et de somatisation (*RSI*).

De nombreuses observations cliniques forment la matière essentielle de cet ouvrage, et à travers elles, on peut constater la variété des situations, des occasions d'apparition des phénomènes, eux mêmes multiformes : musées où le touriste reste fixé à un tableau, églises ou catacombes entraînant une montée d'angoisse, tout se passe comme si le déplacement, qui n'est pas seulement déplacement dans l'espace mais aussi voyage intérieur, venait ouvrir la possibilité que des éléments de la réalité nouvelle viennent réveiller d'anciens traumas, des blessures dans l'histoire du sujet. L'intervention du Dr Magherini consistera en une ou plusieurs rencontres, éventuellement dans le cadre d'une hospitalisation brève, pour aider ces sujets victimes d'un débranchement ou d'une crise d'angoisse, à retrouver une stabilité suffisante qui leur permette de retourner chez eux.

Mais la particularité du symptôme renvoie vite à ce qu'il a de plus singulier. On peut donc s'interroger, comme l'on fait plusieurs auteurs, sur l'existence de ce syndrome dont l'unité serait liée au déplacement dans des lieux prestigieux et chargés de culture.

Freud nous en donne l'exemple dans l'analyse qu'il fait d'« Un trouble de mémoire sur l'Acropole ». Une fois sur ce site tant de fois évoqué et étudié dans sa scolarité, lui vient la pensée suivante : « Ainsi, tout cela existe vraiment comme on nous l'a appris à l'école ! » Il décrit une sorte de dédoublement entre sa perception des lieux et quelque chose dont la réalité lui avait paru incertaine. Mais il abandonne vite cette piste pour faire le lien entre sa mauvaise humeur à Trieste lorsque une relation de son frère, avec lequel il voyageait, lui avait conseillé d'éviter Corfou et de se rendre à Athènes, et les difficultés qu'il éprouvait à réaliser ce projet. S'agissait-il d'un cas de *too good to be true* ?

Mais Freud, dans son souci d'aller le plus loin possible dans son questionnement, n'en reste pas là. Il explore, d'une part, la résistance à la satisfaction qu'il range du côté du surmoi : « Je ne mérite pas cela », d'autre part, le sentiment d'irréalité : « Ce que je vois n'est pas réel ». « On appelle cela un sentiment d'étrangeté ». « Ou bien, ajoute Freud, une partie de la réalité nous apparaît comme étrangère, ou bien c'est une partie de notre propre moi. Dans ce cas, écrit-il, on parle de dépersonnalisation. » Freud situe donc les sentiments d'étrangeté du côté des mécanismes de défense, il s'agit d'éloigner quelque chose du moi, de le nier. En conclusion, il évoque un sentiment de culpabilité d'avoir si bien fait son chemin, et le réfère à la figure du père qui n'avait pas fait d'études, dans un sentiment de piété filiale.

La lecture que fait Freud de ce trouble passager est très enseignante au sens où elle

recentre la question en la déplaçant du lieu chargé d'histoire où elle se produit, à une conflictualité subjective induite par le déplacement, à l'occasion d'un voyage projeté ou rêvé depuis longtemps.

Pour Stendhal, qui a vécu longtemps en Italie et qui considère ce pays comme le paradigme de la culture artistique, comme le pays où le charme féminin est à son paroxysme, il en est de même. Il traitera à plusieurs reprises, dans ses écrits, de ses voyages dans ce pays idéalisé. Paysages, monuments, musées sont l'objet de son admiration, mais ce qu'il en dit dans *Rome, Naples et Florence* nous permet d'aller un peu plus loin. Écoutons-le rendre compte de son émotion à la sortie de l'église Santa Croce, à Florence.

« Enfin, je suis arrivé à Santa Croce. Là, à droite de la porte, est le tombeau de Michel-Ange ; plus loin, voilà le tombeau d'Alfieri, par Canova : je reconnais cette grande figure de l'Italie. J'aperçois ensuite le tombeau de Machiavel ; et, vis-à-vis de Michel-Ange, repose Galilée. Quels hommes ! Et la Toscane pourrait y joindre le Dante, Boccace et Pétrarque. Quelle étonnante réunion ! Mon émotion est si profonde qu'elle va presque jusqu'à la piété. Le sombre religieux de cette église, son toit en simple charpente, sa façade non terminée, tout cela parle vivement à mon âme. Ah ! Si je pouvais oublier... ! »

D'être au milieu de ces figures historiques et prestigieuses produit une élation sur le plan des affects où l'on reconnaît les accents romantiques de cette période historique, ainsi que la position égotiste de celui qui n'a cessé, comme dans *La vie d'Henri Brulard*, autobiographie déguisée, de construire une hystoire de sa vie où résonne la question d'un « Qui suis-je ? »

Dans cet ouvrage, il reconnaîtra avoir indiqué pour se valoriser qu'il avait été présent à la bataille de Wagram, dernière grande victoire de Napoléon. Il y a donc une dimension que l'on pourrait référer à l'escabeau psychanalytique dans cette alliance du sublime des grands évènements de l'histoire et de la part culturelle illustre des grands génies de l'humanité. L'escabeau psychanalytique, c'est « ce sur quoi le parlêtre se hisse pour se faire beau, pour s'élever lui-même à la dignité de la Chose » – croisement de la sublimation freudienne avec le narcissisme, sur fond de négation de l'inconscient.

Mais le trouble de Stendhal a aussi rapport avec la représentation picturale.

« Un moine s'est approché de moi, écrit-il ; au lieu de la répugnance allant presque jusqu'à l'horreur physique (il a horreur de ceux qu'il nomme les papistes), je me suis trouvé comme de l'amitié pour lui. [...] Je l'ai prié de me faire ouvrir la chapelle à l'angle nord-est, où sont les fresques du Volterrano. Il m'y conduit et me laisse seul. Là, assis sur le marchepied d'un prie-Dieu, la tête renversée et appuyée sur le pupitre, pour pouvoir regarder au plafond, les Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. J'étais déjà dans une sorte d'extase, par l'idée d'être à Florence, et le voisinage des grands hommes dont je venais de voir les tombeaux. Absorbé dans la contemplation de la beauté sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin ; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. Je me suis assis sur l'un des bancs de la place de Santa Croce ; j'ai relu avec délices ces vers de Foscolo, que j'avais dans mon portefeuille ; je n'en voyais pas les défauts : j'avais besoin de la voix d'un ami partageant mon émotion. » (Stendhal, *Rome, Naples, Florence*).

C'est donc une expérience de ravissement que décrit Stendhal qui, renversé, la tête en arrière plonge dans l'image de ces Sibylles dont une mauvaise image sur internet ne me permet pas d'apprécier la valeur esthétique.

Le Caravage, connu pour son excellente œuvre de *La Méduse*, disait : « Tout tableau est une tête de Méduse. On peut vaincre la terreur par l'image de la terreur. Tout peintre est Persée. »[1]

Dans cette contemplation solitaire, dans une position qui néantise l'environnement matériel, Stendhal se trouve confronté à son propre regard. Il se trouve face à son propre manque à être, néantisé en tant que sujet d'où les évènements de corps (palpitations, vertiges) que l'on retrouve parfois chez des analysants lors de la levée de séance.

« Du regard, ça s'étale au pinceau sur la toile pour vous faire mettre bas le vôtre devant l'œuvre du peintre. On dit que ça vous regarde de ce qui requiert votre attention. Mais c'est plutôt l'attention de ce qui vous regarde qu'il s'agit d'obtenir. Car de ce qui vous regarde sans vous regarder, vous ne connaîtrez pas l'angoisse. »[2]

C'est par la jouissance esthétique que Stendhal tente de recouvrir le réel de son angoisse de sujet : « Car la limite où le regard se retourne en beauté, je l'ai décrite, c'est le seuil de l'entre deux morts, lieu que j'ai défini et qui n'est pas seulement ce que croient ceux qui en sont loin, le lieu du malheur. »[3]

Il aura aussi recours à un poète italien, Ugo Foscolo, écrivain romantique qui a voué sa vie à la lutte pour l'unité italienne, qui a écrit sur Florence et sur la concentration inégalée de tombeaux d'hommes illustres et d'œuvres d'art dans cette cité.

Un besoin de rapprochement imaginaire avec ce personnage, un recours au registre signifiant pour apaiser cet ébranlement subjectif où les semblants vacillent, est ressenti par lui comme nécessaire pour reprendre le cours de son existence. Il n'évoque pas en revanche la référence aux Sibylles figurant dans la fresque, personnages féminins qui délivraient des messages obscurs sur les évènements et les destinées personnelles. D'où l'adjectif sibyllin. Reste le non dit en ces circonstances du rapport à l'Autre sexe, si important pour Stendhal, dont la vie fut marquée par des amours malheureuses.

1. Quinard, Pascal, (1994), *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard.

2. Lacan, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras », *Autres écrits*, Paris, Seuil 2001. p.194.

3. *Ibid*., p. 197.

Julia Richards

Du trou du regard au réel de l'acte

Avec un titre aussi compliqué, j'ai intérêt à être assez limpide dans mon propos, ce que m'efforcerai de faire.

Mais d'abord, comment ce thème m'est-il venu ? Alors que l'organisation du programme du P.P.A. pour l'année se décide en amont, je ne voyais pas par quel biais j'allais attraper ce thème du trou du regard. Quand il m'est venu l'idée de parler d'un regard saisissant dans un tableau de Tiepolo, vu à Venise il y a sept ans. À l'époque, après un parcours assez complet des multiples lieux de culte dans la Sérénissime, à dépister les œuvres du maître, j'étais tombée sur un tableau – tel est mon souvenir de voyage fait en 2010 – qui portait comme les autres une petite pancarte indiquant un tableau de Tiepolo, mais qui ne ressemblait en rien aux autres, en raison du regard direct qui sortait du cadre pour épier les regardants. À ma grande surprise, en m'approchant de la petite plaque de bronze, j'ai pu lire clairement qu'il s'agissait d'un tableau d'un fils Tiepolo et non pas du père. J'allais enfin en savoir plus long sur ce regard. J'ai cherché, bien cherché : en vain. Même si j'ai pu vérifier qu'en effet, Tiepolo père ne donnait pas dans les regards directs, aucune trace du tableau de mes souvenirs. Je l'ai annoncé à Anita qui m'a répondu : « Mais, c'est très bien ! » Bon. Me voilà avec le trou du regard. Une expérience de la castration imaginaire, c'est-à-dire ce qui fait trou dans le champ visuel, corrélé à un moins, c'est le concept du sujet tel que Lacan le développe dans le *Séminaire XI*. Donc, je ne boucherai pas un trou en parlant de ce qui m'avait bouché l'œil. Soit.

L'acte analytique, voire l'acte responsable quel qu'il soit, n'est concevable, possible, qu'à la condition d'avoir évidé cet imaginaire-là. Ce en quoi la psychanalyse a son mot à dire en matière de politique aussi.

Pourtant, cette image m'avait marquée. En psychanalyse, depuis Freud, l'image n'a de valeur que de ce qu'on peut en dire mais, nous rappelle Jacques-Alain Miller : « En vérité, dans une psychanalyse, il n'y a rien à voir et il y a tout à dire. [...] Dans ce naufrage de l'image, certaines subsistent pourtant.[1] » Il baptise ces images qui subsistent « images reines ». Elle sont à l'imaginaire ce que sont les signifiants maître sur le plan symbolique. Pour rappel, elles sont au nombre de trois : le corps propre, ou « l'idée de soi-même comme corps » ; le corps de l'Autre sur lequel nous lisons la castration de l'Autre, support de la présence/absence et le phallus, que Lacan a pu appeler « signifiant imaginaire ». Ces images ont leurs « opérateurs du visible » spécifiques, qui sont le miroir qui redouble et divise l'espace en trois, le voile qui permet d'imaginer quelque chose là où il n'y a rien et ce que Miller distingue comme « une série de mots » que sont le support, le piedestal, le cadre, la fente, la fenêtre, soit ce qui délimite, cadre, isole ce qui peut être offert ou exposé par ce moyen comme image Une.

Le propre de l'« image reine » est qu'elle convoque une image unifiée, une image Une et que pour cela, elle est signifiantisée. Mais ici, nous sommes dans le retour sur l'imaginaire que Lacan opère dans son tout dernier enseignement, commenté par Jacques-Alain Miller dans son cours de 2011, « L'Un tout seul ». Dans *Joyce le sinthome*, Lacan saisit le regard comme objet *a* du côté plein du prélèvement corporel, soit le plus-de-jouir du parlêtre, c'est à dire indexé d'un plus. C'est ce que Jacques-Alain Miller nous indique : « Pourquoi ne pas nous contenter de la catégorie du signifiant-maître ? [...] Il y a au moins une différence entre signifiant-maître et image reine – les images reines ne représentent pas un sujet, elles sont coordonnées avec sa jouissance. » Toutes sont présentes dans le fantasme de chacun, et sont le lieu où l'imaginaire s'amarre à la jouissance, commente-il. À propos du regard, Miller précise : « Le regard est précisément l'incarnation de l'objet *a*. » (*La Cause du désir*, nº 94, p. 28).

1. Miller, J.-A., *La Cause du désir*, nº 94, Navarin éditeurs, p. 21.

Nouage du regard et de l'acte

Dans le *Séminaire* XX, Lacan reprend son élaboration du « Temps logique et l'assertion de certitude anticipée » (p.47) à partir de l'Un de l'existence :

« On peut bien y lire, si on écrit et pas seulement si on a de l'oreille, que la fonction de la hâte, c'est déjà ce petit *a* qui la thétise. J'ai mis en valeur le fait que quelque chose comme une intersubjectivité peut aboutir à une issue salutaire. Mais ce qui mériterait d'être regardé de plus près est ce que supporte chacun des sujets non pas d'être un entre autres, mais d'être, par rapport aux deux autres, celui qui est l'enjeu de leur pensée. Chacun n'intervenant dans ce ternaire qu'au titre de cet objet *a* qu'il est, sous le regard des autres.

En d'autres termes, ils sont trois, mais en réalité, ils sont deux plus *a*. Ce deux plus *a*, au point de *a*, se réduit, non pas aux deux autres mais à un Un plus *a*. »

Nous savons que ce mouvement de hâte est le troisième temps logique qui vient après l'instant de voir et le temps pour comprendre. L'acte, indexé à l'objet *a,* engage la pulsion et dégage la pensée. Cette hâte ne peut advenir qu'à se laisser saisir par ce qui fait trou dans l'image reine. Car le regard en tant qu'objet *a* est ici l'endroit d'où je ne peux pas me voir. Lacan ne dit pas autre chose dans « L'acte psychanalytique » lorsqu'il énonce : « Il est à avancer que le psychanalyste n'est pas sujet, et qu'à situer son acte de la topologie idéale de l'objet *a*, il se déduit que c'est à ne pas penser qu'il opère. »[2] Ou, pour le dire avec Jacques-Alain Miller : « En tant que trou, l'objet *a* peut être équivalent au cadre, à la fenêtre, à l'opposé du miroir. L'objet *a* ne se laisse pas capter, spécialement dans le miroir. Lacan, qui a passé beaucoup de temps avec le miroir, le souligne. Il s'agit plutôt de la fenêtre que nous constituons nous-mêmes, en ouvrant les yeux. »[3]

Le réel de l'acte

Éric Laurent parle de la dimension de la non-garantie de la pratique de la psychanalyse lors du Congrès de l'AMP en 2014, disant qu'à le saisir dans sa dimension radicale, nous sommes amenés « à prendre en compte ce qui de la substance jouissante ne s'articule ni dans le circuit pulsionnel, ni dans l'appareil du fantasme. C'est ce qui, de la jouissance, reste non négativable et ne se comporte plus comme une quasi-lettre dans son itération. »[4] Il conclue : « Lacan propose là une autre version d'un inconscient qui n'est pas fait des effets de signifiant sur un corps imaginaire, mais un inconscient qui inclut l'instance du réel qui est la pure répétition du même, ce que J.-A. Miller, dans son dernier cours, a isolé dans la dimension de *l'Un-tout-seul* qui se répète. Là est vraiment la zone hors-sens, et hors garantie. » Soit, le réel de l'acte dont l'analyste porte la solitude et la responsabilité.

2. Lacan, J., « L'acte psychanalytique », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 1969, 2001, p. 377.

3. Miller, J.-A., *La Cause du désir*, nº 94, Navarin éditeurs, p. 21.

4. http://www.congresamp2014.com/fr/template.php?file=Textos/Du-reel-dans-une-psychanalyse_Eric-Laurent.html

Marina Van Laar

Regard dans l'institution

L'entrée, majestueuse arche à barreaux, ouvre sur une ligne droite bordée de fenêtres.

Visible... Les limites extérieures sont vitrées : fenêtres, à peine entre-ouvrables ; baies et portes vitrées. Portes fermant et fermées à clé.

Invisible... Les limites intérieures sont pleines : murs pleins ; portes pleines, fermant et fermées à clé.

Entre bordures extérieures et intérieures, de longs couloirs et angles droits.

Exceptée une bulle, une bulle vitrée : fenêtres, baies et porte vitrées, porte fermant à clé. Une bulle aux limites extérieures et intérieures.

Une bulle qui n'est pas ronde et pourtant... Du dedans de la bulle, visibles sont le dedans et le dehors. Du dedans, visibles sont le dedans de la bulle et le dehors. Du dehors, visibles sont le dedans et le dedans de la bulle... excepté quand le soleil voile par éblouissement.

Le tout est enceint de grilles en partie habillées d'arbres.

Dans L'Œil du pouvoir, Michel Foucault relate qu'interrogeant l'institutionnalisation du regard médical, il s'est intéressé à l'architecture hospitalière et s'est « aperçu à quel point le problème de l'entière visibilité des corps, des individus, des choses, sous un regard centralisé, avait été l'un des principes directeurs les plus constants »[1]. Il s'agissait, selon lui, « à la fois de diviser l'espace, et le laisser ouvert, assurer une surveillance qui soit à la fois globale et individualisante, tout en séparant soigneusement les individus à surveiller. »[2] Plus tard, Michel Foucault repère qu'il en est de même pour les prisons, mais avec là une référence notable à Bentham et à son Panopticon.

Jeremy Bentham a travaillé à un nouveau principe de construction pour les prisons, noué à un dispositif de surveillance, dont il proposera la déclinaison, avec quelques aménagements, pour d'autres établissements, « la maison des habitants involontaires, réticents ou contraints »[3], selon l'expression de Jacques-Alain Miller.

Ce dernier écrit dans *La machine panoptique de Jeremy Bentham*[4] que « Le « Panopticon » n'est pas une prison. C'est un principe général de construction, le dispositif polyvalent de la surveillance, la machine optique universelle des concentrations humaines. [...] Cette configuration instaure donc une dissymétrie brutale de la visibilité. L'espace clos est sans profondeur, étalé, offert à un œil unique, solitaire, central. Il baigne dans la lumière. Rien, personne, n'y est dissimulé, sinon le regard lui-même, omnivoyant invisible. La surveillance confisque le regard à son profit, s'approprie le pouvoir de voir, et y soumet le reclus. »[5] Ainsi, « la machine panoptique » fonctionne sur « deux principes fondamentaux [...] la position centrale de la surveillance, et son invisibilité »[6].

1. Foucault M., « L'Œil du pouvoir » (entretien avec J.-P. Barou et M. Perrot), in Bentham J., *Le Panoptique*, Paris, Belfond, 1977, p. 9-31 ; et in *Dits Écrits*, Tome III, Gallimard, Paris, 1994, texte n° 195. Texte consulté sur : http://1libertaire.free.fr/MFoucault122.html

2. *Ibid.*

3. Miller J.-A., *La machine panoptique de Jeremy Bentham*, in Ornicar ?, n° 3, mai 1975, p. 3-36. Texte consulté sur : http://www.lobjetregard.com/category/publications/psychiatrie/
Jacques-Alain Miller commence ce texte par une description du dispositif : « Le dispositif est un bâtiment. Le bâtiment est circulaire. Sur la circonférence, à chaque étage, les cellules. Au centre, la tour. Entre le centre et la circonférence, une zone intermédiaire. Chaque cellule tourne vers le dehors une fenêtre, ainsi faite qu'elle laisse pénétrer l'air et la lumière, tout en empêchant de voir l'extérieur –, et vers le dedans une porte, tout entière grillagée, de telle sorte que l'air et la lumière vont jusqu'au centre. Depuis les loges de la tour centrale, on peut donc voir les cellules. Par contre, des volets interdisent de voir les loges depuis les cellules. Un mur d'enceinte ceinture le bâtiment. Entre les deux, un chemin de garde. Pour entrer et sortir du bâtiment, pour franchir le mur d'enceinte, une seule voie est ménagée. Le bâtiment est clos. »

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

Au-delà de ceux à surveiller, les prisonniers, les malades, les fous, etc., Jeremy Bentham considère que « dans le panoptique, l'œil du maître est partout »[7], les surveillants étant eux-mêmes surveillés, par d'autres surveillants, eux-mêmes surveillés... Ainsi, chacun surveille tout le monde et tout le monde surveille chacun. Pour Michel Foucault, « dans les techniques de pouvoir développées à l'époque moderne, le regard a eu une grande importance, mais [...] il est loin d'être la seule ni même la principale instrumentation mise en œuvre. »[8].

Cette bulle est le bureau de l'équipe, équipe éducative et soignante. De cette bulle leur est visible ce qui se déroule dans l'immense espace quasi vide, là où se trouvent les « jeunes », les « mineurs », les « patients », lieu de déchaînement de « troubles du comportement ». Et quand bien même ils tourneraient le dos à cette scène, elle reste visible dans les reflets des vitres donnant sur l'extérieur. De ce point central, ils ont « la faculté de voir d'un coup d'œil tout ce qui s'y passe »[9], définition même du panoptique, selon Jeremy Bentham.

Mais, contrairement au principe du panoptique, les éducateurs et infirmiers sont aussi susceptibles d'être vus par ceux qu'ils ont à éduquer, rééduquer, et soigner, par ceux qu'ils ont aussi à surveiller. Dans cet espace, la transparence est parfaite. Bien qu'il n'y ait pas « une dissymétrie brutale de la visibilité »[10], une dissymétrie existe.

Que cette bulle soit ouverte, et des circulations sont possibles. Qu'elle soit fermée à clé, l'équipe affairée et enfermée à l'intérieur, et ça fait trace : des vitres marquées de baisers, des vitres auxquelles sont collées des poitrines décolletées, des vitres marquées de doigts s'agrippant et glissant, des vitres brisées par un coup de poing ou de pied, des vitres marquées de crachats... « Comportements inadaptés » donnés à voir ou à regarder ? L'œil central donné à voir en permanence semble présentifier un regard auquel ceux à éduquer et soigner ne manquent de répondre : provocation, agressivité... Ces vitres apparaissent là comme miroir, invitant au déploiement de l'imaginaire.

L'équipe, convoquée à voir depuis cet œil central, tente de contenir et apaiser.

L'un ose entrouvrir la porte, faisant barrage de son corps, pour que le clown ne sorte pas de la boîte, pour que ça ne déborde pas à l'intérieur de la bulle. Parfois, ça s'apaise. Qu'est-ce qui fait effet ? Un regard ? Une parole ? Une présence ? Un regard assorti d'une parole ? Bien souvent, la tornade entre, semble s'apaiser, puis dévaste l'intérieur de la bulle. Elle peut aussi se trouver coincée par les corps de ceux venus à la rescousse. Contention.

Habiller les vitres de la bulle de stickers ne permet pas d'arrêter ce qui se déploie. Les opacifier n'est pas autorisé. S'agit-il là d'une tentative de rendre l'œil aveugle ? Ces vitres seraient-elles des fenêtres sur le réel, ouvrant sur une scène où la pulsion scopique, « celle qui élude le plus complétement le terme de la castration »[11], pour citer Jacques Lacan, est à l'œuvre ?

« Impossible de travailler dans ces conditions ! », qui pourrait être entendu comme un impossible à penser. Est-il à situer du côté de l'inhibition ? « C'est l'horreur ! », l'horreur du réel ? Selon Lacan, dans le Séminaire XI, « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste

7. Bentham J., *Panoptique*, éd. Mille et une nuits, n° 398, 2002, version e-book, p. 10. Édition originale : *Panoptique. Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de forces*, par Jeremy Bentham, imprimé par ordre de l'Assemblée nationale, à Paris, 1791, Secours publics, n° 1.

8. Foucault M., « L'Œil du pouvoir », *op. cit.*

9. Bentham J., *Panoptique*, *op. cit*, p. 10.

10. Miller J.-A., *La machine panoptique de Jeremy Bentham*, *op. cit*.

11. Lacan J., *Le Séminaire*, *Livre XI*, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 74.

– il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté. »[12] L'équipe n'en peut plus, insiste pour changer de bureau. Convoquée à voir depuis cet œil central donné à voir en permanence, elle semble choisir l'évitement. S'agit-il d'un évitement devant l'angoisse ? Déménagement.

Aller voir ou non ce qui se passe derrière la porte devient alors possible. Mais point de trou de serrure pour éventuellement regarder à la dérobée. Sauf si... Le nouveau bureau est en partie vitré, double vitrage donnant sur le bord de la ligne droite de l'entrée. Des arbustes en voilent un peu la vue, ainsi que le soleil parfois éblouissant. Pourtant, rapidement, une vitre est brisée... ainsi que d'autres, ailleurs dans l'institution, toujours du côté des espaces collectifs, là où il n'existe pas d'endroit où se cacher.

La bulle désormais désinvestie, l'œil n'est plus donné à voir en permanence. Dissimulé, il semble pourtant continuer à faire son œuvre. *Dans La machine panoptique de Jeremy Bentham*, Jacques-Alain Miller écrit « Que l'œil voit, sans être vu – c'est là la plus grande ruse du « Panopticon ». Si je discerne le regard qui m'épie, je maîtrise la surveillance, je l'épie à mon tour, j'apprends ses intermittences, ses défaillances, j'étudie ses régularités, je la dépiste. Si l'Œil est caché, il me regarde, quand bien même il ne me voit pas. »

12. *Ibid.*, p. 71.

Augustin Menard

« Arracher l'obsessionnel à l'emprise du regard »[1]

Cette phrase, que j'avais été amené à commenter au Parlement de Montpellier en 2011, pose la question de l'interprétation au-delà du cas particulier de l'obsessionnel.

Qu'en est-il de l'interprétation lorsque la visée n'est plus le sujet de l'inconscient, sujet du désir, mais le parlêtre dans son rapport à la jouissance que fixe l'objet ?

La première agit à l'intérieur de la chaîne signifiante, jouant sur la polysémie, dans la quête de la vérité du désir. Le sens ne fait que s'y dérober car une nouvelle interprétation est toujours possible.

La deuxième porte sur la coupure entre le signifiant et l'objet et agit sur l'équivoque entre sens et non-sens. Si l'une fait appel à la raison (Lacan évoque ici le psychanalyste débutant), l'autre s'appuie sur la « réson » soit la résonnance de l'objet dans le corps, seule à pouvoir faire entendre cet « écho dans le corps du fait qu'il y a un dire » qu'est la pulsion.

Je reprendrai d'abord le cas clinique sur lequel je m'étais appuyé pour préciser ensuite ce qu'apporte de nouveau le dernier enseignement de Lacan.

Le cas

Un sujet formule une demande d'analyse en raison d'une angoisse qui le submerge et le paralyse. Il la motive par la crainte d'une sanction pour faute dans l'exercice de sa profession, où pourtant il excelle. Il est en permanence sous le regard d'un Autre qui le juge. Il estime se conformer à l'idéal qui lui sert de guide dans la vie, transmis par son père. Pourtant, des pensées s'imposent et le contraignent à des efforts constants pour les chasser dans un dialogue intérieur épuisant. Son habituelle maîtrise se trouve en défaut. Comme « pour mémoire », il rapporte sans affect un événement incestueux de la petite enfance où domine la fonction scopique. Il l'a fort bien isolé, de même que ses sentiments agressifs. Sa demande est de faire disparaître l'angoisse, son espoir : récupérer sa maîtrise, car, dit-il, « tout s'explique ». Des fantasmes de toute puissance et d'ubiquité s'expriment dans ses rêves. Enfermé dans la « cage de son narcissisme », il est prisonnier de son rêve d'unité sous-tendu par son idéal. Sa conception imaginaire d'un monde sans faille le contraint en permanence à se confronter à lui-même sous le regard de l'Autre comme témoin, auquel il adresse ses performances professionnelles ou fantasmatiques, sans en retirer la moindre satisfaction. Il a écarté de sa vie sexuelle tout ce qui risquait de faire trou dans sa bulle, mettant de côté cette rencontre précoce avec le sexe et son trop de jouissance. Seule l'angoisse, signe de cette causalité victime de l'isolation, met à mal ses défenses et lui permet d'entrer en analyse. Cela n'exclut pas la tentation d'arrêter lorsque l'effet thérapeutique se manifeste. Il poursuivra et resituera dans son histoire les forces pulsionnelles à l'œuvre.

La théorisation lacanienne classique

La cure de l'obsessionnel est entravée par la confusion qu'il opère entre un idéal, qui est le lieu d'où il se voit aimable, que lui assigne le regard de l'Autre, et l'objet lui-même. Il fait de cet idéal le gage de son unité, substituant l'idéal à son désir, il vise à combler l'Autre.

Dans « l'emprise du regard » de l'Autre, il trouve sa jouissance en incarnant cet idéal. C'est ce qu'il ne veut pas lâcher. Il s'imagine tout puissant sur l'Autre qui ne serait rien sans lui, s'en faisant le garant. Il croit servir là où il est asservi. La jouissance est transférée à cet Autre auquel il adresse ses performances et ses exploits depuis la cage de son narcissisme[2].

1. Lacan J., *Le séminaire*, Livre xxiii, *Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 18.

2. Lacan J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 453.

Freud l'avait parfaitement mis en évidence dans le cas de L'homme aux rats avec en particulier la scène de phallophanie devant le père mort. Ce dernier, en place d'Idéal du Moi, lui fournissait l'appui de son Moi-Idéal.

L'obsessionnel vit dans l'illusion que le réel et la jouissance sont réductibles au signifiant (que la jouissance peut passer à la comptabilité, c'est aussi l'illusion de nos scientistes). S'il s'inscrit dans le discours du Maître, c'est pour y occuper la place de l'esclave et pour le supposer sans reste (« tout s'explique »). Cette fausse unité de l'image comme de l'Autre est entamée par les compulsions venant contrer le doute mais ce dernier, à chaque fois, réintroduit le hiatus dénié.

Dans cette perspective, la visée de l'interprétation est de séparer l'Idéal de l'objet en jouant sur la désidéalisation.

Jacques-Alain Miller à Montpellier rappelait l'anecdote que Derrida avait racontée à Lacan au cours d'un dîner chez Jean Piel.

« Un soir, Pierre, son fils, sur les genoux de sa mère Marguerite, demande à son père : « Pourquoi tu me regardes ? » – Réponse : « Parce que tu es beau ». L'enfant : « Cela me donne envie de mourir ». Derrida cherche à savoir pourquoi : « Je ne m'aime pas ». Depuis quand ? « Depuis que je parle ». Sa mère le prend dans ses bras : « Ne t'inquiète pas, nous t'aimons ». Alors Pierre éclate de rire : « Non ce n'est pas vrai ça, je suis un tricheur de la vie ». Lacan n'interprète pas mais plus tard dans une conférence à Naples il dira : « Le père n'y reconnaît pas l'impasse que lui-même tente sur l'Autre en jouant du mort. » Derrida ne le lui pardonnera pas[3].

De sa propre position d'obsessionnel, le père avait centré l'enfant sur la « gonfle du corps » au détriment de la reconnaissance du vide qu'y introduit la vie.

L'apport du séminaire *Le Sinthome*

Lacan nous rappelle d'abord que l'entendu précède le vu[4]. Le corps a des orifices et ceux des oreilles ne peuvent se fermer. La particularité du mode de défense de l'obsessionnel contre le réel de la percussion du signifiant sur l'organisme est liée à la prévalence de la vision chez le nouveau-né.

Le vu vient obturer par sa fausse unité le hiatus ouvert par le langage, d'où surgit la pulsion. Si rien ne peut empêcher l'objet voix d'entrer dans l'oreille, le miroir lui occulte le regard. Cet objet est invisible, il n'a pas d'image. Il fait son trou dans la vision. Seule l'angoisse et l'inquiétante étrangeté viennent le signaler. (ex. le miroir de Mallarmé).

Dès la mise en place de son schéma optique, Lacan avait démontré qu'il y a deux imaginaires, l'un spéculaire, l'autre pas. Il y a un réel de l'imaginaire.

La « gonfle » du sac qu'est le corps l'emporte, au détriment de son orifice. Un vase présenté au miroir montre sa forme, pas son trou ni le vide qui l'enserre[5], c'est pourquoi nous devrions envier les aveugles[6].

Mais ici Lacan va plus loin, revalorisant l'imaginaire et le corps qui le soutient. En effet, la consistance du corps fait partie du ressenti précédant la vision et permet de dire « J'ai un corps », sans pour autant en savoir plus sur mon être[7]. Précisons que cela ne peut se faire que dans l'après-coup de la nomination par l'adulte dans le miroir.

3. Petters B., *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, p. 212.

4. *Ibid*. p. 17.

5. Lacan J., *Le séminaire*, Livre xvi, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Le seuil, 2006, p. 94.

6. Lacan J., *Le séminaire*, Livre xxiii, *Op. cit*., p. 18.

7. Lacan J., *Écrits*, *Op. cit*., p. 188.

Nous avons ainsi la consistance imaginaire du corps, son ex-sistence réelle dans ce qui de lui échappe au miroir mais aussi son symbolique comme lieu d'inscription du signifiant (UN corps).

Reste la question du lien de ces trois registres entre eux. Lacan s'appuie sur la théorie des ensembles : le corps donne l'idée du UN tout seul (1), mais si l'on prend en compte le trou comme ensemble vide (Ø), cela fait « un en plus », donc cela fait deux, l'ensemble fait le troisième.

En fait, c'est le passage au nœud borroméen qui lui succède et l'éclaire. Si chacun des trois ronds comporte les trois dimensions comme on vient de le voir pour le corps et sont séparés, il faut un quatrième pour les nouer – c'est le symptôme (sinthome).

Le sinthome, lorsqu'il est isolé dans la cure, condense l'objet comme meurtre de la chose, comme nous l'a indiqué J.-A. Miller au Parlement de Montpellier, et le signifiant primordial qui l'a détaché. (Lacan jusque là attribuait ce meurtre seulement au signifiant.)

Le secret de ce nouage est que par sa consistance (droite infinie équivalente au cercle), il noue les trois ordres par un trou dès lors insituable mais efficient.

C'est l'objet regard qui obture ce trou chez l'obsessionnel et c'est sa chute qui le libère.

L'interprétation par l'équivoque

Le cas choisi pour cet exposé l'a été pour la pureté de la symptomatologie, et pour situer le point où doit porter l'interprétation. Pour ce sujet, la cure a eu un effet thérapeutique. L'angoisse a disparu, les identifications se sont desserrées, les idéaux se sont laissé entamer, l'agressivité a été reconnue, cela lui a suffi.

Pour que la cure produise un analyste il faut aller plus loin. C'est là que prend toute sa portée le syntagme « arracher l'obsessionnel à l'emprise du regard » et le moyen indiqué : l'équivoque.

Ce mot « équivoque » contient la voix et nous indique que c'est cet objet qui doit déloger le regard en l'y arrachant.

« Arracher » suppose une action violente qui surprend. Ses modalités sont multiples mais toujours singulières. Il peut s'agir d'une pression telle que celle qu'exerçait Lacan par des séances exceptionnellement longues, soit d'une forte intonation appuyant un signifiant, ou encore d'une simple jaculation venant percuter le corps.

Pour la violence, on pense à Œdipe s'arrachant les yeux, mais c'est un acting-out, pour la jaculation au « Cac... cac... cac » du témoignage de Laurent Dupont.

Il n'est donc pas question de viser directement le regard mais de faire dérouler les divers objets pulsionnels pour s'opposer à la fixation à un seul. On sait l'importance de l'objet anal pour l'obsessionnel et le risque, signalé par Lacan, de l'y fixer. Il faut avoir obtenu cette souplesse dans le jeu de substitution métonymique des objets pulsionnels pour que puisse résonner le coup de gong de l'équivoque.

Il ne s'agit pas d'explorer le vide du corps comme on le ferait d'une vessie avec une lanterne, mais de mettre un grelot à l'intérieur d'une conque pour le faire sonner.

L'effet en est toujours ressenti dans le corps. Cet éprouvé physique ne trompe pas. Il fait preuve. L'objet regard choit par surcroît, car il n'a plus ni la même place ni la même fonction.