



HAL
open science

L'Art contemporain et l'envers de l'imaginaire

Tania Rivera

► **To cite this version:**

Tania Rivera. L'Art contemporain et l'envers de l'imaginaire. Oxymoron, 2015, Actualités psychanalytiques brésiliennes, 5. hal-03651524

HAL Id: hal-03651524

<https://hal.science/hal-03651524>

Submitted on 25 Apr 2022

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

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



**Actualités
Psychanalytiques
Brésiliennes**

OXYMORON



ISSN : 2107-691X

Numéro 05 - Décembre 2015

L'Art Contemporain et l'Envers de l'Imaginaire

Tania Rivera

Résumé

A partir de Croix du Sud, de l'artiste brésilien Cildo Meireles, en passant par Les Ménines de Vélasquez et la lecture qui en fait Lacan, cet essai vise articuler la question de l'espace à celle de l'objet a dans l'expérience de l'art contemporain, pour arriver à la proposition d'un renversement de l'imaginaire comme opération qui caractériserait notre rapport à l'art.

Abstract

Starting with South Cross, by brazilian artist Cildo Meireles, and then discussing with Velázquez Las Meninas and Lacan's commentary on it, this essay tries to articulate space and object a in the experience of contemporary art, in order to propose the idea of a reversal of the imaginary as the main operation to witch art can lead us.

L'Art Contemporain et l'Envers de l'Imaginaire

« C'est assez fâcheux que le Réel ne se conçoive que d'être impropre. »

Jacques Lacan

Croix du Sud (Cruzeiro do Sul) est un cube de neuf millimètres de côté composé d'une section en pin et d'une autre en chêne. Il évoque la mythologie indigène, dans laquelle le frottement entre deux espèces de bois pour produire une étincelle correspond à une sorte de rituel d'invocation de la divinité du feu. Dans ce travail de 1969/1970, Cildo Meireles souligne la délicatesse poétique de la cosmogonie indigène. Il y a là quelque chose de fondamental, cependant, qui ne se limite pas à cette référence, mais qui réside dans la relation de cet objet avec l'espace : il doit être placé dans une salle vide d'au moins 200 mètres carrés.

Ce cube est un objet minimal qui rompt l'espace l'entourant et le transforme. La salle devient énorme, et notre propre stature de même que notre place oscillent. Le cube, si petit, revêt une dignité monumentale et semble, de prime abord, nous exclure. En lui, nous n'avons pas la possibilité de nous reconnaître, il ne nous tend pas de miroir – pas seulement pour ne pas être figuratif, mais, plus fondamentalement, parce qu'il remet en question la symétrie et l'homogénéité illusoire de l'espace où nous nous trouvons. En dépit de sa taille, Croix du Sud porte même une puissante étincelle il a la puissance de suspendre l'organisation imaginaire de l'espace, sa logique spéculaire, menaçant de retourner cette maille imagétique pour nous faire entrevoir l'espace réel. Le spectateur oscille, perdant son illusoire position centrale, sa prétention d'être le maître de l'espace et de son image. Retiré du miroir, il n'a plus de place.

Avec la ligne ténue par laquelle s'unissent les deux rectangles de bois de couleurs différentes, Croix du Sud montre qu'un objet peut matérialiser la phrase de Lacan selon laquelle « rien de plus

compact qu'une faille » Appelé objet a, il nous oblige, pour le concevoir, à instituer « un autre mode d'imaginarisation » Nous nous trouvons habituellement dans une construction spatiale imaginaire, grâce au nouage fourni par notre image spéculaire. Brisant l'illusoire complémentarité sujet-objet et faisant osciller un tel montage imaginaire, l'objet engagerait pour ainsi dire une sorte de revirement de ce champ. Le moi n'a plus de place. Le petit bloc se montre capable d'aspirer les coordonnées de l'espace illusoire et homogène, et, devenant une sorte de fosse, invite le sujet à le traverser.

Avec des résonances célestes, astronomiques et mythologiques, ainsi qu'avec ses allusions historiques au massacre et à la catéchisation des Indiens, Croix du Sud nous repose la question de ce que serait la « maison » de l'homme. « L'homme trouve sa maison », dit Lacan, « en un point situé dans l'Autre au-delà de l'image dont nous sommes faits » Une place de l'absence dans l'Autre, une place parmi des signifiants : des localisations sans consistance imaginaire. Il est impossible de faire de cette place une résidence sûre pour le sujet.

Pour Cildo Meireles, le mot le plus joli « est lejos (loin, en espagnol) parce qu'il présuppose que son être est ici et là en même temps. Le là est une constatation de l'être » Moins une constatation qu'une condition du sujet, lejos celle de ne jamais être ici, chez soi, mais toujours déplacé, là. Où on ne sait même pas très bien, dans cette terre de personne qu'est l'inconscient. Etre ailleurs – Wo Es war, soll Ich werden, dans la

¹LACAN Jacques, Le Séminaire XX. Encore, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

²LACAN Jacques. Le Séminaire X. L'Angoisse. Paris, Seuil, 2004, p. 51.

³LACAN Jacques. Le Séminaire X. L'Angoisse, p. 60.

⁴MEIRELES Cildo, Geografia do Brasil, Rio de Janeiro, Artviva, 2001, p. 20.

proposition de Freud que l'on peut traduire par « là où c'était, dois-je devenir »⁵. Dans cette espèce de programme d'une analyse, en même temps caractérisée par Freud comme un « travail de culture », il est curieux qu'il s'agisse d'un adjectif de lieu, wo : où cela était, je dois advenir. Indication d'un lieu dont il est impossible de déterminer une stricte localisation, mais où se produit un passage ou une substitution de poids : du Es, de cela (ou du Ça), au Je, Ich. Là où cela était, je dois advenir. Là doit devenir – les notions de décentralisation du je et de subversion du sujet explicitent ici son substrat spatial. Au lieu de la prendre comme une affirmation d'une place enfin trouvée pour le sujet de l'inconscient, nous devons voir dans la phrase de Freud l'indication d'une opération qui concerne l'espace aussi bien que le sujet, dans une *enlèvement* complexe.

Où peut-être, en pensant à Mallarmé, nous pouvons l'amener jusqu'aux dernières conséquences pour affirmer, sur ce qui se passe lors d'une analyse, que « rien n'aura eu lieu que le lieu. »

Une Brèche dans le visible

Dans sa réflexion sur le sujet, Freud est toujours amené à concevoir des topiques de l'appareil psychique, soulignant toujours qu'il s'agit de lieux « virtuels » et de nombreuses fois en faisant appel à des modèles optiques pour les caractériser : microscopes, appareils-photo. Le psychanalyste n'arrive pas, néanmoins, à prendre le propre espace comme objet de réflexion. Il préfère parler de superficie ou de base d'inscription psychique. En 1901 déjà, en caractérisant le travail du rêve comme celui qui fragmente, déplace, condense, en sélectionnant le matériel adéquat pour se construire « des

⁵FREUD Sigmund, « Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse » (1933), Gesammelte Werke (vol. XV), Londres, Imago, 1944, p. 86.

⁶MALLARMÉ Stéphane, Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard. In DE CAMPOS Augusto, PIGNATARI Décio e DE CAMPOS Haroldo, Mallarmé, São Paulo, Perspectiva, 2006, s./p.

situations » Freud ajoutait, énigmatiquement, que ce travail serait capable de créer « de nouvelles superficies » La superficie se dédouble en diverses strates, surtout lorsque Freud prend pour modèle le bloc magique, composé de plusieurs couches d'écriture. Sur ces superficies opère la logique du palimpseste, sur lequel les inscriptions des traits mnésiques sont multiples et établissent entre eux une certaine dynamique de réinscription ou de reprise. Lors de l'inscription des traits de mémoire selon Freud, il y a par conséquent un jeu entre des plans, entre les couches successives, dans l'espace entre elles – impliquant ainsi, quoique de forme rudimentaire, une tridimensionnalité.

Avec Lacan, nous devons concevoir que, par rapport au sujet de l'inconscient, il s'agit surtout de torsion de la superficie, comme c'est le cas pour la bande de Moebius. Il s'agit, par conséquent, de topologie, de l'étude de la subversion de notre espace commun de représentation. Dans la bande de Moebius, il n'y a pas de dedans et de dehors, il n'y a pas d'endroit et d'envers, il n'y aurait pas de Es et de Ich à se relayer dans l'occupation d'un même lieu. Il y aurait, entre eux, une espèce de passage, une torsion. Où était cela, dois-je advenir. Là où j'étais, peut venir cela.

Heidegger, lors d'une conférence sur la sculpture tenue en 1964, note que l'espace se définit, depuis la pensée grecque, par une rémission du corps. L'espace est l'extensio, la dimension tridimensionnelle où se déplacent les corps. Le philosophe cherche, néanmoins, à le caractériser par ce qui lui serait propre, débarrassé de la perspective corporelle. Il conçoit alors l'espace comme ce qui « espace ». Il agit, donc,

« de voir comment l'homme est dans l'espace. L'homme n'est pas dans l'espace comme un corps. L'homme est dans l'espace, de sorte qu'il installe l'espace, il a toujours déjà installé de l'espace. »

⁷FREUD Sigmund, « Über den Traum » (1901), Gesammelte Werke (vol. II/III), Londres, Imago, 1942, p. 673.

⁸HEIDEGGER Martin. « Observações sobre Arte – Escultura – Espaço », Artefilosofia, Ouro Preto (IFAC

L'homme n'est pas dans l'espace comme un corps capable de se localiser sur une scène qui préexiste à celui-ci. Espace et homme s'instaurent, imbriqués l'un dans l'autre, et une telle conception permet au philosophe de forcer une brèche dans le tissu du visible, brisant la conception mimétique de l'art :

« Quand l'artiste modèle une tête, il semble qu'il copie seulement la superficie visible ; en réalité il façonne ce qui est proprement invisible, à savoir, la manière selon laquelle cette tête regarde le monde, selon laquelle elle se pose dans l'ouvert d'espace dans lequel elle est sollicitée et par les hommes et par les choses.⁹ »

Comment tracer les lignes de force de cet « ouvert d'espace » ou de ce que nous préférons appeler « envers de l'imaginaire » ? Comment caractériser « l'autre mode d'imaginarisation » dont parle Lacan au sujet de l'objet a ? Face à cette question, nous pouvons renoncer à aller au-delà, reconnaissant dans l'aperçu du réel qui s'y produit une insurmontable impossibilité de symbolisation. Ou bien nous pouvons chercher dans la topologie les lignes de force de ce que Lacan appelle « trans-espace », soulignant combien il est fait de pure articulation signifiante, à laquelle nous aurions un certain accès toutefois, grâce aux « éléments intuitifs » que celle-ci laisse à notre portée¹⁰. Ou alors nous pouvons, à côté de travaux d'art, essayer d'aller au-delà de ces éléments intuitifs, en explorant les stratégies signifiantes qui peuvent générer l'ouverture d'un tel trans-espace. Dans cette tentative, il ne s'agirait pas de définir ou de découvrir une fois pour toutes cet envers de l'imaginaire, ce qui équivaldrait simplement à le recouvrir par une construction imaginaire supplémentaire, mais de suivre quelques-uns de ses revirements.

- UFOP), juillet 2008, n. 5, p. 19.

⁹HEIDEGGER Martin. « Observações sobre Arte – Escultura – Espaço », p. 20.

¹⁰LACAN Jacques, Le Séminaire X. L'Angoisse, Paris, Seuil, 2004, p. 51.

L'Espace

Die, le cube que Tony Smith a réalisé en 1958, a six pieds (environ 1,82 m) de côté. « Six pieds », affirme l'artiste, « suggère que l'on est cuit. Une boîte longue de six pieds. Six pieds sous terre »¹¹. Ce jalon de l'apparition de l'art minimaliste montre de forme éloquente combien l'objet, même s'il se soustrait à la logique figurative – ou mieux encore, plus il se soustrait à elle, en se retirant de la position de miroir du je – peut être un appel au sujet. Spécialement dans la mesure où l'objet agence une configuration spatiale qui implique et inclut le sujet, lui rendant impossible la position apaisante (et égoïque) de spectateur. Dépossédé de son illusoire position centrale et exclu du visible, le sujet tombe dans une chausse-trape que lui offre l'espace devenu moebien. Il lui reste deux positions, dans le cas où cette opération, jamais certaine et complètement prévisible, aurait du succès. La première correspond à accepter, pour un instant tout au moins, de perdre sa condition illusoire d'observateur central et de se voir comme pas plus qu'un point parmi d'autres, dans le champ du regard – ce qui correspondrait presque à accepter l'invitation : Die ! (Mourez !). Nous aurions ici, dans ce revirement moebien, dans ce trans-espace, une apparition éphémère du sujet comme effet. La seconde, toujours possible, refuse une telle possibilité et oppose à la brèche ici ouverte dans l'espace un champ imaginaire de représentation illusoire – dans lequel, la plupart du temps, des objets comme celui-ci restent sans place, ce qui peut éventuellement générer un refus péremptoire de son caractère artistique.

Dans cette œuvre de Smith, l'échelle humaine est fondamentale : six pieds, environ 1,80m. L'objet s'impose dans une mesure égale à l'homme, sans toutefois lui tendre un miroir – il l'affronte, plutôt, dans la limite de sa condition. De son côté, le minuscule cube de Meireles (c'est cela le Minimal Art, minimalisme – si le lecteur me permet cette plaisanterie) pourrait sembler confirmer l'illusoire stature du je. Mais Croix du Sud dévoile et conduit aux dernières conséquences

¹¹Cité par DIDI-HUBERMAN Georges. O que Vemos, o que nos Olha, São Paulo, 34 Éditeur, 1998, p. 91.

ce qui est implicite dans le cube de Smith : sa transformation de l'espace visant le sujet. Le petit objet de Cildo espace, comme dirait Heidegger. Et face à lui, nous devons céder de l'espace à la cosmogonie indigène, à l'histoire des vaincus. Entre le pin et le chêne, un geste simple, un frottement répété doit ranimer la civilisation, la culture – et avec elle, le sujet. Puissante et délicate étincelle. Fulgurante, elle commémore notre apparition ardente, également enfants du feu.

Étude pour espace est un travail de Meireles, également de 1969, comme Croix du Sud. Il consiste dans le texte suivant, dactylographié sur papier :

« Étude pour espace : par des moyens acoustiques (des sons). Choisissez un lieu (ville ou champ), arrêtez-vous et concentrez-vous attentivement sur les sons que vous percevez, des plus proches aux plus distants. »

Le sujet, espaçant, renonce à la vision pour se livrer aux sons qui l'informent du proche et du distant, sans qu'ils ne puissent, néanmoins, lui fournir une claire localisation de lui-même (comme ce serait le cas pour certains animaux comme les chauves-souris). Libéré de la vision, l'espace devient ici dynamique, vivant, se transformant à chaque instant en fonction de la distance précairement estimée entre l'objet qui l'informe de lui-même par le son, et le sujet-espace qui tente de se libérer de la fenêtre par laquelle il confine habituellement l'espace dans le cadre du visible (cette fenêtre par laquelle nous voyons le monde et que Lacan désigne comme le fantasme).

Nous ne sommes évidemment pas obligés de fermer les yeux pour faire une analyse. Freud note néanmoins que pour découvrir le secret des rêves, il aurait été nécessaire de fermer au moins un œil – comme lui enseigne un rêve, la nuit qui précède les funérailles de son père. Sur une grande affiche serait imprimé « on est prié de fermer les yeux », ou, rapporte le rêveur, « on est prié de fermer un œil »¹². De même, dans la structuration d'une

¹²FREUD Sigmund, « Die Traumdeutung » (1900), Gesammelte Werke (vol. II/III), Londres, Imago, 1942, p. 322.

situation analytique existe, comme on le sait bien, une certaine opération qu'on concerne la vision, dans le dispositif du divan. Analyste et analysant ne se voient pas – pour que puisse s'ouvrir alors l'espace que définit le champ du regard. Un tel montage est sans doute un setting, mais il vise justement à rompre avec ce qu'il y a de scénique en lui, pour que s'entrouvre l'Autre scène de l'inconscient. Pour autant, il est nécessaire que l'analyse, un peu comme Croix du Sud, soit le support de l'objet a.

L'Espace de l'œuvre

Dans Les Ménines de Vélasquez, œuvre en face de laquelle nous serions « pris, dans son espace »¹³, Lacan affirme qu'il serait clair combien une œuvre d'art est une lettre volée, une carte retournée (comme le tableau qui s'y trouve, au premier plan, à l'envers), qui se présente à nous comme une question. L'essentiel dans l'effet de cette œuvre résiderait dans la manière que chacun répondra à une telle question, c'est-à-dire, montrera ses cartes, s'y soumettant. Une telle suggestion a une relation étroite avec la subversion du sujet, puisque,

« En fait, le rapport à l'œuvre d'art est toujours marqué de cette subversion. Nous semblons avoir admis avec le terme de sublimation quelque chose qui, en somme, n'est rien d'autre. Car si nous avons suffisamment approfondi le mécanisme de la pulsion pour voir que ce qui s'y passe, c'est un aller et retour du sujet au sujet, à condition de saisir que ce retour n'est pas identique à l'aller et que, précisément, le sujet, conformément à la structure de la bande de Möbius, s'y boucle à lui-même après avoir accompli ce demi-tour qui fait que, parti de son endroit, il revient à se coudre à son envers, en d'autres termes, qu'il faut faire deux tours pulsionnels pour que quelque chose soit accompli qui nous permette

¹³LACAN Jacques, Le Séminaire. L'Objet de la Psychanalyse, transcription inédite, session de 11/05/1966, p. 23 (disponible en ligne à <http://www.ecole-lacanianne.net/pictures/mynews/F5058FC19F9203FF3A9FEE92D86D89C0/1966.05.11.pdf>)

de saisir ce qu'il en est authentiquement de la division du sujet.¹⁴ »

La sublimation concerne le domaine de l'art dans la mesure où elle annonce la subversion à laquelle invite le tableau, cet objet qui établit avec le sujet une relation « foncièrement différente de celle du miroir ¹⁵. Comme dans le cas de la bande de Moebius, il s'agit d'être pris dans un retournement, en accomplissant le circuit pulsionnel. Ordinairement, selon Lacan, nous faisons à peine un tour. C'est dans cette mesure que « pour la sorte d'artiste à qui nous avons affaire, c'est-à-dire ceux qui nous consultent, l'œuvre d'art est à usage interne. Elle lui sert à faire sa propre boucle »¹⁶. À savoir, il y a une dimension dans laquelle l'œuvre d'art coïncide avec le fantasme – qui serait, comme nous l'avons déjà vu, l'œuvre d'art pour l'usage interne du sujet. Or cela ne suffit pas pour parler du domaine de l'art, puisque ce dernier se définit justement par son « usage externe », c'est-à-dire, par sa puissance d'arriver à l'autre. C'est cela la leçon fondamentale de la sublimation, le point où elle ne coïncide pas avec le fantasme et indique la possibilité d'une opération sur le fantasme : un autre tour est nécessaire, un lien, un circuit qui accroche l'autre. Il ne s'agit pas, dans l'art, de « faire son propre tour », mais de faire un autre tour, impropre (dans les deux sens du terme : un tour qui n'est pas le sien, et qui ne convient pas entièrement à la trame fantasmagorique dans laquelle il prend place). Les *Ménines*, chef-d'œuvre, nous présente un tour déjà fait, et ainsi nous saisit et nous incite à en faire un autre. Mais comment réussit-il ce tour de force ?

En premier lieu, il paraît fondamental au psychanalyste d'indiquer que le tableau est constitué comme un *Vorstellungsrepräsentanz*, le

¹⁴LACAN Jacques, *Le Séminaire. L'Objet de la Psychanalyse*, session de 11/05/1966, p. 22.

¹⁵LACAN Jacques, *Le Séminaire. L'Objet de la Psychanalyse*, session de 25/05/1966, p. 5 (disponible en ligne à <http://www.ecole-lacanianne.net/pictures/mynews/F5058FC19F9203FF3A9FEE92D86D89C0/1966.05.25.pdf>)

¹⁶LACAN Jacques, *Le Séminaire. L'Objet de la Psychanalyse*, session de 11/05/1966, p. 23.

représentant de la représentation dont parle Freud dans « *L'Inconscient* », de 1915. Les *Ménines* ne représente pas seulement une scène de la cour du roi Philippe IV, mais représente la représentation de cette scène. Au lieu d'accentuer l'illusion de la scène, ce tableau s'assume et se présente comme représentant de la scène. Le principal responsable d'un tel arrangement signifiant est la présence du tableau à l'intérieur du tableau, la toile tournée que le propre Vélasquez est en train de peindre et que la plupart des commentateurs présument être un portrait du couple royal, tandis que Lacan insiste sur le fait qu'il s'agirait de la propre scène montrée dans *Les Ménines*, mais au revers. Le grand chef-d'œuvre serait le premier tableau de l'histoire à montrer une toile à l'intérieur d'une toile, préfigurant la stratégie d'un Magritte, par exemple. La présence de miroirs dans des tableaux est bien plus commune, réfléchissant la scène ou ce qui serait en dehors de celle-ci, le spectateur de la scène – et cette œuvre en est un exemple de poids, avec le miroir dans lequel se réfléchissent, faiblement, les personnages du roi et de la reine. En contraste avec le jeu réfléchissant redoublé, la grande toile tournée qui prend une bonne partie de son premier plan ne montre rien, elle est la présentation d'une pure opacité au sein de la scène. Je pense que cette opacité est peut-être constitutive de n'importe quelle scène, comme une espèce de doublure. Même dans des travaux qui ne figurent pas explicitement leur revers, Lacan nous incite, ainsi, à concevoir une structure d'inversion et critique de l'imaginaire, et nous conduit à demander si dépendrait d'elle « le second tour » auquel nous invite une grande œuvre d'art.

L'analyse lacanienne fait écho à la fameuse lecture de *Les Ménines* que Foucault venait de publier et qui affirme qu'il y aurait peut-être dans ce tableau « comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre ¹⁷. Ce tableau constituerait une réflexion, en peinture, sur ce qu'est la

¹⁷FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31.

peinture, ce qu'est peindre, et comment s'organise le propre domaine de la représentation au moment historique qui est le sien. L'analyse foucauldienne retrace soigneusement les lignes organisatrices de la composition, pour y souligner, fondamentalement, l'existence de deux points. Au centre d'un X qui organise la position des autres personnages, se trouve l'enfant Marguerite-Thérèse. Proche d'elle, un autre centre possible est occupé par le miroir dans lequel se réfléchit le couple royal, au second plan. Les lignes qui partent de ces deux points convergent vers un point situé hors du tableau : le point où nous, spectateurs, nous trouvons – devenus par conséquent, à notre insu, roi et reine, et capables apparemment d'occuper ce « centre symboliquement souverain »¹⁸. Le principe d'ordonnement de la représentation se trouve ainsi hors de la représentation proprement dite, hors de la scène. Le tableau constitue un jeu de regards où nous sommes regardés par le tableau, comme le notera Lacan, soulignant le regard du personnage du peintre face à sa toile tournée. Par ce tour moebien, nous sommes donc jetés à l'intérieur de l'œuvre. Ce que Foucault accentue, néanmoins, est le fait que le sujet qui fonde une telle représentation serait ici éclipsé, voyant en cela l'ouverture d'une possibilité qu'une représentation se fasse comme « pure représentation. »¹⁹

La Subversion du sujet et le retournement du fantasme

Lacan insiste sur le fait que sa lecture confirme celle de Foucault, apportant cependant la particularité du champ de la psychanalyse. Mais le philosophe lui-même, présent lors d'une des séances de ce séminaire et poussé par le psychanalyste à répondre s'il ne déformait pas ces idées, réplique : « vous reformez »²⁰. De fait, la

proposition de Lacan, très complexe et pas exempte d'obscurités, se distingue de celle de Foucault de forme subtile et toutefois pleine de conséquences. Tandis que celle-ci privilégie la localisation de l'objet, dupliqué sur la toile dans un jeu qui exclut le sujet, le psychanalyste se consacre à localiser, dans la structure même de la perspective géométrique, la place du sujet, d'emblée la considérant interne au tableau. Il insiste, ainsi, sur l'idée que « la perspective organisée, c'est l'entrée dans le champ du scopique du sujet lui-même. »²¹

Traditionnellement, on conçoit que la perspective artificielle établit à la Renaissance, pour la première fois de l'histoire, une place unique et fixe pour le sujet, dans la position de l'œil du peintre qui organiserait l'espace de la représentation. Cela est strictement vrai dans la perspective dite « centrale », qui construit un point de fuite unique, corrélatif à la position de l'œil du peintre hors du tableau. Depuis le premier traité de perspective de l'histoire, celui d'Alberti, apparaissent néanmoins des techniques qui emploient plus d'un point d'origine (parfois appelé « l'autre œil ») pour cette construction géométrique. Lacan s'appuie sur le schéma qui utilise deux points et correspond grosso modo à la combinaison entre la vue frontale et la vue de profil de l'objet à représenter. La perspective – modalité de représentation qu'on prend habituellement comme modèle pour la notion également naissante d'individu – serait ainsi d'emblée marquée par la division du sujet, selon le psychanalyste. Nous pouvons dire qu'il y aurait là une distance de soi à soi-même qui permettrait la construction de la scène du fantasme et l'établissement d'une place en son sein pour le moi. De fait, comme l'affirme Lacan,

« Nous sommes là pour voir comment ce tableau nous inscrit la perspective des rapports du regard dans ce qui s'appelle le fantasme en

¹⁸FOUCAULT Michel, Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines, p. 30.

¹⁹FOUCAULT Michel, Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines, p. 31.

²⁰LACAN Jacques, Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 18/05/1966, p. 37

(disponible en ligne à <http://www.ecole-lacanianne.net/pictures/mynews/F5058FC19F9203FF3A9FEE92D86D89C0/1966.05.18.pdf>)

²¹LACAN Jacques, Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 25/05/1966, p. 6.

tant qu'il est constitutif. Il y a une grande ambigüité sur le mot fantasme. Fantasme inconscient, bon, ça c'est un objet. D'abord c'est un objet où nous perdons toujours une des trois pièces qu'il y a dedans à savoir deux sujets et un a.²² »

Mais pour Lacan, l'essentiel est la relation que le tableau agence entre ce sujet divisé et l'objet a. Le sujet « se sustente », dit-il « dans sa propre division, autour de cet objet a présent qui est sa monture »²³. Cette fente correspond à la figure de l'infante Marguerite-Thérèse. Il est intéressant de noter la nature spatiale de cette relation, marquée par la locution prépositive « autour de », Lacan la confirme ensuite, mettant dans la bouche du personnage Vélasquez dans le tableau la phrase : « tu ne me vois pas d'où je te regarde ». Cet où n'est pas un ailleurs, ou un ici comme celui du Dasein de Heidegger, ce n'est pas proprement un lieu mais bien une béance, un intervalle dans lequel quelque chose tombe. Ainsi se définit l'objet a dont la position est assumée par la figure de l'infante Marguerite-Thérèse, au centre du tableau. C'est la présence de cet objet qui constituera un appel au sujet, dans la mesure où il engage la division du moi et évoque aussi une fonction de l'Autre par laquelle ce dernier est vidé, devenu pur réflexe comme le couple royal dans le miroir au fond, que le psychanalyste en vient à comparer à l'écran de télévision.

L'œuvre d'art, en incarnant ainsi la présence de l'objet a, mettrait en jeu la structure même du fantasme. Le tableau démonte la scène et met en jeu ses éléments constitutifs, invitant le sujet à se rediviser dans ses relations avec l'objet et avec l'Autre.

Cette opération, assez sophistiquée, dépend d'un agencement signifiant complexe, dans la composition même du tableau et spécialement en ce qui concerne la construction perspective, capable d'y tracer une place qui est de critique de la propre représentation. D'autres stratégies pourraient être adoptées pour cela, et deux voies

²²LACAN Jacques, Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 18/05/1966, p. 49.

²³LACAN Jacques, Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 25/05/1966, p. 7-8.

sont rapidement mentionnées par Lacan : celle d'une toile d'art moderne (« avec une simple merde dessus, une merde réelle, car qu'est-ce d'autre après tout qu'une grande tache de couleur?») et celle d'un ready-made de Marcel Duchamp (« la présentation devant vous de quelque porte-manteau accroché à une tringle »)²⁴. Dans Les Ménines, il est important de noter, selon le psychanalyste, dans une sorte de jeu avec la figure de la princesse, l'existence d'une fenêtre qui représente les limites de notre propre regard, encadré par le fantasme. Il s'agit en effet d'une porte semi-ouverte, dans l'arrière-plan, au seuil de laquelle se trouve un homme, identifié comme un autre Vélasquez – un nommé Nieto Vélasquez – figure qui aurait favorisé le peintre auprès du roi. Il est sur le point de sortir de la scène. C'est cette figure qui occupe, pour Lacan, la place de « l'autre sujet » dans la citation ci-dessus. La trame, les personnages et l'espace du tableau reflètent et représentent ainsi les propres conditions du fantasme, y compris le fait que dans ce dernier, le sujet se divise de manière à se diriger vers son seuil en arrivant presque à quitter la scène.

La représentation de la position limitrophe du sujet dans le fantasme est soulignée dans l'art par le psychanalyste Marco Antonio Coutinho Jorge, notamment à partir de toiles d'Edward Hopper, dans lesquelles se présente une scène qui explicite son propre seuil et montre des personnages qui parfois semblent prêts à le traverser. Ces tableaux explicitent le fait que le fantasme soit une « fenêtre pour le Réel », selon Lacan²⁵. En tant que fenêtre, le fantasme borne et maintient le dehors à distance, mais il ouvre aussi la possibilité que l'on traverse cette limite.

Avec la porte par laquelle N. Vélasquez est en train de sortir, l'analyse lacanienne des Ménines indique ainsi, parmi les éléments du fantasme, la représentation d'une fenêtre sur le réel similaire à

²⁴LACAN Jacques, Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 25/05/1966, p. 6-7.

²⁵Voir COUTINHO JORGE Marco Antonio, Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, Rio de Janeiro, Zahar, 2010, p. 251.

ce que Freud dénomme « nombril du rêve » un point d'opacité qui serait une condition nécessaire, quoique caché, à la construction de toute représentation. Au même moment où le fantasme vient, au service de l'imaginaire, couvrir le réel comme une toile et fournir un lieu fixe au moi, nous devons considérer qu'il agence aussi des points d'accrochage pour la subversion du sujet, rendant possible que l'imaginaire se mette à l'envers de manière à laisser entrevoir le réel.

Nous avons vu que Lacan trace dans l'espace du tableau un creux dans lequel vient se situer (comme une fente) l'infante Marguerite-Thérèse. Peut-être aurions-nous ici la transformation de la toile en une espèce de vase, comme celui qui sert au psychanalyste de modèle pour la sublimation. Mais en présentant de façon critique le tableau comme une fenêtre et en le démontant dans les éléments structurels du fantasme, cette œuvre me semble aller au-delà de la fonction de vase. Elle agence l'ouverture d'un espace qui ne se délimite plus par les coordonnées imaginaires de la géométrie, mais se retourne à l'intérieur de lui-même et constitue un trans-espace difficile à fixer, arrivant presque à présenter un dehors de la scène, un espace impossible comme celui obtenu par ce que les mathématiciens appellent « inversion » et qui consisterait à faire passer le tableau à travers sa fenêtre interne comme si on le retournait à l'envers. Dans ce même mouvement, le moi serait lui aussi tiré et retourné, avec sa scène quotidienne— car une telle opération spatiale exerce une forte attraction sur le sujet et est capable de le mettre dans un vertige plein de jouissance.

Sans arriver à accomplir entièrement cette inversion, l'art nous attire dans son espace de manière à nous inciter à faire quelques pas sur la scène du fantasme, dans des traversées ponctuelles. La traversée du fantasme que, pour Lacan, serait le point d'aboutissement d'une analyse, ne doit pas être comprise comme une trajectoire qui nous permet de passer par la scène pour la quitter par derrière, ni comme une inversion complète de la scène capable de jeter le sujet hors celle-ci. La traversée du fantasme est plurielle, elle est toujours à refaire, tout comme le

parcours du doigt sur la superficie de la bande de Moebius. La traversée du fantasme me semble nommer le mouvement que le sujet se met à réaliser dans cet espace de manière à retourner ses coordonnées imaginaires, à les mettre en crise et ainsi à reconfigurer (un tant soit peu) son montage.

Si le tableau est bien un écran, c'est dans la mesure où « l'écran n'est pas seulement ce qui cache le Réel. Il l'est sûrement, mais en même temps, il l'indique »²⁶. Les Ménéines invite ainsi le sujet à se décentrer dans l'espace, pour trouver la subversion moebienne qui est sa dimension réelle. De là vient la nécessité de prendre en charge, pour la propre expérience analytique, la topologie, la rupture avec la géométrie traditionnelle en faveur d'un retournement de l'espace, dans les limites de l'imaginarisable. Pour un psychanalyste, dira Lacan, la topologie n'est pas une connaissance supplémentaire, mais « l'étoffe dans laquelle il taille, dans laquelle il taille le sujet de l'opération psychanalytique »²⁷. L'analyste doit couper cette étoffe du fantasme avec le fil du langage, démontant et remontant de façon critique sa structure scénique et y façonnant, ainsi, le sujet de l'inconscient.

Transferts

Une telle fenêtre dénoncée, une telle toile fendue dans Les Ménéines annonce peut-être quelque chose qui se concrétisera seulement postérieurement, spécialement au long du XXe siècle la vigoureuse rupture du miroir témoignée par l'abandon de la mimésis, le déchirage de la toile, la rupture du cadre, le franchissement de l'espace du monde, la recherche d'une présentation capable de mettre par terre la logique de représentation. Il ne s'agit pas rigoureusement de questions et stratégies du temps de Vélasquez, mais bien de celles du champ qui s'ouvre à la fin du XIXe siècle et à partir de là prend des directions diverses, arrivant à un point critique,

²⁶LACAN Jacques. Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 18/05/1966, op. cit., p. 34.

²⁷LACAN Jacques. Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 08/06/1966.

c'est le cas de le dire, à partir de la fin des années 1950. En mettant l'objet a au premier plan, Lacan applique peut-être sur *Les Ménines*, ce chef-d'œuvre de 1656, une lecture contemporaine, une analyse informée par les questions qui ont guidé l'art (et aussi, dans une certaine mesure, la psychanalyse) au XXe siècle. Le tableau l'accueille néanmoins, montrant que ces questions ne cessent pas, probablement, d'être déjà présentes en lui, tout au moins en germe. Ou, comme le dit Lacan à Foucault, les mêmes questions se sont toujours posées, structurées de la même façon, et on « s'y est refusé », à chaque époque, « d'un certain nombre de façons différentes »²⁸.

Dans le champ de l'art, donc, l'objet a vient espacer, coupant la toile et empêchant que le sujet occupe la position d'œil central, de maître absolu de la représentation. Un certain arrangement signifiant est capable de (re)présenter l'objet a comme cause de la division du MOI et de déclencher dans le sujet sa subversion, qui va de pair avec une expérience singulière de l'espace. Une telle structure et un tel événement ne vont pas sans présenter une étrange familiarité avec la démarche analytique, selon Lacan :

« Est-ce que ce n'est pas fait pour que nous, analystes, qui savons que c'est là le point rendez-vous de la fin d'une analyse, nous nous demandions comment pour nous se transfère cette dialectique de l'objet a, si c'est à cet objet a qu'est donné le terme et le rendez-vous où le sujet doit se reconnaître. Qui doit le fournir? »

Lui ou nous? Est-ce que nous n'avons pas autant à faire qu'a à faire Vélasquez dans sa construction? »²⁹

L'objet a est quelque chose qui est en jeu entre le sujet barré et l'Autre. Mais je pense que, plus que d'être « fourni », il est ce qui se perd. On ne peut que le construire dans l'espace, sur la scène, c'est-à-dire dans le fantasme – et il s'agit peut-être là d'une construction perspective comme celle du tableau de Vélasquez, d'un agencement capable de

retourner la scène imaginaire pour que les relations entre le sujet, l'objet a et l'autre présentent son montage et ainsi deviennent étoffe d'analyse, c'est-à-dire, de fracture. Le fantasme était déjà là et pourtant il doit être construit en analyse, comme le souligne Freud. Une telle construction implique, paradoxalement, des démontages et des retournements de la scène, dans de traversées ponctuelles et répétées que le sujet y accomplit – comme nous l'enseigne l'art.

Il est remarquable que Lacan parle d'un « transfert » de la dialectique de l'objet a, entre psychanalyse et art. Peut-être la psychanalyse doit-elle accepter de se soumettre quelque peu à l'altérité d'un champ autre, le champ de l'art, pour réfléchir à une telle rencontre avec l'objet a au sein même de l'expérience analytique. Entre ces deux champs, quelque chose arrive à tomber, à se perdre. Cette relation doit assumer son caractère historique, dans la mesure où la psychanalyse naît à un certain moment et un travail artistique se construit dans un rapport complexe à son époque. Le plus important est de noter que les deux champs se cessent pas de se frôler, car ils s'agit dans tous les deux, par des moyens qui sont propres à chacun d'eux, du travail de culture dont parle Freud, convoquant ce lieu indéterminé, cette Autre Scène où de cela, du Ça, de cette lettre volée, de cet objet quelconque, peut se (re)faire le sujet – et son monde.



Cildo Meireles, *Croix du Sud (Cruzeiro do Sul)*, 1969-70, 0.9 x 0.9 x 0.9 cm. Photo: Pat Kilgore

²⁸LACAN Jacques. Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 18/05/1966, p. 29.

²⁹LACAN Jacques. Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, session de 25/05/1966, p. 29-30.

Bibliographie

- COUTINHO JORGE Marco Antonio, Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, Rio de Janeiro, Zahar, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges. O que Vemos, o que nos Olha, São Paulo, 34 Éditeur, 1998.
- FOUCAULT Michel, Les Mots et les Choses. Une Archéologie des Sciences Humaines, Paris, Gallimard, 1966.
- FREUD Sigmund, « Die Traumdeutung » (1900), Gesammelte Werke (vol. II/III), Londres, Imago, 1942.
- FREUD Sigmund, « Über den Traum » (1901), Gesammelte Werke (vol. II/III), Londres, Imago, 1942.
- FREUD Sigmund, « Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse » (1933), Gesammelte Werke (vol. XV), Londres, Imago, 1944.
- HEIDEGGER Martin. « Observações sobre Arte – Escultura – Espaço », Artefilosofia, Ouro Preto (IFAC - UFOP), juillet 2008, n. 5.
- LACAN Jacques, Le Séminaire X. L'Angoisse, Paris, Seuil, 2004.
- LACAN Jacques, Le Séminaire XIII. L'Objet de la Psychanalyse, transcription inédite (disponible en ligne à <http://www.ecole-lacanienne.net>).
- LACAN Jacques, Le Séminaire XX. Encore, Paris, Seuil, 1975.
- MALLARMÉ Stéphane, Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard. In DE CAMPOS Augusto, PIGNATARI Décio e DE CAMPOS Haroldo, Mallarmé, São Paulo, Perspectiva, 2006.
- MEIRELES Cildo, Geografia do Brasil, Rio de Janeiro, Artviva, 2001.