

Ecole doctorale Recherches en Psychanalyse et Psychopathologie ED 450

Centre de recherches Psychanalyse, médecine et société

L'inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse
Analyse à partir de Freud et de Lacan

Par Roberto Cristóbal Farriol González

Thèse de doctorat de psychopathologie fondamentale et psychanalyse

Sous la direction du professeur Alain VANIER

Présentée et soutenue publiquement à Paris le 25 Mai 2019

Composition du jury :

HOFFMANN, Christian.

Professeur des Universités, Paris Diderot.

Président

VANIER, Alain.

Professeur émérite, Paris Diderot

Directeur de thèse

OTTAVI, Laurent.

Professeur des Universités, Rennes 2.

Rapporteur

ASKOFARE, Sidy.

Professeur des Universités. Toulouse-Jean Jaurès

Rapporteur

MARTIN-MATTERA, Patrick.

Professeur des Universités. Université Catholique de l'Ouest

Examineur

Titre : L'inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse : Analyse à partir de Freud et de Lacan.

Résumé : En quoi la psychanalyse de Freud et de Lacan auraient quelque chose à dire concernant l'inutile dans l'art ? C'est la question centrale dans cette thèse. Une condition inutile qui caractérise les arts autant de nos jours qu'à certains moments dans l'histoire. L'argumentation montre en quoi cette condition est partagée avec la qualité paradoxale du sujet de la psychanalyse. Cette qualité paradoxale l'est, selon notre hypothèse, par rapport au sujet de la science et de la philosophie, raison pour laquelle le fil rouge de cet analyse sera le texte « La science et la vérité. En effet, si l'on suit les efforts de Lacan pour distinguer le sujet de la psychanalyse de celui de la science et de la philosophie, nous trouvons des éléments très propres aux poétiques. Ceux-ci sont constatés en parcourant l'histoire de l'art, l'esthétique et les théories utilitaristes de Bentham et Mill. Ainsi, l'hypothèse principale ici proposée c'est l'inutile dans l'art comme un corrélat culturel du sujet de la psychanalyse.

Sans chercher ni à établir une définition de l'inutile, ni à décider si les arts le sont ou ne le sont pas, cette thèse propose une théorie psychanalytique qui par structure s'occupe de l'inutile, comme la règle fondamentale l'atteste. En le proposant comme un reste conditionné par la propre structure de l'être parlant, l'inutile apparaît comme un réel qui revient toujours à sa place. Si nous proposons un inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse, l'art vient être la manifestation privilégiée au sein du lien sociale de ce qu'il y a de radicalement asociale et inutile chez le sujet.

Mots clefs : Freud, Lacan, psychanalyse, art, inutilité, utilitarisme, *lalangue*, *Witz*, poésie, *poiésis*, vérité, Burke, Fondane, Bentham, Mill, science moderne, *cogito*, langage, fiction, *ars poetica*, composition, sublimation, *art analytique*, reste, *agalma*.

Title : The uselessness of Art : cultural correlate of psychoanalysis' subject : a lacanian perspective.

Abstract : What can be said about the useless character of the arts? How does the condition of 'uselessness' which has permeated art across its history, resonate with the paradoxical quality of the Lacanian barred subject? This is the central question of this thesis. In 'Science and Truth', a key text for this work, Jacques Lacan makes a crucial distinction between the poetic dimension of the divided subject of psychoanalysis and the subject that philosophy and science presupposes. The poetic dimension that Lacan locates in this seminal text and the specific elements that distinguish its subject from the subject of philosophy and science can be traced in the history of art and aesthetics as well as in the utilitarianism of Bentham and Mills. It is precisely these resonances that lead us to think that the useless character of art is the cultural correlate of the subject of psychoanalysis. Such is the key hypothesis that orients this thesis.

While purposely suspending the temptation to extract a closed definition of the term 'useless' and equally avoiding speculation around the question of how useless art is or isn't, this work proposes that Freud's theory is forged and structured around the idea of the useless as suggested by the fundamental rule of free association. In disregard of the effort that the subject enlists to make life useful, they will unavoidably trip over a useless remainder. Freud's observations imply that the structure of the speaking being produces an excess, a left over that Lacan called, *jouissance* - a useless real that always returns to the same place. If we accept the useless character of art, art manifests in the social bond as precisely this remainder: the privileged manifestation of a radical uselessness in the human subject.

Keywords : Freud, Lacan, psychoanalysis, art, uselessness, utilitarianism, *lalangue*, *Witz*, poetry, *poiésis*, truth, Burke, Fondane, Bentham, Mill, modern science, *cogito*, language, fiction, *ars poetica*, composition, sublimation, *art analytique*, remainder, *agalma*.

Remerciements

Cette recherche, dont cette thèse est son aboutissement, est à vrai dire un travail à plusieurs. Une construction qui n'aurait pas été possible sans la dimension sociale nécessaire à la solitude radicale de la pensée. Dimension sociale composée de rencontres, de discussions, de traits d'esprit et surtout d'écoute. Mais lorsque cette thèse doit administrativement être signée par le nom d'une seule personne, il ne nous reste que la formule des remerciements pour rendre présent ce travail.

D'abord merci à M. Alain Vanier qui a été intéressé par mon sujet de recherche et qui m'a accompagné dans la rédaction de cette thèse. Merci pour son écoute, ses conseils bibliographiques et sa disponibilité. Il est aussi de mon devoir de remercier Mme Baldine Saint-Girons qui m'a accompagné les premières années de recherche autour de ce sujet et qui m'a fait découvrir Edmund Burke. Un grand merci à M. Patricio Rodríguez Plaza, collègue et ami dont les conseils bibliographiques concernant l'esthétique furent décisifs à la fin de cette recherche. Merci à M. Gérard Wajcman pour son temps, son écoute et ses encouragements. Un grand merci à M. Jean-Pierre Cléro, pour son œuvre et son écoute lors de nos rencontres à la BNF. Grand merci à mon ami et collègue M. Carlos Gómez Camarena pour tous les échanges autour de Freud, Lacan et leur rapport aux poétiques. Merci à M. Bernard Rigaud et M. Pascal Coulon qui ont soutenu moralement les commencements de cette recherche. Merci à toutes les rencontres qui ont rythmé ces années de lecture et d'écriture, elles sauront se reconnaître. Merci aux *gauchadas* de Claudia Vilela. Merci à Roberto Jesús Farriol Gispert et à Ana María González Cisternas pour leur inconditionnalité. Merci à Simón Farriol pour son pari sur l'art. Un grand merci pour la patience et le soutien d'Emilie Pierson et un merci spécial à Bárbara Farriol Pierson pour ses interprétations.

TABLE DES MATIERES

Introduction	21
Présentation	21
Premier repère : La question de Freud	22
Un art qui fait trou dans le savoir	22
Exemples de l'utile chez Freud et chez Lacan	23
Hypothèse	24
Questions pour une méthode	25
Second repère : le sujet de la psychanalyse à partir de « La science et la vérité ».....	26
Division du sujet après la science.....	27
Le cogito pour ne pas se tromper de sujet.....	27
La démarche cartésienne : quête de certitude et surgissement du sujet.....	28
Les effets de cette division	29
Le retour de cette division	30
L'idée d'une Verwerfung comme opération effectuée par la science.	30
Les conséquences du forclos	31
Six points à retenir du sujet de la psychanalyse pour analyser l'inutile dans l'art.....	33
Les références principales	35
La référence de Freud et de Lacan	35
Les références de l'art	36
Les références pour l'utilité et l'inutilité	37

Table des matières

I. Lien social	39
Le rôle des arts : bref parcours historique	39
Présentation	39
Antiquité : un poète marginal.....	40
Absence de notion d'art.....	40
Entre la Muse et l'artisanat.....	41
Platon et Aristote	42
Renaissance : sécularisation et figure de l'artiste.....	43
Avant l'artiste : l'artisan	43
L'artiste et la valeur de son travail.....	44
L'artiste et la valeur de sa signature	45
La « philosophie de l'art ».....	46
Le cogito : début de « l'ère de l'art » et de son inutilité.....	46
Romantisme : versant mystique et théologique	47
Art et projets de réforme sociale.....	48
Après l'art moderne : l'apogée de sa valeur et de son inutilité	51
Modernité comme coupure avec la tradition.....	51
La reproductibilité technique comme coupure avec la tradition	52
Art et politique	54
Art et marché.....	54
Conclusions	55
Art et société chez Freud	58
Présentation	58
De la valeur sociale de l'art.....	59
La valeur du plaisir apporté par l'art : logique de satisfaction substitutive	59
Les détracteurs de la théorie sexuelle de Freud, et une supposée dévalorisation de l'art.	59
La valeur d'un art qui anticipe le psychanalyste	60
Art comme corrélat culturel du psychisme.....	60

Homologies et distinctions : l'art es social	60
Les moyens pour le rendre social : satisfaction substitutive, sublimation, technique.....	62
Le modèle du Witz : la plus sociable des formations de l'inconscient ?.....	64
Le Witz : plus sociable que le rêve	64
Le troisième terme comme dimension sociale du Witz	64
Conclusions	66
Art et lien social chez Lacan	69
Présentation	69
Reprise des hypothèses de Freud	69
Introduction du sujet de la psychanalyse.....	72
Relecture des hypothèses de Freud	73
Conclusions	78
II. Logique combinatoire	81
L'utile et le sublime : un enjeu combinatoire.....	81
Présentation	81
Longin : l'inutile comme source de sublime	82
Sublime : entre passion et technique et grandeur naturelle	82
La composition.....	83
Burke : L'utilité comme issue d'une combinatoire	85
Le pouvoir de nuire	86
Rapports des forces	86
Bentham : Utilité et logique combinatoire	88
Une utilité qui n'est pas autonome	89
Théorie des fictions	90
Il n'y a pas de pureté de l'utile, car il n'y a pas de pureté des valeurs	92

Table des matières

Conclusion Longin-Burke-Bentham	93
Freud et la logique combinatoire : art et formations de l'inconscient.....	96
Présentation	96
<i>L'ars poetica</i> : de l'asocial du fantasme au social de l'art.....	96
Condensation et déplacement : art, rêve, mythe, art <i>Witz</i>	97
Rêve-art-mythe.....	97
Le trait d'esprit	98
Le jeu de l'enfant : logique combinatoire au-delà de la condensation et du déplacement	101
Witz : au-delà la condensation et le déplacement	101
Jeu enfant : jeu dans les sons et l'ordre des mots.....	102
Conclusions	104
Logique combinatoire et sujet poétique chez Lacan	106
Présentation	106
Schreber écrivain, petit Hans poète.....	107
Métaphore et métonymie : tout art est combinatoire.....	107
Hans et la métaphore paternelle.....	111
Autres combinatoires : Witz et sublimation.....	114
Composition autour d'un vide.....	115
Le nombril de la composition : un vide	115
Des purs sons, Lalangue et linguistérie.....	118
Conclusions	119
III. Vérité.....	123
L'art : divorce de la vérité et de la connaissance.	123
Présentation	123

Vérité et transcendance dans l'art	123
Platon : un art éloigné de la vérité	123
L'art et les vicissitudes du divin	125
L'aura benjaminienne : du culte à la culture	127
Controverse entre clarté et vivacité	129
L'exemple de Longin : vivacité en-dessus de la clarté	129
Descartes : clarté d'un langage sans faille, et les partisans de la clarté	129
Burke : éloge de l'obscurité	131
Le narrateur de Benjamin : une vérité qui n'est pas comptable	137
Bentham : la vérité comme construction	138
Présentation	138
Vérité fabriquée de la même matière que la fausseté	139
La méthodisation	140
La rédaction des lois : le retour du poète à la cité	141
Conclusions	143
Divorce avec la vérité, malgré son insistance	143
Divorce de l'art avec la connaissance, malgré sa vivacité	144
Si l'art n'était pas une imitation : le retour à la cité	146
Freud et la vérité dans l'art	147
Présentation	147
Un sens obscur qui produit un effet	148
Freud et Moïse : position à l'égard des arts	148
Le savoir n'a pas d'effet : conseils au médecin.	150
Les arts en lien avec la religion	152
L'artiste et le savoir populaire anticipent la science	153
La référence du <i>Witz</i> : un exemple de vérité obscure	154
La question du trait d'esprit : efficace car incompris	154
Une technique dans le non-sens : les oscillations de Freud	156
Le jeu de l'enfant : ou bien transgression ou bien indifférence à la critique	159
Conclusions	160

Table des matières

Lacan : vérité formelle et matérielle dans l'expérience analytique	163
Présentation	163
Une méfiance vis-à-vis du sens	163
Le piège du sens et de la compréhension	164
Poésie : escroquerie qui rivalise avec la vérité.....	165
Le poétique comme fabrication d'une vérité dramatique.....	167
Le « drame » : non-coïncidence entre savoir et vérité	167
Vérité : non pas une réminiscence mais une grammaire	168
Fabrication : artifice, poïésis.....	169
La vérité comme non-savoir.....	170
Sujet divisé entre savoir et vérité.....	170
Le dramatisme : Vérité formelle et vérité matérielle	172
Vicissitudes de la vérité matérielle.....	174
Magie, religion et sujet	174
Vérité et non-savoir du poète.....	175
L'interprétation analytique comme poétique	176
Conclusion.....	178
IV. Vide	181
Une utilité impossible.....	181
Présentation	181
Point de vue de l'utilitarisme	182
Bentham : il n'y a pas d'être de l'utile.....	182
Mill : un utile injustifiable	184
Burke : le pouvoir du vide	186
Douleur comme émissaire de l'irreprésentable	186
L'importance de la privation.	187
L'importance de l'ignorance.....	189

Conclusions	190
Vide et création	191
Présentation	191
Chez Freud	192
Le mystérieux de l'art.....	192
Non-coïncidence entre le savoir et la vérité : utilité art dans culture	193
La création et la question du sexuel.....	195
Chez Lacan.....	196
Les trois sublimations.....	196
La Chose : Ruth Kjar et le vase de Heidegger.	196
L'insaisissable du vide : l'exemple de l'amour courtois	198
Conclusions	201
L'art chez Lacan : vers les limites de la Bedeutung.....	204
Présentation	204
Idéal de complétude de la science	204
Le cogito et un sujet d'essence poétique.....	206
Limite <i>Bedetung</i> : poésie.....	210
Trou dans le savoir et ombilic du sujet : fondements de la fabrication.....	213
Conclusions	219
V. Corps	223
Le plaisir de l'art dans la cité : de l'inutile platonicien au principe d'utilité	223
Présentation	223
Uné éducation de la jouissance : <i>La République</i>	223

Table des matières

Jouissance comme repère : Bentham, Mill et Burke	226
Plaisir et douleur chez Bentham et Mill.....	226
Au-delà du plaisir et de la douleur chez Bentham	228
Au-delà du plaisir chez Burke	230
Conclusions	233
La pulsion et l'art chez Freud : de la satisfaction substitutive à l'au-delà	235
Présentation	235
Pulsion : ni pour la vie ni pour le plaisir	235
Sublimation et vie civilisée	238
D'un art comme conciliation à un art comme jouissance du langage	239
L'utilité de la satisfaction substitutive	239
L'inutilité d'un pur jeu langagier	240
Conclusions	245
Lacan : art, pulsion et jouissance langagière	248
Présentation	248
Trieb et Das Ding : impasse à la morale et à l'utilité	249
Besoin, demande, désir.....	251
Sublimation : pulsion, désir, art	255
Lalangue : jouissance du déchiffrage	257
Conclusions	260
VI. Reste	263
Freud et l'art : récupération des restes de la science.	263
Présentation	263

Usage des poétiques dans la toute première clinique freudienne.....	263
Les poétiques comme référence pour formaliser l'inconscient.....	266
Une logique qui n'est pas exclusive du pathologique	266
Rêve	267
Lapsus	268
Witz.....	269
Le reste comme source de savoir	270
La méthode d'un critique d'art	270
Restes dans les formations de l'inconscient.....	271
Autres savoirs hors la science.....	272
Freud et la difficulté d'une science des restes.....	274
Prendre au sérieux ce que la médecine néglige.....	274
La réception de son œuvre, malgré son désir scientifique.....	275
Conclusions	276
L'art : non tant une discipline, mais une logique	277
Une logique du reste	277
Tension entre le médecin et le poète.....	278
Lacan : le reste et son rapport à l'art	280
Présentation	280
Prendre de la graine de celui qui anticipe.....	280
Le poète et les formations de l'inconscient : deux marginaux.....	284
Art et reste : entre le déchet et l'agalma.....	286
Art de la manche, distinct de l'aristotélisme du manche.....	286
L'objet résiduel et sa valeur.....	288
Vérité et dyade : entre l'agalma et le déchet.....	291
Le psychanalyste et l'art : le rapport au sujet.....	293
L'escroquerie : du côté de la poésie ou du côté de la science ?.....	293

Table des matières

Psychanalyse : retour du forclos du discours de la science, et points en commun avec la poésie	294
L'art analytique : une science qui inclut la poésie	296
Conclusions	297
Le poète : théoricien du reste	298
Le poète chez Lacan : non sans la science	299
Le reste dans les poétiques : aux limites du résidu	301
Remarques finales : le retour du rejeté par la science	302
Conclusion.....	305
Ce que cet inutile n'est pas dans ce parcours	305
Ni l'infantile ni l'irrationnel	306
Ni l'ésotérisme ni la magie.....	306
Ni la poésie.....	307
Ce que cet inutile est dans ce parcours.....	307
L'utile et l'inutile en question	307
Logique combinatoire propre à l'utile, et son absence d'essence	308
Les combinatoires trouvées dans notre parcours	308
Quelque chose d'essentiellement détaché de l'utile : le Witz.	309
L'art en question.....	309
Un déplacement de sa valeur	310
L'ars poetica de Freud, et la composition de Lacan.	311
Valeur subjective des arts	312
Le sujet en question.....	313
Non-coïncidence entre le savoir et la vérité	314
Impasse de la morale : le symbolique n'éduque pas le corps, mais y introduit le désordre	316
Sujet et valeur sociale de l'art : une logique métonymique.....	316
Dernières conclusions	318
Bibliographie	321

INTRODUCTION

Présentation

« *All art is quite useless* » (Wilde, 2005, p. 4). C'est une opinion assez générale, quelque part contemporaine, malgré de nombreux paradoxes. L'utilité de l'art est certes contestable (Jimenez, 1997), mais jamais, dans l'histoire, l'art n'a coûté aussi cher (Debray, 1992). Ce paradoxe ne s'arrête pas là, car ce phénomène d'un art inutile, mais extrêmement cher, n'empêche pas des analyses comme celle de Nuccio Ordine (Ordine, 2012), qui prétend que les arts sont menacés par le marché¹.

Ces paradoxes ne sont pas rares, bien au contraire, ils forment un véritable *leitmotiv* non seulement quand on essaie de penser l'utile et les arts, mais quand on pense les arts eux-mêmes. En effet, si nous admettons que les arts sont inutiles, ils le sont par rapport à quoi ? Historiquement, les arts montrent un penchant vers l'inutile proportionnel à leur autonomie : moins l'art dépend d'autres valeurs (culte religieux, valeur artisanale), plus il est autonome, et plus il est autonome, plus il dévient hétéronome et donc inutile (Jimenez, 1997). Cela signifie que l'art autonome devient insaisissable, et n'est analysable qu'en multipliant les références théoriques. L'inutile dans l'art l'est pour des raisons très diverses, sauf artistiques : raisons culturelles, économiques, épistémiques, sociologiques, ergonomiques, etc.

Dans quel registre penser l'inutile dans l'art ? Nous nous appuyerons sur la théorie psychanalytique, particulièrement sur les œuvres de Freud et de Lacan. Ces deux auteurs sont loin d'être des esthètes et des théoriciens de l'art, malgré l'influence de la psychanalyse sur les arts (Jimenez, 1997). Leurs mentions de l'inutile sont maigres, leurs références artistiques modestes et isolées. Or, nous verrons dans cette thèse qu'elles sont fondamentales pour la

¹ Cette opinion généralisée est recueillie et critiquée par Nuccio Ordine dans son *L'utilité de l'inutile* (Ordine, 2012). C'est un livre riche en références, mais qui prône pour un art utile en tant que luxe. Cette thèse propose un art qui n'est pas luxe mais inhérent à la condition subjective et en conséquence, *pour tous*.

théorie psychanalytique, que c'est même l'inutile relatif à l'art qui a donné à la psychanalyse les repères pour se construire.

Nous en retiendrons principalement deux : la question posée par Freud sur l'énigme de l'utilité incertaine des arts ; et le sujet de la psychanalyse établi par Lacan à partir du *cogito*.

Premier repère : La question de Freud

Un art qui fait trou dans le savoir

C'est dans « Le malaise dans la culture » que Freud pose assez allusivement la question de l'utilité des arts au sein de la civilisation. Les arts semblent y avoir une fonction, qui est souvent du registre des satisfactions substitutives : Des motions défendues par la culture trouvent leur accomplissement par la voie fantasmatique qui conditionne les fictions poétiques, selon une logique qu'on trouve déjà dans des textes comme « La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne » (Freud, 1908a). De même, toujours selon le principe de plaisir, des expressions comme « la douce narcose dans laquelle nous plonge l'art » (Freud, 1929, p. 258) mettent l'art sur le même plan que d'autres moyens pour oublier les peines. Puis, paraphrasant presque John Stuart Mill, Freud parle de « l'art de vivre » comme moyen d'atteindre le bonheur. Il y inclut les plaisirs obtenus avec le beau autant des objets naturels que des créations artistiques. On constate, tout au long du texte, que les arts trouvent leur place dans la culture, associés au plaisir et au beau. Et c'est justement par ce biais que Freud pose la question de leur utilité.

La question de l'utilité apparaît à deux reprises dans « Le malaise dans la culture » (Freud, 1929) à propos du beau et de ses manifestations relatives aux arts. Premier questionnement de son utilité : « Il n'apparaît pas clairement que la beauté apporte un profit ; sa nécessité culturelle ne se laisse pas discerner et cependant on ne saurait en concevoir l'absence dans la culture » (Freud, 1929, p. 270). Freud exprime que ni l'esthétique ni la psychanalyse ne sauraient éclaircir ce paradoxe. Un deuxième questionnement évoque plus ouvertement la notion d'utilité : « Que la culture ne soit pas seulement soucieuse d'utilité, c'est ce que montre déjà l'exemple de la beauté, que nous ne voulons pas voir absente des intérêts de la culture (...) Mais l'utilité ne nous explique pas totalement la tendance ; il faut que quelque chose d'autre encore soit en jeu » (Freud, 1929, p. 281). Ainsi, ces deux questionnements peuvent se résumer à une séquence en

quatre parties : d'abord, un art dont l'utilité pose question; or, celui-ci est présent dans toutes les cultures ; ni l'esthétique, ni la psychanalyse, ni l'utilité elle-même ne peuvent expliquer cette contradiction ; face à cette impasse, il faut pour Freud autre chose pour le saisir. Cette « autre chose » ne sera pas développée par Freud, et c'est la question qui guide cette thèse.

En effet, Freud ne développe pas ce dernier point, mais une question s'impose : la psychanalyse peut-elle dire quelque chose à propos de l'inutile dans l'art ? Possède-t-elle les moyens de saisir ce que Freud voit comme une impasse dans le savoir du principe d'utilité ? Nous pouvons douter de la pertinence de cette question, car la psychanalyse est bien loin d'être une théorie de l'art. Or, des éléments dans la psychanalyse peuvent ouvrir des pistes pour penser les ressorts psychiques de l'inutile dans l'art, des ressorts qui dépassent la question esthétique et artistique, et qui semblent concerner la condition même du sujet dont la psychanalyse s'occupe.

Exemples de l'utile chez Freud et chez Lacan

Très succinctement, et sans le développer ultérieurement, Freud repère un appareil psychique en lien avec une utilité. Dans *Le trait d'esprit...*, il dira « Je doute que nous soyons à même d'entreprendre quoi que ce soit, là où pas une intention n'entre en ligne de compte »² (Freud, 1905a, p. 114). Il y aurait quelque chose propre à l'appareil psychique qui penche vers l'utile. Quoi ? Ce n'est pas précisé.

Autre est le cas de Lacan, chez qui la dimension de l'inutile est énoncée comme une caractéristique de l'expérience analytique. Pour Lacan, toute théorie qui prône un bien et une utilité est un savoir normatif. Dans le séminaire XV, cette normativité est associée à la question éthique de l'utile : « sur ce qu'est une conduite utile, avec tout ce que cela peut comporter d'extension sur « le bien général », sur « le bien particulier » » (Lacan, 1967a, p. 20). La praxis analytique qui est la sienne se propose comme en contresens à cette utilité. La règle fondamentale de Freud est présentée comme la référence d'une praxis analytique qui ne suit pas les idéaux classiques de l'utile : « (...) en tant que simplement savoir en gros de quoi il s'agit : *de parler* (...) d'une certaine façon, particulièrement dénouée, dans des conditions qui précisément s'abstraient de toute visée concernant cette référence à la norme, à l'utile » (Lacan,

² En allemand Freud utilise le mot *Absicht*, qui peut être traduit comme « intention » mais aussi comme finalité, objectif.

1967a, p. 20). Le « parler » dans la praxis analytique ne vise pas un utile, en tant que le discours de la libre association n'est pas référencé à une norme³.

Hypothèse

On peut dresser une liste des mentions par Freud et par Lacan de l'utile et de l'inutile, mais le centre de cette recherche est l'inutile par rapport à l'art. Si la psychanalyse peut en dire quelque chose, elle ne le fait pas de façon explicite. Ces deux auteurs énoncent très rarement l'idée d'un art inutile, et s'ils le font, c'est toujours pour parler d'autre chose. Il n'y a pas de théorisation de l'art chez Freud ni chez Lacan, mais ils mentionnent les arts. Ils s'en servent pour leurs argumentations, et selon une logique assez précise. C'est par cet usage des arts que nous pouvons saisir une idée de cet inutile, un usage des arts qui n'est jamais sans articulation avec la science et la philosophie. En effet, tout au long de son œuvre, et toujours avec un esprit fort scientifique, Freud se réfère aux sciences de son époque, ainsi qu'à la philosophie, mais aussi aux lettres et aux arts. Ces dernières sont très systématiquement utilisées lorsque la science et la philosophie sont impuissantes à saisir le symptôme. Freud se voit obligé de prendre le roman pour analyser le cas d'Elisabeth von R, et dans *L'interprétation du rêve*, *Psychopathologie de la vie quotidienne* et *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* la référence est souvent non tant des sciences ou de la philosophie, que des arts. Ce sont les trois textes fondateurs de la doctrine créée par Freud, et dans ce moment fondateur, on voit que là où Freud a affaire à un sujet qui se montre distinct de celui des sciences et de la philosophie, il a recours aux arts pour le rendre pensable. Lacan continuera dans cette voie jusqu'à la fin de son œuvre, non seulement en ce qui concerne l'usage des arts comme référence pour saisir le sujet de l'inconscient, mais aussi dans cet usage des arts toujours articulés à la science et à la philosophie.

Mais si Freud utilise les arts pour saisir le sujet de l'inconscient, il se retrouve dans une impasse pour penser les arts. Des arts à l'utilité incertaine, et pourtant toujours présents. Dans cette impasse, où le principe d'utilité ne suffit pas, il évoque un élément manquant pour l'expliquer, qu'il nomme « autre chose ». Cette question de Freud sur l'utilité et l'inutilité de l'art, qu'il faudrait « autre chose » pour saisir, nous permet de poser l'hypothèse que l'inutile dans l'art

³ D'autres mentions de l'inutile associé à la subjectivité apparaissent dans l'œuvre de Lacan, et ne seront pas précisées dans cette introduction mais au long des chapitres de cette thèse.

soit pensé, avec Freud et Lacan, comme un corrélat culturel du sujet de la psychanalyse. Autrement dit, des éléments relatifs à l'inutile dans l'art, au sein de la culture, entretiennent un rapport intime avec d'autres éléments proprement subjectifs, qui font aussi l'impasse sur les notions courantes de l'utile. Ce sujet mis au centre par Freud, par ce que Lacan nomme une « révolution copernicienne », est le sujet de la psychanalyse. Freud met au centre tout ce qui était marginalisé par la philosophie et la science, dont les arts et ce qu'ils ont d'inutile. Si la psychanalyse peut dire quelque chose à propos de cette « autre chose » qui conditionne le paradoxe de l'inutile dans l'art, C'est sa propre théorisation du sujet. Un sujet qui n'est pas celui de la philosophie, bien qu'il soit impensable avant la science moderne (Lacan, 1992).

Questions pour une méthode

Saisir l'inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse, nécessite de poser quelques questions pour guider notre lecture: D'abord, comment définir ce qui est utile et ce qui est inutile dans ce parcours ; ensuite, comment saisir ce qu'est l'art ici en question étant donné la difficulté de définir l'art lui-même ; aussi, d'où et où est-il possible de localiser l'idée d'un inutile dans l'art ; finalement, en quoi la psychanalyse, loin d'être une esthétique ou une théorie de l'art, a-t-elle quelque chose à dire concernant l'inutile dans l'art.

Sur cette dernière question, deux points sont à souligner : d'abord, ce travail étant avant tout une thèse en psychanalyse, il n'est pas question de soutenir une argumentation dans le domaine de l'esthétique ou de la théorie de l'art. Le deuxième point c'est que la psychanalyse est avant tout une pratique clinique. Bien que Freud prône une *universitas litterarum*, les liens entre la psychanalyse et les arts ont pour finalité d'enrichir la pratique médicale⁴, nullement de faire de la psychanalyse une philosophie de l'art.

Pour ces deux raisons, cette thèse non seulement n'a pas l'intention, mais se trouve dans l'impossibilité de déployer un parcours exhaustif des théories qui rendirent possible le concept d'art, ainsi que des enjeux épistémiques qui lient les arts à une supposé condition inutile. Nous pouvons ici affirmer que le seul sujet d'un inutile dans l'art mérite en soi une thèse. De même le concept d'utilité, sujet d'intérêt philosophique dont les sources sont nombreuses, et dont le

⁴ Comme il sera traité dans la partie consacrée à Freud dans le chapitre Reste, page 275.

parcours et la systématisation mériteraient aussi une thèse en philosophie, ce qui est hors les enjeux de la thèse que nous présentons ici.

Ainsi, s'agissant d'une thèse en psychanalyse, c'est la psychanalyse que nous plaçons au centre de la question d'un inutile dans l'art, dans la mesure où le problème sera abordé en tant que corrélat du sujet de la psychanalyse. C'est le sujet de la psychanalyse dont il sera question ici, et comment celui-ci peut présenter des rapports peut-être pas explicites, mais essentiels avec l'usage que Freud et Lacan font des arts dans leur œuvre. C'est ce sujet de la psychanalyse chez Freud et chez Lacan, l'usage que ces derniers font des arts, qui nous permettront de recueillir des éléments susceptibles de correspondre avec certains éléments de l'histoire de l'art et de la philosophie, relatifs autant à l'art qu'à l'utile, ainsi qu'à l'inutile dans l'art.

Cette articulation entre le sujet de la psychanalyse et l'inutile dans l'art est un texte qui nous servira de repère. Ce texte sera comme un *Leitmotiv* tout au long de cette thèse. Il s'agit de « La science et la vérité » (Lacan, 1992).

Second repère : le sujet de la psychanalyse à partir de « La science et la vérité »

En quoi ce texte peut nous servir de repère ? D'abord, dans la mesure où Lacan le propose ouvertement comme un texte pour ne pas se tromper de sujet. C'est en effet un texte où Lacan distingue le sujet de la psychanalyse de celui de la philosophie, à partir du *cogito* comme point inaugural de la science moderne. Ces réflexions ne semblent guère en relation avec les arts et leur possible inutilité. Or, c'est un texte qui répète une opération effectuée systématiquement autant par Freud que par Lacan lorsqu'ils utilisent la référence artistique : l'effort pour se distinguer de la science et de la philosophie. Dans ce texte, ainsi que dans les mentions du *cogito*, la référence aux arts est fort discrète, mais fondamentale. On y trouve également des éléments propres au sujet de la psychanalyse qui nous serviront d'outil de lecture pour saisir chez Freud et chez Lacan autant les arts que les sources et références de l'utile, de l'histoire de l'art, et du rôle des arts dans la civilisation.

Division du sujet après la science

Le cogito pour ne pas se tromper de sujet

Le *cogito* est pour Lacan le point de départ pour saisir le sujet de la psychanalyse qu'il tente de formaliser dans son enseignement. Cet événement philosophique permet à Lacan de saisir un sujet qui est aussi distinct de la science qu'impensable avant elle. Et cette analyse permet à Lacan de nous donner des repères pour ne pas nous tromper, ne pas confondre le sujet de la psychanalyse avec l'infantile, avec le subliminal, ou avec le sujet de la philosophie.

Lacan met au centre de la question la *Ichspaltung* dans la découverte de Freud et la pratique analytique. Cette scission n'est pas seulement dans le domaine de l'expérience de l'empirique, mais dans une « certaine réduction » (Lacan, 1992, p. 855). Cette réduction a lieu historiquement à partir d'un « certain moment du sujet que je tiens pour être un corrélat essentiel de la science : un moment historiquement défini (...) celui que Descartes inaugure et qui s'appelle le *cogito* » (Lacan, 1992, p. 856). Ce moment sera dans la suite considéré « comme le point de départ nécessaire de toutes nos spéculations » (Lacan, 1973b, p. 121), où c'est la science celle qui détermine le sujet de la psychanalyse, et non pas l'inverse (Lacan, 1968, p. 33).

Ce sujet saisi à partir du cogito a pour fonction de ne pas se tromper de sujet, pour éviter une série de pièges et de malentendus « fécondes en erreur », comme ceux de l'illusion archaïque, telle que Lévi-Strauss l'avait dénoncée, où l'homme serait l'enfant. Cette illusion archaïque est « inévitable dans la psychanalyse, si l'on ne s'y tient pas ferme en théorie sur le principe que nous avons à l'instant énoncé : qu'un seul sujet y est reçu comme tel, celui qui peut la faire scientifique » (Lacan, 1992, p. 859). Ce sujet n'est pas non plus celui de la philosophie : L'inconscient n'est pas le subliminal, ce sont des pensées ; la remémoration n'est pas la réminiscence, mais une nécessité de structure, « (...) dont les échos, le modèle, le style, sont curieusement à retrouver de nos jours dans les mathématiques » (Lacan, 1973b, p. 47). Et bien que la psychanalyse soit proposée comme impensable avant le sujet de la science cartésienne, cet axiome ne fait pas nécessairement de la psychanalyse une science chez Lacan. « Elle n'a pas son statut de science et elle ne peut que l'attendre, l'espérer. Mais c'est un délire dont on attend qu'il porte une science. C'est un délire dont on attend qu'il devienne scientifique » (Lacan, 1976b, p. 30).

La démarche cartésienne : quête de certitude et surgissement du sujet

Si Lacan saisit quelque chose de la division subjective dans le *cogito*, il le trouve dans le paradoxe d'une quête de certitude, qui mène vers le doute. C'est ce que Lacan appelle « la démarche cartésienne », qui induit, pour Lacan, le sujet divisé dont la psychanalyse s'occupe. Deux abords de cette définition sont dans cette analyse du *cogito* : division dans le passage du *cogito* vers le *dubito* ; division entre le savoir et la vérité.

Ce que Lacan appelle *la démarche cartésienne* est énoncée comme « le défilé d'un rejet de tout savoir, mais pour autant prétend fonder pour le sujet un certain amarrage dans l'être » (Lacan, 1992, p. 856). Dans un séminaire ultérieur cette démarche est aussi associée au « refus de la question de l'être » (Lacan, 1966a, p. 140). Dans le même esprit, il dit dans le séminaire XII : « aucune institution essentielle de l'être n'est donnée dans Descartes » (Lacan, 1964, p. 693). Ainsi, la démarche cartésienne ne cherche ni l'être, ni un savoir sur l'être, mais une certitude. Mais « [c]e désir de certitude, il a beau n'aboutir pour Descartes qu'au doute » (Lacan, 1973b, p. 202). C'est dans le doute, dans ce déplacement du *cogito* vers le *dubito* dans la méditation seconde (Descartes, 1937) que Lacan détecte un point de symptôme chez Descartes.

Dans « La science et la vérité » Lacan propose dans le *cogito* un sujet qui serait « celui de la division du sujet entre vérité et savoir » (Lacan, 1992, p. 864). Il se réfère à ce point de division comme celui « où je vous ai laissé l'an passé », c'est-à-dire, dans son séminaire XII. Car le *ergo* qu'il utilise dans sa formulation, « qui indique bien quelque chose qui est de l'ordre de la nécessité (...) et que pourtant Descartes accentue, répudie comme devant être interprété *d'aucune façon* par une nécessité qui tomberait sous l'incidence du procès logique de la nécessité » (S XII 9 juin 65). C'est dans ce point du symptôme que, pour Lacan, l'inconscient se manifeste. Ce que Lacan appelle « l'erreur de Descartes » (Lacan, 1973b, p. 204) est une certitude qui ne se sait pas comme point d'évanouissement. Ce point d'évanouissement est le lieu de division du sujet, et la deuxième topique de Freud en serait la preuve. Si la démarche cartésienne est une quête de certitude (Lacan, 1992), cette certitude est celle d'un savoir qui y est présent : je pense : « donc je suis ». Autrement dit, « Je suis celui qui pense : « *donc je suis* » ». C'est dans l'espace entre le « je suis » du sens et le « je suis » de l'être que s'introduit la division, le *Entzweiung*. La *entzweiet* est un « là où je pense, je ne sais pas ce que je sais », autrement dit, le point d'évanouissement entre le savoir et la vérité.

Les effets de cette division

En tant que sujet de la certitude de son savoir, pour Lacan, la démarche cartésienne n'est pas une démarche de vérité. Mais ceci n'est pas pour Lacan un défaut, bien au contraire : « C'est ce rejet de la vérité hors de la dialectique du sujet du savoir qui est à proprement parler le nerf de la fécondité de la démarche cartésienne ». En effet, débarrassée de la vérité dans la dialectique du savoir, la science après Descartes sera un mode de production du savoir, où de même que le capitalisme cumule du capital, la science cumule du savoir (Lacan, 1965). Mais si dans cette opération le savoir va du côté de la production scientifique, quelle est la place de la vérité ici en jeu ? Lacan la situe dans le sujet dont la psychanalyse s'occupe, en tant que sujet de la parole : « C'est dans les achoppements, dans les intervalles de ce discours où je trouve mon statut de sujet. Là m'est annoncé la vérité : où je ne prends pas garde à ce qui vient dans ma parole » (Lacan, 1964, p. 695). La vérité apparaît à l'insu du sujet, ce qui est la définition de l'inconscient, qui non seulement est un savoir-non-su, mais aussi un savoir qui, même en devenant su, ne garantit pas un accès à la vérité, car l'inconscient n'est pas un sens dans les profondeurs (Lacan, 1992). Cette impuissance du savoir à l'égard de la vérité, conséquence du *cogito*, est pour Lacan la cause « [d'un] certain dramatisme » (Lacan, 1964, p. 689). C'est le dramatisme propre au symptôme et au sujet souffrant qu'on retrouve dans la clinique, comme Freud l'énonçait dans « De la psychanalyse sauvage » (Freud, 1910b) lorsqu'il dit que ce n'est pas en donnant un savoir formel qu'il y aura efficacité au niveau de la cause du symptôme. Ceci est la preuve clinique de l'*Entzweiung*. Lacan définit ici la division du sujet du symptôme : « c'est l'incarnation de ce niveau où la vérité reprend ses droits et sous la forme de ce réel non su, de ce réel à exhaustion impossible, qui est ce réel du sexe » (Lacan, 1964, p. 699).

Ce réel du sexe est le lieu où la vérité reprend ses droits, en tant que vérité comme cause matérielle. Cette vérité du sujet de la psychanalyse est définie par Lacan comme une vérité qui parle (Lacan, 1992, p. 869). Si cette vérité parle c'est en raison de son incomplétude, ce qui inspire à Lacan son aphorisme « il n'y a pas de vérité de la vérité », « puisque la vérité ne se fonde de ce qu'elle parle », sans autre fondement que ce qu'elle-même dit. (Lacan, 1992, p. 867). Ce manque du vrai sur le vrai « c'est là proprement la place de l'*Urverdrängung* » (Lacan, 1992, p. 868). Cette absence de vrai sur le vrai est aussi argumentée par le théorème de l'incomplétude de Kurt Gödel, qui montre l'échec de la science lorsqu'elle essaie de suturer son sujet.

Cette tentative de suture donnera à Lacan la clé pour saisir la science et son rapport au sujet de la psychanalyse.

Le retour de cette division

Nous trouvons, après la démarche cartésienne, une division du sujet entre savoir et vérité. Nous trouvons aussi une science qui se débarrasse de la question de la vérité et de la question de l'être. Une vérité apparaît dans le drame analytique comme vérité qui parle, cause matérielle, réel du sexe. Mais par quels moyens cette vérité apparaît-elle dans l'expérience analytique ? Toujours dans « La science et la vérité », Lacan énonce une autre opération de discours, qui met encore en jeu le lien entre la science et la psychanalyse. Cette opération apparaît sous plusieurs formes tout au long de son œuvre, et articule le discours de la science à la *Verwerfung* freudienne. Les différents moments de cette articulation peuvent se résumer dans l'axiome « la psychanalyse est le retour du rejeté par la science moderne ».

L'idée d'une Verwerfung comme opération effectuée par la science.

La relation entre la *Verwerfung* et la science est proposée plusieurs fois dans l'œuvre de Lacan. Nous allons la résumer à partir de son apparition dans « La science et la vérité ». Dans ce texte, la *Verwerfung* est mentionnée à propos du refus de la science de tout ce qui est la vérité comme cause. Dans cette articulation, très allusivement, il propose un lien entre la subjectivité psychotique et la science : « Pourtant si l'on aperçoit qu'une paranoïa réussie apparaîtrait aussi bien être la clôture de la science » (Lacan, 1992, p. 874). Il dira aussi que ce rapport entre la science et la vérité comme cause n'est pas tout neuf. En effet, l'articulation entre la science et la *Verwerfung* date de bien avant. Dans le séminaire VIII, Lacan associe la prégnance de la sphère dans la science avec cette *Verwerfung*. Il propose la cause de cette difficulté d'abandonner la sphère de la part de la science : « Mais à quoi tient l'adhésion à ces formes en ce qu'elle est affective ? – sinon à la *Verwerfung* de la castration » (Lacan, 2001, p. 117). Une autre relation entre la science et la *Verwerfung* est aussi proposée concernant les trois types de sublimation, et leurs rapports avec *das Ding*. Là où l'art organise autour du vide, là où la religion évite le vide, « (...) [l]e discours de la science rejette la présence de la Chose (...) Le discours de la science est déterminé par cette *Verwerfung*, et c'est probablement pourquoi – ce qui est rejeté du symbolique reparaissant, selon ma formule, dans le réel (Lacan, 1991c, p. 157).

Voici un point fondamental pour notre argumentation. Après une série d'articulations entre la *Verwerfung* et la science, Lacan propose que, par la structure même de la *Verwerfung*, ce que la science rejette soit voué à retourner dans le réel. La question, c'est de saisir ce retour dans le réel.

Les conséquences du forclos

Trois retours du forclos de la science sont repérables : la forclusion de l'être et son retour en tant que déchet (d(être)itus) ; la forclusion de la castration et son retour en tant que discours analytique ; le rejet du sujet et son retour en sujet vidé de pure logique signifiante.

Concernant l'être et le d(être)itus, les réflexions autour du *cogito* nous donnent encore des pistes. Dans le séminaire XIV, Lacan dit ouvertement que c'est ce refus de la question de l'être qui fonde la science, et en conséquence, rend possible la découverte de Freud (Lacan, 1966a). Or, il affirme aussi que bien que le cogito se débarrasse de la question de l'être, rien chez Freud ne reprend la pensée de l'être, « au-delà de ce que le *cogito* lui a désormais assigné comme limite » (Lacan, 1966a, p. 143) : « (...) cet « être de l'homme », en tant que *verworfen* reparaît dans le *réel*, il a un nom : ceci s'appelle le « *d(être)itus* » (Lacan, 1966a, p. 144). Remarquons la connotation résiduelle de ce retour de l'être dans le d(être)itus, néologisme nécessaire pour Lacan, qui souligne que la psychanalyse ne revient pas à la question de l'être. Le ça parle n'a rien à voir avec l'être, mais avec une logique purement langagière, comme on le verra par la suite.

Concernant le rejet de la castration et son retour dans le discours analytique, la science est ici mise en lien avec la philosophie et avec le capitalisme. Dans le séminaire à Sainte-Anne de 1971-72, la *Verwerfung* est mise en lien avec le discours du capitalisme, qui a été auparavant associé à la science moderne⁵. Lacan dira que ce qui distingue le discours du capitalisme c'est « la *Verwerfung*, le rejet, le rejet en dehors de tous les champs du symbolique avec ce que j'ai déjà dit que ça a comme conséquence » (Lacan, 1971, p. 41). Cette forclusion porte sur la castration, et voici sa conséquence : « C'est bien pour ça que deux siècles après ce glissement...

⁵ Comme énoncé dans le séminaire XVII : « On n'a pas attendu pour le voir que le discours du maître se soit pleinement développé pour montrer son fin mot dans le discours du capitaliste, avec sa curieuse copulation avec la science » (Lacan, 1991b, p. 126).

appelons-le calviniste après tout, pourquoi pas... la castration a fait enfin son entrée irruptive sous la forme du discours analytique »⁶ (Lacan, 1971, p. 41).

Concernant le refus du sujet, celui-ci est énoncé ouvertement dans le séminaire XIII, dont l'introduction est devenue l'article « La science et la vérité ». Lacan y fait mention d'une forclusion du sujet de la part de la science (Lacan, 1965, p. 652). Un an plus tard, cette forclusion du sujet est reprise : son retour dans le réel est un sujet vidé, qui n'est que pure logique de langage. Ce n'est pas que la science ignore le sujet, mais qu'elle le vide du langage, ce qui donne d'un côté un idéal de langage sans sujet, et d'un autre côté une « interdiction sur l'effet de sujet du langage » (Lacan, 1966a, p. 349). Autrement dit, face au rejet (qui est autre façon de traduire la *Verwerfung*) d'un savoir qui dépend et du langage et du sujet, son retour est un sujet vidé qui n'est que pure logique de langage. Lacan exprime que le sens de la découverte de l'inconscient est qu'il se montre comme pure structure de langage, tel que Freud l'a montré dans sa *Traumdeutung* et son *Witz...* . Ce rejet et son retour est aussi en lien avec la science moderne : « puisqu'il s'origine du fait de la science... c'est que le sujet (...) rejeté du symbolique reparaît dans le réel (...) y présentifiant son seul support : le langage lui-même » (Lacan, 1966a, p. 350). Ce langage parlerait du sexe, « dont l'acte sexuel représente le silence » (Lacan, 1966a, p. 350). Silence, car en n'ayant pas de métalangage, le réel du sexe est un trou dans la signification : « ce trou dans la *Bedeutung* (...) tracé par Freud, du procès de l'aliénation, son sens, sa révélation, c'est : l'incapacité de toute *Bedeutung* à couvrir ce qu'il en est du sexe » (Lacan, 1966a, p. 115). Cette incapacité est l'essence de la castration, en tant qu'une différence sexuelle n'est pas supportée par la *Bedeutung*.

Ce que la science a forclos forme une liste qu'on peut résumer à ce seul dénominateur commun : une perte. Celle-ci a lieu au moment où le langage « a à rendre compte de sa propre essence. Peut-être est-il obligé qu'à cette conjecture se produise obligatoirement quelque perte ? » (Lacan, 1964, p. 19). Cette perte est le commun dénominateur de tout ce qui a été pour Lacan

⁶ Cette idée apparaît aussi à propos de la philosophie. Dans le séminaire XI, Lacan distingue la psychanalyse de la philosophie dans la mesure où cette dernière éviterait la castration. « [C]'est un chemin que l'expérience analytique impose de rectifier, parce qu'il évite l'abîme de la castration » (Lacan, 1973b, p. 73). Même principe dans le séminaire suivant : « J'appelle « philosophie » tout ce qui tend à masquer le caractère radical et la fonction originaire de cette perte » (Lacan, 1964, p. 19).

forclos par la science moderne : castration, sujet, d(être)itus. Tous ces restes de la science, qui font retour en tant qu'ils sont récupérés par la psychanalyse.

Six points à retenir du sujet de la psychanalyse pour analyser l'inutile dans l'art

Nous avons proposé comme premier repère la question de Freud sur l'utilité de l'art au sein de la civilisation. Nous avons proposé comme hypothèse que cette inutilité paradoxale soit saisie à partir du sujet de la psychanalyse, en proposant comme second repère « La science et la vérité » ainsi que d'autres mentions du *cogito* qui lui sont relatives. Mais pourquoi prendre comme second repère ce texte et non pas les mentions que Freud et Lacan donnent des arts ? D'abord, parce que les références de ces deux auteurs aux arts sont nombreuses, mais très rares leur mises en relation avec l'inutile, insuffisantes en soi pour une argumentation. Ensuite, « La science et la vérité » présente une seule mention des arts, car elle est associée à la subjectivité : Lacan parle « d'un sujet strictement réduit à la formule d'une matrice de combinaisons signifiantes », combinatoire associée à la linguistique, mais surtout aux « (...) effets du langage, puisqu'on peut y construire une poétique qui ne doit rien à la référence à l'esprit du poète, non plus qu'à son incarnation »(Lacan, 1992, p. 860). Cette condition poétique de la logique combinatoire du sujet du langage « [c]'est la logique qui fait ici office d'ombilic du sujet, et la logique en tant qu'elle est nullement logique liée aux contingences d'une grammaire »(Lacan, 1992, p. 861).

Ainsi, c'est à partir de « La science et la vérité » et du lien qu'on y trouve établi entre le sujet de la psychanalyse et une condition poétique de la logique de ce sujet, que nous lirons non seulement les références aux arts de Freud et Lacan, mais aussi celles qu'ils ont choisies pour saisir l'utile et l'inutile, ainsi que les arts. Ces éléments, combinés à la lecture des mentions artistiques de Freud et de Lacan, nous permettent d'isoler six registres, six vecteurs pour composer les textes travaillés, qui forment les six chapitres de cette thèse : lien social ; logique combinatoire ; vérité ; vide ; corps ; reste.

Le lien social comme vecteur se justifie par deux raisons : d'abord, autant pour Freud que pour Lacan, ce qui distingue la subjectivité de l'œuvre d'art est que ce dernier est sociable, recevable par l'autre. Ensuite, la question même de l'inutile dans l'art n'est pas sans rapport avec la fonction ou le rôle des arts dans le lien social.

La logique combinatoire se justifie par trois raisons : d'abord, si le sujet possède une qualité poétique, c'est sa condition de sujet de pure logique langagière. Ensuite, cette même logique, propre au sujet apparaît autant chez Freud que chez Lacan comme propre à l'ars poetica, que Lacan nomme « composition ». Enfin, la logique combinatoire est utilisée comme un outil pour penser l'utile et l'inutile non seulement chez Bentham et chez Mill, mais aussi chez d'autres auteurs qui ne le traitent pas directement, tels Edmund Burke ou Longin.

La vérité est l'un des points essentiels qui guident cette recherche. Elle apparaît au long de l'histoire de la notion d'art, depuis Platon et sa théorie de la vérité (où l'art n'est qu'imitation de l'imitation) jusqu'aux courants d'une esthétique vouée à la métaphysique (Hegel, Heidegger). Elle apparaît aussi dans la polémique philosophique-esthétique entre la clarté et la vivacité : un langage sans possibilité de malentendu comme idéal philosophique, versus un langage obscur, métaphorique, qui perd en clarté mais gagne en effet subjectif. Cette polémique clarté-vivacité continue chez Freud, dans ses analyses de l'énigme de l'œuvre d'art ainsi que du *Witz*. Lacan la prolonge en opposant une suggestion claire et communicationnelle versus une intervention analytique qui n'est pas faite pour être comprise mais pour créer des vagues. Cette intervention a affaire à la vérité comme cause matérielle.

Le vide comme vecteur repère se justifie par un anti-essentialisme qui apparaît chez Lacan non seulement autour de l'œuvre d'art, mais aussi de la vérité qui est en jeu, sans métalangage. Cette absence d'essence est fondamentale aussi dans la doctrine utilitariste : Pour Bentham comme pour Mill (même si Mill se montre plus platonicien), l'utile présente une condition insaisissable pour l'un et injustifiable pour l'autre. C'est pour cette absence d'essence que Platon exclut les arts de la cité. Bentham les réintroduit en toute discrétion, en les rendant utiles non pas pour son projet utilitaire mais dans la jurisprudence.

Le corps se justifie principalement pour deux raisons : d'abord, l'art a un effet qui montre, comme la pulsion, un rapport entre le psychique et le somatique. Il agit sur le symbolique et sa logique combinatoire, et il agit aussi sur le corps. Le cas du *Witz*, fort associé aux arts autant par Freud que par Lacan, en est un exemple. Ensuite, parce que l'inutile dans l'art s'articule à la subversion de la philosophie morale par la psychanalyse. C'est dans la mesure où nous avons affaire à la pulsion que l'art apparaît chez Lacan parmi les objets qui « ne servent à rien ». C'est ici qu'apparaît « l'autre chose » que Freud remarquait comme manque pour expliquer l'utilité des arts. Car là où le principe d'utilité propose une psychologie selon la dualité plaisir-déplaisir,

Freud propose un au-delà du principe de plaisir, que Lacan conceptualisera comme la jouissance.

Le reste se justifie comme point de capitonnage des vecteurs antérieurs. C'est un chapitre consacré à l'usage des arts, par Freud et Lacan, dans leur enseignement. Comme le propose le chapitre sur la logique combinatoire, l'art se montre inutile par rapport à un idéal de l'utile. L'inutile est ici saisi en tant que reste d'autre chose. Cette condition de reste est partagée par la psychanalyse, en tant que retour d'une castration rejetée, comme Lacan le dit à Sainte-Anne. Finalement, la manière dont Lacan conceptualise ce reste, inhérent à la subjectivité, nous donne des outils pour penser l'oscillation de la valeur des arts entre le résidu et l'agalma, entre l'inutile et le précieux.

Les références principales

Si l'hypothèse proposée est l'inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse, la référence centrale est la théorie psychanalytique. Le choix, dans ce travail, est plus spécifiquement des œuvres de Freud et de Lacan. Ces auteurs ne manquent à aucun des chapitres, et guident constamment nos lectures. S'il y a une exhaustivité dans ce travail, elle est des moments où ils font référence aux arts dans leurs œuvres. L'exhaustivité, nécessaire de cette « thèse en psychanalyse » réduit les notions d'utile et d'art au courant freudo-lacanian ici en jeu. Toute autre exhaustivité serait du domaine d'une thèse de philosophie ou d'histoire de l'art, objectifs qui dépassent et risqueraient de disperser ce travail.

La référence de Freud et de Lacan

Ces deux auteurs seront notre référence centrale, et même si nous citons leurs commentateurs, ces citations ne seront pas systématiques. Autrement dit, il s'agit d'une thèse où, pour des raisons de méthode, notre sujet sera analysé à partir de ces deux auteurs, sans trop tenir compte de toute la littérature psychanalytique freudo-lacanianne concernant les arts. Ce qui n'exclut nullement que, dans l'avenir, cette lecture de Freud et de Lacan ne serve à des recherches qui pourront inclure des commentateurs.

Comme indiqué plus haut, le fil rouge sera les mentions et l'usage que ces deux auteurs font des arts. Vu la quantité assez modeste de ces mentions, nous nous permettrons d'inclure d'autres éléments qui, comme un *leitmotiv*, reviennent souvent dans leur usage des arts. C'est le cas des

formations de l'inconscient en général, et notamment du *Witz*, qui, suivant le penchant hégélien et schillérien de Freud, donne des pistes fort utiles pour penser les arts. D'autres notions et concepts seront travaillés en fonction des thèmes de chaque chapitre, avec une exhaustivité suffisante pour saisir l'usage que ces auteurs font des arts.

Cette lecture suivra la façon dont ces auteurs font référence aux arts, sans beaucoup se soucier de distinguer les techniques et disciplines artistiques. En effet ils font un usage assez large de la notion d'art, saisissant plutôt la logique commune des différentes techniques que leur spécificité.

Les références de l'art

En suivant comme repères les textes de Freud et de Lacan, nous ferons aussi un usage assez large de la notion d'art, sans distinguer entre les techniques et les différentes disciplines. Cet effort de différenciation nous détournerait de notre recherche, qui vise plus la logique combinatoire commune aux manifestations artistiques, ainsi que leur rôle général dans le lien social.

Dans ce sens élargi de la notion d'art, nous nous permettrons des anachronismes, en ayant conscience que l'art tel que nous l'entendons de nos jours n'est pas un concept qui existe depuis toujours. Ainsi, tout en retraçant l'apparition de l'artiste de génie et l'autonomisation de l'art après la renaissance, nous nous permettrons d'associer aux arts des références antiques, comme *La République* et *Phèdre*, où la *Poétique*, ou *Du sublime*, ainsi que l'étymologie même du mot poésie, le terme grec *poiein* (ποιειν) ne désignant pas le poète que nous connaissons de nos jours, mais le « fabricant ». Ce ne sont pas des textes sans rapport avec les arts, mais nous tenons à préciser que c'est nous, dans l'après coup, avec nos systèmes de pensée contemporains, qui sommes susceptibles de les lire comme des références artistiques. Comme Debray le souligne, la *Poétique* n'était point un livre d'esthétique mais un guide pour la composition de tragédies (Debray, 1992). Dans cette lecture historique des arts, des références esthétiques seront mentionnées, ainsi que certaines polémiques tendent le rapport entre la pensée philosophique et le langage poétique. Sur ce dernier point, la lecture du *Faux traité d'esthétique* de Benjamin Fondane nous a été fort utile, en tant qu'il propose, à partir de sa lecture de *La République*, le divorce entre la connaissance et l'art, divorce qui n'est pas sans rapport avec la supposée condition inutile des arts.

C'est justement en repérant la condition inutile des arts comme conséquence d'une tension avec la philosophie que nous avons décidé de ne pas utiliser des œuvres d'art ou des artistes en guise d'exemple. En effet, l'idée d'un art inutile semble plus une question philosophique et scientifique qu'artistique. La méthode choisie pour cette thèse fait que l'introduction d'exemples artistiques serait plus une illustration de nos arguments qu'un véritable apport à notre argumentation. Notre pari est ici que ce travail de recherche nous serve comme construction théorique pour, dans un second temps, analyser les arts et leur rapport à l'utile et à l'inutile.

Les références pour l'utilité et l'inutilité

Nous prenons comme référence la doctrine utilitariste de ses fondateurs, Jeremy Bentham et John Stuart Mill. Dans ce choix, nous sommes conscients que la notion d'utilité est largement plus vaste que cette doctrine et que ces deux auteurs. Jeremy Bentham lui-même a tenté une histoire de l'utile dans la pensée qui, selon Jean-Pierre Cléro, manquait des auteurs importants (Cléro, 2006). Ce sera aussi le cas ici, et pour deux raisons. D'abord, une exhaustivité de la notion et du concept d'utile dans la pensée est déjà une thèse en soi. Mais aussi, et plus en accord avec notre recherche, Bentham et Mill ont été une référence non négligeable pour les deux auteurs centraux de cette thèse : Freud et Lacan. Lacan, dont la formule d'une vérité avec structure de fiction signifie une paraphrase remarquable de la théorie des fictions de Bentham. Et Freud qui, sans le citer ouvertement dans son œuvre, a été son traducteur pendant sa jeunesse, et dont les mentions du plaisir et des arts dans le lien social présentent quelques similitudes avec l'importance que Mill donne aux arts, importance toutefois limitée au principe de plaisir. Les influences de l'utilitarisme sur Freud et sur Lacan ne seront pas approfondies ici⁷.

La lecture de Bentham et de Mill parcourra des textes fondamentaux pour saisir ce que c'est que l'utile. Aussi, il sera question des textes utilitaristes où l'art est mentionné. Nous allons voir comment l'utile est une notion complexe, pleine d'impasses, et que malgré tous les travaux accomplis, l'utilitarisme n'en a pas établi une définition fixe ni unique. Concernant les arts,

⁷ Quelques articles autour de l'influence de Mill dans la pensée de Freud : « Psychanalyse et théories de la psyché. Une perspective sociologique » (Caillé, 2011) ; « Sigmund Freud, Pour concevoir les aphasies. Une étude critique » (Longé, 2011) ; « Philologie grecque et formation de la théorie psychanalytique : Sigmund Freud et Theodor Gomperz » (Le Rider, 2001).

nous allons voir comment, bien qu'il y ait des propos manifestes sur l'art comme inutile, cette condition n'est pas si claire : l'art peut être à la fois inutile et utile dans le projet utilitariste.

Sans qu'il soit un utilitariste, nous considérons la pensée d'Edmund Burke comme l'une des références les plus importantes de cette thèse. Sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (Burke, 2009) n'est pas un texte sur l'utile. Or, tout en étant un texte d'esthétique, il propose une théorie du langage qui semble appuyer les propos utilitaristes, et apparaît comme un point d'articulation entre la théorie des fictions et ce que Jean-Pierre Cléro nomme une « esthétique utilitariste » (Cléro, 2006). C'est une articulation qui donne des repères pour penser l'inutile dans les arts en tant que quelque chose qui dépasse le principe de plaisir.

Au cours de cette recherche, il a été question d'inclure les recherches de George Bataille dans *La part maudite* (Bataille, 2014), ainsi que ses recherches préliminaires publiées après sa mort dans *La limite de l'utile* (Bataille, 2016). Malgré leur grand intérêt, et malgré un rapport d'influence réciproque entre lui et la psychanalyse, l'apport de Bataille dans ces deux textes risque de détourner et de disperser notre argumentation. Nous nous limiterons ici à dire, très brièvement, que la manière dont Bataille aborde l'utile et l'inutile montre un penchant énergétique, alors que notre thèse propose un utile et un inutile comme un enjeu épistémologique, propre à une tension entre la philosophie et les arts.

Commençons ce parcours par une révision de la notion d'art tout au long de l'histoire, ainsi que du rôle de l'art dans le lien social, tout en considérant la dimension sociale propre aux arts soulignée par Freud et par Lacan.

I. LIEN SOCIAL

Le rôle des arts : bref parcours historique

Présentation

Si la question de l'inutilité de l'art ne s'est pas toujours posée, c'est que la notion même d'art est relativement récente. L'histoire nous montre que si nous parlons aujourd'hui, par exemple, d'art antique, ce n'est que dans la mesure où la modernité a forgé un concept suffisamment autonome de ce qu'est l'art. Ce que nous permet, après coup, de nommer « art » des objets dont la finalité était autre : religieuse, utilitaire, ornementale, etc.

Ce chapitre sera un parcours rapide et non exhaustif de la place que l'art (selon le concept actuel) occupe dans la culture occidentale. Car, sans nier l'existence d'expressions artistiques non occidentales, nous examinerons la conceptualisation et l'autonomisation de l'art tel que l'a porté l'humanisme de la renaissance, avec ce que cela signifie de processus de sécularisation. Nous tenterons de détecter les déplacements que l'art a connus non seulement son rôle social mais aussi dans sa valeur. Le repérage de ces déplacements nous montrera que, même très changeante, la valeur de l'art semble avoir une constante : le retour d'une valeur insaisissable, toujours en lien à une vérité en quelque sorte transcendante, bien que très souvent associée à un manque de valeur et une sorte de dégradation sociale qui frôle l'inutile. Ces changements de valeur semblent suivre des logiques combinatoires⁸ : l'art est toujours précieux par rapport à une autre valeur associée. C'est quand l'art porte à son comble son autonomie conceptuelle et épistémique que l'inutile apparaît.

⁸ Comme nous le verrons dans le chapitre Logique combinatoire.

Antiquité : un poète marginal

Absence de notion d'art

Le contexte épistémologique dans l'antiquité grecque rendait impensable de donner une valeur à l'œuvre d'art, encore moins à l'artiste, ce dernier terme étant d'ailleurs inexistant. Comme le souligne Régis Debray : « Quand un éphèbe est beau comme un Dieu, ce n'est pas sa statue qui est admirable, et encore moins le sculpteur. Mais l'Olympe » (Debray, 1992, p. 181). Il s'agit de coordonnées épistémiques où l'art est indissociable de la conception religieuse. Dans ce contexte, la figure de l'artiste, d'abord un artisan, jouissait d'une valeur sociale faible, à la limite de l'indignité. « (...) Même Aristote tend à exclure les artisans du droit de citoyenneté » (Debray, 1992, p. 184). Debray cite Plutarque dans son *Pericles*, II, 1 : « Il n'y a pas un jeune homme de bonne naissance qui, ayant vu le Zeus de Pise (...) ait pour autant désiré devenir un Phidias » (Debray, 1992, p. 185). Ceci atteste que la figure de l'auteur de génie n'existait pas à l'époque.

Comme à l'époque de la Renaissance, dans la Rome antique l'œuvre valait plus par ses matériaux que par son auteur. Debray cite Pline l'ancien et le livre XXXV^e de son *Histoire naturelle* : « Pline, au demeurant, insère ces considérations purement documentaires dans la section des *matières* précieuses, entre des aperçus sur l'or, l'argent, le bronze (...) Il n'y est question de peinture que sous l'angle de ses matériaux et supports » (Debray, 1992, p. 196). Ce qui explique que, dans la Rome antique, les œuvres soient sans nom d'auteur : « Les clients qui passent commande sont plus célèbres que les exécutants » (Debray, 1992, p. 197).

Qu'il ait existé un vocabulaire et des formes matérielles qui nous servent encore aujourd'hui de références artistiques ne signifie pas qu'il y ait eu une conception de l'art. « Ces grands artistes ont créé la géométrie et la philosophie –mais ignoré « l'art » comme thème autonome » (Debray, 1992, p. 181). C'est pour cette raison que Debray affirme que la Poétique d'Aristote n'est pas un traité d'esthétique, mais un livre sur la composition des tragédies (Debray, 1992). Il n'y avait pas non plus de mot pour dire l'art ni la création, mais seulement le mot de *poiésis*, plus proche de la fabrication.

Entre la Muse et l'artisanat

Le terme de *poésie* « vient du substantif grec *poiêsis* (ποίησις), lui-même dérivé du verbe *poiein* (ποιεῖν) qui a le sens général de *faire, rendre, produire*. » (Bouvier, 2003, p. 86-87). Bouvier indique que c'est au V siècle av. J.-C. qu'on trouvera les premières mentions de *poiêsis* au sens de poésie. Jusque-là, l'activité poétique comme on l'entend de nos jours n'était pas associée à *poiêsis* (ποίησις) mais à l'activité musicale. « On ne parle pas de poète ni de poème mais d'aède (αοιδός) et de chant (αοιδή / ᾠδή) ». Ce chant est « un don de la Muse (...) L'aède ne crée pas son chant, il le reçoit d'une divinité (...) » (Bouvier, 2003, p. 87).

Le passage de l'artisan au poète n'est pas pour Bouvier une évolution, mais un changement de statut. Bouvier trouve vers la fin du VI siècle av. J.-C. une série de métaphores dans les œuvres poétiques qui font référence au chant poétique comme associé à un savoir technique ou artisanal. « Alors que l'aède homérique ne dit jamais explicitement ni dans l'*Iliade* ni dans l'*Odysée* qu'il *tisse* ou *bâtît* son chant (...) des auteurs comme Simonide, Pindare, Démocrite, se plaisent, eux, à définir Homère comme un « tisseur de couronnes » (στεφανηπλοκος), un « charpentier habile » (τεκτων σοφοζ) ou un « constructeur de vers harmonieux » (...) » (Bouvier, 2003, p. 89). La Muse ne disparaît pas dans les compositions, mais elle reste une instance inspiratrice.

Or, Bouvier nous montre une nuance : « Si les poètes du Ve siècle aiment comparer leur travail à celui des artisans (...), ils ne semblent guère enclins à utiliser le verbe *poiein* ou ses composés pour parler de leur activité » (Bouvier, 2003, p. 93). Ce verbe était associé aux aèdes par ceux qui n'étaient pas poètes : sophistes ou historiens. Nous trouvons en effet les premiers emplois de *poiêsis* et *poiêtês*, au sens de « poésie » et de « poète », chez Hérodote, où ils sont appliqués entre autres à Homère » (Bouvier, 2003, p. 93). Assimiler l'aède à un fabricant signifie une perte et un danger pour les chanteurs. Car si le statut de fabricant leur permettait d'avoir une certaine autonomie dans leur savoir-faire, cela signifiait aussi la perte de « leur ancienne identité d'aèdes au parler divin » (Bouvier, 2003, p. 94). C'était après tout la relation à la divinité « qui définissait le mieux la poésie par opposition aux nouveaux savoirs » (Bouvier, 2003, p. 95).

Bouvier finit en montrant la différence du poète entre l'*Iliade* et l'*Odysée*. Dans le premier, « l'autorité de la Muse est une autorité incontestable » (Bouvier, 2003, p. 103). Dans le second,

pour Bouvier, il y a une mise à distance de la Muse. Celle-ci n'est pas oubliée mais apparaît soit comme l'instance inspiratrice, soit comme un personnage à part entière. Comme on le voit dans l'*Odyssée* où un aède figure aux côtés du devin, du médecin et du charpentier, tous désignés par le terme de τεκτων. De même, Bouvier souligne que « si Héphestos est, dans l'*Iliade*, le sujet le plus fréquent du verbe *poiein*, Ulysse l'est dans l'*Odyssée* » (Bouvier, 2003, p. 105). Le chanteur-poète passe du divin à l'humain.

Platon et Aristote

Voué à un art qui n'existe pas en tant que concept autonome, le poète subit un certain ostracisme. C'est ce que nous pouvons constater dans la *République* de Platon. Des auteurs comme Marc Jimenez se demandent pourquoi tant de théoriciens de l'art ont adhéré à un Platon qui se montre si méfiant, si méprisant à l'égard des arts. Benjamin Fondane, dans son *Faux traité d'esthétique* (Fondane, 1998), prend le livre X de *La République* comme point de départ de sa critique du « divorce entre la connaissance et la poésie » caractéristique de ce qu'il nomme « la crise de l'art ». « Ce fut Platon (...) le premier à avoir refusé au poète l'accès aux dignités de l'intellect » (Fondane, 1998, p. 47). Il considère aussi comme « tactiquement nécessaire » l'usage que fait Platon de la peinture pour justifier « que le poète [soit] éloigné de trois degrés de la vérité » (Fondane, 1998, p. 49).

Tout en considérant le contexte athénien de l'époque et la décadence de sa démocratie, Jimenez prend comme point de départ la théorie des idées de Platon. Si les arts sont exclus de la cité dans *La République*, c'est à partir d'une argumentation du *Phèdre* : Les âmes qui montent aux cieux des idées peuvent chuter, mais « certaines s'en tirent sans dommage » (Jimenez, 1997, p. 222). Ceci donne une échelle de 9 âmes, la première, plus proche à la vérité, étant le roi-philosophe et la neuvième le tyran. Au degré six il y a le poète ou l'artiste imitateur. Pour Jimenez, « si jamais l'on cherchait un rapport entre la théorie des Idées et une théorie de l'art, le voilà clairement exposé » (Jimenez, 1997, p. 222).

Différente est la posture d'Aristote, qui reconnaît aux arts une utilité dans la cité. : « Loin de soumettre l'art à l'autorité de la philosophie et du politique, il ne souhaite pas exclure de la cité les artistes inconvenants ». L'art reste chez Aristote « lié de multiples manières au projet d'organisation politique, dans un sens tout différent, il est vrai, de Platon » (Jimenez, 1997, p. 231). L'un des termes associés au rôle des arts dans la cité est la purgation, purification ou

catharsis. Mentionnée dans la **Poétique** et dans la **Politique**, elle caractérise autant les fictions dramatiques que la musique. Cet effet de purification doit être inclus dans l'éducation : la musique purifie autant qu'elle divertit. Dans la **Politique** la purification est aussi associée à la tragédie, laquelle aurait en plus une finalité moralisante : « elle l'exagère [le temps, l'espace] et pousse les passions à leur paroxysme afin d'éclairer le public sur les conséquences éventuelles de ses actes » (Jimenez, 1997, p. 244). Ainsi, pour Jimenez, si Aristote donne une place à la poétique dans la cité, c'est dans un but précis, d'utilité au futur régime du roi de Macédoine

Renaissance : sécularisation et figure de l'artiste

Avant l'artiste : l'artisan

Si le concept d'art n'existait pas de façon autonome dans l'antiquité, il en est de même tout au long du moyen âge, L'art est impensable avant la Renaissance. L'humanisme a rendu l'art possible, en mettant l'homme au centre de l'univers. Chez les grecs antiques ou dans le judéo-christianisme du Moyen-Âge, « l'idée de création est un pistolet à un coup (...) C'est avec l'idée contraire et sacrilège qu'il peut y avoir plus dans la copie que dans l'original, que l'art devient possible (...) Avant ce point, il y a des artisans » (Debray, 1992, p. 193).

Effectivement, l'absence d'un concept d'art dans le monde grec antique perdure dans la scolastique. Umberto Eco le commente dans son œuvre ***Il probema estetico in Tommaso d'Aquino*** (Eco, 1998): « A vrai dire, les philosophes scolastiques ne se sont jamais occupés *ex professo* de l'art et de sa valeur esthétique ; saint Thomas lui-même, quand il parle de l'*ars*, donne des règles générales à suivre, disserte sur la valeur du travail artistique (i.e. du travail artisanal et professionnel) mais n'aborde jamais de face le problème spécifiquement artistique » (Eco IN Debray, 1992, p. 199).

L'artisan du Moyen-Age a non seulement les moyens de production, son travail est utile. Ils « produisent des objets à finalité sociale (...) Autrement dit, il a conscience de sa valeur d'usage ». Cela change la Renaissance : « Le peintre ou le sculpteur cessent de produire des œuvres utiles, à usage collectifs » (Jimenez, 1997, p. 41). Les tableaux sont destinés à l'usage de clients, dont les motivations intimes ne sont pas en jeu, « car, en général, il s'agissait de formes d'art institutionnalisées » (Baxandall, 1985, p. 12). Il faut aussi souligner que la peinture

a l'avantage d'être un produit bon marché comparé aux cloches, aux tentures de brocart, aux dallages de marbre.

Cet usage des peintures, conditionné par l'économie de commandes, n'est pas exclusif à la peinture. C'est toute l'économie de l'époque. Une peinture du XV^e siècle est le produit d'un contrat. Une partie passe commande et fournit les fonds. L'autre partie réalise le tableau en accord avec un plan prévu et proposé par le client. Ce qui ne signifie pas nécessairement une dévalorisation du travail artistique : « La meilleure peinture qu'ait produit le XV^e siècle a été réalisé sur commande » (Baxandall, 1985, p. 9). L'œuvre n'est pas une envie de l'artiste, mais la conséquence d'une série de négociations bien formalisées dans des contrats. Le paiement dépend des matériaux utilisés, lesquels sont aussi soigneusement établis dans le contrat. Il y a des matériaux de valeur différente. Certaines parties du tableau sont peintes avec des bleus d'outre-mer plus ou moins chers. Le prix du tableau en dépend. Ces relations de valeur évoluent tout au long du Quattrocento. On finit par accorder plus de valeur au travail technique de l'artisan qu'à ses matériaux : « Plus on s'avance dans le siècle, moins les contrats sont éloquents sur l'or et l'outremer. On les mentionne encore (...) mais ils sont de moins en moins au centre des préoccupations, et l'or se trouve progressivement réservé au seul encadrement » (Baxandall, 1985, p. 27).

L'artiste et la valeur de son travail

L'humanisme et l'économie capitaliste naissante changeront le statut autant de l'artiste que de son travail (Jimenez, 1997, p. 41). L'impossibilité de concevoir la notion même d'artiste-créateur répondait à un enjeu théologique-philosophique. Pour attribuer à l'homme une puissance créatrice il a fallu attendre la Renaissance. Celle-ci a permis, en Occident, « que le concept de création artistique soit à la fois *pensé et accepté* » (Jimenez, 1997, p. 35).

Le passage de la valeur du matériau à la valeur du travail de l'artiste se manifeste dans les commandes de tableaux. L'orgueil des clients ne diminue pas mais évolue. « A mesure que la consommation ostentatoire d'or et d'outremer prenait moins d'importance dans les contrats, on la remplaçait par la consommation tout aussi ostentatoire de quelque chose d'autre : l'habileté technique » (Baxandall, 1985, p. 29). Un exemple : « (...) à l'arrière-plan de son tableau, il pouvait exiger des paysages au lieu d'un fond d'or » (Baxandall, 1985, p. 34). Mais la valeur du travail de l'artiste se manifeste aussi d'une autre manière : le prix de l'habileté technique

n'est plus le même si celle-ci est du maître ou de ses assistants. « (...) c'était l'énorme différence que l'on faisait dans les ateliers, pour tout ouvrage, entre la valeur accordée au temps passé par le maître et au temps passé par ses assistants » (Baxandall, 1985, p. 34). Ce qui indique qu'on accorde plus de valeur à l'artisan et à son nom : « (...) il y avait suffisamment d'acheteurs éclairés, stimulés par la conscience de plus en plus affirmée d'une individualité propre à l'artiste (...) » (Baxandall, 1985, p. 41).

L'artiste et la valeur de sa signature

Ces conditions marquent une rupture avec le moyen âge. C'est au le Quattrocento « la prise de conscience du pouvoir créateur de l'artiste « génial » » (Jimenez, 1997, p. 38). C'est le moment où l'artiste commence à signer ses œuvres : « de fait, la plupart des signatures des artistes du Quattrocento nous sont connues » (Jimenez, 1997, p. 39). C'est à la Renaissance que l'artiste, son art, sa technique ne sont pas seulement un savoir-faire, mais « deviennent des activités intellectuelles (...) pour se conformer à l'image de l'*humaniste* » (Jimenez, 1997, p. 38). L'humanisme rend possible l'artiste de génie. Ce dernier signe l'œuvre, signature qui a une valeur croissante sur le marché.

Ces coordonnées historiques permettent de penser l'artiste comme le produit d'un discours. C'est le produit d'un changement du rapport au divin. La valeur, l'autonomie de l'artiste « appartient tout entière à l'histoire parce qu'elle fut conquise par un humanisme sur une théologie » (Debray, 1992, p. 241-242). Ce que nous entendons de nos jours par *artistique* devient possible « lorsque le fabricant d'images en prend l'initiative, en lieu et place du commanditaire » Selon cette logique, « L'artiste c'est l'artisan qui dit « moi je » » (Debray, 1992, p. 242). C'est cette séparation de l'art d'avec le divin qui permet une esthétisation des images, qui rend possible les collections et les musées (Debray, 1992). L'image sacrée perd en puissance ontologique, et cette puissance réapparaît sous forme de valeur artistique-culturelle.

Le discours humaniste, qui accorde une valeur inouïe à l'artiste et à son travail, sont pour Debray « des réactions à la dévalorisation des arts de l'apparence, notamment de la peinture ; réactions également à la dépréciation de l'activité artistique en général et à la sous-estimation du statut de l'artiste en particulier » pendant l'antiquité et le moyen-âge (Jimenez, 1997, p. 230-231).

La « philosophie de l'art ».

Le cogito : début de « l'ère de l'art » et de son inutilité

Pour Debray, l'humanisme de la Renaissance a permis ce qu'il nomme « l'ère de l'art ». Cette ère de l'art signifie le passage du divin à l'humain dans l'art, dont la manifestation serait la perspective euclidienne. Le point de fuite indique le point de vue non seulement du spectateur mais de l'artiste. « Au début de l'ère 1, il n'y a qu'un artiste, qui est Dieu. A la fin de l'ère 2, il n'y aura plus qu'un dieu, l'Artiste » (Debray, 1992). Cette autonomie de l'art rend également possible une association de l'art et de la science, comme le montrent les revendications scientifiques de Léonard et d'Alberti (Jimenez, 1997, p. 46).

Ces conditions créent de nouveaux dilemmes. La réflexion sur l'art entraîne une concurrence entre son aspect sensible et son aspect rationnel (Jimenez, 1997), dilemme que renforcera encore la pensée cartésienne

Marc Jimenez pose la pensée de Descartes comme un moment important dans la genèse de l'autonomie de l'esthétique. Sans prétendre à une étude approfondie de Descartes, il parcourt rapidement le cogito et la quête de certitudes pour « l'élaboration de notions *claires et distinctes* (...) [pour] parvenir à la vérité de toutes choses » (Jimenez, 1997, p. 53-54). Bien que le cartésianisme « exclut, par principe, la constitution d'une philosophie de l'art » (Jimenez, 1997, p. 55), Jimenez souligne la nouveauté d'une telle pensée au regard des siècles antérieurs, notamment par des critiques de la tradition aristotélicienne. Bien que Descartes inclue Dieu comme garant de la vérité, il affirme toutefois l'autonomie d'un sujet aussi bien à travers le doute qu'à travers la certitude de sa pensée. C'est cette affirmation du sujet comme maître créateur qui pour Jimenez permettra ultérieurement la création de la philosophie de l'art comme domaine de la pensée.

L'autonomie de l'art, posée à la Renaissance et dans la modernité, permet de penser un art « sans avoir à se justifier auprès d'instances « supérieures », comme la théologie, la métaphysique, la science ou l'éthique. Du moins en principe » (Jimenez, 1997, p. 90). Cette autonomie reste toutefois partielle, et son autonomie totale reste un projet.

Après l'autonomie de l'art pendant la Renaissance, il faudra deux siècles pour que l'esthétique soit inventée par Baumgarten, et pour que l'art « constitue une sphère pleinement autonome,

indépendante non seulement vis-à-vis de l'Eglise et du pouvoir, mais aussi à l'égard de la science et de la morale » (Jimenez, 1997, p. 45). L'esthétique, entendue aussi comme science du beau, ou critique du goût, a des conséquences sur la finalité de l'art. *La Critique de la faculté de juger* (Kant, 1989) en est un exemple. Dans cette œuvre, « Kant accorde une préférence au beau naturel sur le beau artistique (...) La place quasi inexistante que Kant accorde à la création artistique et aux œuvres d'art semble, en tous les cas, le prouver » (Jimenez, 1997, p. 159). Ce qui y est souligné c'est l'irréductible subjectivité du sentiment du goût. L'esthétique de Kant est toujours cohérente avec l'autonomie de l'art : avec sa notion de plaisir désintéressé (Kant, 1989), le rôle de l'art dans le lien social semble aussi autonome qu'incertainement utile. « La position formaliste de Kant condamne l'art à l'impuissance et à l'inutilité (...) » (Jimenez, 1997, p. 168).

La raison kantienne a rendu possible un Schelling et son projet de « construire un système esthétique en tenant compte de l'évolution historique de l'art. Ce système marquerait la différence entre l'art antique et l'art moderne mais considérerait cette opposition comme secondaire : celle-ci ne serait que la manifestation d'un Art unitaire originel, d'un Absolu » (Jimenez, 1997, p. 161). Mais bien qu'admirateur de Kant, son adhésion à ce dernier ne sera que partielle. Là où Kant établit une limite de la raison à l'égard du phénomène, Schelling tente d'estomper ces frontières, en substituant à la raison kantienne « l'esprit orgueilleux, avide de connaître l'absolu (...) Le raisonnement est remplacé par la spéculation (...) cet esprit est au service d'un moi, d'une subjectivité, d'un « génie » (...) » (Jimenez, 1997, p. 162-163). Ce qui donne à l'art un nouveau rôle : « il représente désormais ce qui répond le mieux à des aspirations essentielles, d'ordre métaphysique ou théologique » (Jimenez, 1997, p. 164). Ce nouveau rôle de l'art déterminera le caractère mystique et utopique de l'esthétique au XIX^e siècle.

Romantisme : versant mystique et théologique

L'art au XIX^e siècle joue un rôle métaphysique et théologique, en ce sens qu'il devient une voie d'accès vers l'absolu. Au même moment, « l'art prend une tâche pédagogique, sociale et politique, dans une « sécularisation de l'art » (Jimenez, 1997, p. 167). Sécularisation qui coexiste avec la sacralisation romantique. Car plus l'art devient autonome, se libère de ses tutelles religieuses et morales, plus il devient « inutile ». Or, dès que l'art, même autonome, est abordé dans son rapport au social, « les liaisons [métaphysiques et morales] réapparaissent » (Jimenez, 1997, p. 168)

En effet, pour Marc Jimenez, l'autonomie de l'art permet de penser celui-ci comme quelque chose qui n'a jamais été autonome. Ce qu'il nomme une « hétéronomie » de l'art n'a pu être visible qu'après une supposée autonomie. Là où dans la Grèce classique on ne parlait pas d'art, mais de l'Olympe (Debray, 1992), la modernité qui parle d'art a les moyens théoriques et discursifs pour voir, après-coup, les liens toujours existants entre l'art, la religion, les mythologies et la métaphysique. « Seule la constitution de l'esthétique comme domaine autonome permet de prendre en charge, sur le plan théorique, cette hétéronomie » (Jimenez, 1997, p. 168).

Benjamin Fondane explique aussi le rapport du romantisme au mysticisme par l'autonomie de l'art. Pour lui cette autonomie serait la « catastrophe » du « détachement de la poésie, sous forme de poésie consciente, d'un tissu existentiel, mythique ». Il s'explique : avant l'esthétique, il n'y avait pas de poésie, « mais une expérience du réel (...) dont la poésie ne se laisse abstraire ni isoler, tant elle lui est consubstantielle » (Fondane, 1998, p. 32). Pour Fondane, si l'art qui lui est contemporain a une valeur, celle-ci ne saurait trouver comme source que ce passé « de l'expérience mystique du réel refoulé et chassé » (Fondane, 1998, p. 33). Dans un esprit similaire, Marc Jimenez considère qu'un art autonome, écarté des enjeux de la vie quotidienne, devient un art inoffensif, que « l'ordre social et politique peut tolérer sans danger pour son équilibre » (Jimenez, 1997, p. 93).

Art et projets de réforme sociale

Bien que l'art soit sécularisé, des penseurs comme Schiller disent leur intention de rendre à l'art un rôle social, avec une visée métaphysique et moralisante. Ses *Lettres sur l'éducation esthétique* (Schiller & Leroux, 1943), tentent de saisir les fonctions de l'art dans la culture. Pour Schiller, l'art n'est pas inutile, ce qui ne contredit pas la jouissance désintéressée kantienne. Plutôt que des facultés de l'entendement de Kant, Schiller parle de *Trieben*, de pulsions, lesquelles trouveraient leur harmonie dans l'art entre pulsions formelles et pulsions sensibles. Cette conciliation des pulsions serait possible grâce à une troisième pulsion : la *Spieltrieb*, (pulsion de jeu), qui trouverait dans l'art son expression privilégiée⁹. Schiller

⁹ Nous pouvons ici remarquer le penchant schillerien de Freud, lorsqu'il associe la technique du poète et du *Witz* avec le jeu de l'enfant (Freud, 1905a, 1908c). Voir chapitre Logique combinatoire, page 101, « Le jeu de l'enfant : logique combinatoire au-delà de la condensation et du déplacement ».

revendique l'autonomie de l'art pour penser un Etat esthétique, où l'art favoriserait l'épanouissement de l'individu dans la cité. L'esthétique assume ainsi une fonction politique.

Bien avant Schiller, John Locke est d'un avis fort différent pour ce qui est de l'esthétique et de l'éducation. L'art est non seulement inutile, mais indésirable. C'est ce qu'il exprime dans *Quelques pensées sur l'éducation* (Locke, 1693), notamment dans le §174. Il y condamne l'étude des vers latins et de toute poésie. Ces enseignements sont qualifiés de « perte de temps », inutiles autant pour les jeunes sans talent poétique que pour ceux qui ont du talent. Ces derniers, même s'ils réussissaient comme poètes, « (...) je demande que l'on considère dans quelle société, dans quels lieux, il est probable qu'il ira perdre son temps, et aussi son argent ; car il s'est vu bien rarement qu'on découvrit des mines d'or et d'argent sur le mont Parnasse » (Locke, 1972). Locke n'est pas le seul pédagogue du XVII^e siècle à condamner l'étude des vers latins. Des auteurs comme Le Père Lamy et son « de l'Oratoire » ont fait de même. Il est toutefois à souligner une contradiction qui veut que Locke ait longuement étudié et pratiqué le latin et qu'à vingt-deux ans, il ait composé une pièce en vers en latin en l'honneur de Cromwell¹⁰.

On trouve la même sévérité et la même contradiction chez Jeremy Bentham. Ce philosophe et réformateur politique, promoteur de l'utilitarisme se montre ouvertement méprisant à l'égard de l'art, qu'il considère comme un simple divertissement, opposé à la vérité et proche de l'esprit de despotisme. L'esthétique, Bentham la qualifie de perte de temps (Cléro, 2006). Cet esprit continue dans *Chrestomathia* (Bentham, 1984), son programme d'éducation utilitariste. Bentham n'y défend pas les valeurs des lettres classiques ni des arts. Or, dans son introduction, se trouve l'anecdote de Mr. Beardmore, vieux retraité qui, n'étant plus utile, souffre d'un profond ennui qui finit par le tuer. Bentham insiste sur le fait que si Mr. Beardmore avait été un lecteur des classiques et de la littérature en général, il aurait pu vivre une meilleure vieillesse et être plus utile. C'est un des passages où Bentham donne une importance vitale aux arts poétiques, tout en les excluant de son programme. Il sera ainsi d'autres moments, dans son œuvre, où la poésie intervient dans la cité¹¹.

¹⁰ Comme le signalent les commentateurs Michel Malherbe et Jean-Michel Vienne dans l'édition de *Quelques pensées sur l'éducation* ici citée.

¹¹ Comme dans son *Ontology* (Bentham, 1997), travaillé dans le chapitre Logique combinatoire, section « La rédaction des lois : le retour du poète à la cité », page 141.

Utilitariste, mais très sévère critique de Bentham, John Stuart Mill donne clairement de l'importance aux arts dans son programme social. Il critique d'abord durement le mépris benthamien des arts. Considérant que l'utilité selon Bentham ne se rapporte qu'aux plaisirs, Mill propose les arts comme « plaisir spirituel » qui viserait à une culture de soi (*self culture*), essentielle dans sa conception de l'éducation. Dans son *On Bentham and Coleridge* (Mill & Leavis, 1962), Mill remarque l'absence de valeurs dans l'éducation utilitariste (éducation qu'il a subie lui-même comme il le montre dans son *Autobiography* (Mill, Villeneuve, & Robson, 1993)) où, selon sa propre lecture, les motifs de toutes les actions n'étaient que les récompenses et les sanctions. Se référant à Coleridge, il s'appuie sur les poètes romantiques pour donner une importance particulière aux arts comme moyen de culture des sentiments. Telles sont les conditions, selon Mill, pour que l'utilitarisme devienne science qui donne une vraie importance à l'art, où plutôt à sa conception d'un « art de la vie », qui serait une pratique relative à la morale, comme il le développe dans son *Système de logique* (Mill, 1988).

Lui aussi admirateur de Kant, Hegel propose son *Esthétique*. Passionné par les arts, quoique insensible à ses contemporains artistes (Jimenez, 1997), Hegel considère la poésie non seulement comme un domaine particulier des arts, mais comme « l'art en général (...) capable de façonner et d'exprimer sous n'importe quelle forme tout contenu susceptible de trouver accès dans l'imagination » (Hegel IN Jimenez, 1997, p. 194). La poésie y est proposée comme « une forme d'art idéal, universel, présent à toute époque, transhistorique, si l'on peut dire, dans la mesure où elle s'impose avec la même force à travers les trois formes particulières, symbolique, classique, romantique » (Jimenez, 1997, p. 194). Concernant le romantisme, Hegel considère celui-ci comme la fin de l'art. Pour Hegel, l'art ne serait pas mort, mais il aurait cessé de représenter ce qu'il représentait pour les civilisations antérieures : un lien avec l'Absolu. Pour ce dernier, il faudra « céder la place à la philosophie » (Jimenez, 1997, p. 198), notamment à son système philosophique à lui. Après le romantisme, qui serait le plus haut degré de spiritualisation dans l'art, il ne reste pour Hegel que des formes décadentes, affadies, comme « le romanesque, l'humour » (Jimenez, 1997). Hegel fait ici allusion à Jean-Paul et à son *Cours préparatoire d'esthétique* (Richter, 1979), cité par Freud dans son *Witz...* (Freud, 1905a). Ce serait la fin de l'art romantique et le début de l'art moderne.

Après l'art moderne : l'apogée de sa valeur et de son inutilité

Modernité comme coupure avec la tradition

Avec l'idée d'une fin de l'art, Hegel permet de penser le passage à la modernité. « L'art romantique n'est plus, mais l'art moderne pointe, et avec lui la liberté infinie de choisir selon sa subjectivité et de faire table rase du passé » (Jimenez, 1997, p. 199-200). Voici une définition possible de la modernité.

Ce déclin des traditions dans la modernité a été souligné par Baudelaire dans la critique qu'il fait de l'esthétique, telle que la présentent les écoles académiques. Sa « Critique d'art » et sa « Critique musicale » (Baudelaire & Brunet, 1992) mettent en question les canons classiques et académiques de la beauté. Le beau pour Baudelaire est « toujours bizarre », et s'il est confié aux « professeurs-jurés, le beau finira par disparaître » (Baudelaire, 1992, p. 237-238). Mais au-delà de sa critique du beau classique, Baudelaire questionne la finalité morale et pédagogique du romantisme (Jimenez, 1997). Comme Hegel, Baudelaire critique le romantisme pour faire place à la modernité, pensée qu'on peut traduire comme sa sensibilité aux ruptures avec les arts précédents, autrement dit à la fin des traditions. Jimenez exprime cette rupture ainsi : « Certes, les dieux antiques, les saints et les apôtres chrétiens désertent les arts plastiques ; ils sont remplacés par des thèmes mettant en valeur le côté « épique » de la vie contemporaine, selon l'expression de Baudelaire » (Jimenez, 1997, p. 307-308). Ce qui donne lieu à la série des *ismes* qui s'enchaînent avec les avant-gardes successives (Jimenez, 1997).

La rupture avec la tradition signifie un renforcement de l'autonomie de l'art. Ce dernier est devenu, comme le dit Fondane, une *connaissance*, autrement dit, un *concept d'art* (Fondane, 1998). L'art devient une connaissance dès qu'il est détaché « de la poésie première, magique » (Fondane, 1998, p. 62). Fondane cite d'autres auteurs pour expliquer ce phénomène : « M. Brunschvicg fut amené à déclarer que la cathédrale n'est devenue une œuvre d'art qu'au moment où l'on a cessé d'y croire » (Fondane, 1998, p. 95). Pour Fondane, cette séparation entre le mythe et la poésie signifie un « événement historique malheureux » (Fondane, 1998, p. 95), qui réduit l'art à n'être qu'une jouissance et un délassement, plus qu'une « affirmation de réalité » (Fondane, 1998, p. 129) ou « un acte vital et nécessaire » au sein de la civilisation (Fondane, 1998, p. 131).

La reproductibilité technique comme coupure avec la tradition

La rupture avec la tradition n'est pas un fait exclusivement philosophique, mais aussi technique. Michael Baxandall l'indique par la différence entre le commerce de tableaux par commande, et, dans notre contexte postromantique, l'achat de tableaux *tout faits*. L'achat d'un tableau fini et signé ne signifie pas nécessairement un plus grand respect pour l'artiste que lorsque le tableau lui est commandé. Cela signifie aussi un autre type d'organisation commerciale. « Le modèle du marché de la peinture tend à s'assimiler à celui des produits plus matériels : la période postromantique est aussi postérieure à la révolution industrielle, et, aujourd'hui, même nos meubles, nous les achetons presque toujours tout fabriqués » (Baxandall, 1985).

Les conséquences techniques du rôle social des arts sont formalisées dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (Benjamin, 2012). Benjamin n'ignore ni ne recuse les techniques de reproduction de l'image préindustrielles. Ce qu'il souligne, à l'époque qu'est la sienne, ce sont deux usages de la reproduction technique : la reproduction de l'œuvre d'art originale, et l'art du cinéma. Ces deux usages « ont réagi sur les formes artistiques traditionnelles » (Benjamin, 2012, p. 90). C'est ce que Benjamin nomme l'*aura*.

La reproduction technique des œuvres d'art saurait reproduire tout, sauf cet élément insaisissable que Benjamin définit comme *aura* : « A la plus parfaite reproduction il manque quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, –l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 2012, p. 90). Cet ici et maintenant constitue l'authenticité de l'œuvre. Mais cette authenticité est quelque chose dont la valeur est apparue une fois introduite la reproduction technique : « En réalité, à l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen Age n'était pas encore « authentique » ; elle l'est devenue au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au XIX^e » (Benjamin, 2012, note 1 p. 91). Suivant cette même réflexion, Debray dira que bien que la reproduction technique dévalue l'*aura*, cette dernière augmente en conséquence le prix des œuvres d'art : « C'est pourquoi nul est plus sacrilège encore de brûler un portrait qu'un paysage, et un tableau plus qu'une bande-vidéo ou une photo, parce qu'on détruit alors une contenance qui ne se répétera plus » (Debray, 1992, p. 306). Et il conclut : « L'œuvre vaut cher car, contrairement au produit industriel, elle n'est pas un bien reproductible. Mais ce critère de non-reproductibilité est une conséquence, non une cause » (Debray, 1992, p. 307). La valeur de l'authenticité semble ainsi apparaître dans l'après-coup de la reproduction technique.

Mais l'aura ne saurait se réduire à l'authenticité d'une œuvre. Elle semble aussi représenter, également dans l'après-coup, le retour d'une tradition perdue lors de la reproduction des œuvres d'art. Benjamin reprend son exemple de la valeur de la statue de Vénus dans l'antiquité. Son usage jadis religieux donnait une aura à cette œuvre, aura qui s'est perdue non seulement avec la reproduction de l'aura mais aussi avec sa sécularisation. « En d'autres termes, la valeur d'unicité propre à l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut à l'origine le support de son ancienne valeur d'utilité » (Benjamin, 2012, p. 96), utilité relative au culte religieux. Benjamin voit dans le culte de la beauté et de son authenticité le substitut de cette ancienne valeur de culte. Ce rôle rituel de l'art se serait, pour Benjamin, encore plus sécularisé avec l'invention de la photographie. La conséquence est « l'art pour l'art » que Benjamin définit comme une « théologie de l'art » qui « finit, en effet, par concevoir un art « pur » » (Benjamin, 2012, p. 97). L'autonomie de l'art est encore plus accentuée.

La question de savoir si la photographie est un art ou non reste vaine pour Benjamin. La vraie question, c'est comment la photographie a changé l'art en général. En ce sens, il remarque : « Avec la photographie la valeur d'exposition commence à repousser au second plan, dans tous les ordres, la valeur de culte » (Benjamin, 2012, p. 100). Moins l'art a un usage rituel, plus il est visible partout. « Les tableaux n'ont jamais prétendu à être contemplés que par un seul spectateur ou par un petit nombre. Le fait qu'à partir du XIXe siècle un public important soit admis à les regarder ensemble correspond à un premier symptôme de cette crise » (Benjamin, 2012, p. 114).

Cette crise doit être lue plus comme un changement que comme une fin de l'art. La photographie change la valeur de l'art, en prétendant rendre l'art accessible aux masses. En effet, si d'un côté la reproduction a « reclassé la peinture vers le haut, sur les élites », le cinéma « l'a débordée à la fois par le bas (en captivant l'attention populaire) et par le haut (en termes de prestige artistique) » (Debray, 1992). Notre conception de l'art a changé. Maintenant c'est l'œuvre qui pénètre dans la masse, là où, dans son ancienne valeur de culte, c'était son admirateur qui « se plonge en elle » (Benjamin, 2012, p. 122). Ce qui donne à l'œuvre d'art une nouvelle place dans le lien social.

Art et politique

Que l'art pour Benjamin, puisse désormais atteindre les masses, a pour conséquence logique sa dimension politique. Tout à la fin de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » Benjamin attire notre attention sur l'esthétisation de la politique propre au fascisme, notamment avec le « Manifeste futuriste » de Marinetti (Marinetti, 1909). Benjamin propose un mouvement opposé : la politisation de l'art. Cette politisation de l'art ne se rapporte pas tant à une quelconque utilité des arts qu'à leur positionnement critique vis-à-vis de la décadence de l'occident. Décadence qui justifie la rupture avec les traditions. C'est ce qu'affirment Benjamin et ses confrères de l'école de Francfort. Ou bien l'art moderne est une manifestation de la décadence de l'occident, ou bien l'art devient « un mode d'expression privilégié grâce auquel les artistes adoptent une position critique vis-à-vis de la réalité et dénoncent précisément ce qu'il est advenu du monde dans l'espoir de le transformer » (Jimenez, 1997, p. 335). Cet esprit de transformation par le biais des arts montre un penchant schillerien, qu'on retrouve chez des auteurs comme Marcuse. Dans *Eros et civilisation* (Marcuse, 1968) il reprend les *Lettres...* de Schiller pour dire que ce dernier « anticipe les formes modernes de contestation dirigées contre le principe de rendement et la tyrannie de la raison qui règnent dans les sociétés postindustrielles » (Jimenez, 1997, p. 177).

Quoique son engagement politique soit diamétralement opposé à celui de l'école de Francfort, Heidegger partage avec elle l'idée d'un Occident décadent. Mais Heidegger se montre réticent vis-à-vis de l'art moderne. Heidegger prône un retour à la question de l'être, perdue depuis les présocratiques. « Le résultat (...) c'est la déréluction, l'homme jeté-là (...) dans un monde qui le livre à la science, à la logique, à l'utilitarisme » (Jimenez, 1997). Dans « De l'origine de l'œuvre d'art » (Heidegger, 1987), Heidegger reprend la référence au romantisme allemand. L'être (*das Sein*) peut être retrouvé par la parole poétique. Puisant aux origines, nationaliste, la poésie devrait permettre au peuple allemand d'atteindre son destin historique. Cette esthétique ne laisse aucune place à l'art moderne, qui n'a ni l'élément populaire ni l'élan national dont Heidegger fait l'éloge. Le lien de cette philosophie avec le nazisme est flagrant (Jimenez, 1997).

Art et marché

Des auteurs comme Jimenez remarquent le paradoxe d'un art qui devient plus hétéronome à mesure qu'il est plus autonome (Jimenez, 1997). Ce phénomène semble encore plus flagrant à

notre époque, où l'art suit les fluctuations du marché. Benjamin semble avoir anticipé ce phénomène, en remarquant que, bien que la reproductibilité technique dévalue l'aura, elle augmente aussi la valeur des originaux (Benjamin, 2012). Debray détecte avec ironie qu'en ce temps on l'on parle de « crise de l'art », d'une « mort de la peinture » ou d'une « scène finale » de l'art, « [j]amais, en proportion, les œuvres d'art n'ont valu aussi cher, jamais les artistes n'ont été mieux intégrés dans la société » (Debray, 1992, p. 258-259). S'il y a crise de l'art, pour Debray l'argent l'a sauvé. Et si de nos jours l'art est divinisé, il l'est grâce à la divinisation de l'argent. Comme Benjamin l'avait déjà montré, c'est par sa nouvelle capacité de s'exposer que l'art rapporte de l'argent. La preuve : Les ventes des produits dérivés d'une exposition signifie un chiffre d'affaires bien supérieur au coût de l'exposition (Debray, 1992). Le résultat est que l'art, bien qu'autonome, ne saurait trouver sa valeur qu'en fonction d'autres valeurs. « Les fonctions qui font tourner la machine « art » à plein régime sont médiatiques, économiques, fiscales, diplomatiques, politiques, patrimoniales, touristiques, tout sauf, ou très accessoirement, « artistiques » » (Debray, 1992, p. 260).

Conclusions

L'art, pour ce qui est de son statut social, a connu de nombreuses vicissitudes. D'abord une sorte d'inexistence, causée par l'impossibilité épistémologique de le concevoir comme nous le faisons de nos jours. Ensuite, une autonomie qui semble faire apparaître de plus en plus son hétéronomie (Jimenez, 1997). Cette hétéronomie nous montre, malgré les vicissitudes, une constante : l'art a beau à se vouloir autonome, sa valeur est constamment lié au retour d'un insaisissable, propre à son passé pré-artistique.

Pour des raisons philosophiques, les notions d'art et d'artiste étaient impensables dans l'antiquité (Debray, 1992). Or, une valeur autour de ce que nous appellerions de nos jours « art » existait bel et bien. Cette valeur était son rapport à la divinité. Ce n'était pas son fabricant, ni l'œuvre qui étaient vraiment admirés, mais l'Olympe (Debray, 1992). La dualité du savoir-faire et de la divinité, a donné le terme de *poète*. D'un côté, l'*aède* (αοιδος), chanteur de ce que nous entendons de nos jours par poème, qui avait un rapport au divin, à la Muse ; d'un autre côté la fabrication, nommée *poiêsis* (ποιησις), dérivée du verbe *poiëin* (ποιειν) : un savoir-faire humain. D'où la querelle entre l'inspiration divine et le simple savoir-faire. Lorsque l'aède devient poète, il exerce un métier parmi d'autres et perd en partie son lien avec la divinité (Bouvier, 2003). Pour Platon, ce rapport à la divinité est si faible qu'il exclut l'art de la cité.

Dans la *République* (Platon, 1966), à partir du *Phèdre* (Platon, 2008), l'art apparaît comme très éloigné de la vérité, en tant qu'imitation de l'idée. Historiquement, cela signifie un divorce entre l'art et la connaissance (Fondane, 1998). Si Aristote réintroduit l'art dans la cité, ce sera pour sa fonction cathartique et moralisante, utile pour le royaume macédonien (Debray, 1992). Lien avec la divinité, savoir-faire humain, rapport à la vérité, usage cathartique-moralisant, tels furent les éléments et les enjeux de ce qui n'avait pas encore le nom d'art.

A la Renaissance, l'art servait aussi le culte religieux. Mais l'humanisme et le capitalisme naissant reconnurent une valeur au travail de l'artiste, et en conséquence, la valeur sociale du nom de l'artiste (Baxandall, 1985). De même, la valeur sacrée de l'image religieuse devint une valeur artistique-culturelle (Benjamin, 2012). Au moyen-âge, il n'était pas question d'artisan créateur. C'était l'apanage de Dieu, et ce que nous nommerions aujourd'hui « artiste » n'était qu'un fabricant (Eco, 1998). La valeur des œuvres, d'un point de vue aussi bien social que monétaire, dépendait du prix des matières utilisées pour l'œuvre. Baxandall nous dit que pour comprendre le Quattrocento, il faut repérer ce passage, où la valeur des matières, et une création exclusivement vouée au divin, font place à la valeur du savoir-faire de l'artiste, qui devient créateur et génie (Baxandall, 1985).

Sans encore proposer une théorie de l'art, le cartésianisme rendra possible les conditions épistémologiques pour une autonomie de l'art, et en conséquence, pour la création de l'esthétique. C'est ce que Debray nomme « l'ère de l'art », le passage du maître et créateur du divin à l'humain. L'art n'a plus à rendre des comptes, ni à se justifier devant d'autres instances supposées supérieures, comme la religion, la science ou la morale. Mais comme le montre l'esthétique de Kant, plus l'art est autonome et désintéressé, plus il se rapproche de l'inutile. L'autonomie de l'art ne saurait être totale, mais son projet tend vers l'inutilité

L'art autonome et l'esthétique ne tarderont pas à donner lieu à des projets esthétiques, qui reprennent la question de l'absolu, dans un sens métaphysique et mystique. Ces projets esthétiques donnent à l'art une tâche sociale et politique, dont le caractère théologique, traduit en philosophie, est sécularisé. Ce mouvement est identifié par Fondane au romantisme, qu'il décrit comme le retour d'un réel métaphysique refoulé : le romantisme a beau mettre en jeu un mysticisme, son art reste inoffensif (Fondane, 1998). Ce projet d'un Etat esthétique crée une série de projets d'éducation esthétique au service d'une société nouvelle. Ainsi Schiller, et un méditant un art utile au développement de la cité (Schiller & Leroux, 1943). Dans une même

logique, et sous l'influence du romantisme de Coleridge, John Stuart Mill accorde une place aux arts comme « culture de soi » dans son projet utilitariste (Mill & Leavis, 1962). S'opposant à cet usage de l'art, Locke, déconseille ouvertement les lettres et l'esthétique (Locke, 1693). De même, quoique avec plus de contradictions, Bentham, pour qui l'art est aussi utile que le jeu de poussette : un simple loisir¹². Son grand paradoxe, que nous analyseront plus tard¹³, est d'inclure les poètes dans la rédaction des lois. L'art est jusqu'ici soit inutile, soit utile à un projet social, et conserve son lien originaire avec le divin, quoique sous une forme sécularisée.

Dans son *Esthétique*, Hegel remet ouvertement en question le rapport des arts et du divin. Le comble est le romantisme. Pour Hegel, c'est la fin de l'art. La recherche de l'absolu n'est plus dans l'art mais dans son système philosophique. Pour l'art, ne restent que le burlesque, l'humour, comme le montre le *Cours préparatoire d'esthétique* (Richter, 1979). Cette *fin de l'art* est l'autre nom d'une rupture avec les traditions (Jimenez, 1997) qu'accentue encore projet d'une autonomie de l'art. Baudelaire, dans sa vision de la modernité, rompt avec les canons classiques et académiques de l'art, avec les thèmes divins et traditionnels, pour une sensibilité particulière, singulière, toute à lui de la vie contemporaine. Plus tard, Benjamin marquera la rupture avec la tradition sous des coordonnées non tant épistémologiques que techniques. La reproduction technique des œuvres d'art signifie un passage de la valeur de culte à la valeur culturelle de l'œuvre d'art originale, authentique. Cette valeur est l'*aura* (Benjamin, 2012). Cette *aura* nous montre comment la technique peut nous arracher à la tradition, même si quelque chose de sa valeur semble faire retour.

La reproductibilité technique, selon Benjamin, rend l'art plus accessible aux masses. L'art participe moins d'un projet social (comme le voudraient Aristote, Schiller ou Mill), que sa politisation n'en fait un moyen de critique de la décadence occidentale (Benjamin, 2012). Heidegger dénonce aussi la décadence de l'Occident. A l'art d'aider la philosophie à resoudre l'être. Retour aux présocratiques. Si politiquement opposés qu'ils soient, Benjamin et Heidegger voient dans l'art un outil de la philosophie à dimension politique.

Le rôle de l'art dans la société a subi plusieurs variations, mais avec une relative constance quant à sa valeur. Cette valeur se déplace métonymiquement entre la divinité, les matières, les

¹² Voir page 228.

¹³ Voir page 141.

techniques, le génie, Ce qui caractérise cette valeur, c'est ce qui change de manière métonymique. De nos jours, cette valeur insaisissable apparaît comme associée à l'argent, et aux spéculations du marché. Ces métonymies tournent autour d'un insaisissable qui a son pouvoir, car plus l'art semble être en crise, plus sa valeur augmente. La valeur sociale d'un impossible, de l'irreprésentable propre au lien social. La psychanalyse, telle que l'a créé et formalisée Freud, relue et reformalisée Lacan peut, nous donner quelques pistes pour cerner cette valeur qui ne cesse d'insister malgré sa relation constante à une certaine inutilité. Selon ces modèles de pensée, cette valeur semble trouver ses ressorts dans la logique de la subjectivité. C'est l'un des postulats de cette thèse: l'inutile dans l'art peut se penser comme un corrélat culturel du sujet de la psychanalyse.

Art et société chez Freud

Présentation

Dès le début de son œuvre, alors qu'il travaille sur l'hystérie, Freud note une sorte de corrélat entre les formations symptomatiques et les fictions poétiques¹⁴. Or, au-delà de cette homologie¹⁵, Freud établit une distinction : si le symptôme est asocial, l'œuvre d'art met en jeu les mêmes motions libidinales, en les rendant sociables.

C'est cette sociabilité de l'œuvre d'art qui lui donne sa valeur au sein de la cité. Cette valeur sociale a un sens aristotélicien, le fantasme étant utilisé pour apporter du plaisir au spectateur. Autre valeur sera la capacité du poète à anticiper la science. Sans aborder la question de l'art, *Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient* (Freud, 1905a) suggère une formalisation de ce que serait la qualité sociale d'une production subjective, selon une logique qui permet de penser le rôle des arts dans le lien social.

¹⁴ Voir page 60.

¹⁵ La logique en jeu dans cette série de formations culturelles se résume chez Freud dans la condensation et le déplacement, ce que Lacan nommera après, en suivant Jakobson, métaphore et métonymie. Ce point se travaillera dans le chapitre Logique combinatoire , section « Condensation et déplacement : art, rêve, mythe, art *Witz* », page 97.

De la valeur sociale de l'art.

La valeur du plaisir apporté par l'art : logique de satisfaction substitutive

Lecteur et traducteur de John Stuart Mill (Caillé, 2011), Freud semble avoir subi l'influence de ce dernier dans sa position à l'égard des arts. La valeur sociale de l'art semble chez Freud conditionnée par son rapport au plaisir et à la douleur, l'œuvre d'art étant du côté du plaisir. Ce modèle de l'activité artistique comme « satisfaction substitutive » (Freud, 1908c), articulé à sa théorie pulsionnelle, lui a valu de nombreux détracteurs. Toujours dans le registre du beau, Freud attribue à l'art une valeur sociale passagère, éphémère.

La fonction de plaisir de l'art apparaît, notamment, dans « Malaise dans la culture » (Freud, 1929). Dans cet article, l'art fait partie de la série des dispositifs culturels contre la souffrance. Sa méthode : la sublimation. Les buts pulsionnels, sexuels, sont déplacés vers des buts non sexuels, et, en conséquence, non censurables ni refusés par le monde extérieur. Ce destin de la pulsion permet à celle-ci de s'investir dans des activités qui servent à la construction et à l'entretien de la civilisation, comme le travail physique et intellectuel. Quoiqu'il en soit, Freud reconnaît qu'il ne s'agit pas là de protections parfaites contre la souffrance.

Les détracteurs de la théorie sexuelle de Freud, et une supposée dévalorisation de l'art.

Si l'art, en tant que satisfaction substitutive, s'articule à la théorie sexuelle de Freud, cette articulation lui a coûté cher. Dans plusieurs écrits, Freud mentionne le peu de succès de ses textes auprès de certains lecteurs. C'est sa théorie de la sexualité qui, à son avis, explique en grande partie les résistances du public. Dans la I leçon d'introduction à la psychanalyse (Freud, 1916a), Freud décrit la colère suscitée par l'idée que les plus admirables créations de la civilisation ont leur source dans la libido et la pulsion, toutes deux associées au sexuel. Freud a beau expliquer la théorie pulsionnelle, le fait que l'Eros dont il parle est celui du *Banquet* de Platon (Freud, 1925c), et le processus de la sublimation comme désexualisation de la pulsion, les résistances demeurent, voire se renforcent. A ce propos, Freud exprime son étonnement dans la conférence X (Freud, 1916c): pourquoi, par exemple, le symbolisme de caractère sexuel qui apparaît dans *L'interprétation du rêve* provoque-t-il un tel scandale chez des gens même cultivés, alors qu'un symbolisme tout à fait analogue apparaît dans les mythes, les religions, et les arts ? Pourquoi se scandaliser du rêve analysé par Freud, alors que celui-ci présente des caractéristiques valorisées et admirées dans l'art ? Pourquoi l'analyse par Freud de la source

pulsionnelle des arts provoque-t-elle un tel scandale, alors que celle-ci, à son avis, a été montrée avec évidence depuis toujours ? Les seuls à ne s'être pas scandalisés de cette articulation entre le sexuel et les arts furent les artistes. Dans son « Autoprésentation » (Freud, 1925a), Freud décrit comment, en France, son œuvre fut ignorée et méprisée par les philosophes et les médecins, et admirée par des « hommes de belles lettres » (Freud, 1925a, p. 110).¹⁶

La valeur d'un art qui anticipe le psychanalyste

En dehors de la valeur sociale de l'art que Freud tente de théoriser, les arts occupent dans son oeuvre une place toute particulière. Comme il le souligne dans son « Avant-propos à Theodor Reik » (Freud, 1919a), la psychanalyse depuis ses commencements s'est penché sur des phénomènes qui n'ont guère été travaillés par les scientifiques, mais plutôt par des poètes. La valeur psychique des souvenirs d'enfance, des rêves, des fantasmes et des lapsus considérés comme des phénomènes marginaux par la science, fait partie intégrante des drames poétiques. Freud remarque avec quelle finesse les poètes l'ont travaillé, au point que leurs œuvres lui ont servi de référence et d'exemple pour ses travaux sur le rêve, les actes manqués et les mots d'esprit¹⁷. C'est ce qui fonde Freud à penser qu'un poète anticipe ce que les sciences tardent à saisir, comme il l'exprime dans son article sur la *Gradiva* de Jensen, où il dit que le poète est celui qui « a été de tout temps le précurseur de la science et donc aussi de la psychologie scientifique » (Freud, 1906, p. 77-78).

Art comme corrélat culturel du psychisme

Homologies et distinctions : l'art es social

L'idée de l'art qu'on peut homologuer comme un aspect de la logique de l'inconscient revient tout au long de l'œuvre de Freud. Dans des textes comme son analyse de *La Gradiva* de Jensen (Freud, 1906) Freud souligne les similitudes entre la construction des rêves par les poètes et les rêves qu'il analyse dans sa pratique clinique. De même, Freud souligne la ressemblance entre les mythes et histoires populaires et certaines formations de l'inconscient, ce qui place les arts

¹⁶ Ceci ne fut point une bonne nouvelle pour Freud, qui semblait chercher la reconnaissance notamment de la part de la médecine. Pour le rapport entre Freud, les arts et la médecine, voir chapitre Reste, section « Freud et la difficulté d'une science des restes », page 274.

¹⁷ A propos de la valeur et du rôle des arts comme référence épistémologique de Freud, voir la section du chapitre Reste, « Usage des poétiques dans la toute première clinique freudienne », page 263..

au niveau des mythes (Freud, 1923a). Ce corrélat entre les art et la logique de l'inconscient revient lorsque Freud nous propose les trois caricatures : le délire paranoïaque comme caricature de la pensée philosophique, la névrose obsessionnelle comme caricature de la religion, et l'hystérie comme caricature de l'art (Freud, 1913c). La ressemblance entre symptôme hystérique et fiction poétique inspire à Freud de prendre le roman comme modèle pour l'analyse de l'hystérie, comme l'attestent ses « Etudes sur l'hystérie » (Freud & Breuer, 1893). Ces ressemblances, au-delà de la description, de la narration s'appuient plutôt sur une logique que Freud définit comme la condensation et le déplacement¹⁸.

Mais l'homologie n'exclut pas la différence. Concernant la fonction des arts dans la subjectivité, il y a autant de ressemblance que de différence à noter entre l'art et certains phénomènes de l'inconscient : les arts comme le rêve ou le symptôme peuvent signifier l'accomplissement d'un désir. Or, là où l'art est valorisé par l'autre du lien social, le symptôme reste asocial. Les arts, comme le mythe, sont pour Freud des fabrications culturelles qui travaillent à l'accomplissement du désir (Freud, 1923a), mais leur valeur sociale contraste avec la qualité honteuse et asociale du symptôme. Freud le compare aux couvents où les malheureux déçus de la vie se réfugient pour se protéger des autres (Freud, 1910a).

Des textes comme « Un souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci » (Freud, 1910c), posent la correspondance entre le fantasme et l'art. La fiction fabriquée par les poètes aurait sa source dans le fantasme, véritable réservoir de désirs à satisfaire. Si le fantasme est à la source de la création poétique, le sujet, pour Freud, est destiné à être soit un poète, soit un névrosé (Freud, 1906).

En ce sens, Freud met l'artiste à la même place que le plus banal des névrosés : un insatisfait qui fuit la réalité dans le fantasme (Freud, 1916d). Dans sa conférence XXIII, après avoir parlé de la formation du symptôme, Freud mentionne l'artiste comme celui qui trouve le chemin du retour du fantasme vers la réalité. C'est en réfléchissant de la création littéraire et au fantasme que Freud parle d'un poète guère différent du névrosé. Il remarque, dans « L'avenir d'une illusion », que les arts et les œuvres sont des satisfactions substitutives par rapport aux renoncements qu'impose la culture (Freud, 1927). C'est pourquoi il n'est pas étonnant, dit-il,

¹⁸ La logique en commun entre les arts et le sujet de la psychanalyse se travailleront dans le chapitre II, Logique combinatoire, section « Condensation et déplacement : art, rêve, mythe, art *Witz* », page 97.

de voir des artistes passer par des phases d'inhibition créatrice, comme n'importe quel névrosé. Ce qui distinguerait l'artiste du névrosé serait le penchant de l'un vers la sublimation, de l'autre vers le refoulement.

Les moyens pour le rendre social : satisfaction substitutive, sublimation, technique

Dans son rapport au fantasme, c'est donc le refoulement ou la sublimation qui distinguerait le névrosé de l'artiste. Mais si l'art comme le fantasme procurent des satisfaction substitutives, une autre distinction nous est proposée : l'artiste est celui qui rend le fantasme sociable (Freud, 1925a). Dans son « Avant-propos à Theodor Reik » (Freud, 1919a) Freud reprend ses trois caricatures. Si l'hystérie peut être considérée comme la caricature de l'art, l'hystérique est un poète, mais asocial. L'œuvre poétique a une qualité social qui n'existe pas dans le fantasme tel que le névrosé le présente. Dans la cinquième de ses conférences à la Clark's University (Freud, 1910a), Freud avance une définition de ce qu'il appelle « le talent artistique ». Devant les aux difficultés, obstacles et frustrations que lui inflige la réalité, l'artiste ne se réfugie pas dans le fantasme pour tomber ensuite dans la régression, il transpose les fantasmes en créations artistiques. Ainsi, le fantasme devient fiction poétique et non pas symptôme névrotique. L'artiste échappe à la condition asociale à laquelle le voue le symptôme en le coupant de la réalité, pour récupérer le lien avec la réalité. Freud dira, dans une conférence ultérieure, que là où le névrosé fantasme sur les femmes et le pouvoir, le poète travaille pour avoir et les femmes et le pouvoir (Freud, 1916d).

Si l'art est le versant sociable du fantasme, quels sont les moyens d'une telle transformation ? Comment fait l'artiste, selon Freud, pour rendre ce qui est embarrassant et intime à l'échange et au le lien social ? Freud désigne trois voies : l'art comme moyen de réconciliation du principe de plaisir avec le principe de réalité ; la sublimation comme satisfaction non-sexuelle de la pulsion ; la technique de l'artiste.

Dans le texte « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique » (Freud, 1911), Freud développe sa pensée sur le principe de plaisir et le principe de réalité. Ces deux termes importent dans le travail artistique, l'artiste étant celui qui réussit leur « réconciliation ». Le renoncement pulsionnel exigé par la réalité culturelle est utilisé pour déplacer le fantasme vers de nouvelles réalités reconnues par les autres membres de la société comme des réalités effectives. Le fantasme du poète n'est pas aperçu comme une formation étrange et gênante,

mais comme une fiction où se joue un monde de scènes désirables. Si l'œuvre d'art se sociabilise par cette réconciliation, c'est que le spectateur est lui aussi un insatisfait de la réalité, et que cette insatisfaction se reconnaît dans la fiction du poète.

Quant à la sublimation, celle-ci ne se limite pas à être l'un des destins de la pulsion (Freud, 1915b). La sublimation représente aussi un trait particulier du développement culturel, ce qui rend possible les activités et productions psychiques que Freud considère comme supérieures : arts, science et idéologie (Freud, 1929). La sublimation socialise les motions pulsionnelles qui restent asociales dans le symptôme. Comme Freud le dit dans ses conférences à la Clark's University (Freud, 1910a), si la pulsion a pour destin le refoulement, elle demeure dans l'inhibition, dans une activité symptomatique que Freud n'hésite pas à qualifier de sexuelle (Freud, 1915b). En revanche, de la sublimation ne bloque pas la motion mais lui donne un but considéré par Freud comme supérieur et désexualisé, tout en satisfaisant la pulsion. Ce qui pose la question de la qualité sexualisée ou désexualisée de la pulsion, question qui ne concerne pas ce que nous tentons de saisir dans ce chapitre¹⁹.

Il y a chez Freud un fantasme qui peut devenir sociable par la fabrication poétique, et une pulsion qui devient moteur des constructions de la culture par le biais de la sublimation. Pour que cela soit possible, Freud introduit un troisième terme qui semble éloigné de ses constructions métapsychologiques, mais qu'il montre intimement lié aux premiers rapports du sujet avec le langage : c'est la technique du poète, qui trouve sa source dans le jeu de l'enfant.

La technique de l'artiste est très vaguement décrite par Freud. Elle semble définie plus dans ses finalités que par ses moyens. La finalité de la technique de l'artiste, pour Freud, consiste à rendre sociable ce qui est asocial et honteux : le fantasme (Freud, 1908c). Les moyens sont très généralement associés à des notions telles que « dissimulation » ou « jeu esthétique ». Autant dans la conférence XXIII que dans « Le poète... », le moyen pour rendre sociable ce qui est asocial est une technique de dissimulation. Dissimulation pour que la fiction issue du fantasme soit moins choquante, et pour que le spectateur puisse éprouver du plaisir en le contemplant, par le biais de ses propres fantasmes inconscients (Freud, 1916d). La technique de la dissimulation est aussi associée par Freud aux plaisirs préliminaires, tel qu'il le mentionne dans « Le trait d'esprit... » (Freud, 1905a). Le plaisir préliminaire comme technique du poète

¹⁹ Cette question sera reprise dans le chapitre V, Corps, page 223.

consiste à soudoyer le spectateur par un jeu esthétique. Ce jeu n'est pas décrit ni définie, mais il est associé à la technique du *Witz* pour surmonter le scandale. Cette dissimulation est aussi décrite comme un déguisement des pulsions de l'artiste (Freud, 1914a). Une allusion au jeu de l'enfant, comme énoncé dans « Le trait d'esprit... » est proposé dans « Le poète et l'activité de fantaisie » (Freud, 1908c) comme source de la technique du poète²⁰.

Le modèle du Witz : la plus sociable des formations de l'inconscient ?

Le Witz : plus sociable que le rêve

Sans être une réflexion sur les arts, « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient » (Freud, 1905a) présente toutefois des liens avec la technique et la valeur sociale du poétique. Si Freud s'efforce de trouver les ressorts de la valeur sociale des arts, il semble être plus à l'aise pour trouver les ressorts de la valeur sociale du trait d'esprit. Ce dernier est précieux non seulement en tant que producteur de plaisir (comme l'art du point de vue de Freud) mais aussi en tant que phénomène inconscient à caractère très sociable. A ce propos, Freud développe une comparaison entre le phénomène du rêve et celui du trait d'esprit, dont il souligne la qualité remarquablement sociable. Là où le rêve ne s'adresse pas à autrui, et où il est par nécessité incompréhensible (car sinon la censure serait inefficace), « [l]e trait d'esprit, par contre, est la plus sociale de toutes les opérations animiques » Il s'adresse à l'autre et suscite en lui le plaisir du rire. Il est donc susceptible de déformation, sans pour autant devenir incompréhensible : « Il faut donc qu'il se plie à la condition d'être compréhensible, il ne lui est permis de recourir à la déformation (...) que dans l'exacte mesure où celle-ci est redressable par la compréhension de la troisième personne » (Freud, 1905a, p. 206).

Le troisième terme comme dimension sociale du Witz

Le Witz serait le plus sociable, en tant que formation adressé à un autre qui nécessite trois personnes, la troisième étant censée trouver un certain degré de compréhension. Mais cette compréhension n'est pas dans le registre du clair et distinct, elle est dans un rapport constant avec la sottise. Là où le rêve nécessite d'être relativement hermétique, le *Witz* suscite un sens compréhensible quoiqu'inattendu, surprenant. Cette dimension sociable n'est pas garantie chez

²⁰ La relation de la technique du poète avec le jeu de l'enfant sera traitée dans les chapitres autour de la logique combinatoire et de la pulsion, pages 101 et 240 respectivement.

tous les sujets, raison pour laquelle Freud non seulement distingue entre le comique et le *Witz*, mais souligne aussi que le mot d'esprit est plus fréquent chez les névrosés : « (...) les conditions subjectives du trait d'esprit sont si fréquemment remplies chez les personnes névrosées » (Freud, 1905a, p. 206).

La fascination sociale pour le mot d'esprit se manifeste aussi par le fait qu'il exige d'être partagé. Dans l'introduction de son « Le trait d'esprit... » Freud s'interroge sur l'intérêt d'écrire un tel livre. Il souligne l'extraordinaire valeur des anecdotes hilarantes, qu'elles soient inventées ou réellement vécues, et comment elles semblent pousser le témoin à les raconter, à les partager. Personne ne se contente d'avoir juste créé un mot d'esprit. Il faut qu'il l'adresse à un autre. Le *Witz* n'est pas fait pour rester à son seul auteur. Son effet hilarant a besoin d'un public. S'il y a un effet de rire, c'est parce qu'il y a un autre, et le mot d'esprit se contente rarement de son seul auteur. C'est dans ce besoin de le communiquer que Freud situe la différence entre le comique et le *Witz*.

La logique déployée par Freud dans « Le trait d'esprit.. » nous montre que, dans cette argumentation, la qualité sociable ne se réduit pas à deux termes. Il en faut trois. Il ne s'agit pas d'un moi et d'un autre, mais de ces deux termes plus un tiers. Ainsi, pour Freud, l'autre qui fait la dimension sociale du *Witz* n'est pas une personne-objet mais un tiers soudoyé par le plaisir humoristique. Le tiers décide si l'énoncé fonctionne ou non en tant que mot d'esprit. Freud cite Shakespeare dans *Peines d'amour perdues* : « Le succès d'un bon mot est tout entier dans l'oreille de qui l'écoute et non dans la langue de qui le fait ». Cette décision est d'un tiers, non un autre-objet, comme Freud l'illustre avec l'histoire racontée par Serenissimus :

Serenissimus voyage dans ses Etats et remarque dans la foule un homme qui ressemble de façon frappante à la personne de haut rang qu'il est. Il lui fait signe de s'approcher pour lui demander: « La mère de monsieur a sans doute servi un jour au Palais ? »

- « Elle non, Monseigneur », répond l'homme, « mon père, oui ». (IN Freud, 1905b, p. 82)

La réponse de l'homme, sous forme de trait d'esprit, non seulement rend sa réplique moins agressive et injurieuse que s'il en livrait le contenu tel quel, mais elle gagne la sympathie du public, qui fait tiers ici. Au-delà de sa condition vraie ou fausse, c'est l'expression du *Witz* qui

rend ce message recevable et hilarant pour le tiers. Et lorsque ce tiers reconnaît cet énoncé en tant que *Witz* celui-ci le devient. Freud dira : « C'est pourquoi ils recourent au trait d'esprit, qui leur assure auprès de l'auditeur un accueil qu'ils n'auraient jamais trouvé, malgré leur éventuel contenu de vérité, sous une forme non spirituelle » (Freud, 1905a, p. 122). Le tiers est ainsi indispensable pour que soit consommé le processus du *Witz*.

L'importance du tiers dans le mot d'esprit est aussi soulignée par l'effet comique certaines expressions d'enfants. Ces derniers peuvent exprimer des propos fort sérieux pour eux, mais prises pour des mots d'esprit par les adultes. Freud pointe ce phénomène notamment dans les mots d'esprit naïfs²¹. L'enfant, de bonne foi, a cru énoncer un propos sérieux, ce qui lui donne son caractère naïf. Étant donnée son ignorance de l'usage du langage, la construction de cette expression hilarante n'est pas le produit d'un travail du *Witz*. Pourtant, c'est un trait d'esprit remarquable. Ce que Freud souligne dans cette analyse c'est que, là où l'enfant ne connaît pas les codes et n'a pas l'usage commun du langage, l'adulte qui l'entend, lui, les connaît. Et c'est la connaissance qu'a l'adulte du code du langage, transgressé par l'enfant, qui le fait rire. Dans son approche économique du trait d'esprit, Freud considère que l'expression naïve de l'enfant signifie une économie pour l'adulte, celle de l'effort qu'exige le maintien de la barrière des normes d'usage du langage (Freud, 1905a, p. 215).

Bien qu'il y ait dans cette scène deux personnages (l'enfant et l'adulte), celle-ci n'est pas pour autant une scène comique. Le comique a deux termes chez Freud : celui qui éprouve le comique et celui qui le provoque. Dans le *Witz*, une troisième personne étant indispensable, la deuxième peut manquer (sauf dans l'esprit tendancieux agressif). Se pose alors une question : dans cet esprit naïf, avec l'enfant qui méconnaît les codes du langage, et l'adulte qui le sanctionne et rit, où est la place du tiers ? C'est ce que nous développerons dans le chapitre qui suit, avec l'enseignement de Lacan.

Conclusions

Freud relève dès le début une série de ressemblances entre le fonctionnement de l'appareil psychique et le fonctionnement des fictions poétiques. Cette ressemblance a pour limite la qualité sociable ou non de ces phénomènes. Freud propose un aphorisme pour énoncer cette

²¹ Comme l'histoire de la petite fille qui pense que le médicament (*Medizin*) est pour les filles (*Madi*=fille) et que pour les garçons c'est le *Bubizin* (*Bubi*=garçon) (Freud, 1905a, p. 211).

distinction : l'hystérique est un poète, mais un poète asocial (Freud, 1919a). Si on admet que l'hystérie est une caricature de l'art (Freud, 1913c), cette caricature est le versant asocial de l'art. Là où le symptôme fonctionne comme les couvents où se retirent ceux qui sont déçus par la société (Freud, 1910a), l'art utilise cette même libido pour une production qui circule dans l'échange symbolique du lien social. Ceci, en tant que le symptôme est le repli des motions libidinales

Lorsque Freud tente de saisir les ressorts de la valeur sociale de l'art, il se montre influencé par John Stuart Mill. Pour Freud, l'art travaille ou bien à procurer du plaisir, ou bien à éviter la douleur. A ce point de l'œuvre de Freud, cette relation plaisir-douleur fonctionne sous les deux principes de l'advenir psychique (Freud, 1911): le principe de plaisir et le principe de réalité. Ceci veut dire que l'art, en tant que satisfaction substitutive, permet un gain de plaisir là où l'empêche le principe de réalité du renoncement pulsionnel. Cette logique fait de l'art une satisfaction substitutive, où les motions libidinales surmontent la censure pour trouver un accomplissement du désir sociable, et non pas autoérotique comme le serait le symptôme. Il importe de souligner que la valeur sociale de l'art en tant que satisfaction substitutive a été conçue avant l'introduction de l'au-delà du principe de plaisir. La valeur de l'art comme source d'une peine plaisante n'est que très rarement énoncée par Freud²².

Les moyens que Freud théorise pour que le fantasme devienne un produit sociable restent toujours sous la logique de l'art comme satisfaction substitutive. Il s'agit de rendre le fantasme, régi par le principe de plaisir, recevable par le principe de réalité²³. La qualité asociale, autoérotique et pudique du fantasme n'est recevable par l'autre qu'en fabriquant des mondes fictifs désirables par l'autre. Ce que rendent possible la sublimation et la technique de l'artiste. La sublimation, destin pulsionnel distinct du refoulement, signifie une satisfaction de la pulsion détournée de sa fin sexuelle. Sous la logique freudienne d'une civilisation qui contraint au renoncement pulsionnel, la sublimation a une destinée sociale en tant qu'elle n'est pas un

²² Cette mention apparaît à la fin du chapitre II de « Au-delà du principe de plaisir ». La relation des arts avec le plaisir et la douleur chez Freud sera travaillée dans le chapitre V, Corps, page 235.

²³ Ce que Freud nomme ici comme réalité ne présente pas de précisions, et semble être ou bien le sens ordinaire du terme, ou bien comme le détour du principe du plaisir.

renoncement, mais une satisfaction autre, non censurable par la culture, et qui travaille pour cette dernière.

Concernant la technique de l'artiste, celle-ci est décrite comme une dissimulation et un jeu esthétique pour apporter du plaisir, en rendant recevable un message qui ne le serait pas s'il était énoncé sans ce savoir-faire. La technique de l'artiste trouve comme référence le jeu de l'enfant²⁴, qui est mentionné autant dans « Le poète et l'activité de fantaisie » que dans « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient ».

Le *Witz* présente, comme l'art, des moyens pour rendre recevable par l'autre un message qui serait choquant et irrecevable s'il n'était pas passé par ce que Freud nomme « le travail du *Witz* » (Freud, 1905a). Ce travail du *Witz* n'est jamais ouvertement considéré comme artistique par Freud, mais il partage avec la technique du poète son rapport au jeu de l'enfant. C'est pour cela que le *Witz* peut être une référence pour penser les conditions dans lesquelles la fiction poétique peut être non seulement recevable par l'autre mais aussi être valorisée socialement. Le *Witz* présente la particularité d'être une formation qui, même appuyée sur le non-sens et le sens-insensé, rencontre une fascination sociale remarquable, comme Freud le souligne. Toujours en rapport avec la sottise, le *Witz* arrive à dire une vérité de façon plus efficace que si elle était dite telle quelle²⁵. Telle est la valeur remarquable du trait d'esprit : l'absurde et le non-sens si souvent méprisés, sont privilégiés par l'humour, l'une des rares occurrences où le non-sens est souhaité, désiré, efficace.

La question est de savoir comment le *Witz* rend le non-sens sociable, valorisé et recevable par l'autre. Ici Freud s'écarte de l'influence de Mill : il ne s'agit pas seulement du plaisir apporté par le trait d'esprit, mais aussi d'une fonction particulière : le *Witz* s'adresse à un autre qui aurait fonction de tiers. Ce n'est pas l'autre du comique, en dualité avec l'émetteur du *Witz* comme le serait le rapport entre le moi et l'objet, mais un troisième terme. Ce tiers est défini par Freud principalement comme l'instance qui connaît le code. Comme l'adulte qui, connaissant le code, rit de la construction insensée de l'enfant. Si l'on rajoute le fait que pour Freud le trait

²⁴ Voir pages 101 et 239.

²⁵ Sur la vérité que le *Witz* dit mieux que l'énoncé cohérent, voir chapitre Vérité, section « La référence du *Witz* : un exemple de vérité obscure », page 154.

d'esprit est plus propice chez les névrosés, la qualité de ce tiers peut s'éclaircir en s'appuyant sur Lacan²⁶.

Ainsi, la valeur sociale de l'art chez Freud semble s'appuyer sur ces éléments : un rapport au plaisir et à la douleur, l'art étant un moyen relativement efficace pour éviter la douleur ; un moyen de rendre échangeable ce qui dans le symptôme reste asocial ; un rapport avec un autre qui ne serait pas autrui, mais l'autre du code, du langage.

Art et lien social chez Lacan

Présentation

Lacan partage avec Freud l'intérêt pour la valeur sociale de l'œuvre d'art. Dans sa conceptualisation de la structure du sujet de la psychanalyse, la sublimation au centre de l'argumentation de Lacan. A différence de Freud, il ne s'agit pas tant pour le poète de rendre beau et désirable son fantasme, que de composer avec le signifiant de manière à toucher quelque chose de structurel du désir et de la jouissance propres à la subjectivité.

Reprise des hypothèses de Freud

Lacan se montre d'accord avec les idées principales de Freud concernant la sublimation : un destin de la pulsion qui travaille pour la culture, en rendant sociable ce qui est essentiellement asocial : la pulsion. Mais Lacan critique l'absence d'une conceptualisation métapsychologique du passage de l'asocial pulsionnel à la valeur sociale des productions sublimateurs. L'explication freudienne de la technique du poète lui paraît insuffisante. Lacan dira même que Freud ne sait pas ce qui donne valeur à l'art dans le lien social.

Le séminaire VII, qui consacre plusieurs passages à la sublimation, présente une allusion à la conférence XXIII de Freud (Freud, 1916d). Il s'agit du passage où Freud propose le névrosé comme celui qui rêve du pouvoir et des femmes, là où le poète travaille pour avoir et le pouvoir et les femmes. Cette opération serait pour Lacan un produit de la sublimation : « Freud fait remarquer que l'artiste, après avoir opéré sur le plan de la sublimation, se trouve bénéficiaire

²⁶ « Il y a deux choses dans le livre de Freud sur le trait d'esprit –la promotion de la technique signifiante, et la référence expresse à l'Autre comme tiers » (Lacan, 1998, p. 24)

(...) sous forme de gloire, honneur, voire argent, les satisfactions fantasmatiques qui étaient au principe de la tendance, laquelle se trouve ainsi se satisfaire par la voie de la sublimation (Lacan, 1991c, p. 173) ».

Lacan reprend la définition freudienne de la sublimation telle qu'elle apparaît dans « Malaise dans la civilisation » (Freud, 1929): une pulsion qui se satisfait par des moyens non censurés par les contraintes sociales. Ce qui fait de la sublimation chez Freud une voie possible pour éviter le malaise propre à la vie civilisée : « Une seule chose fait allusion à une possibilité heureuse de satisfaction de la tendance, et c'est la notion de sublimation » (Lacan, 1991a, p. 339). Mais cette voie de satisfaction heureuse ne suffit pas pour Lacan, il souligne la valeur sociale de ses productions : la sublimation « come éminemment réalisée par l'activité de l'artiste, cela veut dire littéralement la possibilité pour l'homme de rendre ses désirs commerciaux » (Lacan, 1991a, p. 339), c'est-à-dire, placer ces désirs non dans l'asocial du fantasme mais dans les échanges symboliques propres au lien social. Cette valeur sociale, cette reconnaissance est pour Lacan l'enjeu central de la sublimation, laquelle ne saurait se limiter aux productions artistiques : « C'est là que gît le problème de la sublimation, en tant qu'elle est créative d'un certain nombre de formes, dont l'art n'est pas la seule » (Lacan, 1991a, p. 129). Dans le même séminaire VII, Lacan critique la négligence de la pensée psychanalytique à l'égard de cette reconnaissance sociale de la production sublimatoire, négligence qu'il explique par l'absence chez Freud d'une métapsychologie pour saisir ce passage de l'asocial de la pulsion à un destin social : « On laisse ainsi complètement de côté ceci, qui doit être toujours accentué (...) et qui a été paradoxalement promu par Freud – et c'est bien ce qui surprend les auteurs –, à savoir la reconnaissance sociale » (Lacan, 1991c, p. 128). Il s'agit d'« une certaine élévation de quelque chose reconnu socialement (...) Freud l'articule d'une façon qui peut paraître tout à fait étrangère au registre métapsychologique » (Lacan, 1991c, p. 128). Et c'est cette question que suggère Lacan : comment penser métapsychologiquement une « élévation de quelque chose reconnu socialement » ?

C'est sur ce point que Lacan souligne certaines limites de l'approche de Freud. Si Freud tente de formaliser la technique du poète comme un travail qui dissimule et embellit le fantasme, Lacan considère ce propos comme « grotesque » : « C'est bien une façon de court-circuiter le problème (...) puisqu'il l'écarte comme hors de la portée de notre expérience, le problème de la création » (Lacan, 1991a, p. 279). Ce propos réapparaît dans le séminaire XI, le 11 mars

1964. Pour Lacan, Freud souligne bien la valeur sociale des produits de la sublimation, sans pour autant la saisir avec plus de précision : « Il ne peut dire, il ne sait pas ce qui, là, pour tous, pour ceux qui regardent ou qui entendent, fait la valeur de la création artistique » (Lacan, 1973b, p. 101). Lacan reconnaît que Freud tente de préciser ce processus de création et de valeur sociale propre à l'art, mais les chercher par le biais du fantasme, comme il le fait dans son analyse de Léonard, est à son avis insuffisant.

Lacan pose aussi la question du sens de la sublimation comme satisfaction détournée de sa fin. Chez Freud il y aurait un changement de but dans la satisfaction sublimatoire, mais pour Lacan cette idée manque aussi d'exactitude: « Que peut vouloir dire ce changement de but ? Il s'agit bien du but, et non pas à proprement parler de l'objet »(Lacan, 1991a, p. 132). Cette distinction mériterait aussi une conceptualisation afin de distinguer le changement d'objet propre à la sublimation et celui propre à l'économie de substitution du symptôme. Pour cela, Lacan introduit un concept, *Das Ding*, qui est en lien avec la pulsion. C'est effectivement le fait d'associer la pulsion et la sublimation qui fait « toute la difficulté de sa théorisation »(Lacan, 1991a, p. 131).

Finalement, Lacan considère aussi qu'il est difficile de parler du rapport de la sublimation à la pensée artistique sans considérer le contexte historique des créations en question : « (...) il n'y a pas d'évaluation correcte possible de la sublimation dans l'art si nous ne pensons pas à ceci, que toute production d'art (...) est historiquement datée. On ne peint pas à l'époque de Picasso comme on peignait à l'époque de Velázquez »(Lacan, 1991c, p. 128). Mais cet appui sur l'histoire n'explique pas les enjeux subjectifs de la création et sa valeur sociale. Pour cela, Lacan s'appuie sur le concept qu'il présente dans ce séminaire de 1959-60 : *Das Ding*, La Chose, et son rapport au sujet. C'est cette Chose, son rapport au désir, qui peut donner quelques clés pour penser la valeur sociale de l'art. Il explique que « pour que l'objet devienne ainsi disponible, il faut que quelque chose se soit passé au niveau du rapport de l'objet au désir (...) » (Lacan, 1991a, p. 135). Ainsi, pour Lacan, il ne suffit pas de penser à une satisfaction heureuse, ni au beau, ni à l'histoire. Il est pour lui nécessaire d'introduire certaines conditions propres au sujet de l'expérience psychanalytique.

Introduction du sujet de la psychanalyse

Le sujet tel que Lacan le conceptualise ne fonctionne ni dans l'homéostasie biologique ni dans la compréhension psychologique. C'est cette conceptualisation du sujet qui lui permet de penser la culture autrement, en dehors d'une logique de satisfaction des besoins ou d'un souverain bien aristotélicien.

Le sujet de la psychanalyse, tel que Lacan l'énonce dans « La science et la vérité » (Lacan, 1992), permet de penser les rapports à l'objet selon une logique qui se situe dehors des besoins et d'une supposée complétude des rapports entre le sujet et l'objet, entre le mot et la chose : « Bref, nous retrouvons ici le sujet du signifiant tel que nous l'avons articulé l'année dernière (...) Il est à distinguer sévèrement tant de l'individu biologique que de toute évolution psychologique subsumable comme sujet de la compréhension » (Lacan, 1992, p. 875). Il faut souligner que déjà bien avant « La science et la vérité », un sujet de la psychanalyse fut dès le début de l'enseignement de Lacan proposé comme distinct de toute psychologie et biologisme. Cette distinction était possible en tant qu'un sujet est traversé par le langage. C'est la formule classique de Lacan sur l'inconscient structuré comme un langage.

Se référant à un sujet qui n'est ni psychologique ni biologique, Lacan propose une définition de la culture selon cette même logique. Comme il l'énonce dans son séminaire VI : « Ce que je désigne par le mot de culture – mot auquel je tiens fort peu, et même pas du tout – c'est une certaine histoire du sujet dans son rapport au logos » (Lacan, 2013, p. 569). Lacan propose ainsi une culture qui ne serait telle qu'à condition de considérer le rapport du sujet au langage, au discours, à la parole. C'est parce que la culture a affaire à une subjectivité telle que Lacan la conceptualise que cette culture entre aussi dans la dialectique du désir : « Ce qui se présente dans la société comme la culture – et qui (...) déterminent les circuits des échanges à l'intérieur du troupeau – y instaure un mouvement, une dialectique, qui y laisse ouverte la même béance que celle à l'intérieur de laquelle nous situons la fonction du désir » (Lacan, 2013, p. 569). C'est pour la même raison que la culture non seulement est sujette à la dialectique du désir, mais aussi au désordre propre à la pulsion. Un séminaire plus tard, Lacan reprendra la définition de la société, en considérant impossible de la définir comme l'aurait fait Platon. Car si, comme Platon le proposait, les désordres de l'âme sont homologables à ceux de la cité, cette cité ne peut pas se penser sans la pulsion de mort : « l'individu malade tel que Freud l'aborde révèle une autre dimension (...) Freud a affaire (...) directement avec les puissances de la vie pour autant

qu'elles débouchent dans celles de la mort » (Lacan, 1991c, p. 126-127). Dans le même séminaire, et pour les mêmes raisons, Lacan critiquera l'idée aristotélicienne d'un bonheur possible dans la scène politique : « C'est du fait de l'entrée du bonheur dans la politique que la question du bonheur n'a pas pour nous de solution aristotélicienne possible, et que l'étape préalable se situe au niveau de la satisfaction des besoins pour tous les hommes » (Lacan, 1991a, p. 338). Lorsqu'elle prend comme référence le sujet de l'inconscient, la psychanalyse, à la différence d'Aristote, ne saurait proposer une discipline du bonheur : « (...) Il n'y a rien de semblable dans l'analyse, observez-le bien » (Lacan, 1991a, p. 339).

L'articulation du sujet de la psychanalyse rend impossible un souverain bien dans le lien social, même en ayant recours aux lois. Il y a quelque chose dans l'idéal d'un souverain bien qui, pour Lacan, penche vers un souverain mal. Dans le séminaire VII Lacan se vaut des dix commandements comme de l'exemple d'une Loi qui met à distance *Das Ding*, en tant qu'incandescence de jouissance. Il nous avertit que ce n'est pas pour autant que la société fonctionnera sans désordre. Face à ce désordre, on pourra peu, si on n'abandonne pas l'idée de la transcendance d'un bien, car « (...) il n'y a pas de Souverain Bien –que le Souverain Bien, qui est *das Ding*, qui est la mère, l'objet de l'inceste, est un bien interdit, et qu'il n'y a pas d'autre bien. Tel est le fondement, renversé chez Freud, de la loi morale » (Lacan, 1991c, p. 85).

C'est ainsi en introduisant le sujet de la psychanalyse, et son corrélat dans le malaise propre au lien social, que Lacan aborde les impasses ouvertes par Freud à propos de la sublimation et de la valeur sociale de ses productions.

Relecture des hypothèses de Freud

Lacan se revendique de ses concepts et argumentations pour reprendre les problèmes que pose Freud sur la valeur sociale de l'art. Il formalise ce qu'est le changement d'objet propre à la sublimation. De même, il critique l'idée d'une beauté de l'œuvre liée au principe de plaisir, pour introduire le désir. Le désir tel qu'il le développe dans son séminaire VI lui permet de résoudre la question de la technique du poète qui soxiabiliserait son fantasme. Finalement, le développement de la fonction de l'objet *a* lui permet de mieux saisir de quel charme il s'agit avec l'œuvre d'art : d'un charme qui relève non du plaisir mais de la jouissance. La résonance

entre la logique subjective et la logique poétique fait que Lacan se pose la question de la fonction du poète dans le lien social.

Lacan aborde le mystère du « changement d'objet » dans la sublimation en utilisant deux outils théoriques à lui : la distinction entre la Chose et l'objet, et le sujet qui suit la logique du langage : métaphore et métonymie. Dans le séminaire VII, Lacan explique que si la sublimation apporte au *Trieb* une satisfaction différente, c'est dans la mesure où la pulsion n'est pas l'instinct. La pulsion aurait affaire à la Chose, *Das Ding* « en tant qu'elle est distincte de l'objet » (Lacan, 1991a, p. 133). Il ajoutera que ce changement d'objet n'est pas tant cet objet changé que le changement lui-même, qui obéit à la logique propre au signifiant : « Si la tendance permet le changement d'objet, c'est parce qu'elle est déjà profondément marquée par l'articulation signifiant » (Lacan, 1991a, p. 339).

Le changement d'objet propre à la sublimation obéit à la logique métonymique. Une dimension plus métaphorique, susceptible d'être associée à la sublimation, apparaît quand Lacan affirme que toute création culturelle est métaphorique. Il s'agit d'un passage du séminaire IV où, sans mentionner le concept de sublimation, il donne sa définition freudienne de la production qui travaille pour la culture. Il dira que cette métaphore dans la culture, « [c]ette dimension nouvelle c'est la fonction de la paternité » (Lacan, 1991a, p. 384). C'est en s'appuyant sur cette correspondance entre la fonction de paternité et la métaphore qu'il fera référence au petit Hans comme quelqu'un qui « deviendra un personnage essentiellement poète, créateur dans l'ordre imaginaire ». (Lacan, 1994, Chapitre 19 juin). Hans en effet fera usage de la métaphore paternelle pour se sortir de l'impasse à l'égard de la mère, en fabriquant des fantasmes que Lacan qualifiera de poétiques, métaphysiques et mythologiques.

Dans le séminaire VII, la logique combinatoire de la métaphore et la métonymie seront réutilisées pour une autre construction culturelle, probablement l'une des plus sociables : le *Witz*. Il nommera autrement ce que Freud dans son livre définissant comme la fonction du tiers dans le mot d'esprit : « C'est la sanction de l'Autre qui distingue le trait d'esprit du pur et simple phénomène de symptôme par exemple » (Lacan, 1998, p. 45). La métaphore et la métonymie, tout en étant fondamentales pour la construction du trait d'esprit, ne sauraient produire cet effet si ce n'est sans la fonction de sanction du « tiers » freudien que Lacan identifie à l'Autre, le trésor du signifiant.

Si la technique du poète consiste à rendre recevable le fantasme (Freud, 1908c), cette technique mérite pour Lacan d'être précisée. Pour Lacan, une technique qui « embellit » le fantasme ne suffit pas, car le rapport du sujet au beau présente un lien au désir qui est plus décisif que la beauté elle-même. Si la technique du poète rend le fantasme recevable, c'est par le biais de la logique signifiante propre à l'inconscient, qui conditionne le désir. Dans le séminaire VII, Lacan se réfère à de Saint Thomas pour dire que « le beau a pour effet de suspendre, d'abaisser, de désarmer, dirai-je, le désir. La manifestation du beau intimide, interdit, le désir (...) [il] porte en lui la structure du passage de je ne sais quelle invisible ligne –l'outrage » (Lacan, 1991a, p. 279). En lien avec le désir interdit, le beau n'aurait pas exclusivement affaire au plaisir, car dans cette interdiction d'un « *beau-n'y-touchez-pas* » (Lacan, 1991a, p. 280) il est question du franchissement du principe de plaisir. Dans son expérience clinique, Lacan constate que le beau suscite quelque chose qui est du registre de la pulsion destructive : « (...) Le beau dans sa fonction singulière par rapport au désir ne nous leurre pas, contrairement à la fonction du bien » (Lacan, 1991a, p. 280).

C'est donc plus la logique du désir qui rend le fantasme recevable dans l'œuvre d'art. Dans le séminaire VI Lacan cite un poème de Lise Deharme. Parmi ses vers il y a l'énoncé « être une belle fille blonde et populaire... ». Ce poème fait partie du recueil intitulé *Vœux secrets*, et à ce propos, Lacan se pose la question : « (...) –comment communiquer aux autres quelque chose qui s'est constitué comme secret ? Réponse –par quelque mensonge » (Lacan, 2013, p. 111). Lacan souligne comment la structure du vœu passe par la voie de la poésie, et comment le rôle du désir, qui peut articuler sa vérité par le biais du mensonge, est essentiel. « C'est dans le champ du désir que nous essayons d'articuler les rapports du sujet à l'objet (...) Le rapport du sujet à l'objet n'est pas un rapport de besoin, c'est un rapport complexe, que j'essaye précisément d'articuler devant vous » (Lacan, 2013, p. 108). Lacan l'articule par le biais du fantasme.

Même en passant par la voie de la poésie, le fantasme en tant que tel suit la logique de l'inconscient. C'est parce qu'il obéit à cette logique qu'il est recevable, qu'il fait lien social. Lacan repère ce point dans l'analyse de Hamlet par Coleridge. Ce dernier dit à propos du héros tragique « J'ai un peu de ça en moi, si je peux l'avouer » (Lacan, 2013, p. 301). Lacan remarque que Coleridge n'est pas le seul. Quelque chose dans la fiction de Hamlet semble toucher le

rapport du lecteur à son propre désir. C'est pourquoi la fiction de Hamlet non seulement est recevable par l'autre, mais anticipe aussi la psychanalyse :

En effet, si l'abord psychologique du cas d'Hamlet n'a pas attendu la psychanalyse, je vous l'ai dit, le premier pas analytique consiste à transformer la référence psychologique en une référence, non pas à une psychologie plus profonde, mais à un arrangement mythique, censé avoir le même sens pour tous les êtres humains. (Lacan, 2013, p. 304-305)

Si Lacan associe Hamlet au mythe, c'est selon une logique déjà dégagée par Freud, et qu'il retravaille dans son séminaire IV : les fictions autant poétiques que mythologiques suivraient une logique propre au sujet²⁷. Plus il parle de la composition (en l'occurrence celle du drame shakespearien) comme ce qui fait effet sur le spectateur²⁸. La composition, selon la logique du désir soutenu par le fantasme, permet à un lecteur comme Coleridge de se reconnaître dans Hamlet, et en conséquence, d'être cette fiction recevable par l'autre. Ceci dans la mesure où la composition « est là essentiellement articulée dans les coordonnées que Freud, justement, nous découvre, à savoir son rapport à l'Œdipe et à la castration » (Lacan, 2013, p. 306).

La valeur sociale n'a pas sa source seulement dans la logique du désir, mais aussi dans le désordre de la jouissance. Quelque chose de ce désordre est traité par l'œuvre d'art. Dans le séminaire XVI, Lacan remarque que si Freud saisit la valeur sociale de l'art par sa valeur commerciale, ce prix n'est pas n'importe lequel, mais un prix conditionné par un rapport particulier à la jouissance. Cette jouissance a affaire à l'objet *a*, et « (...) Si l'objet *a* peut fonctionner comme équivalent de la jouissance, c'est en raison d'une structure topologique » (Lacan, 1968, p. 248).

Si pour Freud l'œuvre d'art a une valeur commerciale (et par « commerciale » nous entendons la possibilité de circulation dans les échanges symboliques), pour Lacan cette valeur a à voir avec la jouissance propre au sujet. Jouissance où l'objet serait l'objet-cause et non pas l'objet de l'instinct. C'est ainsi qu'il définit la sublimation dans le séminaire VII: « (...) L'objet (...)

²⁷ « Logique en caoutchouc » comme il dira dans son séminaire IV, en allusion à la topologie définie comme « géométrie en caoutchouc » (Lacan, 1994, p. 386).

²⁸ La composition et ses effets dans la subjectivité seront travaillés dans les chapitres Logique combinatoire et Vérité.

n'est pas la Chose, pour autant qu'elle est au cœur de l'économie libidinale. Et la formule la plus générale que je vous donne de la sublimation est celle-ci —elle élève un objet (...) à la dignité de la chose »(Lacan, 1991a, p. 133). Dans la distinction entre l'objet et la chose, une élévation de l'objet à la dignité de la Chose, cet insaisissable, est possible. Dans cette distinction, l'objet peut prendre une qualité au-delà de sa fonction, qui le placerait plus du côté de la chose. Comme Lacan le montre avec son anecdote sur les boîtes d'allumettes :

C'était une collection qu'on pouvait facilement s'offrir à cette époque, c'était même peut-être tout ce qu'on avait à collectionner. Seulement, les boîtes d'allumettes se présentaient ainsi - elles étaient toutes les mêmes, et disposées d'une façon extrêmement agréable, qui consistait en ce que, chacune étant rapprochée de l'autre par un léger déplacement du tiroir intérieur, elles s'enfilaient les unes les autres, formant comme une bande cohérente, laquelle courait sur le rebord de la cheminée, montait sur la muraille, affrontait les cimaises, et redescendait le long d'une porte. Je ne dis pas que cela allait ainsi à l'infini, mais c'était excessivement satisfaisant du point de vue ornemental. (Lacan, 1991a, p. 136)

Dans cette configuration de boîtes enchaînées, « une boîte d'allumettes n'est pas simplement quelque chose avec un certain usage », mais devient une chose « avec sa cohérence d'être » au-delà de sa fonction, de son utilité première. « Le collectionneur trouvait ainsi sa raison dans ce mode d'appréhension portant moins sur la boîte d'allumettes que sur cette Chose qui subsiste dans une boîte d'allumettes »(Lacan, 1991a, p. 136).

L'objet *a* permet à Lacan de saisir la valeur sociale de l'œuvre d'art et l'apaisement que celle-ci signifie pour la jouissance. Dans la séance du 11 mars 1964, Lacan considère que si le désir prend valeur commerciale dans l'œuvre d'art, c'est dans la mesure où ce dernier est profitable pour la société. Ce profit est associé à un apaisement : « l'œuvre, ça les apaise, les gens, ça les reconforte (...)Ne voyez-vous pas que quelque chose ici s'indique de cette fonction que j'ai appelée du *dompte-regard* » (Lacan, 1973b, p. 102). Si ce « donner —à-voir » apaise c'est parce qu'il y a d'emblée un regard lequel, en tant qu'objet de la pulsion, présente une certaine voracité. « Cet appétit de l'œil qu'il s'agit de nourrir fait la valeur de charme de la peinture » (Lacan, 1973b, p. 105). Le charme de la peinture n'a pour Lacan rien à voir avec le plaisir, mais avec l'au-delà du principe de plaisir propre à la pulsion : « C'est à ce registre de l'œil comme

désespéré par le regard qu'il nous faut aller pour saisir le ressort apaisant, civilisateur et charmeur, de la fonction du tableau »(Lacan, 1973b, p. 106).

Conclusions

L'approche par de Lacan de l'articulation entre l'art et le lien social s'inspire de la lecture de Freud. Comme Freud, Lacan accorde toute son importance au passage de la dimension asociale du fantasme à la dimension sociable de l'œuvre d'art. La critique par Lacan de l'analyse de Freud, concerne la technique qui rend possible cette valeur sociale de la production artistique, laquelle se limite à l'embellissement du désir interdit, sans argumentation métapsychologique.

Pour surmonter ces limites, Lacan a besoin des concepts formalisés dans son enseignement. A partir de la formule d'un inconscient structuré comme un langage, Lacan propose le sujet comme traversé par le signifiant, qui laisse des traces et des résonances dans le corps. Il s'agit d'un sujet qui ne relève ni de l'instinct propre au vivant biologique ni de la compréhension propre à l'aspect psychologique. Cette approche de la subjectivité permet à Lacan de définir la civilisation comme l'histoire des rapports entre le sujet et le logos. Ce qui signifie un lien social qui est sujet autant aux paradoxes du désir qu'aux désordres de la pulsion. Telles sont les conditions qui rendent possible l'existence des arts dans la culture.

Grâce à ces concepts, la technique de l'artiste telle que Freud l'a proposée peut se formaliser en une structure, qui est la structure du sujet. Ce n'est pas tant que l'artiste rend beau le désir interdit, c'est surtout un beau qui, en tant que tel, éveille un désir qui est par structure impossible. Ce désir est soutenu par le fantasme, lequel est aussi pour Freud l'un des moteurs de la création poétique. Ce fantasme est une fiction structurée, comme les fantasmes du petit Hans le montrent, fantasmes qui, pour Lacan, ont la même structure que le mythe et les fictions poétiques. Ainsi, la technique du poète est un travail de composition qui touche à la structure du sujet.

La structure du sujet, conditionnée par la logique signifiante, rend possible de penser le changement d'objet propre à la sublimation, l'opération de changement elle-même, propre aux logiques signifiantes de métaphore et de métonymie. Elles correspondent aussi à la fiction du *Witz*, l'une des plus sociables parmi les formations autant de l'inconscient que de la culture. Ce *Witz* ne peut être sanctionné comme tel sans un tiers, le grand Autre, trésor de signifiants et

siège du code. Cet Autre est associé par Lacan à la métaphore paternelle, fondement de l'interdiction de l'inceste et en conséquence du lien social.

Finalement, le charme de l'œuvre d'art ne serait pas pour Lacan du côté du plaisir produit par une satisfaction substitutive. Le charme est au contraire lié à l'au-delà du principe de plaisir propre à la jouissance. C'est ce rapport intime à la jouissance qui donne à l'art sa valeur commerciale. Lacan définit le charme produit par le tableau, comme *dompte-regard*, apaisement de la voracité du regard²⁹.

C'est ainsi que Lacan pense non seulement la fonction du tableau, mais la fonction du poète dans la société. Il n'y a pas tant une raison de l'existence de l'œuvre d'art ou du poète qu'une fonction, conditionnée par la structure propre à la subjectivité. « Ce qui doit être justifié, ce n'est pas simplement les bénéfices secondaires que les individus peuvent tirer de leurs productions, mais la possibilité originelle d'une fonction comme la fonction poétique dans un consensus social à l'état de structure »(Lacan, 1991c, p. 174). Il s'agit moins du charme ou du plaisir suscité chez les spectateurs, comme Freud l'argumentait, que de la place, du rôle de l'artiste dans la cité. Selon ces arguments, le rôle de l'artiste dans le lien social consiste à fabriquer des fictions qui tentent de saisir un impossible à représenter, propre à l'objet de la pulsion et à l'objet cause du désir. Ce rapport à la pulsion et au désir conditionnent sa valeur sociale. Cette valeur, toujours liée à un insaisissable propre à la structure subjective, prend métonymiquement différentes formes tout au long de l'histoire, comme le montre notre bref parcours de l'histoire de l'art³⁰. Cette métonymie du rôle des arts dans le lien social obéit pour Lacan à la même logique que le langage et l'inconscient, une logique combinatoire, comme le prochain chapitre tentera de l'argumenter.

²⁹ Le charme de l'œuvre d'art et son rapport à la jouissance seront travaillés dans le chapitre V, autour du corps.

³⁰ Comme vu dans le chapitre antérieur, page 39.

II. LOGIQUE COMBINATOIRE

L'utile et le sublime : un enjeu combinatoire

Présentation

Nous avons conclu le chapitre précédent sur la combinaison des éléments dont semble dépendre l'utile dans l'art. Sa valeur dépend toujours d'autre chose : le marché, la religion, et une série d'éléments qui évoquent le retour d'un insaisissable refoulé³¹. Tout effort d'autonomie de l'art semble mener à deux destins : ou un dévoilement de son hétéronomie (Jimenez, 1997), ou, un penchant vers l'inutilité. De la même manière, le poète se présente depuis les origines comme un compositeur, autrement dit, quelqu'un qui sait combiner des éléments pour produire une oeuvre. Avant d'être pour toujours attribué à l'aède, le verbe *poiein* désignait un savoir-faire fabricant : « adapter, combiner, mettre ensemble »(Bouvier, 2003, p. 99). Ce travail de composition oscillait entre l'utile savoir-faire du mortel, et un lien avec un insaisissable, à l'époque associé à la divinité de la Muse.

Le passage qui suit veut montrer comment l'art et l'utile autant l'un que l'autre sont un enjeu combinatoire. La dimension insaisissable de l'art apparaît chez Longin, plus tard chez Burke, sous le nom de *sublime*, comme quelque chose qui n'a pas besoin de l'utile. Là où l'utile apparaît le sublime fait défaut. Chez ces deux auteurs, l'utile est le produit d'un enjeu combinatoire bien précis, lequel sera plus tard formalisé par Bentham avec sa théorie des fictions. Bentham nous montrera comment il n'y a pas d'utilité en soi, mais en fonction d'autres valeurs. Nous verrons comment l'utile et l'art semblent dépendre d'une même logique combinatoire.

³¹ Voir page 57.

Longin : l'inutile comme source de sublime

Sans être un théoricien de l'utile, Longin propose un art combinatoire qui n'est pas sans relation avec l'utilité. Cette dernière serait du côté de la maîtrise technique. Son art de la composition s'écarte de cette utilité, en visant la passion et le non maîtrisable.

L'art de la composition de Longin est dans une tension permanente entre l'utile de la technique, et l'immaîtrisable de la passion, des forces de à la nature. Dans cette tension, la composition proposée par Longin s'écarte de l'utile, qui n'est pour lui que petitesse, et embrasse l'inattendu de la rencontre. C'est ainsi qu'il mettra en avant la combinatoire des mots plus que le choix des mots, la sonorité des mots plus que leur sens, le rythme de la composition plus que sa signification. Son éloge de l'art musical montre jusqu'où peut aller son penchant pour l'abstraction et le non sens des sonorités, et quelle distance est la sienne à l'égard des conventions de la technique. Pour Longin, l'utile semble être un élément à éviter.

Sublime : entre passion et technique et grandeur naturelle

Longin commence son traité par une critique du sublime selon Cécilius. Ce dernier, pour Longin, aurait négligé non pas les techniques, mais le moyen d'atteindre le sublime, moyen qui dépasse toute technique : la passion (Longin, 1991, p. VIII, 1). Il lui semble que cette négligence vient d'une conception du sublime et du pathétique comme une seule et même chose. Mais « c'est une erreur » (Longin, 1991, p. VIII, 2). « Car j'affirmerais sans crainte que rien n'est aussi magnifique que la passion généreuse, placée là où il faut, comme si, sous l'effet d'un accès de folie ou du *pneuma*, elle soufflait dans le délire de l'enthousiasme, et donnait aux discours une allure apollinienne » (Longin, 1991, part. VIII, 4).

L'idée d'une passion placée « là où il faut » résume en quelque sorte l'enjeu de ce traité : il s'agit moins de maîtriser les tropes, que de travailler les passions pour atteindre la grandeur. C'est le grand thème de ce traité du sublime : la dualité technique-nature. La première concerne l'intelligence, la seconde la passion violente qui porte hors de soi (Pigeaud, 1991, p. 15). La première, relève de l'acquis, la seconde de l'inné.

Cette dualité nature-technique en entraîne une autre : le maîtrisable et l'immaîtrisable. C'est alors qui surgit la question de l'utilité chez Longin. L'utilité serait associé au maîtrisable, qui serait du côté de la technique. Si l'on cherche l'extase dans le discours, il sera impossible à

l'orateur de l'atteindre s'il se limite à l'utile et au côté domestique de la technique. La nature, immaîtrisable, est la grande référence du sublime : « (...) ce ne sont pas, par Zeus, les petits cours d'eau que nous admirons, malgré leur limpidité et leur utilité. Mais c'est le Nil, le Danube ou le Rhin, et, bien plus encore, l'Océan » (Longin, 1991, paragr. XXXV, 4). Ces analogies se poursuivent, à propos des flammes domestiques et du feu de l'Etna, « (...) et parfois déversent des fleuves de ce feu fameux né de la terre et qui ne suit que sa propre loi » (Longin, 1991, paragr. XXXV, 4). Un feu qui suit sa propre loi, impossible à maîtriser, radicalement distinct du caractère maîtrisé et utile de la flamme domestique.

Mais que la nature l'emporte sur la technique ne signifie pas que les figures métriques, propres de la technique poétique, soient secondaires. Si tout au long de son traité Longin nous donne autant d'exemples de poésie c'est toujours pour montrer « (...) que les figures sont grandes par nature, et que les métaphores sont créatrices de sublime, et que les lieux pathétiques et descriptifs se réjouissent particulièrement des métaphores » (Longin, 1991, part. XXXII, 6). Longin accorde une place importante à la métaphore, notamment au savoir-faire que révèle sa composition.

La composition

Longin ne cache pas que, des trois sources techniques du sublime³², il en est une qui contient les deux autres : la composition (Longin, 1991, part. VIII, 1), ou harmonie : « (...) l'harmonie n'est pas seulement un outil que la nature a donné aux hommes pour persuader et pour plaire, mais aussi un instrument étonnant pour le sublime » (Longin, 1991, part. XXXIX, 1). C'est dans cette harmonie que les mots prennent toute leur valeur. Peu importe que les mots choisis soient grands ou petits, c'est leur combinaison qui décidera de leur grandeur ou de leur petitesse. Longin prend pour exemple un vers de *Héraclès* d'Euripide : « je suis rempli de maux, et je n'ai plus où en mettre » (Eur. H.F. 1245). Longin commente : « C'est un langage tout à fait commun ; mais il est sublime parce que la composition des mots correspond à la chose. Si tu changes l'ordre du vers, voici qu'à l'évidence Euripide t'apparaît comme un poète par la composition plutôt que par l'idée » (Longin, 1991, part. XL, 3). L'art de combiner les mots a son allégorie dans l'image du corps vivant : ce ne sont pas les membres séparées, c'est leur

³² Le choix des mots, la fabrication des figures, la composition (Longin, 1991, part. VIII, 1).

ensemble articulé qui lui confèrent force et valeur. L'art combinatoire de la composition sublime suscite la grandeur pour la réunion d'éléments qui, séparés, ne valent plus rien.

Mais la composition comporte aussi un risque : la bassesse. Longin considère que les natures médiocres sont celles qui observent un strict respect des règles, sans prendre aucun risque formel (Longin, 1991, p. XXXIII, 2). Un usage soigné et mesuré de la composition peut tomber dans le maîtrisable, élément qui pour Longin est du côté de l'utile, du domestique, donc éloigné de la grandeur immaîtrisable propre au sublime. D'où l'éloge qu'il adresse aux fautes formelles d'Homère. Longin remarque qu'il y a moins de fautes dans l'*Argonautiques* d'Apollonios, « mais ne préférerais-tu pas être Homère plutôt qu'Apollonios ? Eh quoi ! » (Longin, 1991, p. XXXIII, 4).

Le risque de médiocrité de la composition apparaît aussi dans la fidélité aux formes préétablies. C'est alors un rythme prévisible, sans passion, monotone. Si la pulsation du rythme est trop explicite, le discours ne suscitera aucune passion chez l'auditeur, « de sorte que parfois, sachant d'avance les terminaisons obligées, ils battent du pied pour les orateurs et, comme dans un chœur, les précèdent pour donner la cadence » (Longin, 1991, p. XLI, 2). Cette évidence de la composition la rend tellement prévisible, qu'il n'y a pas de place pour l'inattendu, élément essentiel pour Longin, du sublime. C'est dans cet esprit qu'il propose le paradoxe comme élément à considérer pour le surgissement du sublime. L'usage du terme *το παραδοχον* a à voir avec l'inattendu qu'avec ce qui sort du sens commun et conventionnel, et annule le prévisible de la composition.

L'usage de l'inattendu concerne la temporalité de la composition, élément décisif pour Longin. Les éléments à éviter, comme la médiocrité, peuvent toutefois être utilisés pour atteindre au sublime, à condition que ce soit au bon moment, là où il faut (Longin, 1991, p. 123). Longin admet ici une exception dans sa quête de la grandeur, à condition qu'il s'agisse non tant d'une règle que d'une contingence. Pour Longin, il ne s'agit pas d'une figure en particulier, mais d'un moment, le *Kairos*. Ce « bon moment » est imprévisible, et la grandeur est dans la capacité innée de le saisir pour l'utiliser dans la composition.

L'art de la composition proposé par Longin semble privilégier la sonorité des mots au détriment de leur signification. Il nous donne des exemples de vers où « le sens est le même, mais le rythme est différent, parce que l'allongement des syllabes finales détend et relâche l'aspect

escarpé du sublime »(Longin, 1991, part. XXXIX, 4). L'importance qu'il attribue aux sons conditionne même la valeur des mots. Celle-ci semble dépendre moins de leur signification que de leur sonorité. Dans la partie XLIII, Longin critique la manière dont Hérodote décrit la tempête : « la mer s'étant mise à frissonner comme l'eau qui bout » (Her. 7. 188, 191). Longin trouve dans la prononciation de « frissonner » (ζεξασης), une sonorité désagréable, qui empêche le sublime. De même: « le vent se sentit fatigué » (Her. 8, 13). « Se sentit fatigué » est perçu par Longin comme vulgaire.

Si la sonorité d'une composition est si décisive, Longin ne néglige pas la référence à la musique. Longin souligne explicitement qu'il s'agit d'un art sans signification, mais dont la combinaison des termes suscite une passion irrésistible. « La flûte produit des passions chez les auditeurs, et les rend fous et pleins du délire des Corybantes ; et ayant donné un rythme, elle contraint l'auditeur à marcher dans ce rythme et à s'assimiler à la mélodie » (Longin, 1991, part. XXXIX, 2).

La musique suscite une passion qui ne saurait provoquer aucune argumentation. Longin montre comment une même signification peut avoir des effets divers selon l'ordre des mots, et la sonorité qu'en résulte. Il démontre un sublime qui n'a rien à voir avec la suprématie d'un sens³³.

Burke : L'utilité comme issue d'une combinatoire

La Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau n'est pas un texte qui a pour sujet explicitement ni principalement l'utilité. Ses très succinctes mentions apparaissent quand il parle du pouvoir comme source du sublime, et à propos du rapport entre le beau et la convenance. Or, bien que son livre soit consacré à distinguer entre le sublime et le beau, l'utilité y joue un rôle qu'il faut considérer. L'utile est chez Burke un élément qui a la faculté de faire disparaître le sublime, voire de le tourner en son contraire, le méprisable.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur une partie de sa réflexion sur le pouvoir. Là quelque chose de l'utile semble être sujet à une logique combinatoire entre les rapports de force. Burke fait une très brève allusion à l'art combinatoire qui caractérise les mots et les notes musicales (dans sa partie V, section 4), c'est à propos du pouvoir qu'il mentionne à l'utile, et

³³ Comme il sera traité dans le chapitre Vérité, section « Controverse entre clarté et vivacité », page 129.

propose des termes qu'il combine pour saisir le sublime de la force naturelle avec les forces de domination propres à la culture.

Le pouvoir de nuire

Le sublime chez Burke va contre le plaisir. La douleur, les risques de l'autoconservation, l'obscurité, l'effroi, tels sont les éléments qui mènent à sa conception du sublime. Burke propose d'une certaine manière une psychologie, où face à la dualité plaisir-douleur, le sublime mène à un état tiers, le *delight*, défini comme un plaisir négatif, plus du côté de la douleur, sans être la douleur³⁴.

L'une des mentions de l'utile, par Burke, est à propos du pouvoir. Dans la partie II section 5, l'utile apparaît comme l'élément qui fait échec au sublime. « Chaque fois que la force est seulement utile et employée à notre bénéfice ou à notre plaisir, le sublime fait défaut » (Burke, 2009, p. 134). Soulignons le rapport que Burke établit ici entre l'utile et le plaisir, le profit. Le plaisir et le bénéfice n'ont pour Burke aucun lien avec le pouvoir, puisqu'ils sont méprisables en tant que « force soumise et hors d'état de nuire » (Burke, 2009, p. 135).

C'est par rapport à la force qu'apparaît l'enjeu de l'utilité. Burke prend, comme exemple du pouvoir les bêtes sauvages, les institutions et la divinité : la force des animaux non-domestiques nous montre que ce qui est décisif n'est pas la force, mais les relations qui se nouent autour. Ce pouvoir est sublime non tant par sa force, que par la finalité de cette force. Burke se livre à tout un travail de dialectisation, où les idées s'enchaînent pour saisir ce qui fait le sublime du pouvoir. Il reste en ceci fidèle à sa pensée, où il n'y a pas vraiment d'essence des choses, mais des relations entre elles, comme nous le verrons à propos de sa théorie des mots³⁵.

Rapports des forces

Quand Burke définit le pouvoir non pas comme une idée indifférente « qui peut appartenir à la douleur aussi bien qu'au plaisir », mais comme capacité de nuire, la mort entre en jeu dans

³⁴ Le *deligt*, traduit comme « délice », c'est le terme donné par Burke pour parler d'un plaisir qui dépend de la douleur. Burke prend soin de le distinguer du plaisir plaisant, et accentue le caractère mortifère de ce plaisir dans la douleur. C'est une notion qui fait penser au plaisir dans la douleur repéré par Freud après 1920, et conceptualisé par Lacan comme jouissance, bien qu'il y ait des différences. Pour une analyse plus détaillée, voir page Au-delà du plaisir chez Burke²³⁰.

³⁵ Dans le chapitre III, Vérité.

son argumentation. La terreur infligée par le pouvoir apparaît en rapport étroit avec le danger de mort face à une force écrasante (Burke, 2009, p. 133). C'est alors qu'il introduit le rapport entre la force et le pouvoir, et la relation à l'utilité :

Regardez un homme ou tout autre animal d'une force prodigieuse ; quel sentiment précède en vous la réflexion ? Pensez-vous que cette force vous sera de quelque utilité, (...) de quelque plaisir (...) ? Non, l'émotion que vous ressentez est la crainte que cette force énorme ne soit employée à la rapine et à la destruction » (Burke, 2009, p. 133).

Si l'homme ou l'animal de force prodigieuse peuvent être sublimes, ce sera dans la mesure où cette force ne saurait être utile. Par cette réflexion, Burke introduit une relation où la force n'est pas en soi la source du sublime. La force ne suffit pas pour susciter la terreur ou le délice. Cela dépend de la finalité de cette force, car même en ayant les moyens de mesurer cette force, et de la déclarer d'un pouvoir sans pareil, ce pouvoir terrible pourra susciter aussi bien l'amour que la terreur, si sa finalité se réduit à être utile. C'est ce que Burke nous démontre dans son bestiaire

Dans ce bestiaire, Burke présente des binômes d'animaux dont la force est équivalente, mais dont les rapports à l'homme sont distincts. Burke commence avec le bœuf et le taureau: « Le bœuf est d'une grande vigueur, mais il est innocent, fort utile et pas du tout dangereux ; l'image qu'on s'en forme n'a donc rien de grand ». En revanche, « [l]e taureau possède autant de vigueur, mais d'une autre espèce : souvent destructrice et rarement utile, du moins parmi nous ; aussi paraît-il grandiose et trouve-t-il fréquemment sa place dans les descriptions sublimes et dans les comparaisons élevées ». La même logique est appliquée au cheval domestique, lequel « comme animal utile, propre à la charrue, à la main, au trait et sous tous les rapports d'utilité sociale, n'a rien de sublime », ce qui n'est pas le cas d'un cheval sauvage « dont le col est enveloppé de tonnerre, dont les glorieuses narines terrifient, qui, de férocité de rage, avale la terre et n'ajoute jamais foi au signal de la trompette » ? Ainsi évoqué, le cheval perd entièrement son caractère d'utilité, cependant que le terrible et le sublime éclatent tout à la fois ».

Burke résume la logique proposée dans ce bestiaire par un énoncé : « (...) chaque fois que la force est seulement utile et employée à notre bénéfice ou à notre plaisir, le sublime fait défaut » (Burke, 2009, p. 133-134). La force du taureau est bien la même que celle du bœuf. Or, la condition sublime opte pour un élément externe à la force : l'utilité. Si son argumentation

continue avec le chien et le loup, l'âne ordinaire et l'âne de Job, c'est dans une séquence où il apparaît que la force naturelle ne diminue pas dans son aspect quantitatif, mais dans son rapport de soumission à un tiers. C'est avec l'exemple de la licorne, animal mythique délicat et raffiné, même plus proche de la beauté, que Burke isole l'élément décisif pour le pouvoir : la licorne, telle qu'elle est décrite chez Job (XXXIX, 9-11 ; XL, 25, 28, 29) est sublime dans la mesure où elle ne veut pas servir (Burke, 2009, p. 134).

Dans ces passages, Burke ne mentionne jamais l'inutilité. Si le bœuf est utile, Burke ne dit pas que le taureau est, lui inutile. Mais si dans une bonne partie de ce passage le sublime est mis dans une certaine opposition à l'utile, il serait assez licite de parler non tant d'une inutilité que d'une non-utilité. Ce qui s'oppose à l'utilité de l'animal c'est le « défi à l'humanité » qui « n'écoute pas la voix du guide », et qui n'est pas servile (Burke, 2009, p. 134). Autrement dit, la force de la bête sauvage est terrible dans la mesure où elle n'obéit pas au maître. « le mépris [*contempt*] sera attaché à la force soumise et hors d'état de nuire » (Burke, 2009, p. 135).

Bentham : Utilité et logique combinatoire

Comme chez Burke, chez Bentham il n'y a pas d'utilité en soi. Fondateur d'un projet de réforme dont le repère principal serait un principe d'utilité, Bentham est loin de faire de l'utile une entité. L'utilité ne se trouve pas dans une définition, ni dans une ontologisation, mais dans une logique combinatoire appelée par Bentham « théorie des fictions ». L'utilité s'articule aussi aux seules entités réelles selon les critères de Bentham : le plaisir et la douleur. Mais ceci ne saurait se limiter à une psychologie d'arc reflexe, ni à un hédonisme, ni à un ascétisme. Constamment articulée aux entités fictives, la théorie des fictions de Bentham propose une logique combinatoire où s'articulent langage et corps. Ce qui donne une théorie où il n'y a pas d'utilité en soi, ni de définition de l'utile, mais une logique qui permet de rendre efficaces les valeurs fictives en jeu dans un moment particulier.

Les lignes qui suivent parcourent les de quelques moments où Bentham argumente la qualité non-définissable de l'utile. L'utile serait une fiction dépendant d'autres fictions. On verra que pour Bentham cette qualité fictive n'est pas synonyme d'inexistence ou d'inefficacité, bien au contraire. Ce parcours inclut des passages de l'œuvre de Bentham, ainsi que la lecture de Jean-Pierre Cléro à propos des fictions.

Une utilité qui n'est pas autonome

Père de la doctrine utilitariste, Bentham est l'une des références pour ce qui est de l'utile et de sa théorisation, nommée « principe d'utilité ». Mais avant de définir ce principe, se pose la difficulté de définir l'utilité elle-même. Bien qu'auteur d'une *ONTOLOGIE*, Bentham ne propose pas d'être de l'utile. Ce qui serait une impossibilité logique, car vérité et utilité relèvent respectivement de l'ontologie et de la déontologie (Cléro, 2006). Problème logico-ontologique : ne peut-on trouver un principe dans l'utilité qui ne soit pas issu de cette même utilité ? Qu'est-ce qui est au service de quoi ? La vérité à l'utilité ou l'utilité à la vérité ? La vérité n'est-elle efficace qu'en fonction de son utilité ? ou « [n]'est-ce pas l'utilité qui donne à la vérité toute sa vigueur et fait tout son intérêt ? » (Cléro, 2006, p. 41). Le terme même d'utile divise. Il ne saurait être le même pour tous : ce qui est utile pour l'un ne l'est pas nécessairement pour l'autre. Il se divise aussi dans le temps : ce qui est utile maintenant ne le sera pas nécessairement demain. Bentham ne croit pas à une harmonie naturelle de l'utile, et il est bien conscient des enjeux et paradoxes de cette notion. Plus on l'analyse, plus on cherche à la percer, et plus cette utilité refuse de s'unifier dans un seul concept un seul repère.

Jean-Pierre Cléro présente une lecture de Bentham où le repère de l'utilité ne saurait être l'utilité en soi. L'utilité a un sens dans la mesure où elle se rapporte à un sujet. L'utile est ce qui favorise l'existence de ce sujet. Cléro nous explique : « Si je dis qu'une chose m'est utile – un cours, un aliment, une chanson, un vêtement, une maison, un livre, la présence d'une personne – c'est qu'elle favorise mon existence, qu'elle l'augmente, ou que, du moins, elle la maintient à un niveau d'où, sans cette chose, elle aurait pu décroître ». Cléro souligne qu'il ne s'agit pas de bonheur ni de plaisir, car déjà pour Bentham la relation entre l'utile et le plaisir n'est pas constante, d'autant moins qu'un « accroissement de mon existence n'est pas forcément lié à un plaisir ; il peut même, s'il s'agit, par exemple, d'un apprentissage difficile, être associé à des souffrances, au moins provisoires ». L'utile en tant qu'accroissement d'un sujet « est si peu un bonheur qu'elle peut être l'accroissement d'un sujet qui fait mon malheur ». Le plaisir et la douleur peuvent servir d'indices, mais ils ne sont pas la raison de l'utile (Cléro, 2006, p. 14-15).

Certes, il n'y a pas d'utile en soi, et le plaisir ni le bonheur ne suffisent pour le mesurer. L'utilité a besoin au moins d'une autre valeur, qui vise l'accroissement d'un sujet en particulier. Ces valeurs peuvent être morales, politiques, même esthétiques. L'utilité ne serait donc pas une valeur en soi, mais une médiation entre d'autres valeurs (Cléro, 2006), toujours abstraites et

incommensurables. L'importance de cette médiation rend l'utilité indispensable pour assurer la positivité des valeurs. C'est ainsi que l'utilité peut être considérée comme une valeur qui remplace toutes les autres (Cléro, 2006).

Mais si la fonction médiatrice de l'utilité n'est pas essentiellement un rapport au bonheur, pourquoi, historiquement, le bonheur a-t-il toujours été lié aux réflexions de Bentham ? Parce que s'il n'y a pas de lien ontologique entre l'utilité et le plaisir, et qu'on veut mesurer l'utilité, le bonheur est plus mesurable que l'accroissement d'un sujet. L'enjeu de la pensée de Bentham ce sont les conditions qui rendent possible une mesure, le calcul de ce qui est utile au moment de régler les liens entre les personnes. Or, prendre le bonheur comme mesure ne résoud pas le problème. Car « l'intention de calculer rend problématique ce qu'on calcule, ce qu'il est judicieux de calculer » (Cléro, 2006, p. 13). Mais il est un autre aspect du bonheur qui peut faciliter cette tentative de calcul: pour Bentham, le bonheur ou le plaisir n'ont pas besoin d'être réels pour être efficaces ; il s'agit d'un calcul non d'entités réelles, mais de repères fictifs.

En effet, Bentham ne prend pas le plaisir et la douleur comme des données brutes, il les articule à des valeurs et à des principes. Il s'agit donc de repérer quels sont ces valeurs ou principes, et lequel de leurs aspects il faut prendre en considération pour tenter un calcul. L'enjeu est de déterminer ce qu'il faut tenir pour réel et ce qu'il faut tenir pour fictif (Cléro, 2006), difficulté qui pousse Bentham à fabriquer sa théorie des fictions.

Théorie des fictions

Est-ce que Bentham ne croit pas aux valeurs ? Est-ce que toute sa doctrine revient à décrire un animal humain dont les actes ne seraient guidés que par une quête du plaisir et une peur de la douleur, comme s'il était un pourceau³⁶? Ce serait caricaturer la pensée de Bentham, et rien de plus éloigné de la véritable richesse de son œuvre : sa théorie des fictions, cet outil qui lui permet de penser les valeurs comme des produits du langage, articulés au pathos. Effectivement, l'utilité n'est pas au service du bonheur ni du malheur, mais au service d'autres valeurs. Les mesures *utiles* ne visent pas directement le plaisir, mais des valeurs tout à fait abstraites comme la liberté, la justice, etc. L'utilité peut même viser la beauté, bien que cette dernière soit

³⁶ Telle sera l'une des critiques principales de John Stuart Mill vis-à-vis de Bentham.

historiquement associée à l'inutile et au désintéressement. L'utile se donne chez Bentham dans sa fonction de valeur médiatrice d'autres valeurs, toujours fictives.

Il est nécessaire de souligner que dans l'œuvre de Bentham, le terme de « fiction » n'a pas le sens de mensonger ou faux. La tromperie n'est pas propre à la fiction, elle est un risque du langage, comme le montrent sa réflexion et les arguments par lesquels il établit la théorie des fictions dans son texte *Ontology* : il y aurait les entités perceptibles, dont l'existence est connue par les sens, et les entités inférentielles, qu'on connaît par une chaîne de raisons. Toutes les deux sont soit réelles, soit fictives (Bentham, 1997). C'est là l'important : ce n'est pas parce qu'une entité est perceptible qu'elle est plus réelle ou moins fictive. Bentham poursuit sa réflexion :

Une entité réelle est une entité à laquelle, à cette occasion et pour les besoins du discours, on entend réellement attribuer l'existence.

Une entité fictive est une entité à laquelle, en dépit de l'existence qui lui est attribuée par la forme grammaticale du discours que l'on utilise pour parler d'elle, on n'entend pourtant pas attribuer en vérité et réellement l'existence. (Bentham, 1997).

On voit ici comment Bentham quitte la perception, et pour parler d'entité réelle ou fictive, propose les termes d'existence et d'inexistence. Les choses existent ou n'existent pas pour les besoins du discours. Double dimension de l'existence, car la fiction existe dans le discours, et en même temps, par le seul fait d'être un produit du discours, le discours la détermine comme non existante.

En prenant pour exemple les étoiles fixes et les planètes, Bentham démontre son hypothèse, avec les entités du repos et du mouvement. Celles-ci sont d'emblée, pour des raisons de méthode, considérées comme des entités réelles. L'intérêt de cette démonstration est dans le fait qu'il s'agit d'une image qui nous montre comment Bentham ne se revendique pas de la perception, car bien qu'étoiles et planètes soient en mouvement pour nos sens, si les étoiles sont « fixes », elles le sont par rapport à l'errance des planètes. On peut entrevoir ainsi une qualité fictive du repos, fiction sans laquelle on ne saurait concevoir le mouvement. Bentham propose toutefois qu'on doit parler de ce type d'entités comme si elles étaient réelles, car, sinon, on ne

pourrait pas en parler. Ce que cet exemple nous montre, c'est qu'on ne serait pas capables de concevoir l'univers sans les fictions :

*Ainsi, c'est au langage –au langage seul– que les entités fictives doivent leur existence ; leur impossible et pourtant indispensable existence.(...)
Il apparaîtra en outre que la fiction – le monde de représentations par lequel les entités fictives ainsi créées, pour autant que les entités fictives puissent être créées, prennent les habits et occupent le même rang que les entités réelles – est une invention sans laquelle le langage, du moins sous les formes où il dépasse celui des créatures animales, ne pourrait exister
(Bentham, 1997).*

De même, le langage crée les entités transcendantes, qui ne sortent de nulle part, sauf des lois internes du langage lui-même. On croit à la transcendance, même si c'est nous qui la fabriquons (Cléro, 2006). Et dans ces constructions, on voit que la vérité, autant que la plus vulgaire fausseté, sont faites de la même matière. On voit qu'il n'y a pas de vérité de la vérité. Mais il reste le problème de la distinction entre vérités fines et erreurs grossières, problème qui ne sera pas traité ici³⁷.

Il n'y a pas de pureté de l'utile, car il n'y a pas de pureté des valeurs

La théorie des fictions de Bentham non seulement nous écarte d'un être de l'utile, mais nous rend sceptiques à l'égard d'une éventuelle pureté des valeurs. Si les entités fictives telles que la vérité, la justice, le bien, le beau ont besoin de l'utilité pour se réaliser, on peut penser que ces valeurs ne sauraient être pures. Jean-Pierre Cléro nous invite à nous interroger sur « ce mensonge », des valeurs décrits par « certains philosophes, comme pur[e]s, isolé[e]s, autonomes » (Cléro, 2006, p. 16). Si les valeurs prétendent pures ont besoin d'une autre, impure, comme intermédiaire, on voit « qu'en réalité, [elles] n'existent pas de la façon dont [elles] se donnent » (Cléro, 2006, p. 17). S'il y a une règle dans la théorie des fictions de Bentham, celle-ci serait plus de l'impureté que de la pureté, car l'utile ne saurait exister que par rapport aux autres entités fictives, et leur interrelation. Il n'y a de pureté ni de l'utile ni de toutes

³⁷ La distinction entre la vérité et une fausseté chez Bentham est un enjeu qu'il résoudre avec sa méthodisation. Voir page 140.

les autres entités fictives, dans la mesure où elles agissent dans un réseau complexe de valeurs (Cléro, 2006).

La théorie des fictions de Bentham est l'outil conceptuel qu'il s'est lui-même créée en envisageant sa réforme sociale (Audard, 1999a). Faute d'un système de pensée qui permette un calcul des plaisirs et des peines, Bentham s'est fabriqué une logique qui peut être lue comme une théorie du langage, et telle est bien la lecture qu'en a faite Charles Kay Ogden³⁸. Dans cette théorie du langage, comme il le propose dans son *Ontologie* (Bentham, 1997), Bentham tente de définir le lien entre les mots et les choses (Audard, 1999a, vol. I), où l'on voit que l'usage des mots a une importance essentielle dans le règlement du lien social (Bentham, 1996).

Dans ce réseau de valeurs fictives, les seules entités réelles seraient le plaisir et la douleur. Mais celles-ci non plus ne sauraient être pures, car elles s'articulent toujours à des fictions. Cette articulation entre les entités réelles et les entités fictives rend impossible de réduire la pensée benthamienne à une simple quête du plaisir (Bentham, 1816). C'est ainsi que l'articulation entre les valeurs fictives et les entités réelles du plaisir et de la douleur sont, dans la théorie des fictions, les deux éléments charnière entre le langage et l'affect (Cléro & Laval, 2002).

Conclusion Longin-Burke-Bentham

Les lectures de Longin, Burke et Bentham nous montrent que l'art comme l'utile dépendent d'une même logique combinatoire, logique qui n'a d'autre fondement que ce même jeu de combinaisons. Cette conclusion mérite bien sûr certaines réserves : d'abord, ni Longin ni Burke ne parlent ouvertement d'art³⁹. Leurs développements autour du sublime dépassent la question artistique. Or, dans les chapitres qui suivent nous verrons que ce sublime touche des éléments qui sont en lien avec la dimension d'inutilité de l'art, telle que nous tentons de le saisir ici. Quoiqu'il en soit, il faut souligner que ce sublime de Longin et Burke n'existe pas s'il y a de l'utile. Cet utile n'est pas défini, mais apparaît comme le produit d'une soumission. Cet utile ne

³⁸ Il existe la possibilité que Lacan ait connu l'œuvre de Bentham par le biais de Jakobson, qui lui a probablement fait connaître le livre d'Ogden consacré à Bentham (Cléro, 2006).

³⁹ D'un côté Longin propose un traité de rhétorique qui, en plus, précède la conception autonome de l'art. D'autre côté, Burke écrit un traité d'esthétique qui ne se centre pas toujours autour de l'art.

saurait être tel qu'en fonction d'une contingence de combinaisons de valeurs, telle que Bentham plus tard la formalisera avec sa théorie des fictions.

Le traité du sublime de Longin nous donne des repères pour penser l'utile et son rapport à un art combinatoire. Dans sa dualité technique-nature, l'utile serait du côté d'une technique qui travaille pour nous, comme une sorte de domesticité. La passion propre aux forces de la nature échappe à cette utilité, ce qui est pour Longin la source du sublime. Si l'art combinatoire entre en jeu, c'est en tant que Longin donne une valeur à la métaphore et à la technique de composition, mais cette composition ne saurait atteindre à la grandeur du sublime qu'en étant infidèle à sa propre technique. Autrement dit, en sortant de la domesticité de l'utile. Quelque chose de la force de la nature (nom donné par Longin à l'insaisissable) fait retour dans la composition par le biais du *kairos*, c'est-à-dire « la maîtrise de la bonne venue des idées », l'un des moyens innés de parvenir à la grandeur de style. Dans cet art de composition, le temps en tant que rythme, ainsi que les sons des mots, l'emportent sur la signification et les idées. En ce sens, Longin montre un penchant fort abstrait, en faisant l'éloge de l'art de la composition musicale, où les notes et rythmes, qui ne signifient rien, suscitent pourtant la passion chez l'auditeur.

Ainsi, sans conceptualiser l'utile ni l'inutile, Longin nous montre un utile qui travaillerait contre le sublime. Ce dernier est associé à une force naturelle, non maîtrisable par la technique. On trouve chez Burke un usage similaire de l'utile comme enjeu combinatoire, aussi à propos d'un discours qui suscite les passions, aussi avec un utile propre au domestique.

Burke non seulement fait tangentiellement référence à l'utile, mais il propose une logique pour le saisir. Il montre, comme Longin, une certaine opposition entre l'utile et le sublime. Et aussi avec une logique combinatoire : l'utile ne l'est pas en soi, mais en relation avec d'autres éléments. C'est ce que déploie son bestiaire : la qualité sublime de la bête ne dépend pas de la magnitude de sa force, mais de ses relations serviles ou non à l'homme. Si la force de la bête est utile à l'homme, elle perd le sublime propre à la bête sauvage, non maîtrisable. La logique de Burke n'est pas essentialiste. Elle est une combinatoire qui ne se réduit guère à l'aspect d'une

force physique, mais joue des rapports de forces dans le symbolique propre à la civilisation, au lien social, autrement dit, à la dimension symbolique de la relation du maître et de l'esclave ⁴⁰.

L'utilité chez Burke n'est pas une entité, mais le résultat d'un rapport de domination et de soumission. La soumission comme point d'articulation montre une logique chez Burke où il n'y a pas de valeurs en soi, mais des valeurs qui changent suivant leurs relations: il n'y a pas de sublime en soi, de même qu'il n'y a pas d'utile en soi. Cette combinatoire des éléments trouve son écho dans la théorie des fictions de Jeremy Bentham.

Bentham propose une définition de l'utile qui résiste à la définition. Principalement, parce que l'utile n'est pas une entité donnée d'emblée et préexistante. Il dépend de son rapport à d'autres valeurs, ainsi qu'au corps humain, par le biais du plaisir et de la douleur. Ainsi, l'utile chez Bentham serait le produit d'une logique combinatoire, et plus on en cherche la cohérence, plus on trouve ses paradoxes. Bentham formalise cette logique combinatoire dans sa théorie des fictions, outil conceptuel qui permet le calcul de l'utile, et le rend opératoire. C'est cette articulation qui fait qu'il n'y a pas d'être ni de pureté de l'utile, pas plus qu'il n'y a de pureté dans les valeurs en jeu.

Ainsi, l'utile chez Bentham n'est pas un être définissable, mais une fonction dont l'existence ne peut avoir lieu que dans une logique combinatoire où s'articulent le langage et le corps. Avec ces deux éléments, il ne restait plus que la découverte de Freud, poursuivie par Lacan, pour rendre pensable ce que Jean-Pierre Cléro appelle une « esthétique benthamienne » (Cléro, 2006), c'est-à-dire, une logique où se pose la question de savoir dans quelle mesure la logique combinatoire propre au langage peut avoir une incidence autant sur le psychisme que dans le corps ⁴¹.

⁴⁰ Ce n'est pas par hasard si cette longue spéculation autour de la bête sauvage a lieu dans le passage consacré au pouvoir.

⁴¹ Pour les effets du langage dans un registre au-delà de la simple communication et compréhension, le chapitre III consacré à la vérité parcourra autant Bentham qu'autres auteurs, dont Lacan et Freud. Pour ce qui concerne le rapport au corps, au plaisir et à la douleur, et son au-delà, le chapitre V consacré au corps traitera les éléments chez Bentham qui semblent anticiper la pulsion de mort freudienne. Voir notamment pages 129, 148, 176, 228, 230, 240, 257.

Freud et la logique combinatoire : art et formations de l'inconscient

Présentation

L'art dans l'œuvre de Freud, est à plusieurs reprises présenté comme satisfaction substitutive, ou comme un moyen socialement reconnu d'accomplissement des désirs. Ce qui induit une certaine continuité entre le fantasme et la fiction artistique. Comme nous l'avons vu, le passage du fantasme à l'œuvre poétique ne serait pas possible sans le recours à ce que Freud nomme un *ars poetica*, une technique. Saisir cette technique induit une logique combinatoire, combinatoire qui apparaît comme fondamentale, voire indispensable à la fabrication poétique.

Ainsi, ce chapitre argumentera l'hypothèse suivante : l'art chez Freud est essentiellement le produit d'un jeu combinatoire, et d'un jeu combinatoire qui semble dépasser l'utile. Bien que Freud ne s'attarde pas à définir l'utile, il exprime l'idée d'un art voué à accomplir des désirs dérivés de leur source fantasmatique. Or, plus on examine les ressources techniques présentées par Freud pour saisir la technique du poète, nous apparaît une logique combinatoire qui dépasse cette finalité de « satisfaction substitutive » (Freud, 1908a), les sons et l'ordre des mots semblent travailler pour eux-mêmes. En ce sens, la logique combinatoire que Freud présente comme propre à la fabrication poétique a des similitudes avec l'art combinatoire que nous avons vu chez Longin, Burke et Bentham : un pur jeu avec les sons des mots.

L'*ars poetica* : de l'asocial du fantasme au social de l'art

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent⁴², la distinction proposée par Freud entre le fantasme et l'œuvre poétique est dans leur rapport au lien social : le fantasme serait asocial, tandis que la fiction poétique ferait partie des échanges valorisés socialement. Freud voit dans la technique le moyen de cette différence. Mais en quoi consiste cette technique ?

C'est dans l'article « Le poète et l'activité de fantaisie » que Freud propose explicitement un lien entre le fantasme et la création des fictions artistiques. Le fantasme y est la source des récits qui vont ensuite fabriquer la fiction poétique.

⁴² Voir page 59.

Freud consacre une bonne partie du texte à décrire le fantasme et son rôle dans le psychisme aussi « normal » que « pathologique ». Le fantasme est la source de ce qui peut, après un travail particulier, devenir une fiction à usage artistique, valorisée socialement.

Selon cette logique, l'art et le fantasme apparaissent comme modes d'accomplissement d'un désir. C'est l'art en tant qu'il fait partie de la série des satisfactions substitutives. Mais la question du passage de l'asocial du fantasme au social du poème reste sans réponse.

Dans « Le poète et l'activité de fantaisie », Freud tente d'expliquer comment le fantasme, intime, honteux, voire scandaleux, peut devenir une fiction non seulement acceptée, mais valorisée socialement. Ces moyens, Freud n'hésite pas à les nommer « *ars poetica* », et il les associe à une « technique ». Cette dernière est décrite comme un travail qui tempère le rêve diurne par le biais de « modifications et des voiles et nous enjôle par un gain de plaisir purement formel » (Freud, 1908c, p. 170). Freud ne dit pas quelles sont ces modifications. Mais deux choses sont à souligner : d'abord, la technique semble en lien intime avec les processus de condensation et de déplacement, comme il le dit notamment à propos de la *Gradiva* de Jensen. Ensuite, Freud propose une analogie entre la technique du poète et le jeu (*Spiel*) de l'enfant, qui opère aussi un passage de l'intime vers le public. Ce jeu sera travaillé dans un texte qui ne parle guère d'art : son livre sur le mot d'esprit. Ce qui nous donne deux modèles pour penser la technique du poète : le rêve et le mot d'esprit. Aussi, les réflexions sur « Le poète et l'activité de fantaisie » en articulation avec « Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient » nous permettent-elles de proposer une première hypothèse de l'*ars poetica* : la condensation et le déplacement.

Condensation et déplacement : art, rêve, mythe, art Witz

Rêve-art-mythe

Si on admet que la technique du poète est en lien avec le jeu de l'enfant, cette technique caractérise aussi bien le rêve que le trait d'esprit. En effet, à plusieurs moments, Freud évoque la continuité entre la construction du rêve et la construction des fictions poétiques. Continuité qui fait série avec le mythe et la religion. Cette homologie apparaît notamment dans l'article sur le roman *La Gradiva* de Jensen. Freud s'étonne de voir comment, tout au long de ce roman, Jensen décrit les rêves du héros, qui suivent la règle de l'accomplissement d'un désir, sous une figuration qui se sert de restes diurnes, le tout suivi d'une défiguration selon les lois de la condensation et du déplacement. Cet article n'est pas tant une psychanalyse appliquée à la

littérature, que la constatation qu'un poète peut anticiper l'analyste. Freud en effet ne cesse d'être frappé par la ressemblance des mécanismes de construction du rêve utilisés par Jensen avec sa propre formalisation de la condensation et du déplacement. Plusieurs années après, dans son « Autoprésentation » (Freud, 1925a), Freud continue à y faire référence comme à une fiction littéraire frappante par la similitude entre le travail du rêve et la fabrication de rêves effectuée par le poète.

L'articulation rêve-fiction poétique, possible par le biais de la condensation et du déplacement, permet à Freud de proposer une nouvelle série : inconscient-rêve-art-mythe. Ces quatre éléments partagent la logique combinatoire propre au psychisme aussi bien pathologique que non-pathologique.

Dans le « Court abrégé de psychanalyse », après avoir évoqué les apports de la psychanalyse à d'autres domaines, Freud souligne les découvertes de la psychanalyse dans le fonctionnement psychique non pathologique. Ces productions qui peuvent se trouver accentuées dans les états malades n'en sont pas moins présentes, de façon discrète, dans les états de santé psychique. Il prend pour exemple l'accomplissement des désirs par des voies indirectes, comme l'annulation des opposés et autres voies de déformation qu'il trouve présentes non seulement dans le rêve et le symptôme, mais aussi dans le mythe, la religion, et la création artistique, notamment les arts plastiques (Freud, 1923a). Cette série inconscient-mythe-religion-art apparaît dans « Sur la prise de possession du feu » (Freud, 1932a), et dans « L'homme aux rats » (Freud, 1909), dans une question que Freud pose au lecteur : pourquoi se scandaliser de l'association entre les rats, les verres intestinaux et le pénis, alors que ce genre de symbolisation apparaît depuis longtemps dans les productions littéraires, telles que les « Diableries érotiques » de Le Poitevin. Une question de même nature est posée dans la X^e conférence d'introduction à la psychanalyse (Freud, 1916c). Freud se demande pourquoi le symbolisme des rêves suscite un tel scandale, alors qu'il n'a pas d'exclusivité des rêves, mais se trouve aussi dans le mythe, la religion, le langage et les arts. Freud finit par supposer que c'est le caractère sexuel de telles associations qui provoque la colère des lecteurs.

Le trait d'esprit

Dans la partie technique de « Le trait d'esprit... » Freud se demande si l'effet hilarant du *Witz*, n'est pas dû à la brièveté de son récit. Freud remarque que cette brièveté apparaît dans le rêve :

des récits très courts, mais chargés de signification pour le patient, ainsi que d'un copieux matériel associatif. Freud formalise cette similitude par le concept de condensation : « une concordance aussi vaste que celle existant entre les moyens qui sont ceux du travail du trait d'esprit et ceux du travail du rêve ne peut guère être fortuite ».

Malgré le large éventail de types de trait d'esprit présentés par Freud, tous peuvent se réduire à la condensation et au déplacement. La condensation avec formation substitutive (souvent sous forme de contresens) apparaît notamment dans les plaisanteries de parole. Le déplacement est caractéristique des traits d'esprit. Freud ne cesse de s'étonner de leur ressemblance avec le travail du rêve.

L'importance accordée par Freud à la technique se justifie par le fait que ce qui est hilarant dans le trait d'esprit, ce n'est pas la pensée, mais sa forme, comme le montre l'exemple du *Famillionär* et le processus de condensation qui le construit. Ce qui fait rire n'est pas l'idée d'un pauvre vendeur de billets de loterie qui se sent accepté par l'homme riche et célèbre. Le dire ainsi n'aurait aucun effet. C'est la fabrication d'un mot nouveau qui condense cette idée, qui procure l'hilarité. Freud justifie son point de vue par l'une de ses références en matière de trait d'esprit : K. Fischer. Pour Fischer, ce n'est pas le jugement qui est le principal, c'est la forme de ce jugement qu'en fait un trait d'esprit. Et Fischer cite Jean Paul : « Tellement c'est la position seule qui apporte la victoire, que ce soit la position des guerriers ou celle des phrases » (Freud, 1905a, p. 27).

Pour aborder cette technique, Freud commence par saisir son caractère abrégé. Il l'abrège en deux phrases : R m'a traité comme l'un des siens, de façon familière ; ensuite, R. m'a traité comme l'un des siens, c'est-à-dire, comme un millionnaire. La phrase perdue ou refoulée (celle du millionnaire) ne disparaît pas sans laisser un substitut : le néologisme *famillionär*. C'est de ce produit, non des pensées ou des idées, que dépendent l'effet hilarant et le caractère du Witz. Freud fait un schéma pour illustrer ce travail de substitution (Freud, 1905a, p. 28) :

Famili är
Milionär
Famillionär

De même que pour la formation du symptôme, Freud parle d'une force qui comprime deux phrases, lorsque le personnage en dit seulement une. Cette phrase laisse l'élément le moins résistant, et étouffe le composant le plus important, qui ne tarde pas à se rebeller contre cette suffocation. Pour Freud, il s'agit d'une opération de condensation, avec formation substitutive, qui produit un mot composite (Freud, 1905a, p. 29). C'est pourquoi, le trait d'esprit n'est pas un jugement qui joue. Ce n'est pas le jugement inhérent du *Witz* qui fait rire, mais les deux mots condensées : « C'est seulement lorsque toutes les deux sont mises en relation l'une avec l'autre et qu'elles sont soumises au procès spécifique de condensation et de fusion qu'un trait d'esprit prend naissance, et a vrai dire de tout premier ordre » (Freud, 1905a, p. 33). C'est la condensation qui joue le rôle fondamental pour la condition et l'effet du trait d'esprit. Le nouveau mot, qui force le code, a ici le statu de formation substitutive. Des cas similaires, sans mot mixte mais avec modification de l'expression, sont cités par Freud, comme les phrases « tête à bête » ou « il a un grand avenir derrière lui ». Ces phrases qui excèdent le code sont aussi considérées par Freud comme des formations substitutives. C'est, en conclusion, cette condensation qui explique pour Freud la brièveté du trait d'esprit. Brièveté essentielle, mais qui ne fait pas « l'âme » du trait d'esprit.

Pour ce qui est du déplacement, il s'agit d'un déplacement du sens. Mais Freud n'abandonne pas pour autant l'importance de la forme. Parmi ses exemples, il cite le dialogue de deux juifs. L'un demande « as-tu pris un bain ? ». L'autre répond « quoi ? Il en manque un ? » (Freud, 1905a, p. 61). Il y a bien un déplacement à partir du double sens du mot « prendre », mais pour Freud la forme n'est pas à négliger, car si la question n'avait pas été « prendre un bain » mais « s'être baigné » le trait d'esprit ne serait plus possible. Un autre exemple de déplacement porte sur les détournements de sens, avec l'exemple du saumon mayonnaise. Un homme précaire a emprunté 25 florins à un homme aisé de ses connaissances. Le même jour le bienfaiteur le surprend dans un restaurant devant un plat de saumon mayonnaise Il lui fait cette remarque : « c'est à ça que vous avez employé mon argent ? ». L'incriminé répond « Je ne vous comprends pas, quand je n'ai pas d'argent, il ne m'est pas possible de manger du saumon mayonnaise. Quand j'ai de l'argent, il ne m'est pas permis de manger du saumon mayonnaise. Mais quand me sera-t-il à vrai dire possible de manger du saumon mayonnaise ? » (Freud, 1905a, p. 62). Le déplacement est ici un détournement du fil des pensées, que Freud explique comme un déplacement de l'accent psychique d'un terme à l'autre. Le cas du saumon mayonnaise le montre sans recours aux mots, c'est-à-dire indépendamment des mots choisis. A différence du

trait d'esprit « as-tu pris un bain ? », l'effet hilarant peut avoir lieu autant avec du saumon qu'avec des boulets. Il s'agit de détournements de « divergences par rapport au penser normal »(Freud, 1905a, p. 73).

Pour résumer, dans le travail du trait d'esprit, la condensation se montre opérante sur les mots, dans ce que Freud appelle les traits d'esprit innocents, ou les jeux de mots. Le déplacement, porte surtout sur le sens, bien que dans certaines constructions hilarantes, même s'il n'y a pas de jeu de mots, le choix des mots reste décisif. Dans la condensation, le jeu se fait sur le double sens des mots, à partir de leur matière phonique. Dans le déplacement, le jeu se fait sur le cours des pensées, et leurs divergences possibles.

Le jeu de l'enfant : logique combinatoire au-delà de la condensation et du déplacement

Witz : au-delà la condensation et le déplacement

Sans abandonner l'idée du trait d'esprit comme moyen d'accomplissement d'un désir, Freud donne une grande importance aux processus de travail du trait d'esprit : condensation et déplacement. Mais Freud montre des hésitations : une condensation fondamentale peut créer le trait d'esprit, sans en constituer l'âme. La brièveté du trait d'esprit semble être l'une de ses conditions, mais ne saurait pas être sa condition *sine qua non*. Freud repère de nombreux exemples où il n'y a ni condensation, ni déplacement, ni formation substitutive, et pourtant un trait d'esprit parfait.

Premier exemple : un jeune homme nommé Rousseau est présenté dans un salon comme une brillante promesse intellectuelle, à partir d'une supposée parenté avec Jean-Jacques Rousseau. Finalement son comportement maladroit ne donne pas la meilleure impression aux invités, et faisant allusion à ses cheveux roux, une dame confie « Vous m'avez fait connaître un jeune homme roux et sot, mais non pas un Rousseau » (Freud, 1905a, p. 40). Freud dit que ce mot est considéré par les théoriciens comme un trait d'esprit phonétique, « d'une sorte inférieure ». Chose étonnante, car c'est le genre de *Witz* qui permettra Freud d'aller au-delà de la condensation et du déplacement : les traits d'esprit où le supposé universel de la condensation défaille. En effet, roux-et-sot ne présente aucune condensation, aucune abréviation. Toutes les idées y sont présentes, sans refoulement, sans formation substitutive sous forme de mot mixte. Et malgré cela, la construction est tellement parfaite, que si le nom de famille en jeu changeait, le trait d'esprit n'existerait plus. Si le jeune homme s'appelait Racine, l'effet hilarant du « roux

et sot » serait impossible. Ainsi, bien qu'il n'y ait pas les techniques que Freud énonce pour le travail du trait d'esprit, il y a toutefois une technique, et une technique qui demande beaucoup de précision. C'est la technique de l'acception double.

Autre exemple : Napoléon dans un salon en Italie se moque de la manière de danser des italiens, en disant « *Tutti gli Italiani danzano si male* », et une dame italienne de lui répliquer « *non tutti ma buona parte* » (Freud, 1905a, p. 41). Encore un cas d'acception multiple d'un matériel homophone, où la condensation manque, et encore un trait d'esprit qui ne fonctionnerait point si l'un des mots avait changé. Il n'y a pas de condensation, la construction reste brève. Autant avec « roux-et-sot » qu'avec « *non tutti ma buona parte*, il s'agit du double sens, qui sert à faire passer une pensée suffoquée, ce qui pousse Freud à changer le terme de condensation par celui d'épargne : « Nous nous épargnons le fait d'exprimer une critique, de former un jugement, les deux choses sont déjà données dans le nom lui-même » (Freud, 1905a, p. 55).

Mais il y a un trait d'esprit qui surprend Freud en particulier, où le travail du Witz ne travaille ni pour condenser, ni pour dissimuler un propos. C'est la phrase : « *Eifersuch* (la jalousie) c'est une *Leidenschaft* (passion) qui avec *Eifer such* (zèle cherche) ce qui *Leiden schafft* (fait souffrir) » (Freud, 1905a, p. 45). La pensée ne présente nulle réduction ni condensation, toutes les idées sont là, rien n'est occulte, tout a un sens, et en plus, les pensées dans cette proposition n'apportent rien de nouveau. « Et cependant c'est un trait d'esprit, et même des plus parfaits » (Freud, 1905a, p. 45). Encore une fois, ce n'est pas un jeu du jugement, mais d'une acception multiple, basé sur des homophonies.

Le trait d'esprit présente des similitudes avec le rêve par un déchiffrement qui fait passer le message en s'épargnant le jugement critique. Mais le dernier exemple nous montre un fonctionnement qui ne se soucie pas de cette critique. C'est le trait d'esprit sans condensation, dont le double sens est utilisé juste pour le double sens et non pas pour éviter la critique ou la censure. C'est le type de trait d'esprit qui montre le mieux ce que Freud voyait comme la « technique » du trait d'esprit : le jeu de l'enfant. C'est la technique dont il parle aussi à propos du poète (Freud, 1908c).

Jeu enfant : jeu dans les sons et l'ordre des mots

Comme dans le cas du trait d'esprit, les modalités du jeu de l'enfant chez Freud sont doubles. L'une apparaît dans « Le poète et l'activité de fantaisie » (Freud, 1908c), où le jeu travaille à

surmonter la censure ; l'autre apparaît dans « Le trait d'esprit... » (Freud, 1905a), où le jeu d'enfant est un pur jeu avec les sons et le rythme des mots. Ces deux usages du jeu d'enfant suivent un précepte Freudien énoncé dans son livre du Witz : « L'infantile est en effet la source de l'inconscient » (Freud, 1905a, p. 151).

Dans « Le poète... » (Freud, 1908c) Freud utilise le terme de *Spiel* qui, comme en français, désigne autant le jeu du comédien que le jeu de l'enfant. Dans les deux cas, il y aurait quelque chose d'un dépassement de la censure. Le jeu de l'enfant ne se cache pas comme le ferait le fantasme de l'adulte, car l'enfant « même s'il ne joue rien pour être vu des adultes, il ne dissimule pourtant pas son activité de jeu à leur vue. L'adulte, lui, a honte de ses fantaisies et les dissimule à la vue des autres » (Freud, 1908c, p. 163). Le jeu de l'enfant, comme le jeu du comédien, rend public un fantasme à l'origine intime et pudique. Mais il y a plus. Freud décrit le passage du jeu infantile à l'activité de fantaisie de l'adulte. Lorsque l'enfant grandit et quitte le jeu, il peut toutefois retrouver le sérieux propre à l'activité ludique une fois adulte par une autre prédisposition animique, qui est aussi source de plaisir : l'humour.

Dans « Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient » le jeu de l'enfant apparaît comme modèle des calembours et des jeux de mots innocents. (Freud, 1905a). Comme nous l'avons vu, ces types de trait d'esprit n'ont pas toujours besoin de condensation ni de déplacement, et c'est là où le modèle du jeu de l'enfant devient incontournable. Freud propose une sorte de schéma du développement de l'enfant pour formaliser une psychogénèse du trait d'esprit en deux étapes. D'abord l'apprentissage par l'enfant de sa langue maternelle, avec une expérimentation sous forme de jeu avec les sons des mots, sans prendre en considération le sens de ces mots. Ce jeu lui procure un certain contentement par l'exercice purement rythmique et des homophonies en rythme. Cet usage lui est bientôt défendu par les instances éducatrices pour qu'il rentre dans le code commun du sens conventionnel des mots, ce qui produit un gain de plaisir secondaire lorsqu'il transgresse cette norme, « et trouve du contentement dans cet attrait de ce qu'interdit la raison » (Freud, 1905a, p. 148) à la manière d'un enfant indocile. Bien que ce deuxième stade soit fort fréquent et caractérise la plupart des effets plaisants du trait d'esprit, il reste secondaire par rapport au plaisir origininaire de jouer avec les sons et les rythmes des syllabes. Tel est pour Freud le jeu de l'enfant : un jeu avec les sons, porteur de plaisir, bien que pour l'enfant cela reste fort sérieux.

Dans le plaisir du trait d'esprit anodin (en allemand *harmlosen*, inoffensif), Freud repère la source hilarante dans la technique, dans la mesure où celle-ci vient d'un jeu sur les mots dont la construction consiste à « orienter notre attitude psychique vers la sonorité du mot au lieu de l'orienter vers le sens du mot, à mettre la représentation du mot (acoustique) elle-même à la place de la signification que lui donnent ses relations aux représentations de choses »⁴³ (Freud, 1905a, p. 141). Le trait d'esprit surgirait d'un court-circuit entre les sphères du mot et de la chose, « qui est rejeté et soigneusement évité par la pensée sérieuse », et retrouvé soit dans « les états morbides de l'activité de pensée », soit chez l'enfant « qui est bel et bien habitué à traiter encore les mots comme des choses (...), inclination qui devient source de nombreuses erreurs qui font bien rire les adultes » (Freud, 1905a, p. 142). L'accent porté sur la sonorité des mots permet à Freud de quitter, dans des cas assez exceptionnels, la brièveté, l'allusion, ainsi que le sens dans le non-sens comme ressorts exclusifs du trait d'esprit. C'est le cas de la formule du théologien Schleiermacher : *Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft*.⁴⁴ (Freud, 1905a, p. 45). Cette formule qui fait rire présente un message sans grande valeur, ce qui montre que ce n'est pas dans le contenu que le trait d'esprit se joue. Il n'y a pas non plus de sens dans le non-sens, ni de sens caché, ni de stupéfaction ou illumination, car tout est présent dans la phrase. Si Freud localise quelque chose qui pourrait être le ressort du rire dans cet exemple, c'est que « les mêmes mots connaissent une acception multiple » (Freud, 1905a, p. 46). Autrement dit, c'est une certaine inconsistance dans le rapport entre le mot et la chose qui est ici le ressort du rire.

Conclusions

Les éléments déployés par cette lecture de Freud nous permettent de proposer l'hypothèse de l'art comme issu d'une logique combinatoire, logique dont l'utilité semble difficile à saisir. En effet, Freud passe d'un art combinatoire au service de l'accomplissement d'un désir, à un jeu combinatoire sans but particulier, sauf le pur plaisir de jouer avec les sons, l'ordre et la combinaison de ces sons, et leur rythme. Pour argumenter cette hypothèse, nous avons choisi

⁴³ Il faut souligner que cette dualité représentation-chose et représentation-mot apparaît non seulement dix ans après dans son article « L'inconscient » (Freud, 1915a), mais aussi, bien avant, dans ses textes pré psychanalytiques sur les aphasies (Freud, 1891).

⁴⁴ La jalousie [*Eifersucht*] est une passion [*Leidenschaft*] qui cherche avec zèle [*mit Eifer sucht*] de la souffrance [*Leiden schafft*].

de prendre pour référence non tant l'approche par Freud de la création artistique que le rapport entre la création poétique et la technique du trait d'esprit. Et cela, à partir de ce que Freud appelle « le jeu de l'enfant ».

Par le biais du jeu d'enfant, Freud peut passer du *Witz* comme satisfaction substitutive aux logiques du langage, avec condensation et déplacement. Ce dernier modèle ne perd pas de vue la finalité de l'accomplissement d'un désir, mais permet Freud à de passer à des usages de plus en plus abstraits, logiques, et d'utilité incertaine au fur et à mesure que progresse sa réflexion sur le *Witz*. En effet, des traits d'esprit innocents, ainsi que les calembours montrent des constructions dont l'effet plaisant ne porte que sur le jeu langagier, hors de tout sens, en désignant l'inconsistance du lien entre le mot et la chose. Ce sont des traits d'esprit où il n'y a pas de sens caché, pas de formation substitutive, mais de simples sons combinés de manière rythmique, avec recours aux homophonies et aux rimes. Le plaisir pris à de telles constructions s'origine, pour Freud, dans les jeux des enfants lors de leurs premières rencontres avec le langage.

Sans nier l'importance de la condensation et du déplacement, Freud semble montrer, non sans certaines oscillations, une tendance à passer du sens au non-sens, ou autrement dit, du sens des mots vers le son des mots. Tel est l'un des éléments qui explique la qualité brève et laconique du trait d'esprit : non seulement la condensation, mais aussi une suprématie de la sonorité sur les significations conventionnelles. Il ne s'agit pas tant de transmettre un sens clair et distinct dans le registre de la compréhension que d'une composition à partir d'une combinatoire rythmique de sons. Cet accent mis sur la combinatoire des sons permet à Freud, citant Lipps, de considérer le silence même comme un outil possible du trait d'esprit : « Le trait d'esprit dit ce qu'il dit, pas toujours en peu de mots, mais toujours en trop peu de mots (...) Il peut finalement le dire, tout simplement en le passant sous silence » (Freud, 1905a, p. 22). Reste saisir les ressorts de l'effet hilarant du trait d'esprit. Nous traiterons le sujet dans un prochain chapitre, consacré à la vérité et à son rapport au sens-insensé⁴⁵.

Pour résumer, l'hypothèse d'un art saisi par Freud dans sa logique combinatoire nous permet de déplacer la question de l'utilité de l'œuvre d'art. Selon le modèle du fantasme, Freud énonce ouvertement une fonction de satisfaction substitutive de la fiction poétique, tel qu'il l'a

⁴⁵ Voir page 147.

formalisée dans le rêve et le symptôme. Mais l'introduction de la question de la technique du poète, qui fait de son fantasme un objet d'échange dans le lien social, permet à Freud de déplacer son intérêt vers une logique combinatoire dont l'utilité semble de plus en plus tournée vers un jeu langagier qui apporterait seul un gain de plaisir. Un jeu langagier qui se satisfait de la transgression des lois du langage lui-même, et de ses conventions au service de la communication. En ce sens, Freud semble anticiper ce que Lacan appellera bien plus tard *Lalangue*.

Logique combinatoire et sujet poétique chez Lacan

Présentation

Lacan théorise une logique combinatoire propre à l'inconscient à partir des études de Jakobson (Jakobson, 2003). Il articule ses études sur les aphasies avec la condensation et le déplacement comme les a formalisés la *Traumdeutung* de Freud. Mais bien que cette formalisation ait indéniablement son importance, ce chapitre soulignera un autre aspect : cette logique combinatoire propre à l'inconscient, Lacan l'introduit avec un fil rouge : la poésie.

Si Lacan articule poésie et logique de l'inconscient à partir de la logique du signifiant, ceci ne se limite pas à un exercice de comparaison des similitudes ou des parentés entre les lettres et le psychisme. Ce qu'il souligne, comme Freud, c'est le domaine où elles ont lieu : le langage (Lacadée, 2010). Dans « La science et la vérité », il dira que ce dernier fonctionne selon une logique de combinaisons du signifiant dont les effets ne diffèrent guère de la poésie ni du poète (Lacan, 1992, p. 860). C'est la même logique qui permet à Freud de trouver des éléments communs entre le rêve et le symptôme. Malgré leurs différences, « [i]ls n'ont en commun qu'une grammaire » (Lacan, 1978b, p. 150). C'est cette dimension grammaticale que Lacan soulignera surtout dans son premier enseignement.

Dans la lecture ici proposée, nous verrons que Lacan penche vers une réduction des arts à la logique signifiante et à l'écriture. Comme Freud, lorsqu'il tente de saisir la logique de l'inconscient, il prend comme référence le fonctionnement et la construction des fictions poétiques, dont la logique a permis Freud d'interpréter les rêves. En effet, Freud a remarqué qu'il y a erreur à interpréter les rêves comme si c'était des peintures, et préconise comme méthode, de les interpréter comme s'ils étaient un rebus (Attié & Regnault, 2015, p. 30). Il y a

primauté du signifiant ; et Lacan montrera en effet une primauté de la poésie dans l'ordre des arts. De même avec l'écriture chinoise, qu'il n'hésite pas à mettre au niveau de l'œuvre d'art, un art susceptible non seulement de signification, mais de déchiffrement (Lacan, 1961, p. 23). Ainsi, encore une fois, c'est la dimension non pas imaginaire mais de déchiffrement combinatoire qui compte dans l'analyse de Lacan.

Si ces articulations entre le sujet et la poésie ne se limitent pas à des comparaisons et à des analogies, c'est dans la mesure où, pour Lacan, le sujet en question est dans un rapport très précis avec la science moderne⁴⁶. Le sujet dont Lacan s'occupe n'est pas un hypothétique sujet éternel, mais un sujet issu du *cogito*, point de départ sans lequel la découverte de Freud reste « impensable » (Lacan, 1978a). C'est cette référence qui permet de saisir la logique de l'inconscient comme un enjeu proche des mathématiques, en tant que logique combinatoire (Lacan, 1973b, p. 47). Mais il faut souligner que cette logique est à plusieurs reprises abordée avec le fil rouge des poétiques.

Ainsi, l'usage logique des poétiques par rapport au sujet n'est pas pour Lacan un exercice de psychanalyse appliquée, c'est un travail de théorie psychanalytique, destiné à percer une voie pour saisir l'incidence du signifiant chez le sujet. Cette voie s'ouvre avec un cas où la métaphore manque : Schreber.

Schreber écrivain, petit Hans poète

Métaphore et métonymie : tout art est combinatoire

Dans le séminaire III Lacan nous dit de Daniel Paul Schreber, que « s'il est assurément écrivain, il n'est pas poète » (Lacan, 1981, p. 91). Le sens de cette phrase peut être mystérieux. Qu'est-ce qui, pour Lacan, distingue l'écrivain du poète? Schreber présente bien une richesse imaginaire, mais elle est proche pour Lacan, des « productions discursives qui caractérisent le registre des paranoïas [lesquelles] s'épanouissent d'ailleurs la plupart du temps en productions littéraires, au sens où *littéraires* veut dire simplement feuilles de papier couvertes avec de l'écriture » (Lacan, 1981, p. 89). Une autre piste à considérer nous est donnée par une formule qui apparaît plus tard dans le séminaire : Dans la psychose « même quand les phrases peuvent

⁴⁶ Comme souligné dans l'Introduction, notamment page 26.

avoir un sens, on n'y rencontre jamais rien qui ressemble à la métaphore » (Lacan, 1981, p. 247).

Si Lacan met ici en question la présence de la métaphore dans la psychose, c'est dans la mesure où il renonce à étudier les formations délirantes à partir de la fabulation imaginaire et du symbolisme. Pour Lacan, l'orientation à suivre est la logique propre au signifiant (Lacan, 1981, p. 248). Dans cette , Schreber n'est pas poète, parce qu'il ne présente pas de métaphore, et « là où la métaphore cesse, la poésie aussi » (Lacan, 1981, p. 247). En revanche, le petit Hans est poète et « métaphysicien » (Lacan, 1994, p. 330). Ceci, parce que Hans compte bien sur une métaphore en particulier, absente chez Schreber : la métaphore paternelle. C'est par des références à la linguistique, à l'anthropologie structurale et aux poètes que Lacan saisira les conséquences subjectives de la logique combinatoire du signifiant.

C'est à l'époque du séminaire III, lors d'une conférence prononcée à la Fédération des étudiants de lettres (Lacan, 1966b) que Lacan se sert aussi bien de Saussure que de Jakobson pour « dépsychologiser » l'approche de l'inconscient (Dutrait, 2014, p. 29). Avant de passer à la métaphore et la métonymie, Lacan nous rappelle son usage des termes signifiant et signifié, distinct de celui de Saussure : Il ne s'agit pas d'un signifiant qui représente un signifié (car le signifiant comme tel ne signifie rien) mais qu'une « coordination signifiante soit possible pour que les transferts du signifié puissent se produire » (Lacan, 1981, p. 261). En effet, dans « L'instance de la lettre », Lacan propose comme algorithme S/s, « qui se lit : signifiant sur signifié, le sur répondant à la barre qui en sépare les deux étapes » (Lacan, 1966b, p. 495). C'est cette barrière entre signifiant et signifié qui empêche la « correspondance bi-univoque du mot à la chose ». Il ne s'agit pas de correspondance signifiant-signifié, mais d'un glissement des signifiants qui produiraient le signifié secondairement, dans l'après-coup. Il faut, pour articuler ces glissements, les opérations de métaphore et métonymie.

De même que pour Lacan le signifiant précède le signifié, « la métonymie est au départ, et c'est elle qui rend possible la métaphore » (Lacan, 1981, p. 259). Lacan les formalise ainsi :

$$f(S \dots S')S \cong S(-)s$$

Celle-ci indique la connexion du signifiant au signifiant, en renvoyant la signification. « Le signe – placé entre () manifestant ici le maintien de la barre » (Lacan, 1966b, p. 515), autrement dit, une succession de signifiants qui ne traversent pas la barre vers le signifié, ou dans les

rappports du signifiant au signifié « la résistance de la signification ». La signification peut surgir à partir de la métaphore, formalisée ainsi :

$$f\left(\frac{S'}{S}\right)S \cong S(+)s$$

C'est cette formule, avec le terme (S'/S), qui indique « que c'est dans la substitution du signifiant au signifiant que se produit un effet de signification qui est de poésie ou de création, autrement dit d'avènement de la signification en question » (Lacan, 1966b, p. 515). Le + entre () formalise le franchissement de la barre entre signifiant et signifié, et en conséquence, l'émergence de la signification. Ce franchissement qui indique le passage du signifiant au signifié, produit d'une articulation entre les signifiants, est la logique combinatoire proposée par Lacan.

Si l'ordre métonymique (l'axe horizontal) conditionne le surgissement du signifié, cela se démontre avec des propositions simples : « Pierre bat Paul » ne produit pas le même signifié que « Paul bat Pierre » (Lacan, 1981, p. 256). Plus tard, dans le séminaire V, Lacan nous montrera comment un discours n'est pas seulement une matière, mais sa dimension dans le temps, où « si je commence une phrase, vous n'en comprendrez le sens que lorsque je l'aurai finie (...) Cela nous donne l'exemple le plus tangible de ce que l'on peut appeler l'action *nachträglich* du signifiant » (Lacan, 1998, p. 15).

Il n'y a pas de métaphore sans métonymie. L'exemple pris du « Booz.. » de Victor Hugo montre une métaphore qui n'est ni comparaison, ni définition, ni signification, mais un jeu combinatoire. Dans la séquence de « Sa gerbe n'était pas avare ni haineuse », dans cet agencement métonymique, la métaphore surgit au moment où « gerbe » est « mise en position de sujet dans la proposition, à la place de Booz⁴⁷. La référence poétique continue lorsque Lacan tente de pousser les démonstrations de la métaphore, « on est à chaque instant à deux doigts de la métaphore poétique », avec des phrases comme « Chère, très chère, depuis combien de galets n'avais-je pas eu le mitron de vous sucrer » issue d'une comédie de Jean Tardieu. Une

⁴⁷ Un cas équivalent dans les expressions qui courent de nos jours c'est le proverbe « le batteur est le meilleur ami du musicien », phrase dégradante pour les percussionnistes, en tant que ceux-ci, à la place du sujet, viennent se substituer au sujet du vieux proverbe « le chien est le meilleur ami de l'homme ». L'importance de la métonymie se manifeste dans le fait que si la phrase était « le musicien est le meilleur ami du batteur » l'insulte prend un autre sens.

métonymie qui précède la métaphore se vérifie aussi dans les rêves de la toute jeune Anna Freud (Freud, 1900). Ce rêve suit la construction métonymique propre au désir (qui s'accomplit dans le rêve) : Grosses fraises, framboises, flans, bouilles. « Voilà quelque chose qui a l'air d'être du signifié à l'état pur. Et c'est la forme la plus schématique, la plus fondamentale, de la métonymie » (Lacan, 1981, p. 259). Ce qui est d'ordinaire considéré comme un caractère concret du langage de l'enfant n'est pour Lacan que la structure métonymique, la contiguïté propre à sa construction. Cette construction, ne traversant pas la barre du signifiant vers le signifié, n'est pas pour Lacan équivalente à *Sa gerbe n'était avare ni haineuse*. C'est pour cela qu'il critique l'idée du caractère infantile de la poésie surréaliste : « C'est idiot –les enfants détestent la poésie surréaliste, et répugnent à certaines étapes de la peinture de Picasso. Pourquoi ? Parce qu'ils ne sont pas encore à la métaphore, mais à la métonymie » (Lacan, 1981, p. 260).

L'importance de la logique combinatoire dans la production de sens permet à Lacan de se séparer de l'imaginaire propre à l'imitation. « L'important n'est pas que la similarité soit soutenue par le signifié -nous faisons tout le temps cette erreur-, c'est que le transfert du signifié n'est possible qu'en raison de la structure même du langage » (Lacan, 1981, p. 258). C'est ce qui lui fait critiquer dans son séminaire VI la théorie de la communication : « le signifiant ne vaut pas par rapport à une troisième chose qu'il représenterait, mais par rapport à un autre signifiant, qu'il n'est pas » (Lacan, 2013, p. 20-21). Ce problème pour Lacan concerne aussi les arts, et la question de leur finalité. Si l'art est pensé comme imitation, comme représentation d'autre chose, « on est déjà pris dans la nasse » (Lacan, 1991a, p. 169). Il reprend le paradigme platonicien de l'art comme imitation d'imitation. Mais sous la logique du signifiant par lui développée, il ne serait pas question d'imitation mais de combinaison⁴⁸.

Sous cette logique, dans le séminaire XIII Lacan dira que « (...) [t]out art est foncièrement *métonymique*, c'est-à-dire désignant autre chose que ce qu'il nous présente » (Lacan, 1965, p. 510). Dans le séminaire IX Lacan aborde l'art préhistorique pour souligner la dimension logique de comptage, dans un art qui évolue d'une manière de plus en plus abstraite (Lacan, 1961). Même l'illusionnisme propre à la perspective est réduit à un jeu combinatoire des signifiants. La perspective « n'est pas l'optique » (Lacan, 1965, p. 507). La perspective « (...) est à

⁴⁸ Nous allons voir que pour Lacan l'art n'est pas tant du côté de la représentation que du représentant de la représentation. Voir chapitre Vide, notamment pages 198, 206, 210.

proprement parler combinatoire, combinatoire de points, de lignes, de surfaces susceptibles de tracés rigoureux, mais dont le fondement intuitif (...) à la fin s'évanouit derrière un certain nombre de nécessités purement combinatoires (...) » (Lacan, 1965, p. 511).

Dans cette logique combinatoire propre à la métaphore et la métonymie, il se produit un surgissement de sens, mais ce sens aura une marge d'insaisissable chez Lacan. Des expressions comme « l'amour est un caillou riant dans le soleil » sont pour Lacan incontestablement métaphoriques. Il dira « si elle est née, c'est qu'elle comporte un sens. Quant à lui en trouver un... je peux faire le séminaire là-dessus » (Lacan, 1981, p. 257). Le sens semble avoir lieu, sans pour autant se présenter comme clair pour nous. Mais pour Lacan, s'il y a du sens, il y a de la métaphore (Lacan, 1994).

Hans et la métaphore paternelle

Dans le séminaire *La relation d'objet*, Lacan dira que le petit Hans est « un personnage essentiellement poète, créateur dans l'ordre imaginaire » (Lacan, 1994, p. 384). Cette phrase d'allure provocatrice a toutefois une série d'antécédents qui la soutiennent. D'abord, si Hans est associé par Lacan à la création poétique, il le fait à partir de ses productions fantasmatiques, en utilisant l'association freudienne de fantasme-poème (Freud, 1908c). Mais la condition de poète du petit Hans ne se base pas seulement sur ses fantasmes, mais sur la métaphore qui les conditionne. Il s'agit de la métaphore paternelle. La métaphore paternelle est le concept qui permettra à Lacan de soutenir la continuité freudienne poème-mythe.

Dans le séminaire XXV Lacan énonce le non-rapport sexuel comme le fondement de la psychanalyse. Ce non-rapport sexuel « c'est à quoi pare l'interdit de l'inceste » (Lacan, 1977, p. 52). En effet, dans ce même séminaire il propose la bande de Moebius comme possible abstraction du non-rapport sexuel, mais dans cette abstraction, « [o]n perd le tissu, on perd l'étoffe, c'est-à-dire qu'on perd ce qui se présente comme une métaphore. Aussi bien je vous le fais remarquer, l'art –l'art par lequel on tisse– ... l'art est aussi une métaphore » (Lacan, 1977, p. 52). Cet art semble quelque part en lien non tant avec le non-rapport sexuel qu'avec la prohibition de l'inceste en tant que métaphore : « L'analyse est une magie qui n'a de support que le fait que, certes, il n'y a pas de rapport sexuel, mais que les pensées s'orientent, se cristallisent sur ce que Freud imprudemment a appelé *le complexe d'Œdipe* » (Lacan, 1977, p. 53). C'est cet Œdipe, et son interdit de l'inceste, qui semble occuper une place de métaphore

par rapport au non-rapport sexuel, ce dernier abstrait et, en conséquence, d'après l'argumentation de Lacan, sans métaphore.

Si la métaphore est mise du côté de l'Œdipe et de l'interdit de l'inceste, elle l'est en tant que substitution. Pour cela, dans le séminaire IV il reprend la référence aux poètes, notamment à Hugo et à son « Booz endormi ». La proposition « Sa gerbe n'était point avare ni haineuse » est métaphore par l'opération de substitution, dans la mesure où la gerbe se substitue à Booz, « Et Booz, après avoir été éclipsé, occulté, aboli, reparaît dans le rayonnement fécond de la gerbe » (Lacan, 1994, p. 378), fécondité qui assurera sa descendance, et que malgré son âge il sera père. La métaphore de Booz est ainsi utilisée par Lacan comme modèle de la métaphore dans son lien à la fonction de la paternité. « Toute création d'un nouveau sens dans la culture humaine est essentiellement métaphorique ». La métaphore produit une « dimension nouvelle », et « [c]ette dimension nouvelle, manifestement incarnée par le mythe boozien, c'est la fonction de la paternité » (Lacan, 1994, p. 378).

La métaphore de la fonction paternelle est localisée par Lacan dans la fiction de l'Œdipe. Lacan se montre étonné de voir comment l'expérience du névrosé fait bondir Freud sur le drame d'Œdipe (Lacan, 1991c, p. 171) et sur une série de fictions où le père prend une place centrale. Mais si *pater incertus mater certissima*, ce père fonctionne bien pour Lacan comme une construction, car c'est introduire dans le symbolique justement « celui dont on n'est jamais sûr » (Lacan, 1991c, p. 171). Cette fonction serait pour Lacan ce qui permet cette correspondance frappante entre l'expérience du névrosé et le mythe-poème œdipien. Pour saisir cette fonction, Lacan nous présente un cas d'une femme en Amérique qui, peu avant le décès de son mari, s'est assurée une quantité suffisamment importante de fluide sexuel pour assurer une descendance après la mort de celui-ci. Lacan nous souligne ici que le père a très peu à voir avec la fécondité, en tant que celui qui féconde dans ce cas est déjà mort. Ce père réel mort, nous illustre avec plus de clarté que le père symbolique, que ce qui est transmis à la descendance, c'est le père mort. « Que devient dans ces conditions le complexe d'Œdipe ? » (Lacan, 1994, p. 375) se demande Lacan. D'autant plus saisissant est le fait que la fonction du père est un « x », l'ancêtre à inscrire chez l'enfant. Ce « x » est à élaborer dans une opération de métaphore. L'opération de métaphore permet de créer un sens dans la tension entre l'aboli et le substitué. Cette métaphore, que Lacan associe à la création mythique-poétique de l'Œdipe, est formalisée dans la métaphore paternelle.

$$\left(\frac{P}{X}\right) M \sim \} + s$$

Laquelle suit la logique de la métaphore telle qu'elle est formulée dans « L'instance de la lettre » :

$$f\left(\frac{S'}{S}\right) S \cong S(+s)$$

Ainsi, de même que « là où la métaphore cesse, la poésie aussi », la condition de poète de Hans (Lacan, 1994, p. 384) semble être en lien avec son effort pour élaborer la métaphore paternelle. Cette dernière relève de la création poétique-mythique de l'Œdipe, qui fait médiation au non-rapport sexuel (Lacan, 1977, p. 52). Le poète dans ce moment de l'œuvre de Lacan semble être en lien avec ce qui fait point de capiton avec le nom du père, raison pour laquelle, pour le Lacan des années 50, Schreber peut bien être écrivain, il n'est pas poète. Ce point de capiton de la métaphore paternelle permet de lier le signifiant et le signifié au-delà de la signification (Lacan, 1981, p. 6 juin 56).

La métaphore et sa fonction psychique suit pour Lacan une logique précise qui, en tant que combinatoire, reste insaisissable par l'approche phénoménologique. Dans le séminaire XXI, Lacan nous rappelle que l'inconscient freudien dépasse la logique classique, et qu'« il faut en construire une autre » (Lacan, 1973a, p. 10). De même dans son séminaire IV : La logique présentée dans la *Traumdeutung* est distincte de « notre logique coutumière » (Lacan, 1994, p. 386). Cette logique autre peut être comparée à la topologie : de même que la topologie est une géométrie en caoutchouc, la logique en jeu dans l'inconscient serait une logique en caoutchouc. Il précise que la souplesse du caoutchouc « ne veut pas dire que tout est possible ». En effet, il s'agit d'une logique très précise, mais qui en tant que logique combinatoire, échappe à l'abord phénoménologique. La résolution de la phobie de Hans le montre : tout en soulignant dans ce cas l'importance de la fonction du père dans ce cas, cette fonction de tiers n'est pas tout à fait prise par le père, mais par la lignée matriarcale avec la « fameuse grand-mère » (Lacan, 1994, p. 386). Cela montre qu'il s'agit d'une fonction logique dans une série de relations combinatoires, qui ont permis à Hans de fabriquer ces fictions que Lacan associe au mythe et à la poésie.

Autres combinatoires : Witz et sublimation

Lacan se vante réclame du *Witz* pour déployer la logique de la métaphore et la métonymie (Lacan, 1998, Chapitre 13 nov 57), en les associant aussi à la création poétique. L'anecdote hilarante de Heine à propos du « *Famillionär* » est en effet définie par Lacan comme « un talent à la limite de la création poétique » (Lacan, 1998, p. 44). En tant que condensation (comme Freud l'avait remarqué), le mot *Famillionaire* est considéré comme métaphore, et en conséquence, produit d'un jeu combinatoire entre les signifiants.

Dans cette série *Witz*-poésie, Heine est défini comme un « artiste du langage » (Lacan, 1998, p. 54). En tant que poète, c'est dans ce savoir-faire qu'il arrive à saisir la qualité aussi poétique que hilarante du *Famillionär*. Ce mot hors le code pourrait bien être un lapsus, mais il est trait d'esprit dans la mesure où, comme Freud l'avait remarqué, cette qualité hors code est sanctionnée par un tiers (Lacan, 1998, Chapitre 6 nov 57)⁴⁹. Si le *Famillionär* frôle le poétique c'est par la manière dont Lacan aborde la poésie à ce moment de son enseignement : « personne n'a jamais abordé ce qu'est véritablement la poésie (...) Bref, on ne s'aperçoit pas du tout qu'il doit y avoir une façon de définir la poésie en fonction des rapports au signifiant » (Lacan, 1998, p. 55).

La logique combinatoire chez Lacan est aussi une en articulation pour de saisir la sublimation. En tant que destin de la pulsion⁵⁰, Lacan souligne comment la définition freudienne énonce quelque chose d'un déplacement, dans le sens où la motion pulsionnelle trouve sa satisfaction dans un objet autre que le sexuel (Freud, 1915b). S'il y a une « satisfaction de la tendance dans le changement de son objet », Lacan nous indique que « ce lapin, ce n'est pas un nouvel objet, c'est le changement d'objet en lui-même. Si la tendance permet le changement d'objet, c'est parce qu'elle est déjà profondément marquée par l'articulation signifiant » (Lacan, 1991a, p. 339). Autrement dit, le changement de but est déjà conditionné par la structure et la logique du langage, dans ce cas en particulier, la métonymie : « Dans la définition de sublimation comme satisfaction sans refoulement, il y a (...) reconnaissance de ceci, que le désir n'est rien d'autre

⁴⁹ Ce tiers serait associé à la fonction du père, « élément signifiant, irréductible à toute espèce de conditionnement imaginaire » (Lacan, 1981, p. 355). Cette formule de Lacan permet de mieux saisir l'un des commentaires de Freud dans son *Le trait d'esprit...*, où il affirme que le *Witz* serait plus courant chez le névrosé (Freud, 1905a, p. 171).

⁵⁰ Ce concept sera articulé à l'inutile dans l'art dans le chapitre V de cette thèse, notamment le passage « La pulsion et l'art chez Freud : de la satisfaction substitutive à l'au-delà », page 235.

que la métonymie du discours de la demande (...)—ce rapport proprement métonymique d'un signifiant à l'autre que nous appelons le désir (...) » (Lacan, 1991a, p. 340). Vers la fin du séminaire VI, Lacan avance ce qu'il développera l'année suivant à propos de la sublimation. Il propose deux formules : « La sublimation, comme je l'ai écrit quelque part, est ce par quoi peuvent s'équivaloir le désir et la lettre ». Une autre formule de la sublimation : « (...) là où s'instaure et se déroule tout ce qui est, à proprement parler, travail créateur dans l'ordre du logos » (Lacan, 2013, p. 571).

Ce rapport entre le désir et la lettre pourrait bien être une manière de définir la composition artistique chez Lacan. Cette composition peut être ce que Freud appelait la « technique » du poète, savoir-faire qui non seulement rend sociable le fantasme, mais fabrique une fiction qui touche quelque chose du fantasme et en conséquence le désir du spectateur. Il prendra comme exemple la composition *Hamlet*⁵¹. C'est ainsi que la composition du poète, sujette à la logique du signifiant, dans son rapport au désir crée une fiction structurée de telle manière que quelque chose du désir du spectateur y trouve une résonance.

Composition autour d'un vide

Le nombril de la composition : un vide

La logique combinatoire chez Lacan implique qu'il n'y a pas de sens transcendant. La logique signifiante n'est pas une série de combinaisons pour représenter un sens préexistant, mais une combinatoire qui produit un sens inexistant jusque-là. Ce qui fait que toute modification des rapports entre les signifiants signifie aussi un changement du sens à produire. La composition est ainsi un agencement autour d'un vide, et ceci autant dans la fiction poétique que dans le mythe.

Dans le séminaire VII, le mythe a pour propriété d'être une construction qui n'explique rien. Là où le mythe est censé proposer une construction qui explique une origine, Lacan met l'accent sur quelque chose qui reste inexplicable. Le mythe « est toujours, comme je vous l'ai montré en m'appuyant sur Lévi-Strauss (...) une organisation signifiante ». Cette construction signifiante, qui pour Lacan garde un lien avec un « tempérament de l'angoisse », signifie une

⁵¹ Sur la composition Hamlet, voir le point suivant, page 115.

structure qui dépasse la dualité individu-collectivité⁵². Telles sont les conditions théoriques qui permettent à Lacan (comme à Freud) de rendre la logique de l'inconscient semblable à la logique du mythe (Lacan, 2013). Ainsi, si pour Lacan le mythe n'explique rien, c'est dans la mesure où son utilité est de saisir un originaire insaisissable par structure. Cette structure serait la structure signifiante, où en effet il n'y a pas de sens originaire, « Car le signifiant est l'instrument avec lequel s'exprime le signifié disparu » (Lacan, 1981, p. 261). Toute tentative de penser un sens originaire serait pour Lacan le piège du mirage (Lacan, 1981, p. 245).

Si Lacan, en s'aidant de la théorie de Lévi-Strauss, met en rapport le mythe avec la logique inconsciente, tout comme Freud, il le met aussi en rapport avec la fiction poétique. Dans cette articulation, la fiction poétique est non seulement une construction signifiante qui n'explique rien, mais elle est une composition qui n'a rien à voir avec l'inconscient de l'artiste, ni avec sa biographie, ni avec un sens qui le précède. La fiction poétique est une composition dont la combinatoire peut s'articuler avec des combinaisons propres au sujet. D'où sa puissance sur les spectateurs. Ce développement apparaît chez Lacan dans un endroit très précis de son œuvre : son analyse de Hamlet, dans le séminaire VI.

Parmi plusieurs analyses d'Hamlet par Lacan, un point semble l'interpeller, qui est l'effet produit par cette pièce sur les lecteurs et spectateurs depuis des siècles. Il reprend les analyses de psychanalystes précédents. C'est à partir d'une analyse d'Ernest Jones qu'il critique l'idée d'un Hamlet qui représenterait l'inconscient du poète. Dans l'analyse de Jones, Lacan souligne comme « justes » deux points : les spectateurs sont émus par des sentiments qui les touchent à leur insu ; Hamlet n'est pas un personnage réel. Deux points que Lacan prend comme fil rouge tout au long de son analyse concernant les effets de cette fiction. Car ce qui compte, c'est l'enjeu de la composition, en tant qu'agencement signifiant. Ainsi, s'il est important de souligner le fait, peut-être évident, que Hamlet n'est pas un personnage réel, c'est pour souligner sa qualité éminemment discursive. Lacan reprend une phrase de Jones: « le poète, le héros, et l'audience, sont profondément émus par des sentiments qui les touchent à leur insu ». La construction de cette phrase l'autorise à penser le poète et le héros comme des termes « strictement équivalents à leur discours ». C'est alors que Lacan dit que « ici nous n'avons pas affaire à l'inconscient du

⁵² « Car il s'agit du sujet en tant qu'il a à pâtir du signifiant » (Lacan, 1991a, p. 172). Comme il le formalisera dans sa théorie des discours (Lacan, 1991b), c'est à partir de l'incidence du signifiant sur le sujet qu'il pulvérise la distinction individu-société (Alemán & Larriera, 1996).

poète » (Lacan, 2013, p. 323). Bien que ce dernier puisse apparaître sous forme de certains lapsus ou par des éléments inaperçus, cela n'a pas d'intérêt majeur pour Lacan. L'important dans son analyse n'est pas ce supposé inconscient du poète qui serait projeté sur la fiction, mais l'articulation même du discours dramatique. Cette dimension éminemment discursive est centrale chez Lacan, car sans nier l'intérêt des anecdotes biographiques de Shakespeare qu'on peut repérer dans ses fictions, c'est le discours de cette fiction qui a survécu au poète.

La dimension éminemment discursive de la fiction d'Hamlet est liée par Lacan au discours de l'inconscient. Cette articulation permet de s'écarter de la causalité *inconscient du poète-crédation poétique*, et de mettre ces deux termes comme équivalents au sein du discours de l'Autre : « Il est clair que là l'inconscient se présente sous la forme du discours de l'Autre, qui est un discours parfaitement composé. Le héros n'est là présent que par ce discours, de même que le poète. » (Lacan, 2013, p. 327). C'est dans cette équivalence poète-héros que malgré les apparences Lacan dit ne pas être éloigné de la clinique, car il s'agit de situer le désir humain. D'où l'importance attribuée au deuxième point énoncé par Jones : Hamlet n'est pas un personnage réel. Lacan considère que c'est une remarque juste, dans la mesure où nous avons affaire à une composition, à un agencement discursif. Le héros est « strictement identique à des mots », et en tant que combinaison signifiante, si le personnage et son histoire nous touche, « et nous touche précisément de la façon la plus profonde, c'est-à-dire sur le plan de l'inconscient, cela tient à sa composition, à son arrangement » (Lacan, 2013, p. 323).

Le héros étant équivalent à un ensemble de mots, c'est la composition de ces termes qui susciterait l'effet à l'insu des spectateurs. Il s'agit de logique combinatoire, et non de mettre au centre de la création l'inconscient du poète. Pour Lacan, se centrer sur les enjeux de l'inconscient du poète c'est faire un très bon travail d'investigation biographique, mais la puissance que Hamlet exerce sur les spectateurs a une autre source. « Si Hamlet a pour nous une portée de premier plan, c'est parce que sa valeur de structure est équivalente à celle de l'Œdipe », Cette structure signifie une « organisation (...) de plans superposés à l'intérieur de quoi peut trouver place la dimension propre de la subjectivité humaine » (Lacan, 2013, p. 324).

La composition de la fiction poétique de Hamlet reste immortelle et puissante non pas à partir de la source d'un supposé inconscient de Shakespeare, mais dans la mesure où cette composition touche une autre dimension de l'inconscient, lequel est discours de l'Autre. La fiction de Hamlet est composée selon un arrangements qui entre en résonance avec un

agencement symbolique propre à l'inconscient notamment névrosé : le complexe d'Œdipe. C'est cette structure qui est le ressort de l'effet de Hamlet, et cette structure suit les règles de la fiction du mythe.

Des purs sons, Lalangue et linguistérie

La composition est productrice d'un sens ; celui-ci ne répond pas à une transcendance, mais à la matière même du signifiant. C'est à ce propos que Lacan remarque une dimension poétique du sujet, en tant que la logique combinatoire se joue non seulement autour du sens, mais du son. Il prend comme référence autant la poésie que Jakobson, pour dire que « [l]a métaphore, et la métonymie, n'ont de portée pour l'interprétation qu'en tant qu'elles sont capables de faire fonction d'autre chose. Et cette autre chose dont elles font fonction, c'est bien ce par quoi s'unissent, étroitement, le son et le sens. (Lacan, 1976b, p. 71)

L'articulation entre le sens et le son aurait un penchant vers le non-sens ou, comme il le dit dans son séminaire à Sainte-Anne, en parallèle à son séminaire XIX, un exercice ou effort pour « sécréter du sens ». Dans la séance du 6 janvier 1972, Lacan reprend la question de l'usage de la logique. Il y a un certain risque dans l'usage de la logique que Lacan exprime comme « rendre odieux le monde », ce qui n'est pas son cas, « parce que malgré tout c'est peut-être parce que j'arrive à sérieusement en « tamponner » le sens ». L'usage de la logique chez Lacan est à condition de se débarrasser de la question du sens, qu'il identifie au « sens commun ». En effet, Lacan ne nie pas le sens : « Il y a du sens, mais il n'y en a pas de commun ». Lacan encourage son audience à suivre cette voie du non-sens, avec des déclarations telles que « sécrétez le sens avec vigueur et vous verrez combien la vie devient plus aisée » (Lacan, 1971, p. 40).

Un écart avec le sens, un sens qui ne serait qu'à base de sons, et une logique qui s'écarte du sens, en tant que non déterminée par celui-ci, mais par sa propre graphie qui conditionne son orthographe (Lacan, 1994, p. 235). Tels sont les éléments qui font que Lacan articule maintes fois le sujet avec la poésie et la linguistique, mais non sans prendre une certaine distance. Cette distance, il la pose avec les concepts de *Lalangue* et *Linguistérie*.

Dans le séminaire à la chapelle de Sainte Anne, Lacan range la poésie et la diction dans le registre du dictionnaire, mais ce dictionnaire ne saurait avoir affaire à l'inconscient : « Le dictionnaire a affaire avec la diction, c'est-à-dire avec la poésie et avec la rhétorique par

exemple. C'est pas rien, hein ? Ça va de l'invention à la persuasion, enfin, c'est très important. Seulement, c'est justement pas ce côté-là qui a affaire avec l'inconscient » (Lacan, 1971, p. 6).

L'inconscient aurait plus à voir avec la grammaire et la répétition. Pour la grammaire et la répétition propres à l'inconscient, Lacan propose comme alternative au dictionnaire un nouveau terme : *Lalangue*. Ce qui la rend utile pour les psychanalystes, c'est, selon Lacan, que cette *Lalangue* se rapporte à une logique propre à l'inconscient, distincte de celle de la poésie. D'autre part, dans le séminaire XX, lors d'une séance consacrée à Jakobson, Lacan explique comme il est difficile de ne pas entrer dans la linguistique dès que l'inconscient est découvert, comme Freud l'a montré dans ses analyses du trait d'esprit et de la négation. Lacan explique aussi que pour Jakobson « tout ce qui est du langage relèverait de la linguistique ». Lacan n'est pas en désaccord avec cette affirmation « quand il s'agit de la poésie à propos de laquelle il a avancé cet argument » (Lacan, 1975b, p. 20). Mais en ce qui concerne la découverte de Freud, Lacan considère qu'il faudra penser à quelque chose de distinct de la linguistique : « Mais si on considère tout ce qui, de la définition du langage, s'ensuit quant à la fondation du sujet, si renouvelée, si subvertie par Freud (...) alors il faudra, pour laisser à Jakobson son domaine réservé, forger quelque autre mot. J'appellerai cela la linguistérie » (Lacan, 1975b, p. 20).

Ainsi, il y aurait une distinction entre la linguistique, applicable à la poésie, et la linguistérie, où le sujet est considéré. Il ajoute : « Mon dire, que l'inconscient est structuré comme un langage, n'est pas du champ de la linguistique » (Lacan, 1975b, p. 20). Il est nécessaire de souligner que malgré tout ce travail de formalisation, Lacan n'a aucunement l'intention de se placer dans la science linguistique. Lacan prend et réinterprète des termes de Jakobson et Saussure pour un usage éminemment clinique. Le signifiant est pour lui la condition de toute investigation possible des troubles de la névrose et de la psychose (Lacan, 1981, Chapitre 2 mai 56). C'est ainsi que la métaphore et la métonymie sont articulées au cas du petit Hans, qualifié par Lacan de grand poète et métaphysicien. On constate ainsi comment pour saisir le sujet à partir de la métaphore et la métonymie, Lacan ne quitte pas la référence au poétique.

Conclusions

Concernant la logique combinatoire et son rapport aux arts, Lacan a deux postures : un sujet déterminé par les lois métaphore et métonymie, dont la référence est Jakobson et la poésie ; un art dont le noyau ne serait pas un sens transcendant, mais la logique combinatoire elle-même,

vide de tout sens. Dans les deux cas la poésie semble être une référence, qui n'est pas sans rapport au discours de l'inconscient, sans être pour autant son équivalent.

Métaphore et métonymie ne sont pas au service d'un sens préexistant, mais les combinatoires qui font se précipiter le sens dans l'après-coup. D'une part s'il y a du sens c'est parce qu'il y a de la métaphore, et d'autre part, pour qu'il y ait de la métaphore, il faut de la métonymie. Avec ces préceptes, Lacan peut prendre position concernant les arts : ces derniers n'ont pas pour finalité d'imiter, mais de composer, c'est-à-dire, de suivre un jeu combinatoire. Ce jeu combinatoire de l'art est en continuité avec celui du mythe, en tant que tous les deux s'articulent autour de l'impossible à symboliser du non-rapport sexuel (Lacan, 1977, p. 52). C'est ce qui fait que Lacan propose l'Œdipe comme une construction avec une qualité particulière : de même que la pulsion est un concept entre le psychique et le somatique (Freud, 1915b), de même l'Œdipe semble être une construction entre le mythe et le poème. C'est pour cela que le mythe est constamment présent lors de l'analyse par Lacan du petit Hans, ce dernier étant même considéré comme un poète-métaphysicien : Hans fait des efforts pour surmonter l'impasse avec la mère, en se fabricant des fictions à valeur autant mythique que poétique. Cet art-mythe, si on suit les réflexions de Lacan autour de Freud, se soutient de la métaphore paternelle. Voici encore une métaphore qui n'est pas sans rapport à l'art ou à la poésie. Cette métaphore paternelle apparaît, au moins chez ce premier Lacan, comme le tiers qui permet non seulement le mythe, l'art, les fantasmes et théories sexuelles, mais aussi l'efficacité du *Witz*, qui sans ce tiers qui sanctionne la transgression du code, ne saurait avoir d'effet hilarant (Lacan, 1998, Chapitre 6 nov 57). Ce tiers dans le trait d'esprit est associé à la fonction du père symbolique, raison pour laquelle déjà chez Freud le trait d'esprit était propre aux névrosés⁵³. C'est dans cette logique que, parce qu'il ne compte pas sur la métaphore paternelle, Lacan dit de Schreber qu'il est écrivain, mais pas poète (Lacan, 1981).

L'idée d'un art non pas imitation mais jeu combinatoire est argumentée par Lacan autour d'Hamlet. Et par une définition de la sublimation énoncée vers la fin du séminaire VI : une sublimation d'emblée conditionnée par la logique signifiante, et en conséquence une sublimation qui présente une équivalence entre le désir et la lettre, où le travail de création est conditionné par le logos. Dans ces conditions, la fiction poétique de Hamlet n'aurait comme

⁵³ Comme vu page 64.

ressort ni l'inconscient de Shakespeare, ni la biographie de Shakespeare, ni le personnage historique de Hamlet. Pour Lacan, Hamlet et ses personnages ne sont que des mots, faits de la même matière que les fantasmes de Hans. Pour Lacan, c'est la composition de Hamlet qui est la source de son effet, dans la mesure où son arrangement de termes signifiants touche l'inconscient en tant que discours de l'Autre, entre en résonance avec l'agencement symbolique proprement névrosé du complexe d'Œdipe. C'est ainsi l'arrangement, et seulement sa logique combinatoire, qui produit l'effet subjectif de l'œuvre d'art, et non pas une intentionnalité de l'artiste ou un autre sens transcendant quelconque. C'est probablement cette dimension combinatoire de la composition que Freud essaie de trouver concernant la technique de l'artiste, technique qui rend le fantasme recevable par l'autre (Freud, 1908c).

Dans ces réflexions, la poésie est le guide, la référence, le fil rouge qui permet à Lacan de penser un sujet marqué par le langage. La référence poétique lui semble plus utile à cette fin que toute autre théorie qui néglige cette dimension du sujet. Or, Lacan prend une précaution : ne pas faire l'équivalence entre la poésie et l'inconscient. Pour formaliser cet écart, il propose la *linguistérie* pour se distinguer de la linguistique, et la *lalangue* pour se distinguer du dictionnaire et de la rhétorique. *Linguistérie* et *Lalangue* isolent la dimension irréductiblement subjective. Cet effort de distinction entre l'inconscient et la poésie n'annule pas la grande importance donnée par Lacan à cette dernière. La poésie pour Lacan, en ce qui concerne la logique du signifiant, est pour lui le guide, qui aide à penser la logique de l'inconscient en tant que distincte de la logique classique. C'est comme si la poésie était la référence la plus proche de ce que lui et Freud ont tenté de saisir du fonctionnement de l'appareil psychique, sans pour autant les rendre équivalents.

La poésie semble, autant pour Freud que pour Lacan, la référence la plus appropriée pour penser la logique de l'inconscient, nommée par Lacan « logique en caoutchouc » (Lacan, 1994, p. 386). Cette logique semble essentielle pour ce que Freud nommait comme « ars poetica », avec le jeu de l'enfant, qui peut être rapprochée de *Lalangue* de Lacan, en tant que pure jouissance du jeu signifiant. Une logique combinatoire qui fonctionne comme « ombilic du sujet » (Lacan, 1992, p. 861), autrement dit, pur jeu signifiant autour d'un vide. Si nous suivons Freud et Lacan, et la correspondance inconscient-mythe-art qu'ils proposent, une question se pose : qu'est-ce que la fiction poétique (en continuité avec celle du mythe et des théories sexuelles du petit Hans) tente de saisir par un déchiffrement autour du vide ? Car le fait que ce soit un noyau vide n'empêche

pas cette combinatoire d'avoir des effets. Les effets d'une logique combinatoire parfois insensée sont le sujet du prochain chapitre.

III. VERITE

L'art : divorce de la vérité et de la connaissance.

Présentation

Nous avons vu au chapitre précédent que l'art, en tant qu'art combinatoire, est un exercice de composition qui a des effets sur le sujet. L'hypothèse que nous soutenons maintenant est que ces effets sont en lien avec une vérité.

L'histoire de la pensée nous enseigne que l'art entretient un rapport avec la vérité depuis l'antiquité. Or, ce rapport n'a pas été sans controverses. Nous verrons comment cette vérité associée à la transcendance a provoqué un divorce entre la poésie et la vérité, divorce qui persistera non seulement chez les poètes, mais aussi dans la philosophie, notamment au moment romantique et mystique au XIXe siècle. Nous partirons donc de Platon pour finir avec Bentham, d'un art qui divorce de la vérité et de la connaissance, pour aboutir à un art qui est connaissance pour fabriquer la vérité. Nous verrons l'insistance de l'art à entretenir un lien avec un insaisissable qui a des effets, et la controverse philosophique d'un art éloigné de la vérité en tant que porteur d'un langage métaphorique. Nous verrons que cette condition de l'art n'est pas une déficience, mais la conséquence d'un discours qui saisit quelque chose d'insaisissable par la science et la philosophie. La théorie des mots de Burke nous montrera comment l'art poétique entretient un lien avec la vérité et la transcendance dans la mesure où ces dernières n'existent pas. Telles sont les conditions qui, avec Bentham, permettront le retour du poète dans la cité.

Vérité et transcendance dans l'art

Platon : un art éloigné de la vérité

Un divorce entre l'art et la vérité se produit chez Platon (Fondane, 1998). L'exclusion du poète est justifiée dans *La République* par la théorie des idées de Platon (Jimenez, 1997), tel qu'il

l'a développée dans *Phèdre*⁵⁴, où l'art a un rôle imitatif, éloigné de trois degrés de la vérité. Cette condition imitative le rend non envisageable au sein de la république. Selon les règles de cette cité utopique à fonder, la poésie, parce qu'elle n'est qu'imitative, n'est manifestement pas acceptée : « (...) quoique une certaine tendresse et un certain respect que j'ai depuis l'enfance pour Homère me retiennent de parler (...) Mais il ne faut pas témoigner à un homme plus d'égards qu'à la vérité, et, comme je viens de le dire, c'est un devoir de parler » (Platon, 1966, p. 359).

La République affirme que si le poète connaissait la vérité, il n'imiterait pas mais créerait⁵⁵. C'est parce qu'il imite que, quelle que soit la référence d'un poète à un autre métier celle-ci ne sert en rien la connaissance. Si Homère parle des médecins, il n'est qu'un imitateur des médecins, nullement le porteur d'un savoir médical. De même avec la guerre : « Mais quelle guerre mentionne-t-on, à l'époque d'Homère, qui ait été bien conduite par lui, ou par ses conseils ? » (Platon, 1966, p. 364). Pour détenir une vérité sur la guerre, il faut en avoir une connaissance qui n'appartient pas au poète : « (...) l'imitateur n'a aucune connaissance valable de ce qu'il imite, et l'imitation n'est qu'une espèce de jeu d'enfant, dénué de sérieux⁵⁶ » (Platon, 1966, p. 367).

Face à ce « jeu d'enfant » trompeur, propre à la poésie, seul le calcul et la pensée peuvent être « d'excellent préservatifs contre ces illusions ». Ce calcul serait « (...) le meilleur élément de l'âme (...) Donc, celui qui est, lui, opposé sera un élément inférieur de nous-mêmes » Ainsi, la poésie et la peinture en tant qu'imitateurs non seulement sont loin de la vérité, mais entretiennent un commerce « avec un élément de nous-mêmes éloigné de la sagesse ». Ces arts imitatifs ne peuvent engendrer que « des fruits médiocres » (Platon, 1966, p. 368). C'est dans la mesure où elle ne peut pas se justifier que la poésie, malgré l'amour qu'elle suscite en nous, n'est pas à prendre au sérieux :

⁵⁴ Comme vu page 42.

⁵⁵ Il est à remarquer ici comment dans l'antiquité la notion de création n'était nullement associée aux arts (Debray, 1992)

⁵⁶ Cet esprit se répète chez Bentham, qui considérait les arts aussi utiles que le jeu de poussette : juste un divertissement (voir page 228). C'est Freud, sous un esprit schillérien, qui donnera au jeu d'enfant les titres de noblesse d'une technique autant poétique qu'humoristique (voir page 101).

Nous aussi, par un effet de l'amour qu'a fait naître en nous pour une telle poésie l'éducation de nos vieilles républiques, nous serons tout disposés à voir se manifester son excellence et sa très haute vérité ; mais, tant qu'elle ne pourra point se justifier, nous l'écouterons en nous répétant, comme une incantation qui nous prémunisse contre elle, ces raisons que nous venons d'énoncer, craignant de retomber dans cet amour d'enfance qui est encore celui de la plupart des hommes (...) donc qu'il ne faut point prendre au sérieux une telle poésie, comme si, sérieuse elle-même, elle touchait à la vérité (...) et enfin observer comme loi tout ce que nous avons dit sur la poésie » (Platon, 1966, p. 373).

Le livre X de *La République* sert de paradigme. La scission entre poésie et connaissance a persisté jusqu'à nos jours (Fondane, 1998). Mais bien que Platon ait éloigné la poésie de la transcendance de l'idée, une association des arts et de la transcendance, qui existait avant lui, semble avoir insisté après, également jusqu'à nos jours.

L'art et les vicissitudes du divin

Avant Platon, ce que nous nommons aujourd'hui comme poésie n'était pas associé à ce mot, mais à l'aède, au chanteur. Le terme de poésie désigne étymologiquement le travail artisanal, et a été associé à l'aède par les historiens et les autres métiers éloignés de cet art. Le passage de l'aède au poète signifie qu'on passe de celui qui invoque la divinité de la Muse à celui auquel son savoir-faire confère une valeur sociale équivalente à celle du charpentier. Les aèdes devenus poètes sont flattés d'être reconnus pour leur savoir-faire, en même temps qu'ils perdent tout lien avec la divinité (Bouvier, 2003).

George Bataille situe historiquement le rapport de l'art à la transcendance, laquelle est associée aussi à l'aspect non-utile de l'art. Il le dit dans un très court article sur « L'utilité de l'art », à propos d'une polémique où l'art soviétique est comparé à l'art religieux, en ceci que les deux sont au service d'une autorité. Bataille nous rappelle que l'idée d'un art autonome est très récente, que l'art historiquement a toujours servi à quelque chose. L'art religieux, écrit-il, a servi « ce qu'Aujame appelle « *une certaine transcendance* » et qu'il est plus heureux de nommer *fin souveraine* ». Citant Dali, « L'artiste ne doit servir personne, sauf Dieu », Bataille souligne que cet art est au service d'une transcendance qui n'a rien à voir avec l'utile : « En

effet, ce qu'un prêtre ou un roi lui ordonne de figurer est divin ou royal, c'est-à-dire au-dessus de l'utilitaire : essentiellement (...) ce qui ne sert à rien, qui est une fin » (Bataille, 2017, p. 196). C'est cette dimension transcendante ce qui est mis au centre de l'art autonome, qui donne à l'art son caractère inutile.

En effet, l'autonomisation de l'art après la Renaissance incline vers une métaphysique de l'art malgré son processus de sécularisation. C'est encore plus visible au XIX^e siècle avec un art à vocation métaphysique ou théologique, qui donne accès à l'absolu (Jimenez, 1997). Marc Jimenez considère cette tendance comme un retour du rôle transcendant et divin de l'art avant sa sécularisation : « Les liens entre l'art et la religion, la métaphysique, les mythologies (...) ont toujours existé (...) Mais ces liaisons n'étaient pas pensées dans le cadre d'un discours spécifique. Seule la constitution de l'esthétique comme domaine autonome permet de prendre en charge, sur le plan théorique, cette hétéronomie » (Jimenez, 1997, p. 168).

Hegel examine cette tendance à associer l'art à une vérité transcendante. Dans son *Esthétique*, la vérité est associée à la finalité de l'art, autrement dit, à son utilité. Il argumente qu'en principe, c'est à la philosophie de surmonter la division de l'homme « entre la vie et la conscience ». Selon cette logique, l'art ne serait qu'un moyen pour cette finalité morale. Or, un mouvement a lieu : si la fin de l'art est le perfectionnement moral, « dont le principe renvoie, d'autre part, à un stade plus élevé, nous devons revendiquer pour l'art aussi ce stade supérieur ». Ainsi, « (...) nous devons affirmer ici que l'art est appelé à dévoiler la vérité sous la forme d'une configuration artistique sensible (...) et il a donc en soi, dans ce dévoilement et dans cette manifestation, sa fin ultime » (Hegel, 1997a, p. 113-114). Il faut souligner que ce même dévoilement de la vérité apparaît chez Heidegger (Heidegger, 1987). Ce dernier, tout comme Hegel, reconnaît dans l'art ce lien à la vérité, tout en considérant que l'art qui leur est contemporain n'a plus ce lien avec la transcendance. C'était à l'ère antique, voire présocratique, que l'art entretenait un rapport avec l'absolu. L'art n'est pas mort pour Hegel, mais il a cessé « de représenter ce qu'il signifiait pour les civilisations antérieures » (Jimenez, 1997, p. 198). Il a cessé d'être une voie vers l'Absolu.

Régis Debray, dans *Vie et mort de l'image*, souligne cette dimension de transcendance qui semble traverser l'histoire de l'art. Cette transcendance n'est pas nécessairement associée au divin, mais aussi à ce qui semble dépasser le discours scientifique et philosophique. Cette idée apparaît notamment au chapitre IX à propos du savoir et du sens. En associant l'art à la

culture, Debray attribue à celle-ci la tâche de saisir ce que la science s'abstient de saisir : « Les grands religions donnaient un sens à la mort. Les sciences à présent s'en abstiennent. Comment combler le déficit ? Par la culture, répondait Malraux » (Debray, 1992, p. 271), cette dernière étant définie par Debray, qui paraphrase l'ancien ministre de la culture français, comme « ce qui répond à l'homme quand il se demande ce qu'il fait sur terre » (Debray, 1992, p. 272). Ce rapport au transcendant semble disparaître et apparaître comme une pulsation, malgré le processus de sécularisation et l'autonomie de l'art. Ce mouvement aléatoire d'apparition et de disparition est illustré par plusieurs exemples et propos. Debray saisit bien la sécularisation, la désacralisation de l'art autonome, mais il remarque que, faute de mythe qui la soutienne, l'art montre le « besoin compréhensible de la mythifier » (Debray, 1992, p. 274). Il y a autonomie de l'art au prix d'une perte : « L'autosacralisation de l'image finit par en abolir l'essentiel éloignement, le dépaysement intime, cette sensation d'une insurmontable distance entre l'œuvre toute proche et nous, que nous nommons maladroitement le sentiment du sacré » (Debray, 1992, p. 275). Cette dimension du sacré persiste, malgré sa sécularisation, dans ce que Debray voit comme une substitution : « Souvenons-nous que ce culte de substitution est apparu chez nous à la Renaissance, lors de la première mise en question radicale de la tradition chrétienne (...) En règle générale, *quand les églises se vident, les musées se remplissent* ». Cette dernière image nous montre que la valeur culturelle de l'œuvre d'art semble le retour d'une valeur de culte quelque part refoulée par sa sécularisation. C'est ce que Walter Benjamin nomme son *aura*.

L'aura benjaminienne : du culte à la culture

Benjamin localise l'enjeu de l'art pour l'art non tant dans la philosophie qu'à partir de la technique. C'est avec l'invention de la photographie et la reproductibilité technique que le rôle des arts dans le lien social se transforme, que son ancienne valeur de culte devient une valeur culturelle : de son utilité religieuse l'art passe à l'autonomie. *L'aura* est le nom donné à cette valeur d'un art autonome.

L'aura a aussi une qualité insaisissable, presque transcendante. Il suffit de lire l'une des définitions que Benjamin en donne : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » ce qu'il illustre avec « Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que

l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation — c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche » (Benjamin, 1935b).

A l'ère de la reproductibilité technique, l'*aura* apparaît dans l'œuvre d'art originale, distincte de sa reproduction. Cette *aura*, toujours insaisissable, est une dimension de l'art impossible à reproduire ou à enregistrer : « A la plus parfaite reproduction il manque quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, —l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 1935b, p. 90). Cet *ici et maintenant* c'est ce que, de nos jours, nous nommons son authenticité.

Mais bien qu'issu de la reproductibilité technique, l'*aura*, chez Benjamin, a ses origines dans la valeur de culte de ce que nous nommons aujourd'hui comme art. « En réalité, à l'époque où elle fut faite, une Vierge du Moyen Age d'était pas encore « authentique » ; elle l'est devenue au cours des siècles suivants, et surtout peut-être au XIX^e » (Benjamin, 1935, n. 1 p. 91). Ce que nous voyons comme un art autonome était jadis un art utile, un art à finalité de culte religieux. Pour Benjamin, cet ancien culte, qui n'était pas nommé art, se retourne de nos jours sous la forme de la valeur culturelle de l'art. « On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux ». Si de nos jours l'œuvre peut garder son aura, c'est dans la mesure où sa valeur rituelle n'est pas perdue, mais cette valeur rituelle persiste sous une autre forme : « En d'autres termes, la valeur d'unicité propre à l'œuvre d'art « authentique » se fonde sur ce rituel qui fut à l'origine le support de son ancienne valeur d'utilité » (Benjamin, 1935b, p. 96). Cette authenticité est le nom sécularisé de cette vieille valeur de culte, valeur qui apparaît aussi de nos jours, par exemple, sous la forme de la valeur culturelle de la beauté.

Un insaisissable qui a sa source dans une transcendance originaire, impossible à enregistrer. Si bien que l'aura ne saurait être capturée par la photographie. Quelque chose de la vérité de l'œuvre d'art, associé à la valeur de culte, reste impossible à traduire ou à comptabiliser. Et pourtant, cela persiste et fait écho à l'une des polémiques sur la place des arts dans la pensée, la polémique entre la clarté et la vivacité.

Controverse entre clarté et vivacité

L'exemple de Longin : vivacité en-dessus de la clarté

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent⁵⁷, dans le *Περί υψους*, Longin soutient que le sublime est dépourvu d'utilité. Dans le *Περί υψους* l'utilité porte sur l'évidence. Celle-ci est aussi associée à la clarté des arguments de Cécilius. Le sublime n'est pas du côté de l'utile, au contraire, il a sa source dans l'incertain : « Mais à propos de toutes les choses de ce genre nous pourrions dire ceci : ce qui est utile ou même nécessaire à l'homme est à sa portée ; mais pourtant ce qu'il admire toujours, c'est l'inattendu (το παραδοχον)» (Longin, 1991, paragr. XXXV, 5). Remarquons que le texte fait ici allusion non seulement à l'inattendu, mais au paradoxe. Le paradoxe est, dans le *Περί υψους*, l'un des principaux ressorts du sublime dans le discours. Une intensité non pas issue d'une pureté mais du jeu des opposés (Longin, 1991, part. X, 3).

Il y a constamment, chez Longin, un moment où l'argumentation devient secondaire. C'est le cas de l'apparition, comme l'une des techniques du discours sublime. La force de l'orateur fait surgir chez le spectateur une « vision », la φαντασια, c'est à dire « faire voir les choses », pour qu'il touche le sujet plus qu'en les lui faisant comprendre. L'apparition en soi peut apporter au discours de la véhémence et de la passion, « mais mélangée à l'argumentation sur les faits, l'apparition ne convainc pas seulement l'auditoire, elle le rend aussi esclave »(Longin, 1991, part. XI, 9). Il y a une perte de contrôle propre au discours sublime. L'apparition augmente, dépasse la persuasion: « car en même temps qu'il argumente sur les faits, l'orateur a suscité une apparition, et il a, de la sorte, franchi la limite de la persuasion pour son sujet »(Longin, 1991, part. XV, 10).

Clarté et vivacité, évidence et paradoxe. Cette dualité fera polémique pendant toute la modernité.

Descartes : clarté d'un langage sans faille, et les partisans de la clarté

C'est après Descartes que l'irrationnel de la vivacité est neutralisé, et qu'on met avant ce qui est distinct. La raison et l'objectivité seront désormais du côté de la clarté. C'est alors qu'on

⁵⁷ Dans un passage du chapitre antérieur, consacré à Longin, page 82.

privilégie ce qu'on appelle « le bon sens » ou « le sens commun ». Les rêves, par exemple, sont quelque chose de moins réel ou vrai que la description objective des faits, malgré l'indéniable force affective des premiers par rapport aux seconds. La pensée de Descartes est un événement qui marque un avant et un après dans le problème de la clarté et de la vivacité (Saint Girons, 1993, p. 242-243).

Cette suprématie de la clarté dans le discours cartésien est définie par Jean-Baptiste Rousseau comme une philosophie qui a « coupé la gorge » à la poésie (Saint Girons, 1993, p. 212). Ce meurtre aurait été commis en proclamant comme « utile » de consid(‘-rer comme fausses « toutes les choses dont on peut douter » (Descartes, 1937, p. 571). Si tout ce qui laisse place au doute est faux, alors est exclu de la vérité tout ce qui ne nous mène pas vers la certitude propre à la démarche cartésienne (Lacan, 1992). C'est pourquoi dans une démarche pour « l'élaboration de notions *claires* et *distinctes* (...) [pour] parvenir à la vérité de toutes choses », la pensée de Descartes « exclut, par principe, la constitution d'une philosophie de l'art » (Jimenez, 1997, p. 55)

C'est dans cette recherche de certitude que Descartes songe à une langue universelle, sans possibilité d'erreur ni de malentendu et dont l'invention ne serait possible qu'à condition d'une véritable philosophie. Descartes se montre bien conscient qu'une telle langue reste impossible, et avoue que le seul lieu où celle-ci serait imaginable serait au paradis⁵⁸ (Descartes IN Saint Girons, 1993, p. 243).

Ainsi, chez Descartes, la vérité ne saurait être telle sans la certitude, sans exclusion du moindre doute, et sans la garantie d'une langue sans faille ni possibilité de malentendu. Telles sont les coordonnées qui, dans la modernité, excluent les poétiques de toute tentative de saisissement d'une vérité.

Cet idéal d'une parole éloignée de l'obscurité et de l'ambigüité, cette conviction qu'un langage poétique menace la clarté des représentations devint une idée très générale dans la philosophie

⁵⁸ Deux choses sont ici à souligner : d'un côté, une certitude dont le fondement serait une langue sans faille et universelle ; d'un autre côté, le fait que cette langue ne serait possible qu'au paradis. Sans forcer la philosophie à une psychopathologisation, on remarque la certitude, accompagnée d'une langue universelle, comme un tableau typique de la psychose, dont l'une des versions les plus célèbres est le cas de Schreber. Ceci rend encore plus ironique le lien établi par Descartes entre cette langue universelle et le paradis. Ironique, car Lacan attribue à une langue sans malentendu la notion de « cercle infernal », localisé dans le premier étage du graphe du désir. Cercle infernal ou bien de la suggestion, ou bien de la demande (Eidelsztein, 2005).

moderne. Selon cet impératif de clarté, Locke trouve dans la métaphore un « puissant instrument d'erreur et de fourberie (...) Si nous voulons représenter les choses comme elles sont, tout l'art de rhétorique (...) ne ser[t] à autre chose qu'à insinuer de fausses idées dans l'esprit (...) de sorte que ce sont de parfaites supercheries » (Locke IN Saint Girons, 1993, p. 413). De même, Hobbes considère le caractère flottant des mots comme la source principale des erreurs, et c'est encore pire avec la métaphore. Le caractère obscur et incertain de la métaphore rend son usage inacceptable dans la quête de la vérité (Saint Girons, 1993).

Cette nouvelle suprématie de la clarté induite par la science moderne provoque une polémique entre les partisans de la clarté et ceux de l'énergie, et semble se jouer entre la philosophie et la poésie. C'est du moins ce que suggère Baumgarten en affirmant que les représentations poétiques doivent être claires, vivaces, mais non distinctes, car ce serait faire de la philosophie (Baumgarten, 2017, paragr. XIII). La liste des auteurs qu'ont alimenté cette polémique est longue et mériterait une recherche à part. Nous nous arrêterons ici aux pensées de Burke et de Benjamin. Ces deux auteurs, bien qu'éloignés chronologiquement, ont examiné le côté obscur du poétique, dont la force est au contraire d'un discours clair et de faits comptables.

Burke : éloge de l'obscurité

Burke applique la dualité clarté-vivacité aux idées⁵⁹. Les idées claires portent sur l'entendement, les idées vivaces sur nos passions et notre imagination, dans la mesure où elles ne passent pas par « l'action lente et précaire de notre raison » (Burke, 2009, p. 189-190). Burke donne plus d'importance aux idées vivaces. En effet, la clarté est considérée par Burke comme « ennemie de tout enthousiasme » (Burke, 2009, p. 124). C'est ce qui fait que Burke prend parti pour l'obscurité comme source du sublime : « (...) il y a dans la nature des raisons pour lesquelles une idée obscure, convenablement rendue, doit affecter davantage qu'une idée claire » (Burke, 2009, p. 126).

Burke consacre plusieurs passages de son œuvre à l'obscurité comme source du sublime. La valeur de cette absence de clarté le pousse à choisir des objets d'étude de plus en plus abstraits. Car bien qu'il donne plus d'importance à l'imagination qu'à l'entendement, et bien qu'il s'intéresse à la vivacité des idées, l'imagination comme les idées finissent par manquer elles-

⁵⁹ Il l'appliquera aussi aux objets, mais ce point ne sera pas traité dans cette argumentation.

mêmes d'obscurité. Burke ouvre ainsi la voie royale vers le sublime en repoussant les images les idées. C'est pourquoi son étude consacre tout un chapitre à une entité aussi concrète qu'abstraite : les mots.

Si dans sa Recherche... Burke distingue le sublime et le beau, et cherche leurs ressorts, s'il y a une voie où la passion et le *delight* peuvent nous affecter le plus, cette voie est celle des mots. Cette idée qu'il anticipait déjà au chapitre II de sa *Recherche...*, il la développe dans son chapitre V, en disant : « La voie propre à transmettre les affections d'un esprit à un autre est celle des mots. Toutes les autres méthodes de communication sont d'une grande insuffisance »(Burke, 2009, p. 124). La propension des mots à susciter le sublime est plus grande que tout autre moyen : « (...) les mots, il me semble qu'ils nous affectent d'une manière tout autre que les objets naturels, la peinture ou l'architecture ; leur pouvoir d'exciter les idées du sublime et du beau est pourtant égal et parfois supérieur »(Burke, 2009, p. 259).

Burke parie pour cette suprématie des mots, non sans questionner ce pouvoir du langage. Il constate que : « (...) comme les mots affectent, non par un pouvoir original, mais par représentation, on pourrait supposer qu'ils n'ont qu'une faible influence sur les passions ; c'est pourtant tout le contraire » (Burke, 2009, p. 273). Ce qui n'est pas la propriété de tous les mots, raison pour laquelle Burke propose une typologie des mots, selon leur capacité à susciter l'obscurité.

Burke propose trois classes de mots : les mots agrégés ; les mots abstraits simples ; les mots abstraits composés. Les mots agrégés sont ceux « qui représentent beaucoup d'idées simples unies par la nature pour former un composé déterminé : homme, cheval, arbre, château, etc »(Burke, 2009, p. 260). Le lien naturel entre le mot et la chose n'est pas expliqué par Burke. Il ressemble toutefois à la liaison non pas naturelle mais arbitraire proposée par Saussure (Saussure, 1967). Les mots abstraits simples seraient « les mots qui représentent une seule idée simple appartenant à ces composés [*arbre*, par exemple], et pas davantage : rouge, bleu, rond, carré, etc »(Burke, 2009, p. 260). C'est dans le troisième type de mot, les abstraits composés, que Burke fait usage de termes qui anticipent remarquablement les études de Saussure : « (...) des mots formés par une *union arbitraire* des deux autres et des diverses relations plus ou moins complexes qu'ils ont entre eux : vertu, honneur, persuasion, magistrat, etc »(Burke, 2009, p. 260).

Si Burke avance que l'effet des mots en général ne consiste pas à susciter les idées de choses, il le dit notamment à propos de ce troisième type. C'est celui qu'il commence à analyser en premier, en soulignant leur privation de référence dans la réalité.

(...) les abstraits composés, tels que vertu, honneur, persuasion, docilité ; quelque pouvoir qu'ils puissent exercer sur les passions, je suis convaincu qu'ils ne le tirent d'aucune représentation formée dans l'esprit des objets qu'ils représentent. Comme composés, ce ne sont point des essences réelles, et je pense qu'ils causent à peine des idées réelles(Burke, 2009, p. 261)

Les mots abstraits composés ne sont pas seulement unimaginables, ils sont une tentative de représenter des choses jamais vues, et impossibles à voir : la mort, l'infini, l'éternité, l'honneur, la liberté, tels sont les exemples proposés par Burke. Pour lui, ces mots sont « des sons ». Personne ne peut avoir immédiatement une notion claire de leur sens, et pourtant, ils ont un effet sur l'esprit. Cet effet diminue dès qu'on essaie de les rendre clairs et précis.

Car entreprenez d'analyser un de ces mots : il vous faut le ramener d'une série de mots généraux à une autre, puis le réduire à des abstraits simples et à des agrégés (...) pour qu'enfin une idée véritable émerge à la lumière et que vous parveniez à découvrir les premiers principes de ces composés ; et lorsque vous arrivez à découvrir les idées élémentaires, l'effet du composé est entièrement perdu(Burke, 2009, p. 261)

On remarque que Burke parle ici d'un effet balayé par la compréhension. La qualité abstraite, imaginable d'un mot abstrait est susceptible d'analyse, et cette analyse peut nous éclairer ce mot abstrait. Or, l'effet produit par l'obscurité même de ce mot sera perdu. On songe au phénomène quotidien du trait d'esprit, où la phrase humoristique a un effet parfois irrésistible, sans qu'on sache très bien pourquoi. Que nous essayons de nous l'expliquer, et ce qui sera gagné en clarté sera perdu en humour⁶⁰.

Dans le même esprit, dans sa partie II, il distingue entre une idée claire et une idée « propre à toucher l'imagination »(Burke, 2009, p. 124). Il a cette formule : « une idée claire n'est qu'un

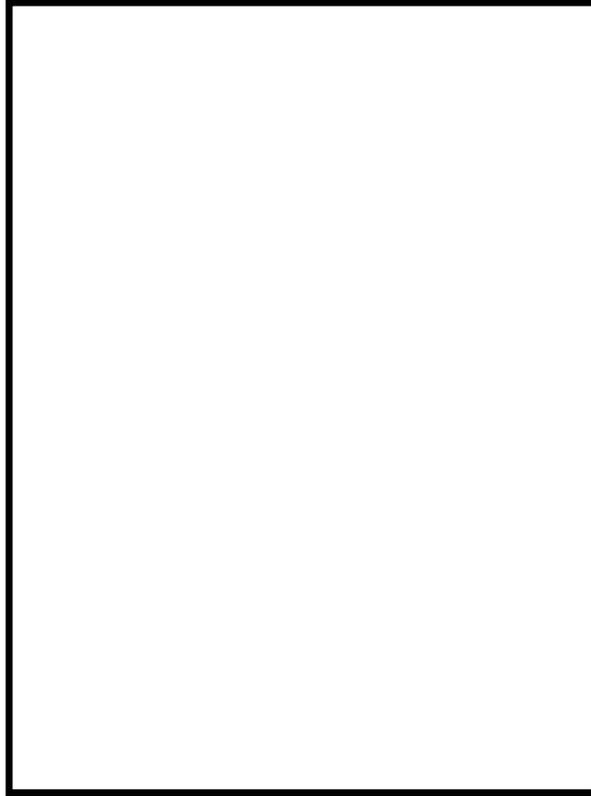
⁶⁰ Comme il sera travaillé dans la partie consacrée à Freud dans ce chapitre, page 154.

autre nom pour une petite idée » (Burke, 2009, p. 130). Moins les idées sont claires, plus elles sont puissantes. C'est l'obscurité de ce qu'elles désignent qui les rend non seulement aptes à toucher l'imagination, mais aussi terribles.

Si le sublime burkien tourne autour de la douleur et du *delight*, ces passions sont suscitées par des moyens moins clairs que l'image. Burke n'hésite pas à mettre en concurrence les mots et les images. Bien que les images soient plus claires, elles n'ont pas la vivacité des mots. Burke se livre à toutes sortes de spéculations sur ce que deviendraient les désignations obscures si elles étaient interprétées par la peinture. Non seulement leur effet serait affaibli, mais cela tournerait au comique :

Quand les peintres ont tenté de nous donner des représentations claires de ces idées entièrement imaginaires et terribles, je crois qu'ils ont presque toujours manqué leur but ; à tel point que devant toutes les peintures de l'enfer que j'ai vues, la question m'embarrassait de savoir si le peintre n'avait pas une intention comique (Burke, 2009, p. 130-131)

Le comique de ce genre de peintures apparaît dans les illustrations de la tentation de saint Antoine. Loin de lui inspirer une « passion sérieuse », Burke dit les avoir trouvées « d'un grotesque étrange et sauvage. La poésie réussit bien, en revanche, à remplir cet objet ». Il conclut : « La peinture leur donnerait suffisamment de clarté, mais je crains qu'elle ne les rende ridicules » (Burke, 2009, p. 131).



Martin Schongauer, *La tentation de saint Antoine*.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.

L'image dont parle Burke est du côté du visuel. Comme on le voit dans le fait que Burke oppose peinture et poésie quand il parle de ceux qui contredisent son propos : Horace, qui place la vivacité des idées du côté de la vision au-dessus de l'ouïe, et l'abbé Du Bos, qui voit dans la peinture une plus claire représentation des idées qu'en poésie. Mais Burke ne nie pas que l'image ait plus de clarté. Ce qui caractérise la poésie, justement, n'est pas la clarté, c'est l'obscurité. Ce qu'il veut dire, c'est que c'est cette obscurité qui donne aux mots toute leur influence sur les passions.

C'est pourquoi il souligne que la poésie a plus de pouvoir que la peinture sur les passions. Burke ne nie pas que la poésie puisse susciter des images, mais son pouvoir demeure dans l'obscurité de ces images : « Les images suscitées par la poésie sont toujours du genre obscur, bien qu'en général, les effets de la poésie ne doivent nullement être attribués aux images qu'elle suscite » (Burke, 2009, p. 128), et s'il y a tout de même une image, elle sera infiniment moins claire que n'importe quelle peinture, donc plus frappante pour l'esprit.

Car si certains mots sont susceptibles de susciter des images, pour Burke, la puissance des mots ne dépend nullement de l'image. L'image ne saurait pas être sa condition fondamentale. Il nous propose une expérience qui démontre que même les mots agrégés peuvent agir comme les composés abstraits, en ne suscitant aucune image. Ainsi cette description géographique : « Le Danube prend sa source dans un sol humide et montagneux au cœur de l'Allemagne, où, effectuant maints détours, il arrose plusieurs principautés (...) ». Poursuivant cette description, qui se termine à l'embouchure du Danube dans la mer Noire, Burke interpelle le lecteur : Bien de mots agrégés ont été mentionnés, tels que montagnes, villes, mer, mais « que chacun s'examine cependant, et qu'il voit si une quelconque image de fleuve, de montagne, de sol humide, d'Allemagne, etc. s'est trouvée imprimée dans son imagination » (Burke, 2009, p. 264). Burke nous fait comprendre que, malgré la présence de ces mots agrégés, nulle image ne nous est apparue pendant la lecture, que la rapidité de toute conversation empêche une telle apparition des représentations imagées, et que même si elle se produisait, elle serait inefficace. Encore une fois, l'obscurité l'emporte en ce qui concerne l'effet des mots.

De même que l'expérience de décrire le Danube montre un effet de sens qui n'a pas besoin de représentations, de même il ridiculise les tentatives de représenter en images des scènes poétiques. Burke finit par soutenir que la poésie n'est pas rigoureusement un art d'imitation. Encore une fois, sans nier une certaine représentation dans l'imitation des mœurs et des passions humaines, Burke exclut de la poésie tout fondement imitatif en résumant ainsi sa théorie des mots : « les mots n'ont assurément aucune ressemblance avec les idées qu'ils représentent » (Burke, 2009, p. 273).

Que les mots n'aient pas besoin d'image, ne soient ni de représentation ni d'imitation, est en accord avec la condition minimale des mots chez Burke : les mots ne sont que de « purs sons » (Burke, 2009, p. 261). Ce que Saussure appellera « image phonique » (Saussure, 1967) est pour Burke non seulement l'un des effets possibles des mots, mais leur matière même. Pour affirmer que le pouvoir des mots ne doit rien à l'image, Burke fait le lien entre la pure sonorité des mots, sans sens, sans image, et la musique instrumentale⁶¹, si influente sur les passions : « (...) la clarté des images est si peu nécessaire pour émouvoir les passions qu'on peut considérablement

⁶¹ Burke prend soin de spécifier qu'il ne s'agit pas de musique chantée, où les mots sont encore en jeu. On pense au jeune Richard Wagner, qui décida d'apprendre la composition musicale parce qu'il ne voyait d'autre moyen de rendre ses poèmes plus puissants (Wagner, 1989).

agir sur elles en l'absence totale d'images, grâce à certains sons adaptés à cet effet ; ce que prouve suffisamment les effets puissants et reconnus de la musique instrumentale » (Burke, 2009, p. 124).

La réflexion burkienne ne cesse de chercher plus d'abstraction, de se détacher des images pour finalement nous énoncer fugacement qu'il n'y a nul besoin de clarté ni d'entendement pour susciter les passions, comme la musique en donne la preuve. Une sonorité indépendante des mots, c'est ce qu'il énonce dans la partie II section 17 : les sons ont un grand effet et de l'influence sur nos passions, mais les sons en soi sont insuffisantes, et les composer reste nécessaire. Sans le dire ouvertement, Burke offre en quoi penser la musique comme le comble de la vivacité et de l'absence de clarté.

Des images à l'absence d'images dans les mots, et des mots à l'absence de mots dans la musique instrumentale. Dans cette séquence de soustraction, qui repousse toute possibilité d'image, Burke montre une tendance passionnée à l'abstraction, la capacité de susciter les passions repose sur le caractère « déficitaire » des mots. Cette idée sera reprise dans le prochain chapitre, sur le vide comme fondement des mots.

Le narrateur de Benjamin : une vérité qui n'est pas comptable

Dans son essai « Le narrateur », Benjamin rend hommage à l'écrivain et journaliste Nikolaï Leskov. Avant d'évoquer son œuvre, Benjamin prend soin de saisir et d'isoler la notion de narrateur, en l'opposant à une autre notion : l'information.

D'abord définie comme une « expérience transmise de bouche en bouche », Benjamin oppose la narration à l'information par le contraste entre le mutisme des combattants qui revenaient de la Grande Guerre, et la grande quantité de livres sur la guerre, où étaient exposées « les expériences stratégiques par la guerre de tranchée, les expériences économiques par l'inflation, les expériences physiques par le blocus, les expériences morales par les gouvernants », dans un esprit d'information qui « n'avait rien à voir avec cette expérience qui passe de bouche en bouche » (Benjamin, 1935a, p. 56).

L'art narratif Benjamin le considère comme un « aspect épique de la vérité, qui est la sagesse ». Cet art relève d'un savoir-faire qui, de l'avis de Benjamin, est en train de se perdre, non tant à cause d'une décadence que par cette modification des moyens de production qu'est

l'imprimerie (Benjamin, 1935a, p. 59). Cette révolution technique a suscité l'apparition de deux moyens qui concourent à la disparition du narrateur : le roman et la presse. Le roman, composé à partir de l'individu solitaire, s'écarte de la tradition orale propre à la narration. Concernant la presse, Benjamin la considère « beaucoup plus dangereuse que le roman », et il nous explique cette opposition narration-information. La presse signifie « une nouvelle manière de communiquer » qui est l'information. L'information, pour Benjamin, paraphrasant le fondateur du *Figaro*, consiste à rendre plus intéressant pour le public un feu de cheminée au Quartier latin qu'une révolution à Madrid. Le feu est plus intéressant pour les lecteurs de la presse dans la mesure où il est décrit comme une chose plausible. Dans l'information, en effet, « aucun événement n'arrive plus jusqu'à nous sans être accompagné d'explications. Autrement dit, à peu près rien de ce qui advient ne profite à la narration, presque tout sert à l'information ». Ce qui n'est pas le cas dans les narrations de Leskov, où « l'événement ne lui est pas imposé dans ses connexions logiques. C'est à lui d'interpréter la chose comme il l'entend. Le récit acquiert de la sorte un champ d'oscillation qui manque à l'information » (Benjamin, 1935a, p. 62).

Benjamin définit la narration en l'opposant au caractère clair, explicatif et plausible de l'information. La narration se trouve liée à une « vérité épique » qu'il situe du côté d'une fiction où les connexions logiques dépendent de l'écoute du spectateur.

Bentham : la vérité comme construction

Présentation

Bentham avoue que, s'il a fabriqué sa théorie des fictions, c'était pour se donner les moyens de calculer le plus grand bonheur pour le plus grand nombre (Bentham, 1789, p. 215). Dans cette théorie, toutes les entités auxquelles nous avons affaire puisent leur principe de réalité dans ces deux seules entités réelles que sont le plaisir et la douleur (Cléro, 2006). Mais contrairement à la vision qu'en donne la vulgarisation utilitariste, la doctrine de Bentham est loin d'être un hédonisme (Audard, 1999b), ou une doctrine de pourceaux (Mill, 2008). Bentham souligne emphatiquement l'importance des entités fictives dans la jurisprudence et en conséquence pour le lien social. Ce qui nous intéresse dans cette lecture c'est comment Bentham, pour des raisons propres à sa philosophie, propose cette fois les poètes non pas pour nous divertir, mais parce que leur savoir-faire peut être utile à la rédaction des lois.

Vérité fabriquée de la même matière que la fausseté

Dans sa théorie des fictions, Bentham donne un rôle fondamental au langage. Il suggère que même les entités par nous considérées comme réelles, si on les considère comme existantes, ne le sont que pour les besoins du discours. Etant donné que toutes les entités sont créées par le langage (toutes sont donc fictives), celui-ci ne copie pas les idées, mais les fabrique, « sans se contenter de les communiquer » (Cléro, 2006, p. 43). Ce qui signifie un langage qui n'est pas au service de l'imitation, ni de la traduction d'un réel dans un code linguistique, mais d'une fabrication d'idées. La communication n'est qu'un attribut secondaire. Car nulle communication ne serait possible ni nécessaire sans les idées créées par le langage.

Pour mieux éclairer cet enjeu, Jean-Pierre Cléro nous propose deux conceptions de la vérité chez Bentham : l'une, en conformité avec l'objet ; l'autre, comme *index sui*, comme construction autonome :

La vérité n'est qu'en apparence concordance du discours avec des objets, comme s'ils nous étaient donnés. Or ces objets dépendent de notre façon de nous y rapporter ; ils ne sont pas en soi des noscenda ; ils ne sont des noscenda que parce qu'ils sont des facienda. Mais par un étrange effet de miroir, nous ne voulons pas toujours savoir que c'est nous qui faisons nos noscenda : on veut croire que ce sont les choses mêmes qui viennent à nous, alors même que ce sont nos actes discursifs, symboliques, qui ont produit cette apparence de rencontre avec un tout autre» (Cléro, 2006, p. 44 -45)

Cléro nous donne dans ce paragraphe une définition de la vérité : Non des choses données à notre connaissance qu'on reconnaît ou admet comme vrais (en tant que *noscenda*), mais des fabrications, des productions (en tant que *facienda*). C'est justement cette apparence de vérité donnée à notre connaissance qui, chez Bentham, est le produit de notre propre fabrication. Parce que cette fabrication est faite de ce que Cléro appelle « un effet de miroir ». Cléro nous dit que chez Bentham, ce sont les actes discursifs qui produisent cette illusion d'un monde donné (Bentham, 1997).

De même, les entités transcendantes sont produites par les lois internes du langage. Nous croyons à la transcendance, même si c'est nous qui la fabriquons (Cléro, 2006). Cléro explique que « cette impression de transcendance est liée à un fonctionnement de lois internes (...) mais

ces lois internes se dissimulent ou passent inaperçues alors même qu'elles fonctionnent et font croire à la conformité à une extériorité » (Cléro, 2006, p. 45). Or cette extériorité ne l'est que selon les lois internes du langage.

Or, si la vérité est une fabrication parmi d'autres, la question se pose de la vérité de ces vérités. Autrement dit, quelle valeur attribuer à la vérité « à laquelle on n'a pas de raison d'accorder plus de transcendance qu'aux autres, mais dont nous acceptons de croire à la transcendance alors même que nous la fabriquons ? » (Cléro, 2006, p. 45). Car en tant que fabrications, la vérité qui soit de paradigme est faite de la même matière que la plus vulgaire des faussetés : le langage. Quelle est la garantie de cette vérité, ou pour le dire autrement, la vérité de la vérité ? Ainsi se pose le problème de distinguer entre de la vérité et les fabulations, entre les vérités fines et les erreurs grossières. Bentham propose comme solution une méthodisation.

La méthodisation

La méthodisation proposée par Bentham est en accord avec la place centrale assignée au langage, non tant comme moyen de communication que comme fabricant de vérité. Pour bien distinguer la vérité de l'affabulation, la méthodisation de Bentham propose un système complexe qui articule le corps et le langage dans son calcul des plaisirs et des peines, en visant le plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Soulignons que le plaisir et la douleur, comme seules entités réelles, sont éloignés de tout hédonisme chez Bentham⁶².

La méthodisation de Bentham se propose comme une invention : « Method is itself the product of invention » (Bentham, 1838, vol. VIII, p. 261). Si la méthodisation est en soi une invention, c'est dans la mesure où l'utile ne peut pas être établi à partir d'une supposée entité transcendante ou d'une vérité première, mais d'une finalité « purement locale », raison pour laquelle on ne peut qu'inventer. Ce qui fait de la méthode « un savoir que l'on construit et un savoir des constructions » (Cléro, 2006, p. 48). La vérité ne précède pas les constructions, car le contenu même de la vérité est une construction en soi. Ce n'est pas l'ordre des idées qui est au service d'une vérité, c'est l'ordre des idées qui est la vérité elle-même (Cléro, 2006, p. 48)⁶³.

⁶² Pour le rapport entre le plaisir et la douleur chez Bentham, voir page 228.

⁶³ Ce qui évoque la métaphore chez Lacan. Voir chapitre II, « Logique combinatoire », le passage consacré à la métaphore et la métonymie chez Lacan, page 106.

Mais la question revient : quel rapport la théorie des fictions et la méthodisation avec l'eudémonique ? Cléro nous le dit :

Les hommes se construisent collectivement des vérités selon leurs désirs et leurs besoins ; et si l'on disait que le savoir de ces désirs et de ces besoins doit bien s'en désolidariser, il faudrait répondre que ce savoir est lui-même solidaire des désirs et de besoins, qu'ils soient les mêmes ou d'autres. C'est la fonction que Bentham attribuait à l'eudémonique, qui marche d'un même pas avec la conception méthodique du vrai. (Cléro, 2006, p. 50)

Telle est la méthodisation pour trouver le vrai chez Bentham. La construction des vérités ne suit aucune extériorité transcendante, mais les besoins et désirs des hommes, dont le lien avec l'eudémonique nous fait penser à la définition de l'utilitarisme benthamien : le plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Le rapport entre le langage et le lien social, et son règlement pour le bien commun, nous ramène finalement au métier de Bentham : la philosophie du droit.

La rédaction des lois : le retour du poète à la cité

La méthodisation pour distinguer la vérité des affabulations fait partie du projet de réforme sociale de Bentham. Une réforme du langage juridique, politique et économique, est la condition nécessaire d'une authentique et profonde réforme politique. Si la théorie des fictions est expliquée notamment dans son essai « Ontologie » (Bentham, 1997), c'est parce que ce qu'il y étudie, c'est le lien entre les mots et les choses, susceptible de régler le rapport entre les individus qui composent une société (Audard, 1999a, vol. I).

C'est à partir de cette réforme du langage, qui conditionne le lien entre les mots et les choses, que Bentham propose une hiérarchie dans l'usage des fictions. Le logicien utilise les fictions pour la communication ; les fictions du poète travaillent au divertissement ; les fictions politiques, appartenant aux prêtres et aux juristes, ont pour objet et pour fonction de tromper, et par ce biais, de gouverner (Bentham, 1997). La dureté de Bentham à l'égard du langage des politiciens est le reflet de l'urgence qu'il éprouve à réformer l'usage des fictions. C'est là qu'il procède de manière étonnante en incluant les poètes dans la jurisprudence.

Certes, sa théorie des fictions met en valeur une sorte de pouvoir des mots, qui exige un usage très minutieux et analytique du langage, comme sa propre méthodisation l'indique. C'est par

rapport à ce pouvoir des mots, essentiel pour une réforme politique, que leur choix dans les lois devient plus important que n'importe quel autre usage du langage :

(...) Dans un roman, dans un discours académique, les mots ne sont que des mots, et que les termes impropres sont sans conséquence – mais que dans les lois, et surtout dans les principes fondamentaux des lois, les mots sont des choses, et que des termes impropres, qui font naître des idées fausses, peuvent conduire à des calamités nationales (...).

On approuve la critique littéraire qui analyse avec la plus grande rigueur les expressions d'un Poète : on se fait un mérite de relever un mot superflu, un terme obscur, un tour équivoque ; et celui qui démêle les fautes les plus légères est censé contribuer au perfectionnement de l'art.

Combien cette critique verbale n'est-elle pas plus utile appliquée au style des lois ? Puis-je savoir autrement que par la valeur des mots ce que la loi me commande ou me défend ? Est-ce perdre son temps que de montrer aux Législateurs combien il est difficile de s'exprimer correctement, combien il leur importe de ne dire ni plus ni moins que ce qu'ils veulent, de produire une idée juste qui n'ait pas besoin de commentaire. (Bentham, 1816).

PAGE

Il est remarquable que la poésie, en principe un divertissement, qui ne cherche que le plaisir esthétique, se relie à la formule « dans les lois (...) les mots sont des choses » (Bentham, 1816), le philosophe en appelle à la finesse verbale du poète pour rédiger les lois. Ainsi, une chose est claire dans la posture de Bentham : il croit au pouvoir des mots, au pouvoir du langage, et il sait, même s'il proclame plusieurs fois son mépris pour le métier poétique, que le savoir-faire des hommes de lettres peut-être d'une grande utilité dans la jurisprudence.

Bentham donne une place aux poètes dans sa réforme sociale et de la jurisprudence. Si les entités transcendantes qui guident la jurisprudence sont le produit de fictions, le poète, chez Bentham, peut-être l'artisan de la fabrication d'un nouveau règlement du lien social. A partir de cette articulation entre poètes et fabrication de vérités pour le lien social, Jean-Pierre Cléro nous invite à penser une esthétique benthamienne. À la fin du livre *Bentham : philosophe de l'utilité*, Cléro exprime l'intérêt qu'il y aurait à établir une correspondance entre cette esthétique hypothétique, et la théorie des fictions proposée par Bentham, laquelle nous montre

toute une logique de création de vérités, qui, comme l'établit la méthodisation benthamienne, est en constante articulation avec le corps⁶⁴.

Conclusions

Le parcours que nous venons d'effectuer commence avec Platon qui exclut le poète de la cité, et finit avec Bentham qui, très discrètement réintroduit le poète dans la cité. Ces deux mouvements opposés ont une seule et même cause : la vérité. Dans cet itinéraire Platon-Bentham, l'histoire passe par Descartes et une vérité qui ne peut se fonder qu'à partir d'une certitude, dans un langage sans risque d'erreur, qui exclut la poésie du domaine de la raison. Mais encore une fois, pour une recherche d'un langage utile à la vérité, Bentham réintroduit le poète dans la construction de vérités. Et ceci parce que là où Platon fonde l'idée d'un art exclu de la vérité par éloignement de trois degrés de l'idée, nous constatons un art qui persiste à toucher quelque chose de la vérité.

Platon exclut les poètes de son projet de cité parce que la poésie est un art d'imitation. Ainsi le veut sa théorie des idées, comme le *Phèdre* l'atteste. L'art (poétique et pictural) étant à trois degrés de la vérité, et le métier de poète en 6ème position des métiers proches de la vérité (avec un Roi-philosophe à la première position et un tyran à la neuvième), l'art, à partir de Platon, semble subir principalement deux destins : un divorce entre l'art et la vérité, et un divorce entre l'art et la connaissance.

Divorce avec la vérité, malgré son insistance

La vérité, comme l'ont argumenté *La République* et *Phèdre*, entretient des liens étroits avec la transcendance, voire le divin. Dans *Phèdre*, les idées sont associées à la vérité et à l'essence des choses, saisissables par les dieux et par certaines âmes qui s'élancent vers les cieux et arrivent à contempler ces vraies sciences. Platon parle bien de « ciel », de « palais divin », il dira « telle est la vie des dieux » concernant la contemplation des vérités. De cette vérité divine, le poète est exclu, écarté.

⁶⁴ Le corps chez Bentham suit une psychologie qui dépasse le plaisir et la douleur, comme nous le verrons dans le passage consacré à Bentham du chapitre V, page 228.

Malgré cette exclusion, aussi bien avant qu'après Platon, on peut constater un rapport persistant du poète et des arts à la divinité. Un rapport au divin dans l'art à finalité religieuse, et un rapport à la vérité après la sécularisation de l'art, une vérité qui malgré tout s'associe au transcendant, voire un divin.

Avant Platon, le poète semblait déjà vivre cette scission entre le divin et le mortel, dans la dualité aède-poète, le premier étant en lien avec la Muse, le second un équivalent de l'artisan. Hegel affirme dans son *Esthétique* un rapport très soutenu entre l'art et son utilité au début religieuse et ensuite transcendante. Au point que la fin de l'art est déclarée dans son traité, quand c'est son système de pensée qui prend le relais de l'art dans la tâche d'atteindre la vérité. Le romantisme serait le sommet d'un art à finalité transcendante et religieuse, après quoi il n'y a plus que l'humour (Jimenez, 1997). De même, Heidegger situe dans un passé lointain et originaire, celui des présocratiques, le lien entre la poésie et le dévoilement de l'être et de la vérité. Walter Benjamin considère aussi que l'art a un rapport historique avec le religieux, ce qui n'est pas une affaire du passé : ce rapport revient, persiste dans l'*aura*. L'*aura* est argumenté comme le retour de l'ancienne valeur de culte sous la forme d'une valeur culturelle. Ainsi, l'insaisissable en jeu dans les objets à usage religieux, magique et mythique devient valeur sécularisée associée à l'œuvre d'art originale. Debray résume et illustre ce fait avec les églises qui sont vides là où les musées se remplissent de visiteurs. Autrement dit, là où le mythe est perdu, l'art est mythifié (Debray, 1992).

Divorce de l'art avec la connaissance, malgré sa vivacité

Dans *La République*, la vérité ne saurait s'atteindre par la voie poétique, non seulement à cause de sa condition imitative, mais aussi parce qu'elle est en lien avec une certaine bassesse de la condition humaine, associée aux passions et au jeu d'enfant. Les meilleurs moyens de lutter contre ces passions sont le calcul et la connaissance, associés à ce que l'âme a de meilleur pour atteindre non les illusions mais la sagesse. Un divorce entre l'art et la connaissance est consommé (Fondane, 1998). Pour accéder à la connaissance de la guerre il ne faut pas lire *L'Iliade* d'Homère, mais faire usage d'une science de la guerre.

Ce divorce entre poésie et connaissance n'empêchera pas une polémique entre ces deux termes, chacun se disputant la clarté des idées ou la vivacité des passions. C'est du moins ce que Longin, quelques siècles après Platon, exprime dans son *Περὶ ὑψοῦς*. La clarté de la connaissance est du

côté de l'utile de la persuasion et de l'évidence. Le sublime est associé au travail du poète, dont la vivacité est suscitée par le paradoxe, l'incertain, toujours sans besoin d'une argumentation claire. Ces éléments sont associés à la partie basse de l'âme par le Platon de *La République*. Cette dualité perdurera dans la modernité.

Descartes signifie un moment décisif dans la pensée. Il renforce l'écart entre la poésie et la connaissance. Comme dans « le meilleur élément de l'âme » de Platon, l'utile est associé à ce qui sert à considérer comme faux tout ce qui ne peut pas assurer une certitude, ni fournir des notions claires et distinctes. Ce qui lui inspire le rêve d'une langue sans faille ni risque de malentendu, un langage philosophique que Descartes reconnaît comme impossible, ou possible seulement au paradis. Cet idéal d'un langage philosophique avec une correspondance totale entre le mot et la chose continue chez ses successeurs, et justifie la mise à l'écart de la poésie, dont le sens flottant est considéré comme source d'erreur pour atteindre la vérité.

Mais malgré cet idéal moderne d'un langage sans faille, l'art insiste, continue de porter quelque chose d'insaisissable par le discours philosophique et scientifique. L'analyse de Régis Debray saisit non seulement un art historiquement lié au divin, mais aussi un art qui historiquement saisit quelque chose que la science ne saisit pas. La clarté semble avoir perdu quelque chose qui est récupéré par la vivacité. Walter Benjamin le voit dans la vérité épique de la narration, laquelle se perd avec la clarté et la cohérence factuelle de l'information, dont le paradigme est la presse. Cette vérité épique reste insaisissable par la presse, de même que l'aura de l'œuvre d'art reste impossible à photographier.

Edmund Burke prend ouvertement parti pour ce qui n'est pas clair. Plus que la quête de la vérité, Burke cherche l'obscurité comme source du sublime, c'est-à-dire, comme la plus forte des passions, à la limite de la douleur. Pour le sublime issu de l'obscurité, la voie privilégiée est la poésie, en tant qu'elle est construite à partir des mots. La théorie du langage de Burke soutient que les mots n'imitent ni ne représentent rien, bien au contraire : ce ne sont que des sons, et plus le mot est dans l'impossibilité de représenter quoi que ce soit (comme le mot « mort »), plus il suscitera de passions intenses autant au niveau du corps que de l'esprit. Les mots sont de nature obscure car ils sont privés autant d'idée que d'image. Si on tente de les traduire en idées claires, la puissance du verbe est perdue.

La posture de Burke est à considérer non tant parce qu'il fait l'éloge de l'obscurité, non tant parce qu'il met les idées claires et distinctes du côté des « petites idées », que parce qu'il propose une théorie du langage qui l'écarte du précepte platonicien de la poésie comme imitation. Ce qui n'est pas sans conséquences sur le rapport des arts à la vérité et à la connaissance.

Si l'art n'était pas une imitation : le retour à la cité

Burke propose une théorie du langage qui présente des similitudes importantes avec la théorie des fictions de Bentham. Ce sont des théories où les mots n'imitent pas, car il n'y a pas une logique de correspondance entre le mot et la chose. Ni pour Burke ni pour Bentham la poésie n'imité. C'est pourquoi Bentham, très discrètement, réintroduit les poètes dans la cité, dans son projet de réforme sociale utilitariste.

Bentham sort de la question d'une poésie éloignée de la vérité, car dans sa théorie des fictions, la vérité n'est pas une entité transcendante, mais une fabrication. La vérité ne se détermine pas par une correspondance entre le mot et l'objet, mais par un acte discursif : ce n'est pas la vérité qui détermine l'ordre des idées, mais l'ordre des idées qui produit la vérité (Cléro, 2006). Ceci a des conséquences sur le rapport de la poésie à la connaissance et à la vérité comme transcendance.

Au niveau de la connaissance, Bentham réintroduit le poète dans la cité. Quelque part, Bentham reste cartésien, en ce sens que pour lui, dans le langage juridique, « les mots sont des choses » (Bentham, 1997), et que leur choix a des conséquences directes sur le lien social. Ainsi, si les mots n'imitent pas mais par un jeu combinatoire, fabriquent la vérité, le choix des mots est essentiel. C'est pourquoi pour Bentham, le poète est le rédacteur privilégié des lois, parce qu'il connaît les nuances des mots.

Au niveau de la vérité, les mots ne se réfèrent pas à une transcendance. Bentham ne nie pas l'existence d'une transcendance, sauf que celle-ci n'est pas éternelle, c'est une fiction : nous croyons bien à la transcendance, même si c'est nous qui la fabriquons (Cléro, 2006). Si toute vérité est une fabrication fictive, le problème est de distinguer la vérité de l'affabulation. Encore une fois, pour cela, Bentham ne se réfère pas à une transcendance idéale, il en revient à son principe de réalité : le plaisir et la douleur, ou comme le dira Jean-Pierre Cléro, les désirs et les besoins des individus dans la société.

Aussi, quoique méprisant les arts, la théorie des fictions de Bentham permet d'annuler le divorce entre la poésie et la connaissance et entre la poésie et la vérité. Bien que Hegel et Heidegger aient pensé l'art comme entretenant des liens privilégiés avec la vérité, ils restent dans la nostalgie d'un passé glorieux de l'art, tandis qu'avec Bentham, ce lien avec la fabrication de la vérité (qui n'est pas un dévoilement) reste possible de nos jours. C'est pourquoi Jean-Pierre Cléro propose une esthétique benthamienne (Cléro, 2006). Une esthétique qui ne se concentre pas sur le sensible, mais sur les effets du symbolique. L'accent n'est pas mis sur le plaisir et la douleur, mais sur l'invention et la construction propres à l'activité artistique et à d'autres métiers où la fabrication des vérités est essentielle. Des vérités qui ont des conséquences autant sur le psychisme que sur le corps.

Des traces de la polémique entre clarté et vivacité, ainsi que le divorce entre la poésie et la connaissance se trouvent dans les œuvres de Freud et de Lacan. Nous y verrons une poésie qui anticipe la connaissance, et une vérité insaisissable, qui n'est pas pour autant transcendante.

Freud et la vérité dans l'art

Présentation

Comme Longin et Burke, Freud se pose une question : comment un discours comme celui des arts, si obscur, peut-il produire un effet sur le sujet ? Freud s'aventure dans l'analyse d'œuvres artistiques soit pour appliquer sa technique, soit pour confirmer ses hypothèses sur le fonctionnement psychique, mais ce qui fait de l'œuvre un déclencheur d'affects lui reste obscur. Il dit avoir besoin d'une clarté conceptuelle pour jouir de l'œuvre (Freud, 1914b), tout en sachant que ce n'est pas une condition indispensable.

Mais sa question de l'effet produit par l'obscurité de l'œuvre d'art ne se limite pas à la discipline artistique. En effet, à plusieurs moments de son œuvre il repère des situations où le sujet se voit saisi par un sens, avec une logique d'une rigueur digne de la science, mais en l'absence la plus étonnante d'énoncés et de contenus explicitement formels et scientifiques. C'est le cas du symptôme, du folklore, et du trait d'esprit. Ce dernier occupe une place spéciale, car là où la vérité de l'œuvre a sa source dans les intentions de l'artiste, le *Witz* à la sienne dans un jeu langagier, où les mots se réduisent à de purs sons. Freud nous apparaît ici divisé : pourquoi, au moment d'analyser les arts, reste-t-il au niveau des pensées en jeu dans l'œuvre, alors que pour

analyser le trait d'esprit il propose une analyse plus abstraite, qui va jusqu'au non-sens de la sonorité des mots ? Une première réponse est que l'humour et les arts ne sont pas le même objet d'étude⁶⁵. Or, ils présentent une structure commune, comme Freud semble l'anticiper, et comme Lacan l'a ouvertement exprimé⁶⁶. De même un Oscar Masotta qui, se prévalant du travail freudien sur le trait d'esprit pour éviter les analyses symbolistes du pop art, articule les œuvres de ce mouvement à la logique du trait d'esprit (Masotta, 1967). Autant d'indices qui nous permettent de penser que la question de Freud sur l'effet du sens obscur des arts est en lien avec la question du savoir et de la vérité en jeu chez le sujet qu'il est en train de découvrir : le sujet de la psychanalyse.

Ce chapitre prendra donc comme point de départ la posture assumée par Freud dans « Le Moïse de Michel-Ange », pour ensuite montrer comment la question d'une vérité issue d'un sens obscur reste une question éminemment clinique pour Freud. Sur cette question, son analyse du *Witz* sera proposée comme référence obligée. En effet, c'est un texte qui pose aussi la question d'un effet de vérité sans besoin de compréhension, en donnant la priorité au non-sens.

Un sens obscur qui produit un effet

Freud et Moïse : position à l'égard des arts

« Le Moïse de Michel-Ange » est l'un des textes où Freud développe non tant sa vision de l'art que son positionnement à l'égard des arts. Dès le début, il déclare ne pas être « un connaisseur en matière d'art, mais un profane » (Freud, 1914b, p. 31). Il déclare aussi son étonnement face à l'effet des œuvres d'art : comment un choc esthétique est-il possible sans qu'on ait besoin de connaître ses causes ? ; Comment peut-il y avoir autant d'interprétations possibles de l'œuvre, sans qu'aucune ne soit définitive ? ; Pourquoi l'artiste n'énonce-t-il pas directement le sens de l'œuvre au lieu de le figurer dans une œuvre d'art dont le sens reste obscur ?

Il se demande pourquoi les plus grandes œuvres d'art « restent obscures à notre compréhension ». Il s'explique : « on les admire, on ressent la contrainte qui en émane, mais on ne saurait dire ce qu'elles représentent ». Freud se déclare non compétent pour savoir si ce

⁶⁵ Bien que, d'après l'*Esthétique*, c'est ce qui se passe après « la fin de l'art », comme l'atteste le « Cours préparatoire d'esthétique » de Richter.

⁶⁶ Comme vu page 106.

phénomène a déjà été travaillé, et si l'esthétique a déjà remarqué que « un tel désarroi de notre entendement conceptualisant serait même une condition nécessaire pour que se produisent les effets souverains qu'une œuvre d'art est censée susciter » (Freud, 1914b, p. 131).

Un autre énigme pour Freud n'est pas tant que les connaisseurs ne trouvent pas les mots pour les œuvres, c'est bien au contraire, la grande quantité, la diversité des interprétations d'une même œuvre. Plus encore, « devant une création si magistrale de l'artiste, chacun dit en règle générale quelque chose d'autre et nul ne dit ce qui résoudrait l'énigme posée » (Freud, 1914b, p. 131). D'un côté, plusieurs interprétations qui ne coïncident guère entre elles ; d'un autre côté, dans cette diversité, aucune qui sache résoudre l'énigme, aucune qui puisse annuler l'obscurité de l'œuvre d'art.

Essayant de saisir cet effet esthétique, Freud suppose que le sens de l'œuvre a sa source dans l'intentionnalité de l'artiste. C'est alors qu'il se pose une autre question : « pourquoi l'intention de l'artiste ne serait-elle pas identifiable, propre à être formulée en mots comme n'importe quel autre fait de la vie animique ? » (Freud, 1914b, p. 132). Pourquoi trouver cette « intention » après une analyse, et ne pas la formuler clairement dès le début ?

Au-delà de ces questions, Freud explique ce qui conditionne pour lui l'effet esthétique d'une œuvre : la possibilité de réduire l'œuvre en question à des concepts clairs après une analyse. Cela lui est possible notamment avec les œuvres littéraires, quelques œuvres plastiques, rarement la peinture, mais impossible, « par ex. en musique, je suis presque incapable de jouissance. Une prédisposition rationaliste, ou peut-être analytique, se rebelle en moi contre le fait que je doive être saisi sans alors savoir pourquoi je le suis ni ce qui me saisit » (Freud, 1914b, p. 131). Freud a besoin d'un savoir issu d'une analyse pour éprouver une jouissance esthétique.

Or, toutes les analyses n'ont pas sur Freud un tel effet. Là, quelque chose de son désir peut être saisi. Pour ce qui est de l'analyse de l'effet de l'œuvre d'art, Freud nous propose l'exemple du célèbre *Hamlet*. Freud dit que parmi la grande variété d'analyses auxquelles a donné lieu ce chef d'œuvre, la plupart « nous laissent si froids qu'elles ne peuvent en rien contribuer à expliquer l'effet de cette création poétique ». Freud cerne un type d'analyse qui le laisse froid, ne lui donne pas la jouissance qu'il cherche. Plus : il énonce dans ce même paragraphe la

psychanalyse comme la seule qui ait réussi à résoudre l'énigme de son effet par la construction du complexe d'Œdipe.

On se permet alors une hypothèse : si l'analyse a un effet pour Freud, c'est dans la mesure où cette analyse concerne quelque chose de propre à la subjectivité, et en conséquence, à la logique de l'inconscient. C'est bien une hypothèse, mais elle peut être utile pour les textes à examiner. En effet, Freud écrit « Le Moïse de Michel-Ange », de son propre aveu, pour mettre à l'épreuve sa technique analytique. Quelque chose de son désir y est en jeu. Et comme il le dit bien peu avant la fin de son introduction, tous les efforts autour de l'énigme de l'œuvre d'art « ne disent-ils pas précisément qu'un besoin se fait sentir, celui de découvrir une nouvelle source de cet effet ? » (Freud, 1914b, p. 133). Freud voit un effet, et il s'agira de trouver une autre source. Cette autre source est le sujet, et depuis le début de sa clinique, il voit que quelque chose de ce sujet peut être aisément saisi dans les arts⁶⁷.

Ainsi, chez Freud, la question de l'énigme de l'œuvre d'art se rapproche de la question d'un effet subjectif malgré le non-savoir. Cette question a déjà été abordée dans « L'interprétation du rêve », « Psychopathologie de la vie quotidienne » et « Le trait d'esprit et son rapport à l'inconscient ». Si quelque chose du savoir artistique reste énigmatique pour Freud, c'est dans la mesure où il s'agit d'un savoir que le spectateur ne sait pas, et qui a des conséquences parce qu'il ne le sait pas. C'est une question qui dépasse l'enjeu artistique chez Freud, et qui concerne l'efficacité du traitement analytique.

Le savoir n'a pas d'effet : conseils au médecin.

Si l'on suit, chez Freud, la question d'un savoir non-su qui a des effets, on tombe sur un texte qui n'a aucun rapport avec l'art : ses textes concernant le rapport de l'analyste au patient, tels que, entre autres, « Conseils au médecin »(Freud, 1912) ou « De la psychanalyse sauvage »(Freud, 1910b). Ces textes posent la question du sens du savoir dans la subjectivité et la direction du traitement. Freud change alors de position, car si dans « Le Moïse... » il demande de savoir le sens pour avoir un effet esthétique, dans « Conseils au médecin » ce n'est pas le

⁶⁷ Comme il est travaillé dans le passage sur Freud dans le chapitre VI de cette thèse.

savoir du sens du symptôme qui aura un effet sur le patient. Pour l'art, Freud demande un savoir ; pour le symptôme, Freud propose une autre relation au savoir.

Ce n'est pas en s'appuyant sur un savoir que Freud pense produire un effet sur le symptôme. Cette posture est déconseillée et qualifiée de « tentation », laquelle viendrait d'un faux précepte : « estimer que le malade souffre en raison d'une sorte d'ignorance, et que si l'on supprimait cette ignorance par communication (concernant les corrélations causales entre sa maladie et sa vie, concernant ses expériences vécues de l'enfance, etc.) il ne pourrait que recouvrer la santé » (Freud, 1910b, p. 211). Pour Freud, il ne s'agit pas de communiquer un savoir au patient, mais plutôt (à l'époque) de travailler les résistances. Avec ironie, il ajoute que s'il s'agissait d'un simple savoir, la meilleure thérapie serait d'assister aux conférences ou de lire des livres de psychanalyse. Or, le seul résultat serait d'accroître son savoir scientifique. Le lecteur ou le patient sera ému seulement par les éléments qui touchent à ses conflits, tandis que tout le reste le laissera froid. Il ne renoncera pas à ses symptômes, de même que l'enfant ne renonce pas à ses propres théories sexuelles (Freud, 1937). Dans le même esprit, Freud ne considère pas qu'il soit efficace de donner au patient des informations apportées par des témoins, amis ou membres de la famille (Freud, 1913b) C'est une pratique que lui-même avait appliquée dans sa première clinique, en se renseignant auprès de la famille de ses patientes à propos de certains événements susceptibles d'avoir été traumatiques (Freud & Breuer, 1893). C'est après cette expérience que Freud s'est posé la question de savoir pourquoi « je ne crois plus à ma *neurotica* » (Freud, 1897, p. 190). Bien qu'il prenne au sérieux la perte de la réalité dans la névrose et dans la psychose (Freud, 1924), il ne trouve pas utile de donner au patient un savoir censé contredire ou invalider ses complexes, inhibitions, angoisses ou symptômes. Pour Freud, ce type de communications a le même effet nul que si elles n'étaient pas communiquées. Bien que l'une des conceptions de la cure soit de « rendre conscient ce qui était inconscient », l'application de cette règle n'est pas sans futilité: « Nous avons pensé autrefois que c'était très simple, que nous n'avions qu'à deviner cet inconscient et à le lui exposer. Mais nous savons bien que c'était là une erreur par courte vue. Notre savoir sur l'inconscient n'est pas équivalent au savoir du patient » (Freud, 1916f, p. 452).

Voilà un point clé : il y aurait deux savoirs, l'un qui vient du métier du médecin, l'autre qui est du côté du patient. L'influence sur l'intelligence n'est pas influence sur la maladie, dira Freud dans sa conférence XXVIII (Freud, 1916g). C'est ainsi qu'il résume sa position vis-à-vis du

soignant pédagogue. En guise de synthèse, nous pouvons suggérer qu'autant dans « le Moïse... » que dans les textes sur le rapport analyste-patient, Freud se pose la question des effets possibles du savoir. Dans les deux cas, le savoir semble indépendant de ses effets : les effets esthétiques d'une œuvre sont indépendants du savoir de l'artiste ; les effets thérapeutiques sur le symptôme sont indépendants du savoir du médecin.

Cette mise en rapport des textes de Freud sur les arts et sur le traitement peut sembler forcée. Or, il y a des passages dans son œuvre qui attestent de son intérêt pour les arts et autres domaines susceptibles d'enrichir le savoir médical. C'est son projet de *l'universitas litterarum*, et l'introduction de la psychanalyse dans l'université. Dans « Faut-il enseigner la psychanalyse à l'université » (Freud, 1919b), Freud souligne l'importance de l'enseignement de la psychanalyse dans les facultés de médecine, où à son avis la subjectivité a été fort négligée. Il souligne aussi l'importance des liens entre la psychanalyse et les arts, la philosophie et la religion. Et bien qu'il reconnaisse que ces trois dernières matières n'aient aucun rapport avec la médecine, il lui semble qu'il revient à la psychanalyse de les réussir. Si on considère que ces trois disciplines coïncident avec les trois caricatures de Freud (art pour l'hystérie, philosophie pour la paranoïa, religion pour la névrose obsessionnelle) (Freud, 1913c), on peut supposer que cette *universitas litterarum* enseigne quelque chose qui concerne la condition du sujet. Dans cette hypothèse, si Freud a écrit à propos des arts, c'est dans sa quête de quelque vérité sur l'inconscient. L'intérêt de Freud pour les arts reste ainsi une affaire strictement clinique.

Les arts en lien avec la religion

Bien que dans *l'universitas litterarum* arts, religion et philosophie fassent une triade, chez Freud l'art occupe une place spéciale: il est souvent articulé à la religion, et se distingue de la philosophie et de la science. Selon cette même logique, l'art est associé à la magie et au totémisme, et se distingue de la pensée supposée rationnelle de l'homme occidental, contemporain de Freud.

Dans sa conférence XXXV, Freud se demande s'il est possible que la psychanalyse soit une science. Trois « rivaux » lui paraissent susceptibles de rejoindre la science sur son terrain : l'art, la religion et la philosophie. Freud associe d'un côté la philosophie à la science⁶⁸, et d'un autre

⁶⁸ Ceci, malgré quelques différences à souligner notamment dans le prochain chapitre consacré au vide, page 193.

côté l'art et la religion. Cette dernière association se justifie selon lui, en ce que les arts seraient ce qui reste dans la modernité de la pensée magique de nos ancêtres. C'est ce qu'il exprime dans son « Totem et tabou » et « Une difficulté de la psychanalyse ». Même en notre époque de suprématie scientifique, la magie subsiste dans les arts. Citant l'œuvre de Salomon Reinach *Cultes, mythes et religions* (Reinach, 1905), Freud souligne que l'art n'a pas toujours été « l'art pour l'art », qu'il était dans le passé au service « d'intentions magiques » (Freud, 1913c, p. 301) qu'on peut retrouver de nos jours dans des expressions comme « l'enchantement de l'art ». Une preuve : l'interdiction biblique des images, est une prohibition non des arts plastiques, comme on l'interprète de nos jours, mais des pratiques magiques, bannies par la religion hébraïque (Freud, 1913c, p. 288). Dans « Une difficulté de la psychanalyse » Freud continue à voir dans les arts des restes de l'animisme et du totémisme, bien que cette fonction magique soit aujourd'hui strictement métaphorique (Freud, 1917).

L'artiste et le savoir populaire anticipent la science

Comme Freud l'exprime dans son article sur le Moïse de Michel-Ange, le poète a la faculté de transmettre un sens sans avoir besoin de le formuler clairement. C'est pourquoi Freud parle du poète comme de quelqu'un qui « a été de tout temps le précurseur de la science » (Freud, 1906, p. 77-78), autrement dit, comme quelqu'un qui anticipe le savoir scientifique. En guise d'exemple, Freud considère que Jensen fait dans son roman *La Gradiva* une étude psychiatrique « entièrement correcte ». Freud est catégorique : le poète n'a nul besoin de connaître une science pour transmettre un savoir sur le sujet. En plus, « il n'a pas besoin d'énoncer ces lois, ni même de les reconnaître clairement, elles se trouvent, du fait de la tolérance de son intelligence, incarnées dans ses créations » (Freud, 1906, p. 123). Non seulement il n'a pas besoin d'acquérir un savoir scientifique, mais il n'a pas non plus besoin de l'énoncer pour le transmettre. Quelque chose dans la composition de son œuvre suffit à cette transmission⁶⁹.

Cette anticipation du savoir scientifique se trouve aussi dans le savoir populaire. Freud raconte un cas où ce savoir folklorique anticipe quelque chose du savoir médical. Dans sa conférence XXV, il avoue s'être inspiré de la « pensée naïve du peuple » pour sa théorie sur l'angoisse. Il raconte que ses collègues du service de maternité, lors d'un examen de sélection de sage-

⁶⁹ Ce qui sera énoncé et formalisé par Lacan dans son analyse de Hamlet, voir page 115.

femme, avaient demandé à l'une des candidates ce que signifie la présence de méconium dans les eaux au moment de la naissance. « (...) et elle avait répondu sans hésiter : C'est que l'enfant a de l'angoisse. On se moqua d'elle et elle fut recalée. Mais je pris silencieusement son parti et commençai à pressentir que cette pauvre femme du peuple, avec un sens très sûr, avait mis à nu une corrélation importante » (Freud, 1916e, p. 412). Bien qu'en contradiction avec le savoir universitaire de ses collègues, Freud est sensible à la dimension de vérité qui se dégage de cet énoncé ascientifique.

D'autres constructions du savoir populaire ont, chez Freud, un lien avec la vérité. Il s'agit des traits d'esprit. Ceux-ci, parce qu'ils obéissent à une logique analogue à celle des actes manqués et des rêves⁷⁰, restent en rapport avec le psychisme. Vers la fin de sa deuxième conférence à propos des actes manqués, Freud cite l'auteur satirique Lichtenberg et son travail *Witzige und satirische Einfälle*. Bien qu'il y fasse allusion à l'anecdote d'une méprise de parole, cette dernière a bien un effet de *Witz*. Freud souligne que cet auteur, bien qu'il soit « éloigné de la médecine » anticipe quelque chose que Freud lui-même a tardé à élucider, concernant le sens des opérations manquées. Ce talent de Lichtenberg a déjà été loué par Goethe, qui dit « là où il fait une plaisanterie, il y a un problème de caché » (Goethe IN Freud, 1916, p. 33). Ce problème surgit dans l'acte du trait d'esprit, sans qu'il y ait besoin de l'expliquer.

La référence du *Witz* : un exemple de vérité obscure

La question du trait d'esprit : efficace car incompris

Freud se demande quel est l'intérêt de publier un travail sur le trait d'esprit. Sa question reste rhétorique, car il ne doute aucunement de cet intérêt. Au-delà du fait que sa *Traumdeutung* présente maints éléments qui font penser au mot d'esprit, il détecte dans les plaisanteries une valeur sociale particulière : Ce sont des constructions linguistiques caractérisées par des non-sens, des sottises, un manquement à la morale, une série de traits d'ordinaire considérés comme déficitaires, qui devraient les priver de toute valeur sociale (Freud, 1905a, p. 105), et qui pourtant fascinent.

⁷⁰ Comme vu dans le chapitre II de cette thèse.

La valeur sociale du trait d'esprit est dans son rapport à une vérité qui est dite sans être ouvertement dite. C'est ce que Freud repère dans le commentaire de Goethe à propos des plaisanteries de Lichtenberg : là où il plaisante il y a un problème (Freud, 1916b, p. 23). Ce lien avec la vérité, Freud le trouve dans les analyses de Théodor Lipps sur l'humour. Lipps parle d'un effet de non-sens dans le sens. Une phrase qu'on voit pleine de sens nous en apparaît soudain dépourvue. Malgré cette chute dans le non-sens, « [n]ous trouvons en lui une vérité qu'ensuite cependant nous ne pourrions y trouver immédiatement en raison des lois de l'expérience ou des habitudes générales de notre penser » (Freud, 1905b, p. 20-21)

Pour saisir cette vérité d'un non-sens, Freud commence par analyser la technique du *Witz*. Il lui consacre tout un chapitre. Cette forme lui semble correspondre au travail du rêve, notamment par la condensation et le déplacement. Freud voit dans ces opérations la « tendance à l'épargne » qui caractérise sa brièveté. Il s'interroge sur l'utilité de cette épargne, si présente dans les constructions humoristiques. Quel est l'intérêt d'une telle épargne qui, en plus, demande tout un travail de condensation et de déplacement pour réunir deux idées contradictoires en une seule expression ? Comme dans son article sur la *Gradiva* (Freud, 1906), il se pose la question : « N'aurait-il pas été plus simple, plus facile et à vrai dire plus conforme à l'épargne d'exprimer les deux pensées exactement comme cela se présente, même s'il n'en résulte aucune expression commune ? » (Freud, 1905a, p. 56).

Effectivement, des expressions d'humour noir comme Hamlet, disant « Les rôtis du repas mortuaire ont fourni la viande froide du banquet nuptial » (Shakespeare IN Freud, 1905b, p. 55) demanderaient moins de travail s'il avait exprimé simplement que sa mère s'est remariée après un deuil presque inexistant. Ou cette réplique d'une dame italienne : lorsque Napoléon I remarque que tous les italiens dansent mal, la dame se venge en disant « *non tutti ma buona parte* [Bonaparte] ». N'aurait-il pas été plus simple de lui répliquer que celui qui danse mal, c'est lui, et non les italiens ?

Freud voit que le *Witz* peut se traduire en une idée claire et distincte. Or, ce dépouillement reviendrait à perdre l'effet hilarant de la construction du trait d'esprit. Parce que la « tendance à l'épargne » n'est pas seulement l'abréviation de l'énoncé, c'est l'épargne de l'activité consciente : « Lorsque s'éveille l'intérêt de pensée conscient, l'effet du trait d'esprit est en règle générale rendu impossible ». Le trait d'esprit perd son effet hilarant chez l'auditeur « dès qu'on exige de celui-ci une dépense de travail de la pensée » (Freud, 1905a, p. 174). Par le biais d'un

énoncé d'allure insensé, une vérité d'effet hilarant est suscitée chez l'auditeur. Dès que cet énoncé est soumis à l'analyse et à la critique, la compréhension de celui-ci reste intacte, mais l'effet d'humour perdu.

Dans cette obscurité de l'efficacité du *Witz*, se pose la question des ressorts de son effet hilarant. « Comment il se fait que, dans le trait d'esprit, nous ne sachions presque jamais de quoi nous rions, bien que nous puissions le constater par une investigation analytique » (Freud, 1905a, p. 178). Dans le cas du *Famillionnaire*, « ou bien c'est la pensée exprimée dans la phrase qui porte en soi le caractère de ce qui est spirituel, ou bien le trait d'esprit est attaché à l'expression » (Freud, 1905a, p. 25). Idée ou construction de l'énoncé ? Freud se concentre d'abord sur la forme, ou la technique. Quoiqu'il en soit, c'est le sens dans un non-sens ce qui l'emporte et devient une constante dans l'étude de Freud, avec ses variations : l'accouplement du dissemblable et ce qui porte de la confusion à l'illumination. La constante dans le sens obscur du *Witz* semble être, comme dans le cas du rêve, un travail de déchiffrement de ce qui est au-delà des conventions de la communication.

Une technique dans le non-sens : les oscillations de Freud.

Il y a chez Freud une tension constante entre le sens et le non-sens (Cassin, 1995, 2012). Pour Freud le trait d'esprit se sert des distorsions du penser normal, en utilisant des constructions ou des usages du langage opposés-au-sens, des fautes de pensée et des sophismes. Ce sont des récits où le héros « a raison, mais à cause de la contradiction qui s'oppose à elle, elle ne se risque pas à donner raison à l'homme autrement que sur un point, sur lequel il est facile de mettre en évidence qu'il n'a pas raison » (Freud, 1905a, p. 128). Comme dans l'exemple de l'alcoolique qui gagne sa vie en donnant des leçons, et qui, à cause de sa réputation, perd des élèves. Un camarade essaie de le persuader d'arrêter l'alcool pour récupérer sa clientèle ; le héros répond « Qu'est-ce que vous me chantez là ? (...) Je donne des leçons afin de pouvoir boire, faut-il que je renonce à la boisson afin d'obtenir des leçons ? » (Freud, 1905a, p. 65). Ce personnage « a raison » (Freud, 1905a, p. 128) et pourtant le manifeste par un sophisme. La « pointe » choisie est « le juste compromis entre le fait qu'il a raison et le fait qu'il n'a pas raison » (Freud, 1905a, p. 128-129). Un autre exemple est l'histoire du soldat d'artillerie Izig, doué mais indocile, donc inutile pour l'armée. Son supérieur lui dit « tu n'es pas à ta place chez nous. Je vais le donner un conseil : achète-toi un canon et mets-toi à ton compte ». Freud voit dans ce conseil autant une sottise qu'un vrai trait d'esprit, car « nous pouvons deviner que dans

un tel non-sens spirituel se cache un sens et que ce sens dans le non-sens fait du non-sens un trait d'esprit » (Freud, 1905a, p. 69). Tous ces récits hilarants correspondent pour Freud à des jeux de pensée⁷¹.

L'importance du non-sens est soulignée dès le début du livre du *Witz*, par les citations des théoriciens. Avec Von Kraepelin et Lipps notamment, qui mettent l'accent sur le lien arbitraire entre les mots, dû au manque de sens du mot en soi. En effet, pour Von Kraepelin le trait d'esprit serait « l'union ou la connexion arbitraires de deux représentations contrastant entre elles de quelque façon, la plupart du temps par le moyen adjuvant de l'association langagière » (Kraepelin IN Freud, 1905b, p. 20). Ce lien arbitraire semble soutenu par la tension entre le sens et le non-sens chez Lipps, où « le contraste demeure, mais il n'est pas un contraste (...) des représentations liées aux mots, il est au contraire un contraste ou une contradiction de la signification et de l'absence de signification des mots » (Lipps IN Freud, 1905b, p. 20). Il s'agit d'un non-sens dont le ressort serait le non-sens propre aux mots, ce qui permet le lien arbitraire entre eux. Ce sont les mécanismes qui, pour Freud, permettent le rêve, lequel dans la pensée consciente prend toujours l'allure d'une « faute de pensée » (Freud, 1905a, p. 190).

Freud oscille sur la question du sens. Bien qu'il affirme le non-sens, il faut un sens admissible pour que le *Witz* soit réussi, car « là où il n'est pas réussi, il est rejeté précisément comme « non-sens » ». Mais il affirme aussi que le plaisir du trait d'esprit est issu du non-sens « et que le sens du trait d'esprit est seulement destiné à protéger ce plaisir contre la suppression par la critique » (Freud, 1905a, p. 154). Il oscille encore en revenant au sens : la plaisanterie et le trait d'esprit tendancieux ne peuvent être produit sans une intention, dont l'énoncé n'est pas vide de contenu. Cette oscillation de Freud est soulignée par Barbara Cassin, qui considère que Freud « s'est engouffré dans l'exigence aristotélicienne du sens » (Cassin, 2012, p. 135). Et pourtant, s'il y a de l'oscillation dans ses argumentations c'est « la manière dont Freud se démène entre deux caractérisations du mot d'esprit, celle de sens dans le non-sens et celle de non-sens dans le sens » (Cassin, 2012, p. 136).

Mais l'oscillation revient entre la forme (la technique) et le contenu (qui précède le trait d'esprit) : « un bon trait d'esprit nous donne pour ainsi dire une impression globale d'agrément, sans que

⁷¹ Lacan dira de sa part « Le trait d'esprit, qu'est-ce que c'est ?-sinon l'irruption calculée du non-sens dans un discours qui a l'air d'avoir un sens » (Lacan, 1975a, p. 309).

nous soyons en mesure de distinguer immédiatement quelle part de plaisir provient de la forme spirituelle, quelle part provient de l'excellent contenu de pensée » (Freud, 1905a, p. 155).

Freud nous présente des constructions à finalité hilarante où la technique est cruciale, quoique insuffisante pour expliquer l'effet hilarant. C'est le trait d'esprit par surenchère : Le contresens est sa technique, où le « oui » qui se dégage de la réduction est remplacé par un « non » qui accentue et confirme le « oui » avec surenchère. Freud donne comme exemple le trait d'esprit juif : « Deux juifs parlent de bains. « Je prends un bain tous les ans » dit l'un, « que j'en aie besoin ou non » » (Freud, 1905a, p. 87). L'affirmation de son hygiène ne fait qu'augmenter l'impression de son manque d'hygiène. Freud voit comme très efficace pour le *Witz* cette « présentation par le contraire ». Or, cette forme même ne suffit pas pour créer un trait d'esprit à effet hilarant, car en elle-même ne reste en elle que la structure propre à l'ironie. De même avec la brièveté, « l'âme du trait d'esprit » selon Richter, bien que Freud remarque que celle-ci n'est pas spirituelle en elle-même, car si c'était le cas, « tout laconisme serait un trait d'esprit » (Freud, 1905a, p. 37). On remarque ainsi que ce sur quoi Freud met l'accent ce n'est pas tant le laconisme que le mécanisme psychique qui le produit.

La technique se montre aussi essentielle qu'insuffisante pour expliquer l'effet du *Witz*. C'est pourquoi Freud soupçonne d'autres ressorts : « Il doit encore s'ajouter quelque chose d'autre que nous n'avons pas découvert jusqu'ici » (Freud, 1905a, p. 88). La brièveté caractéristique autant pour Freud que pour les théoriciens par lui cités semble être la conséquence non tant d'une technique que d'une suprématie de la sonorité sur les significations conventionnelles. En conséquence, Freud met l'accent sur les mots en tant que sons. Ce point a été traité dans un chapitre antérieur⁷², mais il est de l'intérêt de ce chapitre de souligner que cette importance attribuée par Freud aux sons arrive à un moment où il quitte le sens comme ressort de l'effet du *Witz*. Dans l'exemple du « *Eifersucht ist eine Leidenschaft...* » de Schleiermacher (Freud, 1905a, p. 45), Freud situe le ressort hilarant dans l'acception multiple. Autrement dit, une certaine inconsistance dans le rapport entre le mot et la chose est le ressort du rire.

⁷² Logique combinatoire, passage « Jeu enfant : jeu dans les sons et l'ordre des mots », page 102.

Le jeu de l'enfant : ou bien transgression ou bien indifférence à la critique

Comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, la construction du Witz est pour Freud « rejetée et soigneusement évitée par la pensée sérieuse », et retrouvée, parmi d'autres, chez les enfants (Freud, 1905a, p. 142). Toutes les variations de la condensation, comme l'homophonie, l'acception multiple des mots, les jeux de mots, sont associés par Freud au jeu de l'enfant. « L'infantile est en effet la source de l'inconscient » (Freud, 1905a, p. 151), et les processus de pensée déclenchés par le travail du Witz plongent dans l'ancien domaine « de son jeu d'autrefois avec les mots ».

Freud propose une sorte d' « histoire du développement ou psychogénèse du trait d'esprit », qui compte deux étapes : Un premier moment est le jeu effectué lors de l'apprentissage par l'enfant de sa langue maternelle, avec un « expérimenter en jouant » sans se soucier du sens des mots, ce qui lui procure un certain contentement par des opérations simplement rythmiques ou de rime. Dans un deuxième moment, cet usage du langage sera, pour Freud, peu à peu réprimé par les instances de l'éducation. Après ces premières interdictions autour de l'usage conventionnel du langage, l'enfant trouve marginalement un nouveau plaisir dans les jeux de mots : « il s'y adonne dans son développement ultérieur avec la conscience qu'ils sont insensés, et trouve du contentement dans cet attrait de ce qui interdit la raison » (Freud, 1905a, p. 148), comme le ferait un enfant indocile. Voici deux points essentiels pour Freud dans sa quête des ressorts de l'effet hilarant du *Witz* : ou bien une transgression, ou bien une indifférence à l'égard de la critique de la raison.

Du côté de la transgression, le trait d'esprit serait le rétablissement d'une vieille liberté et d'un ancien plaisir, d'avant la censure propre à la conscience critique. Le dépassement de cette censure et le rétablissement du vieux plaisir comptent comme un soulagement psychique associé à l'épargne de dépense psychique. La force du trait d'esprit, notamment tendancieux, « réside donc en ce qu'il l'a pourtant dit –par toutes sortes de détours » (Freud, 1905a, p. 131). C'est une vérité qui pourrait s'exprimer clairement, mais qui ne trouvera sa puissance que dans la mesure où elle est dite avec ces détours pour « éviter la critique et trouver un substitut à l'humeur » (Freud, 1905a, p. 151). C'est à partir de cette barrière, localisée par Freud dans une interdiction, qu'il explique l'effet du rire. Le rire serait le résultat de la satisfaction d'avoir passé un obstacle, ce dernier étant toujours lié à une inhibition. D'où l'idée d'une épargne : il s'agit d'une « épargne en dépense d'inhibition ou de répression » (Freud, 1905a, p. 141). C'est par

cette épargne, en tant que dépassement de l'inhibition, que Freud explique le plaisir du trait d'esprit en termes économiques.

Or, Freud détecte dans le jeu de l'enfant un plaisir antérieur au dépassement de l'inhibition. L'enfant éprouve du de plaisir à la répétition et aux homophonies, qui font rire l'adulte qui les interprète comme des « plaisanteries », bien que ce ne soit aucunement l'intention du petit enfant. Freud rapporte l'anecdote de la petite fille et du médicament (en allemand *Medizin*) : elle pense que le médicament pour les filles est le *Mädizin* (*Mädi*, petite fille) et le médicament pour les garçons le *Bubizin* (*Bubi*, petit garçon). La mère rit de bon coeur là où la petite fille énonçait un propos sérieux (Freud, 1905a, p. 211). Selon le point de vue économique proposé par Freud, si le terme de *Bubizin* est sérieux pour cette petite fille, c'est dans la mesure où l'énoncer ne signifie pas un dépassement de la barrière d'inhibition de l'objection critique.

Si Freud propose une sorte d'« histoire de développement ou psychogénèse du trait d'esprit », où le franchissement de la barrière critique semble être le ressort principal de l'effet hilarant, il 'interroge toutefois sur la qualité de cette barrière. En effet, il y a le plaisir de l'épargne d'inhibition, mais Freud mentionne aussi le plaisir qui précède ce stade second : le jeu avec les mots. Là où le jeu de mots signifie un plaisir faiblement soumis à la répression, le jeu avec les pensées « ne peut être motivé par un tel plaisir », et il est soumis à d'énergiques répressions, raison pour laquelle il procure un plaisir dans leur dépassement. C'est ainsi que Freud désigne les jeux de mots comme la source de l'effet du *Witz* : « Le plaisir du trait d'esprit, peut-on dire en conséquence, montre un noyau de plaisir au jeu originel et une enveloppe de plaisir à la suppression [de l'inhibition] » (Freud, 1905a, p. 161-162).

Conclusions

Dans son désir analytique, Freud se risque à interpréter des œuvres d'art. Mais il est divisé dans cette entreprise, comme on le voit dans « Le Moïse de Michel-Ange ». D'un côté, pour être touché par l'effet esthétique, il a personnellement besoin de saisir le sens et le contenu de l'œuvre en question. D'un autre côté, il voit bien que ce n'est pas là une condition *sine qua non* pour que se produise cet effet. De même, il situe le sens de l'œuvre dans l'intention de l'artiste, et se demande donc pourquoi l'artiste ne s'efforce pas de le transmettre dans un langage plus manifeste.

Freud se pose ainsi la question des effets du savoir sur la subjectivité, et se demande comment l'œuvre peut avoir un effet si violent sans aucune clarté conceptuelle. Il se demande si cet effet, en l'absence de savoir conceptuel, a déjà été étudié. Il se pose cette question alors que lui-même l'a travaillée dans son texte du *Witz*⁷³. C'est un Freud divisé entre le désir et la demande : la demande qu'il fait aux artistes de s'exprimer plus clairement, et son désir d'analyse pour éclairer des énigmes.

Cette exigence de savoir et de clarté disparaît au moment où Freud s'occupe de la clinique. Là où il voit le savoir de l'œuvre d'art comme une clé pour l'effet esthétique, il voit aussi le savoir comme impuissant devant le symptôme névrotique. Ce dernier est totalement imperméable aux explications d'une grande clarté conceptuelle qu'un médecin bien formé peut lui donner. Et Freud cerne les raisons d'une telle impuissance : il y a le savoir du médecin, et il y a le savoir du patient. Un savoir scientifique, et un savoir du sujet. Ce qui nous montre que la question des effets du savoir sur le sujet est chez Freud une question strictement clinique, avec ses dérives dans ses explorations dans le domaine de l'art.

Si Freud met en relation les arts avec la magie et la religion, s'il les place aux antipodes de la philosophie et de la science, c'est que l'art, comme la magie semblent produire un effet de provocation des affects qui n'a pas besoin de l'argumentation ni du savoir clair et distinct propre au discours scientifique. C'est cet effet si difficile à saisir qui étonne Freud dans son « Moïse... » et que semblent traduire des expressions comme « l'enchantement de l'art » (Freud, 1913c, p. 288). Freud distingue pareillement entre le savoir scientifique et le savoir populaire. Ce dernier n'a pas moins d'influence sur l'homme moderne que le plus prestigieux savoir des universités. Et ce savoir populaire, tout comme le savoir du patient et le savoir du poète, semble produire un effet de vérité sur le sujet indépendant des arguments et des concepts scientifiques. Comme le montre l'anecdote de Freud sur le méconium et la détresse fœtale.

Freud place une autre construction de la culture : le trait d'esprit, qui est au même niveau que le savoir populaire. Le *Witz* signifie pour Freud un mystère analogue à celui de l'art : comment une construction insensée, qui frôle la sottise, peut-elle avoir une telle valeur sociale ? Freud entrevoit que derrière ce sens insensé se trouve une vérité, mais si cette vérité est la cause de

⁷³ Burke avait bien travaillé le problème des effets d'un sens obscur, et de la puissance subjective que « l'abîme de l'ignorance » peut susciter. Mais dans les œuvres publiées de Freud (comme on peut le voir dans la bibliographie des *Obras completas* édités par Amorrortu, il n'y a aucune référence à Burke.

l'effet hilarant, pourquoi ne pas la dire directement, de manière claire et distincte ? Parce que Freud remarque que cette clarté entraînerait la perte de l'effet hilarant, comme le montrent ses analyses des traits d'esprit : L'explication est plus claire que le *Witz*, mais c'est le *Witz*, obscur et déconcertant, qui fait rire.

Ce phénomène fascine Freud. Il cherche les ressorts de l'effet hilarant dans l'obscurité de la construction du trait d'esprit. Il oscille entre le sens et le non-sens, entre l'importance accordée au contenu (les pensées) ou la forme (les mots). Ce même dilemme se répète lorsqu'il veut proposer une psychogénèse du trait d'esprit : une première étape est le jeu de l'enfant avec les mots, avec un effet de plaisir où priment l'homophonie au-dessus du sens et des règles du code ; puis c'est l'introduction de l'instance critique qui impose les règles de la langue, le plaisir étant lors de transgresser ces règles pour revenir à une vieille liberté. Ainsi se poursuit le dilemme de Freud: les ressorts du *Witz* sont soit de transgresser la critique de la raison, soit le pur jeu langagier. Après son analyse, et en reprenant les remarques de Kraepelin à propos du lien arbitraire entre le mot et la chose, Freud se penche sur le non-sens, et l'importance des mots, lesquels sont réduits à de purs sons. Il y a bien un plaisir de transgresser l'instance critique, mais ce qui reste premier est le gain de plaisir du jeu langagier propre à l'enfant. Le déchiffrement de l'inconscient semble analogue au jeu d'enfant si on retient l'idée de Freud selon laquelle l'infantile est « la source de l'inconscient » (Freud, 1905a, p. 151). Ainsi, ne pas savoir pourquoi on rit reste cohérent avec la priorité que Freud accorde à l'inconscient au moment de fabriquer le *Witz*, surtout si ce non-savoir est lié à la condition même de l'inconscient en tant que savoir non-su.

Art, symptôme, savoir populaire, trait d'esprit. Ces quatre dimensions semblent aux antipodes d'une science qui parie pour une transmission claire et distincte du savoir. Et bien que Freud prenne parti pour le savoir populaire de la candidate au métier de sage-femme, pour l'effet de vérité du *Witz*, et par le savoir singulier du patient névrosé, sa position vis-à-vis des arts semble fort différente. Car aux artistes, il demande : si vous voulez transmettre un contenu, pourquoi ne pas le dire clairement dans un énoncé ? (Freud, 1906). Il demande aux artistes un discours formalisé, on a l'impression que Freud devient scientifique au moment d'aborder les arts, et poétique au moment d'aborder le symptôme, les *Witzen*, le folklore. Cette position, certains auteurs l'ont assimilée à un goût artistique conservateur (Copjec, 2004), alors qu'il faut plutôt l'interpréter comme un symptôme chez Freud : une contradiction entre son désir de science et

son désir d'analyser ce qui fait trou dans la science. Dans tous les cas, Freud distingue dans ces lectures deux savoirs, et deux manières de transmettre une vérité : un savoir universitaire, et un savoir du sujet.

La question de la vérité que dégage le sens insensé peut se traduire comme la question de la transmission d'un impossible à communiquer. Car plus le trait d'esprit est au service de la communication, moins d'effet il aura. La question que nous allons examiner dans le chapitre qui suit est de savoir de quel incommunicable il s'agit.

Lacan : vérité formelle et matérielle dans l'expérience analytique

Présentation

Pour saisir les ressorts de l'effet de sens, Lacan semble suivre l'esprit de Freud dans « Le trait d'esprit... » : un effet déclenché chez le sujet au niveau aussi bien psychique que somatique (le rire) par une construction insensée. Tout comme Freud, Lacan remarque que plus on essaie de rendre un énoncé clair et argumenté, plus on s'éloigne d'un effet subjectif.

Ce penchant de Lacan vers le non-sens et son pouvoir de résonance (Lacan, 1976a) est condensé dans le terme de « vérité comme cause matérielle », opposée à la vérité comme cause formelle. C'est avec ce premier terme que Lacan isole quelque chose d'un sens insaisissable mais à effets, qui est non seulement propre à l'expérience analytique (nommée aussi « drame »), mais aussi aux arts, à la magie et à la religion. Ces deux derniers apparaissent dans le discours du sujet souffrant, mais le seul auquel Lacan se réfère pour le savoir-faire analytique est, en effet, le savoir-faire poétique.

Une méfiance vis-à-vis du sens

Tout au long de son œuvre, Lacan se montre manifestement méfiant à l'égard autant du sens que de la compréhension et de la communication. Il ne dit pas qu'ils n'existent pas, mais nous prévient de leur caractère illusoire, qui ne peut que nous tromper dans la direction de la cure. Dans cette méfiance vis-à-vis d'un discours clair et distinct, tout comme Freud il prend comme référence l'écriture poétique, et tout comme Freud, nous rappelle que cet usage du poétique a un intérêt éminemment clinique.

Le piège du sens et de la compréhension

Lacan propose, à plusieurs moments, des éléments pour ne pas donner de consistance au sens. Des phrases comme : « Si nous perdons un seul instant le mystère, nous nous perdons dans une nouvelle forme de mirage » (Lacan, 1981, Chapitre 245). Car si ce mystère est résolu, on n'aura rien résolu : « Il y a dans toute compréhension un danger d'illusion » (Lacan, 2013, p. 38). Il continue : « Dites-vous tout de suite que, chaque fois que vous comprendrez, c'est là que commence le danger » (Lacan, 2013, p. 40). Lacan nous prévient contre les pièges du sens, en nous invitant à travailler avec le non-sens. C'est le cas de la métaphore poétique, telle qu'il la formalise dans son séminaire III. Présentant la métaphore « l'amour est un caillou riant au soleil », il dit que si c'est une métaphore, « c'est qu'elle comporte un sens. Quant à lui en trouver un... je peux faire le séminaire là-dessus » (Lacan, 1981, p. 257). Pour Lacan le sens y est, on peut admettre qu'il existe, mais il reste insaisissable. Ce questionnement autour du sens à une finalité clinique. L'analyste piégé par le sens risque de se perdre dans l'imaginaire.

Pour ce qui est de la communication, Lacan l'a toujours écartée de l'enjeu analytique. Une règle fondamentale la rend inadmissible dans la direction de la cure. Si quelque chose d'interprétable peut surgir, ce ne peut être que d'un sujet qui « essaye de se reconquérir dans son originalité, essaye d'être au-delà de ce que la demande a figé, emprisonné, en lui, de ses besoins » (Lacan, 2013, p. 208). Il ne s'agit pas de la demande, qui peut se dire, mais du désir.

Si Lacan se montre méfiant vis-à-vis du sens, il nous encourage à prendre au sérieux le non-sens. C'est par le non-sens que quelque chose de la vérité du sujet peut se saisir, être opératoire et produire des effets. Prenons ici comme exemple un trait d'esprit, et le caractère incompréhensible d'une œuvre poétique.

Un *Witz* chez Lacan : l'un de ses patients, qui habite avec sa compagne qu'il a fini par épouser, explique qu'ils vivent *maritablement*. On pense à une condensation entre *marital* et *misérablement*, qui donne ce *maritablement*, par quoi le patient ne dit pas ouvertement sa misère. Or, bien qu'il ne le disse pas directement, « c'est beaucoup mieux que dit » (Lacan, 1998, p. 35). Lapsus ou trait d'esprit, cela dépend de la sanction de l'Autre du code. Quoiqu'il en soit, en tant que matériel susceptible d'interprétation, issu de la règle fondamentale, le message dépasse le messager, dépasse aussi le support de la parole. La vérité que dégage ce lapsus hilarant ne peut pas être saisie par l'intelligence, en toute clarté : « –il désigne, et toujours

à côté, ce qui n'est vu qu'en regardant ailleurs » (Lacan, 1998, p. 25). Tout comme la métaphore, ce lapsus-Witz nous montre « comment peut-il se faire que le langage ait son maximum d'efficacité quand il arrive à dire quelque chose en disant autre chose ? » (Lacan, 1981, p. 255). Pour finir, ajoutons que pour Lacan (comme pour Freud), le lapsus et le trait d'esprit signifient une nouveauté dans le langage tout à fait analogue à la création poétique, comme le montre le cas du *Famillionnaire* : « Est-ce un acte manqué où un acte réussi ? Un dérapage ou une création poétique ? Nous ne le savons pas. Ce peut être tout à la fois » (Lacan, 1998, p. 28). L'hésitation de Lacan atteste cette analogie.

La référence au poétique peut apparaître chez Lacan comme un discours qui réveille en tant qu'il est incompris. Pour Lacan, le seul discours qui réveille, c'est le discours incompris. Tout autre est endormant, avec « un effet de suggestion » (Lacan, 1976b, p. 70). Dans le séminaire VI, Lacan fait référence au dramaturge autrichien (cité aussi par Freud) Grillparzer. Ce dernier considère que « la raison même du succès d'*Hamlet* c'est son impénétrabilité » (Lacan, 2013, p. 321). Cette idée intéresse Lacan : une œuvre qui éveille l'intérêt des spectateurs à la mesure de son obscurité. Ici, Lacan manifeste l'importance du sens obscur dans l'interprétation analytique, et met la compréhension du côté de la suggestion et de ses variations. L'enjeu est du plus haut intérêt pour la direction de la cure.

La position de Lacan vis-à-vis de la clarté, et ses rapports avec la suggestion, peuvent se résumer en une formule prononcée à l'Université de Yale en 1975 : « En aucun cas une intervention psychanalytique ne doit être théorique, suggestive, c'est-à-dire impérative ; elle doit être équivoque. L'interprétation analytique n'est pas faite pour être comprise ; elle est faite pour produire des vagues » (Lacan, 1976a, p. 35).

Poésie : escroquerie qui rivalise avec la vérité

Pour Lacan, au contraire de Platon, l'art n'est pas à trois degrés de la vérité, il est en lien étroit avec celle-ci. Dans le séminaire XI, dans la séance intitulée « Qu'est-ce qu'un tableau ? », Lacan propose que la vérité du tableau ne rivalise pas avec l'image, mais avec l'idée. A partir de l'apologue de Zeuxis et Parrhasios, Lacan distingue le leurre du trompe-regard, ou comme il l'appelle, du « dompte-regard ». Les raisins qui ont trompé les oiseaux ne trompent pas forcément l'œil de l'homme, lequel est trompé, dans l'apologue, avec la peinture d'un voile, « c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir » (Lacan, 1973b, p. 102). Le

mot « trompe » de « trompe l'œil » prend la connotation de « piège », car il ne s'agit pas d'une illusion visuelle, mais de ce qui déclenche la demande de voir. C'est pourquoi Platon proteste contre la peinture : ce n'est pas parce que celle-ci est éloignée de l'idée, en imitant l'objet, « même si apparemment Platon peut s'exprimer ainsi », mais c'est parce que ce trompe l'œil « se donne pour autre chose que ce qu'il n'est ». Ainsi, ce qui séduit dans le trompe l'œil n'est pas l'effet illusoire lui-même, mais l'instant où celui qui regarde réalise que ce n'est qu'un trompe l'œil. Car c'est le moment où cela se donne comme étant autre chose⁷⁴ que ce qui se donnait, que ce qui se représentait. Pour Lacan la protestation de Platon contre l'art est en réalité causée par la rivalité du tableau avec l'idée elle-même, au-delà des apparences et de l'imitation. Le tableau n'est pas qu'une apparence, mais l'idée, car il est « cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence » (Lacan, 1973b, p. 103).

Dans cette interprétation de l'apologue de Zeuxis et Parrhasios, Lacan opère un mouvement clé : il s'écarte de l'hypothèse platonicienne d'un art éloigné de la vérité, pour proposer un art qui dévoile la vérité. La posture ici heideggérienne de Lacan n'a pas un intérêt proprement philosophique, mais nous éclaire sur son approche de la clinique psychanalytique. Il s'agit de la vérité en jeu dans le symptôme, de ses rapports avec la poésie. Dans le séminaire XXIV, Lacan propose manifestement un lien entre l'interprétation analytique et l'écriture poétique, par le biais d'un non-sens qui a plus d'effet que le sens. Lacan dit que par l'écriture poétique « vous pouvez avoir la dimension de ce que pourrait être l'interprétation analytique. C'est par cette voie que l'analyste pourra faire résonner autre chose que le sens, qui n'ira jamais trop loin, « c'est plutôt mou... le sens ça tamponne » (Lacan, 1976b, p. 71).

Si « le sens tamponne », Lacan dit que, de façon analogue à la psychanalyse, c'est « la poésie [qui] fait quelque chose » (Lacan, 1967a, p. 4). Psychanalyse et poésie peuvent faire quelque chose parce qu'elles sont une escroquerie. Cette escroquerie n'est pas n'importe laquelle. Elle se base sur le « sens double » propre au signifiant, comme l'atteste l'articulation S1-S2 (Lacan, 1976b, p. 65). Ce double sens signifie la réussite de la poésie. C'est dans ce double sens que la poésie a une chance d'atteindre une vérité, tandis que « la poésie quand elle rate, c'est justement de n'avoir qu'une signification, d'être pur nœud d'un mot avec un autre mot » (Lacan, 1976b, p. 67). Le double sens permet d'atteindre la vérité, en ce qu'il permet « ce qu'on appelle « des

⁷⁴ Cette « autre chose » que donne le tableau sera pour Lacan l'objet *a*. Le rôle de l'objet *a* avec les arts, et son rapport à l'inutile dans ceux-ci sera traité dans le chapitre VI.

effets de sens » »(Lacan, 1976b, p. 64). Ces effets de sens sont la chance qu'a l'analyste avec le symptôme, qui est « même la seule chose vraiment réelle ; c'est-à-dire qui ait un sens, qui conserve un sens dans le réel » (Lacan, 1976b, p. 66).

Le poétique comme fabrication d'une vérité dramatique

Lacan se pose la question de l'acte analytique en relation avec l'acte poétique (Lacan, 1967a). Il se demande comment quelque chose du poétique peut servir de référence pour agir sur le réel du symptôme. Il est donc question d'une opération dans le symbolique qui puisse avoir des conséquences sur le réel. Pour mieux cerner cet enjeu, Lacan propose la dualité savoir-vérité.

Le « drame » : non-coïncidence entre savoir et vérité

Dans « La science et la vérité » Lacan propose un exemple provocateur. Citant Lénine qui dit « la théorie de Marx est toute-puissante parce qu'elle est vraie », il nous invite à distinguer « la vérité comme cause au savoir mis en exercice », pour dire ensuite: « Une science économique inspirée du Capital ne conduit pas nécessairement à en user comme pouvoir de révolution ». Autrement dit, ce n'est pas avec un savoir formalisé et transmissible, incarné dans le livre *Le Capital*, que quelque chose de l'acte pourra trouver son efficacité. Lacan l'explique en soulignant que la science n'a pas d'accès à « une dimension de la vérité que la psychanalyse met là hautement en exercice » (Lacan, 1992, p. 869). Ce que la psychanalyse prend en considération c'est le « drame » des péripéties de la pensée. Et c'est, en effet, dans la division entre le savoir et la vérité que Lacan localise ce qu'il appelle le drame analytique.

L'idée d'un drame analytique apparaît aussi dans son séminaire précédent. Dans une réflexion sur la place de la vérité dans la pratique analytique, il dit que cette vérité, toujours au cas par cas, ne peut être saisie que depuis une structure qui s'articule à la modernité. Dans ce contexte, la vérité n'est pas une idée, comme chez Platon. Il s'agit d'une « résurgence de la vérité dans la dialectique moderne du savoir », et elle ne saurait être définie que comme « l'effectivité de ce qu'elle met en jeu...*hic et nunc*, telle qu'elle est pratiquée ». Et c'est là, dans ce qu'elle met en jeu dans ses procédés, que « la vérité entre dans un certain dramatisme (...) chose qui non seulement n'a rien d'original, mais qui, dans la psychanalyse même, trouve au maximum, sa justification » (Lacan, 1964, p. 689). Lacan reprend ici l'idée d'une effectivité de la vérité dans ses procédés, effectivité qui devrait être davantage la justification de la pratique analytique. La question c'est, comment opère cette effectivité ? D'où viennent ses ressorts ?

Vérité : non pas une réminiscence mais une grammaire

S'il y a une effectivité dans l'intervention analytique, sa condition est l'équivoque, conséquence de l'inconsistance du langage. Cette équivoque est souvent liée par Lacan à la poésie. C'est dans ces conditions qu'un nouveau sens peut être créé, en tant que nouveau signifiant qui a une incidence dans le symbolique pour faire quelque chose au réel du symptôme. Ceci est dit synthétiquement dans un passage du séminaire XXIII : « (...) en fin de compte nous n'avons que ça, l'équivoque, comme arme contre le sinthome (...) En effet, c'est uniquement par l'équivoque que l'interprétation opère. Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne » (Lacan, 2005, p. 17). C'est cette langue inconsistante qui permet la vérité, en tant que structurée comme une fiction (Lacan, 1994, p. 253). Et comme cet aphorisme le dit, cette fiction a une structure. Il s'agit de la structure grammaticale, comme il le mentionne dans le séminaire XIX, ainsi que dans ses premiers séminaires. A ce propos, Lacan fait encore un lien avec la poésie : Si la grammaire a à voir avec la signification, « ce n'est pas pour rien qu'elle est employée dans la poésie » (Lacan, 1971, p. 87).

Si la grammaire fait partie de la signification, Lacan propose aussi une vérité qui obéit à une logique, qui est la logique du signifiant. Encore une fois, il critique Platon : il n'y a pas de réminiscence de la vérité, mais une structure qui la détermine. Dans le séminaire XV, Lacan cite le *Menon*, la scène de la démonstration par Socrate de la réminiscence. Il montre à un esclave un dessin pour que celui-ci effectue une analyse géométrique. Lacan remarque que si l'esclave déduit les règles géométriques, ce n'est pas par réminiscence, mais parce que ce dessin ne lui est pas montré de manière neutre. Il y a en effet une série de repères dans sa construction qui permettent son décryptage, parce que dès qu'il y a de la graphie il y a de l'orthographe (Lacan, 1994, Chapitre 20 mars 57). L'ordre signifiant produit cette vérité déduite par l'esclave.

Il faut aussi souligner que si ce déchiffrement est possible, c'est en vertu d'un sujet-supposé-savoir. C'est le sujet-supposé-savoir qui permet ce décryptage. Et c'est ce décryptage, distinct de la réminiscence qui nous montre comment la grammaire construit la vérité en jeu dans l'expérience analytique. C'est pourquoi l'anamnèse n'est pas la réminiscence, car sa valeur dépend non tant des souvenirs que de « la façon dont les jetons se distribuent à chaque instant sur les cases du jeu, je veux dire sur les cases où il y a à parier ». C'est sur ce point que Lacan détecte une « inventivité du sujet » en lien avec la poésie : « De même, les effets de l'interprétation sont reçus au niveau de quoi ? De la stimulation qu'elle apporte dans

l'inventivité du sujet, je veux dire de cette poésie dont j'ai parlé tout à l'heure » (Lacan, 1967a, p. 27).

La poésie que Lacan invoque dans ce passage correspond au terme grec, ποιησις (Lacan, 1967a, p. 25), lequel à l'époque antique n'était pas associé exclusivement au chant, mais à une fabrication artisanale (Bouvier, 2003). C'est avec cette poésie que Lacan exprime la création de sens à partir de l'inconsistance du langage et de sa structure grammaticale. C'est le cas du sens issu du mythe, comme il le propose dans son séminaire IV : un mythe comme structure qui en soit ne veut rien dire, mais de laquelle surgit tout le sens (Lacan, 1994, Chapitre 27 mars 57).

Fabrication : artifice, poiésis

En n'étant pas une réminiscence, la vérité chez Lacan est une fabrication. Cette dernière est associée à la poésie selon le terme grec classique, qui le rapproche de l'artisanat. Cette allusion n'est pas une comparaison, mais un modèle pour penser le symbolique et son rapport au réel du symptôme. La fabrication de vérité, propre au poétique, est essentielle au savoir-faire du symptôme. Lacan l'énonce assez ouvertement sous le terme de *sinthome* dans son séminaire XIII. A propos de Joyce et de son art, il dit :

(...) Mais comme il avait la queue un peu lâche, si je puis dire, c'est son art qui a suppléé à sa tenue phallique. Et c'est toujours ainsi. Le phallus (...), c'est la conjonction de ce que j'ai appelé ce parasite, qui est le petit bout de queue en question, avec la fonction de la parole. Et c'est en quoi son art est le vrai répondant de son phallus.(Lacan, 2005, p. 15)

Un art chez Joyce qui fait en sorte que le phallus tienne. Cet art sera associé à l'artisanat, qui fait exister ce que Joyce a intitulé ***Portrait de l'artiste***. Ce sont ces coordonnées qui causent chez Lacan une interrogation sur l'art : « En quoi l'artifice peut-il viser expressément ce qui se présente d'abord comme symptôme ? En quoi l'art, l'artisanat, peut-il déjouer, si l'on peut dire, ce qui s'impose du symptôme ? A savoir, la vérité » (Lacan, 2005, p. 22). Lacan propose le symptôme comme artifice, issu d'un savoir-faire artisanal. Ce savoir-faire peut dire quelque chose sur la vérité, qui est ce qui s'impose au symptôme.

Lacan n'a pas caché l'influence de Bentham sur son œuvre en ce qui concerne le symbolique. La vérité est structurée comme une fiction, et Lacan a fermement déclaré que l'art reste

inimaginable sans la dimension du symbolique. Dans le séminaire XXIV, l'un des auditeurs remarque qu'il y a continuité entre l'imaginaire et le réel dans le nœud borroméen, raison pour laquelle il affirme que l'art ne passe pas par la parole, que l'art est *pré-verbal*. Lacan répond : « Moi, je crois que votre *pré-verbal* en l'occasion est tout à fait modelé par le verbal. Je dirais presque que c'est un hyper-verbal ». (Lacan, 1976b, p. 38). L'interlocuteur renchérit sur sa position, et Lacan fait de même :

L'art est un savoir-faire et le Symbolique est au principe de faire. Je crois qu'il y a plus de vérité dans le dire de l'art que dans n'importe quel bla-bla. Mais ça ne veut pas dire que ça se passe par n'importe quelle voie (...) Ce n'est pas un pré-verbal. C'est un verbal à la seconde puissance.

Voilà ! (Lacan, 1976b, p. 38)

Pour Lacan, l'art est une voie privilégiée pour saisir quelque chose de la vérité. Mais, il ne néglige pas, cela reste impensable hors le symbolique. Si l'art est une fabrication, il y a du symbolique. La vérité n'est pas la réalité, mais ce qui est fabriqué (Lacan, 1998, Chapitre 6 nov 57), des *fascenda* (Cléro, 2006). Selon la même logique, cette vérité, en tant qu'elle est susceptible de créer de nouveaux sens, peut être menteuse : « Le sujet n'affirme la dimension de la vérité come originale qu'au moment où il se sert du signifiant pour mentir » (Lacan, 2001, p. 277).

La vérité comme non-savoir

Toujours à propos de la présence de la vérité sur le réel du symptôme, nous revenons à la distinction faite par Lacan entre vérité et savoir. Cette distinction, dans « La science et la vérité » nous montre que ce n'est pas en lisant le *Capital* qu'on pourra faire la révolution (Lacan, 1992).

Sujet divisé entre savoir et vérité

D'abord, la distinction entre le savoir et la vérité nous est expliquée comme une distinction entre le savoir et le non-savoir. Dans son séminaire parallèle à Sainte-Anne entre 1971 et 1972, Lacan parle de la docte ignorance et du savoir, en comprenant le « non-savoir » d'après Bataille. Puis, à propos du discours psychanalytique, il dit que selon la logique aristotélicienne (où, par exemple, tout ce qui n'est pas noir est le non-noir), si la vérité n'est pas le savoir, la vérité est le non-savoir. Le discours analytique se situe à la « frontière sensible entre vérité et savoir »

(Lacan, 1971, p. 6). Le séminaire XXIV, le 11 janvier 1977, reprend l'idée d'un savoir et d'une vérité qui ne vont pas ensemble, n'ont aucune relation entre eux.

Dans « La science et la vérité », Lacan définit le sujet de la psychanalyse comme étant « celui de la division du sujet entre vérité et savoir » (Lacan, 1992, p. 864). Cette division a sa source dans le *cogito* cartésien. Dans le séminaire XII, Lacan présente un triangle à partir de la bande de Moebius pour localiser le *Zwang*, la *Wahrheit* et le *Sinn*. Dans cette bande, c'est à la jonction des deux faces qui n'en font plus qu'une que Lacan situe la *Entzweiung*, laquelle est liée au nombre *Zwei* (« deux », en allemand), et donc aussi à la division subjective. C'est alors qu'il passe à Descartes. Car c'est autour de cette vérité en jeu que se « joue l'expérience freudienne », à partir du sujet cartésien. Le *cogito* définit un certain rapport entre le sujet et le savoir. Lacan propose sa formule dérivée de Descartes « Je pense : « *donc je suis* » ». Autrement dit, « Je suis celui qui pense : « *donc je suis* » ». C'est entre le sens de ce « je suis » et l'être de ce « je suis » que s'introduit la division, le *Entzweiung*, et que se situe pour Lacan le problème de la vérité.

Ici Lacan souligne un symptôme de Descartes. Car le *ergo* qu'il utilise dans sa formulation, « indique bien quelque chose qui est de l'ordre de la nécessité (...) et que pourtant Descartes accentue, répudie comme ne devant être interprété *d'aucune façon* par une nécessité qui tomberait sous l'incidence du procès logique de la nécessité » (Lacan, 1964, p. 692). Descartes prend soin de le refuser, mais aboutit toutefois à une disjonction, à l'*Entzweiung*, qui fait que Descartes déplace sa certitude du *cogito* vers le *dubito*, dans la seconde méditation. Ainsi, le sens vacille. Lacan affirme que « la démarche de Descartes n'est pas une démarche de vérité », « c'est que ce qui fait sa fécondité » (Lacan, 1964, p. 693).

Ainsi, pour Lacan la démarche cartésienne n'est pas une démarche de vérité. Descartes se débarrasse de la question de la vérité, en la laissant à un Dieu hypothétique : « pour ce qui est de la vérité, il s'en décharge sur l'Autre, sur le grand Autre, sur Dieu pour tout dire ». Il n'y a pas de nécessité interne à la vérité : « la vérité même de « deux et deux font quatre » est la vérité parce qu'il plaît à dieu qu'il en soit ainsi » (Lacan, 1964, p. 693). Ce qui n'est pas pour Lacan un défaut, bien au contraire : « C'est ce rejet de la vérité hors de la dialectique du sujet du savoir qui est à proprement parler le nerf de la fécondité de la démarche cartésienne ». Féconde, parce que c'est le moment où la science moderne commence : « Et par la voie ouverte la science entre et progresse, qui institue un savoir qui n'a plus à s'embarrasser de ses fondements de vérité » (Lacan, 1964, p. 693).

C'est ainsi que, débarrassée de la vérité dans la dialectique du savoir, la science après Descartes sera un mode de production du savoir. De même que le capitalisme cumule du capital, la science cumule du savoir (Lacan, 1965). Ce qu'on peut résumer en une séquence : division entre vérité et savoir ; vérité évacuée ; production de savoir. Vérité et savoir deviennent plus distincts que jamais. Mais si dans cette opération le savoir finit du côté de la production scientifique, quelle est la place de la vérité débarrassée de la science ? Lacan semble la situer dans le sujet dont s'occupe la psychanalyse : le sujet de la parole.

Le dramatisme : Vérité formelle et vérité matérielle

Dans le sujet du cogito il y a une division dont le fondement est un réel de la parole qui nous échappe. La vérité en jeu du sujet de la psychanalyse est pour Lacan dans cette division entre savoir et vérité : « C'est dans les achoppements, dans les intervalles de ce discours où je trouve mon statut de sujet. Là m'est annoncé la vérité : où je ne prends pas garde à ce qui vient dans ma parole » (S XII 9 juin 65). La vérité apparaît à l'insu du sujet, d'où la définition de l'inconscient en tant que savoir-non-su (Lacan, 1965).

Pour Lacan, la question bouleversante de la découverte de Freud est : comment fait-on, à l'ère de la science, avec l'accumulation de savoir (Lacan, 1964). Freud procède dans sa première clinique en rendant conscient ce qui était inconscient chez le patient. Autrement dit, donner un savoir qui était non-su jusque-là. Mais cette procédure ne tarde pas à être inefficace. Le savoir est impuissant face à la vérité du symptôme, car l'inconscient n'est pas un sens qui gît dans les profondeurs (Lacan, 1992). Comme l'indique Lacan : « (...) le problème de la vérité ressurgit (...) et par une autre voie que celle qui est de mon affrontement au savoir, de la certitude (...) justement parce que j'apprends que cet affrontement est inefficace » (Lacan, 1964, p. 695).

Constatant un savoir impuissant face à la vérité, Lacan dit que la vérité entre dans un dramatisme, chose qui a une grande importance clinique. C'est ce que Freud énonçait dans son « Conseils au médecin » (Freud, 1912) et « De la psychanalyse sauvage » (Freud, 1910b) lorsqu'il dit qu'on n'est pas malade par ignorance, autrement dit, que ce n'est pas en donnant un savoir formalisé du symptôme qu'il y aura efficacité au niveau de la cause du symptôme. De même, Lacan souligne que les fantasmes du névrosé dans le symptôme « se constituent non seulement comme si je n'en savais rien mais comme si je ne voulais rien en savoir. Ceci est la preuve clinique de l'*Entzweiung* ». Et dans cette jointure par structure dissymétrique, « loin

que ce soit la relation de certitude, celle qui ne se fonde que sur le rapport d'évanouissement du sujet par rapport au savoir, c'est la réalité appelée symptôme, celle du conflit » (Lacan, 1964, p. 698). Lacan définit ici la division du sujet du symptôme : « c'est l'incarnation de ce niveau où la vérité reprend ses droits et sous la forme de ce réel non su, de ce réel à exhaustion impossible, qui est ce réel du sexe » (Lacan, 1964, p. 699).

C'est avec ce réel du sexe que Lacan introduit une nouvelle dualité : il ne s'agit pas seulement de savoir et de vérité, mais aussi d'une vérité formelle et d'une vérité matérielle. Ainsi, si Lacan propose une différence catégorique entre la science et la psychanalyse, elle est dans leurs rapports à la vérité comme cause. Comme il le signale dans « La science et la vérité », la vérité serait cause formelle dans la science, et cause matérielle dans la psychanalyse : « Certes me faudra-t-il indiquer que l'incidence de la vérité comme cause dans la science est à reconnaître sous l'aspect de la cause formelle. Mais ce sera pour en éclairer que la psychanalyse par contre en accentue l'aspect de cause matérielle. Telle est à qualifier son originalité dans la science » (Lacan, 1992, p. 875).

Cette vérité du sujet de la psychanalyse est définie par Lacan comme une vérité qui parle : « puisqu'une vérité qui parle a peu de chose en commun avec un noumène qui, de mémoire de raison pure, la ferme » (Lacan, 1992, p. 869). Si cette vérité parle c'est en raison de son incomplétude, ce qui inspire à Lacan cet aphorisme « il n'y a pas de vérité de la vérité », « puisque la vérité ne se fonde de ce qu'elle parle », sans autre fondement que ce qu'elle-même dit. (Lacan, 1992, p. 867). Ce manque du vrai sur le vrai « c'est là proprement la place de *l'Urverdrängung* » (Lacan, 1992, p. 868). C'est pour cela que la vérité comme cause matérielle est aussi définie comme « proprement la forme d'incidence du signifiant que j'y définis » (Lacan, 1992, p. 875). Cette absence de vrai sur le vrai est aussi argumentée avec le théorème de l'incomplétude de Kurt Gödel, qui montre l'échec de la science au moment où elle essaie de suturer son sujet.

C'est la vérité comme cause matérielle qui peut agir efficacement sur le sujet : « S'il est des praticiens pour qui la vérité comme telle est supposée agir, n'est-ce pas vous ? » (Lacan, 1992, p. 869). C'est une vérité imperméable au savoir, mais elle agit, elle opère.

Vicissitudes de la vérité matérielle

La vérité est cause formelle dans la science. Or, la psychanalyse n'est pas seule à avoir affaire à la cause matérielle. La vérité matérielle était en jeu dans plusieurs autres domaines bien avant la création de la psychanalyse. C'est le cas, selon Lacan, de la magie, de la religion et des arts, entre autres. Dans ces trois domaines, pour Lacan, la vérité comme cause matérielle est telle parce qu'elle est efficace : l'obsessionnel a beau ne pas croire à ses superstitions, ses pensées magiques ont une importance non négligeable dans son quotidien. Magie et religion apparaissent chez le sujet souffrant, mais ni l'une ni l'autre ne sont pour Lacan des références au moment d'intervenir analytiquement. Ce sont l'art et le verbe poétique qui servent de référence à l'intervention analytique.

Magie, religion et sujet

Dans « La science et la vérité » Lacan propose « d'autres champs que le psychanalytique à se réclamer de la vérité » (Lacan, 1992, p. 870). Ces autres champs sont la magie et la religion. Les deux ne sont pas abordés de la même manière par la science et par la psychanalyse. La science considère la magie comme « fausse » science et la religion comme « outrepassant » les limites de la science. Mais là où pour la science « l'une et l'autre ne sont qu'ombres », pour la psychanalyse elles sont présentes et efficaces « pour le sujet souffrant auquel nous avons affaire ». Voici un point de repère essentiel : magie et religion ne sont pas refusées lorsqu'elles concernent le symptôme. Elles doivent être prises au sérieux de manière analytique, en saisissant leur fonction dans le discours et dans le symptôme. L'analyse structurale proposée par Lacan permet de lire la magie et la religion dans le discours du patient non pour examiner la vérité ou fausseté de cette pensée, mais pour remarquer qu'elle reste une cause efficiente : « Pour tout dire, le recours à la pensée magique n'explique rien. Ce qu'il s'agit d'expliquer, c'est son efficacité » (Lacan, 1992, p. 876).

C'est aussi cette analyse structurale qui permet de ne pas confondre la pratique analytique avec la magie ou avec la religion. Dans le séminaire XIII, Lacan remarque que lorsque la science se débarrasse de la question de la vérité comme cause, « c'est proprement sur le champ de la vérité effectivement que la religion répond ». La psychanalyse risque alors d'être dans la même position : « Que dès lors il s'avère, que si je dis que *la psychanalyse c'est proprement l'interprétation des racines signifiantes de ce qui, du destin de l'homme fait la vérité*, il est clair

que l'analyse se place sur le même terrain que la religion ». Or, la différence demeure dans leurs interprétations respectives. « La psychanalyse, au regard de la religion est dans une position essentiellement démystifiante. Et l'essence de l'interprétation analytique ne peut, d'aucune façon, être mêlée, à quelque niveau que ce soit, de l'interprétation religieuse de ce même *champ de la vérité* » (Lacan, 1965, p. 382).

Vérité et non-savoir du poète

Si la vérité c'est le non-savoir, et si l'art a aussi un rapport à la vérité comme cause matérielle, cela peut expliquer pourquoi « le poète peut écrire sans savoir ce qu'il dit » (Lacan, 1966a). Le poète a affaire à une vérité qui, en tant que matérielle, reste imperméable à toute formalisation, et donc à tout savoir. Le verbe poétique semble s'occuper de ce qui fait limite au savoir.

Suivant l'idée d'une vérité qui serait le non-savoir, dans le Séminaire XIII Lacan associe la vérité au rapport du sujet avec sa naissance et avec sa mort (Lacan, 1964, p. 237). Tout ce qui est dans l'intervalle, entre ces deux repères de la vérité, c'est le savoir. C'est cette fonction de bord, en tant que limite du savoir, où se trouvent le réel du sexe et le réel de la mort, que la vérité serait le *moi, la vérité, je parle*. A propos de cette vérité, Lacan en appelle encore aux poétiques, en nous invitant lire l'*Œdipe à Colone*. Ceci pour saisir la mort en tant que limite, comme « dernier mot du rapport de l'homme à ce discours qu'il ne connaît pas ». Lacan ajoute : « Il faut aller en effet jusqu'à l'expression poétique pour découvrir jusqu'à quelle intensité peut être réalisée l'identification entre cette prétérité voilée et la mort en tant que telle (...). Dévoilement qui ne comporte pas d'instant au-delà et éteint toute parole » (Lacan, 1978b, p. 245). Encore une fois, le poétique est énoncé chez Lacan comme un véhicule privilégié de l'ineffable, en tant que ce qui ne peut pas être saisi par le savoir.

Puisque le non-savoir de la vérité apparaît pour Lacan lors du *cogito*, la division qui suit la démarche cartésienne laisserait la *entzweiet* être un « là où je pense, je ne sais pas ce que je sais ». « Là m'est annoncé la vérité : où je ne prends pas garde à ce qui vient dans ma parole » (Lacan, 1964, p. 695). La vérité s'annonce en tant que ce qui est dans la parole, tout en nous échappant. Ceci est pour Lacan le nerf de l'expérience de l'existence du sujet, où le discours intentionnel montre toute sa précarité, comme dans le cas du *Witz* : là où le sujet conscient veut dire quelque chose, « il se produit quelque chose qui dépasse son vouloir, qui se manifeste comme un accident, un paradoxe, voire un scandale » (Lacan, 1998, p. 51).

Dans ce même séminaire V, Lacan voit dans ce discours qui dépasse les intentions un lien avec la création poétique, laquelle produit des sens dépassant non seulement les intentions de l'artiste, mais sa propre vie : « La distance du signifiant au signifié permet de comprendre qu'à une concaténation bien faite, qui est ce qui caractérise précisément la poésie, on puisse donner toujours des sens plausibles, et probablement jusqu'à la fin des siècles » (Lacan, 1998, p. 56).

Ainsi, si le poète ne sait pas ce qu'il dit, c'est dans la mesure où il a affaire à une vérité qui n'est pas le savoir, et dans la mesure où le déchiffrement de ce savoir ne dépend point du savoir de l'artiste, mais du déchiffrement de l'inconscient, où c'est la vérité qui parle.

L'interprétation analytique comme poétique

Dans la mesure où elle agit dans le non-savoir, la vérité en jeu dans l'expérience psychanalytique est énoncée comme une vérité indomptable : « Ce dont témoigne pour nous l'expérience analytique, c'est que nous avons affaire, je dirais à des vérités indomptables » (Lacan, 1973a, p. 77). Ces vérités constituent pour Lacan la limite du savoir inconscient, et aussi du savoir scientifique.

La qualité « indomptable » de la vérité matérielle est expliquée par Jorge Aleman et Sergio Larriera qui utilisent les termes grecs de *hyle* et *morphé*. La dualité vérité formelle-vérité matérielle est associée à l'opposition aristotélicienne de *hyle/morphé*. « La *hyle* c'est ce qui se soustrait à toute détermination (...) ce qui échappe à toute manœuvre signifiante, ces dernières responsables de la *forme (morphé)*. Ces vérités, qui sous les modes de la cause matérielle restent occultes, configurent la dimension du réel indomptable » (Aleman & Larriera, 1996).

Suivant ces préceptes, l'efficacité de l'intervention analytique présente des coordonnées qui ne sont pas sans paradoxe. D'un côté, une vérité matérielle indomptable, qui échappe à la manœuvre signifiante, et d'autre part, une psychanalyse qui opère sur la vérité matérielle par le biais du signifiant. Ce qui cesse d'être un paradoxe si on se rappelle un propos du séminaire V : Lacan fait allusion au discours courant, dit aussi « discours rationnel », le plus compréhensible qui est aussi celui qui crée le moins de sens (Lacan, 1998, p. 16). C'est le discours « que l'on peut enregistrer dans un disque » (Lacan, 1998, p. 17), tandis qu'il y a un autre discours, celui de la chaîne signifiante, qui échappe au code, aux sens donnés, pas enregistrable, mais qui a un effet « de résonance » (Lacan, 1998, p. 17). Cette résonance semble dans le même registre que l'effet de l'intervention analytique telle que Lacan la définit à Yale : non pas pour être comprise,

mais pour créer des vagues (Lacan, 1976a). Ainsi, là où il y a un discours compréhensible, « rationnel », celui-ci reste pour Lacan un discours vide, « un fin brassage des idéaux reçus » (Lacan, 1998, p. 17). Si un sens se produit quelque part, c'est dans le discours d'allure insensé, hors le code. L'analyste peut y intervenir, par le biais de la coupure. Et dans cette opération, Lacan prend pour référence le savoir-faire poétique.

Joyce apparaît chez Lacan comme la référence d'un art producteur de sens nouveau, un nouveau sens à l'efficacité subjective. Dans ce cas particulier, une signification du phallus fabriquée par le poète : « C'est en tant que le sinthome fait un faux-trou avec le symbolique qu'il y a une praxis quelconque, c'est-à-dire quelque chose qui relève du dire de ce que j'appellerai aussi bien à l'occasion l'art-dire » (Lacan, 2005, p. 118). Lacan dit que Joyce est « un pur artificier » dans la mesure où c'est avec cet art-dire qu'il fabrique ce sinthome. Tels sont les éléments qui font de lui un artiste. L'art de Joyce est ici associé à un savoir-faire qui reste non-su : « Joyce ne savait pas qu'il faisait le sinthome ». C'est la qualité du savoir artisanal, qui est une pure praxis, et qui une fois formalisé devient savoir universitaire, autrement dit, vérité formelle (Lacan, 1991b). C'est dans cette praxis, ici artistique, que Joyce produit un phallus qui produit un sens nouveau.

C'est seulement l'énigme du sens qui peut opérer efficacement dans l'expérience du drame analytique. « Ce sens, en fin de compte est énigme, et justement parce qu'il est sens » (Lacan, 1971, p. 68). Ce qui n'empêche pas Lacan de tenter de formaliser son enseignement. La formalisation chez Lacan et son rapport à la science est un sujet non négligeable, même de grande importance, qui dépasse les objectifs de cette recherche. Or, nous nous permettons de l'énoncer pour souligner que l'importance donnée par Lacan à la cause matérielle en tant qu'irréductible à la formalisation ne signifie nullement un ésotérisme ou une absence de rigueur analytique. Le pari de Lacan, c'est de faire du savoir psychanalytique un savoir transmissible, sans pour autant effacer le sujet. Comme en témoigne son rapport à la linguistique, dont il porte dans son séminaire XII : l'effort de formalisation de la linguistique tend à effacer le sujet là où la psychanalyse le met au centre. Il reprend cette idée dans le séminaire XXIV, où il considère que la linguistique « est quand même une science que je dirais très mal orientée ». Si la linguistique l'intéresse, « c'est dans la mesure où un Roman Jakobson aborde franchement les questions de poétique ». L'intérêt de Lacan pour cette poésie reprise par Jakobson est dans la capacité de celle-ci de produire « autre chose » à partir de la sonorité même du signifiant : « La

métaphore, et la métonymie, n'ont de portée pour l'interprétation qu'en tant qu'elles sont capables de faire fonction d'autre chose. Et cette autre chose dont elles font fonction, c'est bien ce par quoi s'unissent, étroitement, le son et le sens ». Il y a pour Lacan une articulation entre le son et le sens, c'est-à-dire, un sens conditionné par la matérialité propre au signifiant, tout à fait dans l'esprit de « L'instance de la lettre... » (Lacan, 1966b). Telle est pour Lacan la voie où l'intervention analytique peut atteindre une vérité qui est telle en tant qu'elle est efficace : la voie poétique. Comme il le dira dans le séminaire XXIV : « C'est pour autant que *l'interprétation juste éteint un symptôme*, que la vérité se spécifie d'être poétique » (Lacan, 1976b, p. 71).

Conclusion

Concernant la vérité, Lacan semble prendre une posture opposée à celle des philosophes : le ratage propre au langage, l'ambiguïté du signifiant, la sottise, voire l'escroquerie et le non-sens sont les voies privilégiées pour atteindre une vérité bien précise : non pas la vérité formelle, transmissible, claire, communicable, mais la vérité comme cause matérielle. Cela ne concerne pas seulement sa conception du signifiant, mais aussi la poésie et les arts. Contrairement à la formule platonicienne, Lacan considère que l'art n'imité pas la vérité, mais rivalise avec elle. Jusqu'au sens, que Lacan place du côté des arts, absolument pas du côté de la science. Lacan distingue entre le sens et la clarté, celle-ci du côté du sens commun, tandis que le sens est du côté du sens dans l'insensé. C'est dans la mesure où le sens apparaît dans l'insensé que la vérité a le plus de chances d'opérer. Dans cet usage fait par Lacan du sens et de la vérité, il est toujours question d'un effet, d'une efficience ou d'une efficacité concernant le sujet et le symptôme. Comme il le dit à Yale, il ne s'agit pas de susciter de la compréhension mais de produire « des vagues » (Lacan, 1976a), autrement dit, une résonance au niveau du symptôme.

Pour saisir les moyens de cette efficacité, Lacan propose des termes opposés: compréhension, sens et savoir, en opposition à non-compréhension, non-sens et non-savoir. Le premier groupe est du côté de la suggestion, de l'illusion de communication et de la clarté. Le deuxième groupe du côté de l'intervention analytique, de l'éveil, de la surprise, de la métaphore et de l'acte. A propos de l'acte, Lacan souligne que la lecture de *Le Capital* ne suffit pas pour faire la révolution, car l'acte se joue sur un terrain tout autre que le savoir formel ou universitaire. Notons que Lacan situe l'efficacité analytique dans le deuxième groupe.

Si Lacan développe la dualité savoir et non-savoir, il le fait à partir de sa lecture du *cogito* cartésien. D'après Lacan, le cogito a produit la division du sujet, ainsi que la séparation entre la vérité et le savoir dans la pensée scientifique moderne. L'écart entre ce savoir et cette vérité est pour Lacan de l'ordre du dramatisme, dans la mesure où le savoir reste impuissant à l'égard de la vérité. Cette dernière est cause matérielle qui reprend ses droits sous la forme du réel sexuel, indéchiffrable par la production du savoir scientifique. Avec ce réel du sexe, le drame analytique ne se jouerait pas seulement entre savoir et non-savoir, mais entre une vérité comme cause formelle, propre à la production de savoir scientifique, et une vérité comme cause matérielle, mise au centre par la psychanalyse.

La vérité matérielle est pour Lacan un indomptable, dans la mesure où elle n'est pas réductible à une formalisation. En effet, Lacan situe la vérité dans le réel sexuel et la mort, et tout ce qui est entre les deux est le savoir. Mais c'est avec cette vérité que travaille le psychanalyste, et par elle qu'il a une chance de produire un effet pour le surgissement d'une nouvelle vérité dans la cure. L'efficacité est ainsi du côté de la vérité matérielle. Et comme la métaphore poétique, cette vérité matérielle n'est pas saisissable selon le registre de la compréhension, car son sens ne consiste pas, mais insiste. C'est ainsi que, pour Lacan, le sens sera toujours l'énigme.

Si bien que c'est du côté de la science qu'est la vérité formelle, et du côté de la psychanalyse qu'est la vérité matérielle, la psychanalyse n'en ayant pas l'exclusivité. Lacan trouve cette vérité indomptable aussi bien dans les arts, la magie et la religion, en tant que cause efficiente, qui produit un effet. Lacan prend bien soin de distinguer la psychanalyse de la magie et de la religion. Beaucoup moins les arts, auxquels il réserve un traitement privilégié, comme référence pour la praxis psychanalytique, au point de qualifier de poétique l'intervention analytique lorsqu'elle éteint un symptôme.

Un pas important dans la compréhension du rapport entre les arts et la subjectivité est l'usage fait par Lacan du terme grec *ποίησις* (*poiësis*) (Lacan, 1967a, p. 25). Lacan l'utilise en respectant l'ambiguïté propre à l'usage grec classique : non seulement le chant en vers, mais une fabrication issue d'un savoir-faire artisanal, qui n'est pas tout à fait dans le domaine de la conscience (Bouvier, 2003). La *poiësis* chez Lacan a un rapport à la fabrication de vérité, en tant qu'elle est structurée comme une fiction. C'est cette fabrication qui produit un nouveau sens, inouï, hors les codes et les savoirs reçus. C'est ainsi que Lacan s'écarte de l'idée platonicienne : il ne s'agit pas d'une réminiscence, mais d'une fabrication qui obéit une logique.

D'où la valeur de l'anamnèse, qui n'est pas le souvenir en soi, mais l'ordre dans lequel ses éléments sont déployés. Comme chez Bentham, ce n'est pas la vérité qui détermine l'ordre des éléments, mais l'ordre des éléments qui détermine la vérité (Cléro, 2006, p. 48). La fabrication propre au terme *poïesis* concerne aussi le déchiffrement propre à la logique de l'inconscient, raison pour laquelle Lacan n'a jamais considéré l'art comme un préverbal (Lacan, 1976b). C'est ce déchiffrement propre aux poétiques qui fait qu'ils produisent des vérités. Car ce qui parle c'est la vérité (Lacan, 1965), un déchiffrement du savoir inconscient, non pas du savoir conscient d'un auteur.

Lacan détecte une qualité paradoxale dans la vérité matérielle et son efficacité. Ce paradoxe doit être entendu dans son sens étymologique, en tant qu'opposé à l'opinion commune, où le préfix *παρά* fait allusion à un « à côté (de) ». En effet, la vérité en jeu dans les lapsus ou les traits d'esprit est saisie par Lacan comme une vérité qui trouve son effet « en regardant ailleurs » (Lacan, 1998, p. 25), de côté. La forme insensée de ces paradoxes qui frôlent la sottise font que, pour Lacan, autant la psychanalyse que la poésie sont du côté de l'escroquerie. Mais là encore, Lacan défie les préceptes conventionnels de la philosophie moderne : la poésie et la psychanalyse ne sont pas n'importe quelle escroquerie, car ce double sens n'est pas la source de son échec, mais de sa réussite. Bien au contraire, l'échec de la poésie serait qu'elle n'ait qu'un seul sens. Et d'autre part, la réussite de cette « escroquerie » se trouve dans ses « effets de sens » (Lacan, 1976b, p. 64). Autrement dit, seuls l'équivoque, le ratage, peuvent être des armes possibles contre le symptôme. Cet « effet de sens » n'est pas du côté de la compréhension, mais d'une « résonance ». C'est ce qu'il dit autant à Yale que dans son analyse de Joyce, et il est toujours question de la poésie. Cette résonance semble avoir pour condition, entre autres, un usage du signifiant qui échappe à sa finalité de communication, pour un usage hors le code, insensé.

Lacan se montre bien conscient que tout ce qu'il propose comme opération pour l'intervention analytique fait partie de ce que la philosophie a considéré comme source d'erreur et de supercherie. Il semble que tout ce que la philosophie a pu critiquer sur rapport des arts à la vérité soit repris par Lacan comme outil pour agir avec la vérité matérielle. Cette vérité matérielle apparaît comme insaisissable, et nous verrons que qu'il en est ainsi en fonction de son rapport au vide.

IV. VIDE

Une utilité impossible

Présentation

Tout en considérant la question d'une inutilité de l'art, revient à se demander s'il existe une définition de l'utile. Même la doctrine utilitariste a du mal à répondre. Si l'utile reste pour Bentham l'enjeu d'une logique combinatoire, pour son disciple, John Stuart Mill, il s'agit de culte de soi, de noblesse de caractère, et de suivre des idéaux précis. Quoiqu'il en soit, pour ces deux auteurs, l'utile résiste au concept. Quelque chose comme un vide apparaît au moment de saisir l'utile, et face à ce vide, autant Bentham que Mill se trouvent dans la nécessité de donner un certain nombre de repères.

Ce chapitre pose l'hypothèse d'une impossibilité de saisir ce qu'est l'utile, et ceci, paradoxalement, par la théorie utilitariste même. Bentham et Mill ont bâti une théorie autour de l'utile, où ce terme se révèle un concept parfaitement vide. Or, cette hypothèse se heurte à une difficulté: bien que l'utile reste indéfinissable, il s'y trouve deux choses que Bentham considère comme les seules entités réelles : le plaisir et la douleur. C'est là que le point de vue de Burke trouve son intérêt. Quoiqu'il ne soit pas utilitariste, Burke fait écho à certaines idées de Jeremy Bentham. Comme ce dernier, il commence sa *Recherche philosophique...* avec les repères du plaisir et de la douleur (tout en donnant plus d'importance à la douleur). Mais pour Burke, ces deux instances sont loin d'être essentielles : elles sont sujettes aux vicissitudes du langage.

Ainsi, pour Burke, l'indéfinissable est lié à la qualité insaisissable des mots, qui ne représentent rien, et nous mènent vers un vide comme l'illustre, par exemple, l'irreprésentable du mot « mort ». Là où Bentham et Mill trouvent un point d'appui dans l'insaisissable de l'utile, Burke nous présente un système de pensée où même le plaisir et la douleur sont le produit de l'insaisissable du langage ; en conséquence, une logique où l'utile n'a d'autre repère que son propre vide. Ce vide, nous le verrons, est propre non seulement à l'insaisissable de l'utile, mais aussi à l'art.

Point de vue de l'utilitarisme

Bentham : il n'y a pas d'être de l'utile

Le principe d'utilité est la pierre angulaire de toute la réforme sociale de Bentham. Or, dans cet ensemble théorique, un espace reste vide : le concept d'utilité. C'est peut-être l'un des aspects les plus remarquables de la théorie benthamienne : tout en construisant un système pour calculer l'utilité, cette dernière reste indéfinissable.

Avec un système de pensée pour saisir l'utile sans lui donner de définition, la difficulté de lire Bentham n'est pas tant le principe d'utilité que l'utilité elle-même. Peut-on trouver l'être de l'utilité ? Bentham a bien écrit son *ONTOLOGIE*, sans pour autant parler d'un être de l'utilité. Ce qui s'explique par une question de logique : il n'y a pas d'être de l'utilité, car vérité et utilité sont respectivement une ontologie et une déontologie (Cléro, 2006). Jean-Pierre Cléro commente que l'utile ne saurait se saisir qu'à condition de se dégager de l'utile. Le rapport entre la vérité et l'utilité apparaît comme complexe, circulaire, sans qu'on puisse savoir si c'est la vérité qui donne valeur à l'utilité, où l'utilité qui donne valeur à la vérité. (Cléro, 2006, p. 41).

Face à cette difficulté, Bentham continue à ne pas définir l'utile. Non par obstination mais comme une condition nécessaire à la consistance de sa théorie. Au lieu de définir l'utile, il met en jeu d'autres valeurs, notamment le bonheur. Le principe d'utilité devient ainsi le principe du plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Le bonheur reste plus susceptible de calcul que l'utile, comme il le développera dans sa méthodisation⁷⁵. Dans ce principe du plus grand bonheur pour le plus grand nombre, l'utilité reste non pas une entité mais le résultat d'une combinatoire, ce qui permet à Bentham de proposer une autre philosophie du droit, qui ne serait pas basé sur des principes transcendants.

Selon cette logique et cette critique des entités transcendantales qui conditionneraient la Loi, il développe dans son « Sophismes anarchiques » une sévère critique de la *Déclaration des Droits de l'Homme*. A ce propos, Bentham ne partage pas le principe des droits naturels, ni celui du contrat social, qu'il considère comme de faux principes (Audard, 1999a). Ses critiques, éminemment verbales, sont argumentées par sa théorie des fictions. En effet, la théorie des

⁷⁵ Pour la méthodisation, voir dans le chapitre précédent, page 140.

fictions rend inimaginable un droit naturel. C'est ici qu'apparaît l'ampleur de la réforme morale proposée par Bentham. Le droit naturel et le contrat social (considérés comme des *fallacys*) sont remplacés par le principe d'utilité. « En effet, c'est en raison de leur utilité (personnelle et collective) que nous obéissons aux lois et non en raison d'un contrat hypothétique entre gouvernants et gouvernés auquel nous aurions consenti » (Audard, 1999a, vol. I, p. 243). Ainsi, le projet de réforme morale benthamien propose que les lois soient rédigées selon le principe d'utilité : « Le principe d'utilité ne requiert ni n'admet d'autre régulateur que lui-même » (Bentham, 2011).

Le système de pensée benthamien ne peut pas admettre l'idée d'un droit naturel, car le droit ne peut ni précéder la Loi, ni être une donnée transcendante dans un système où toute entité reste une fiction issue d'une combinatoire. Dans *Sophismes Anarchiques* (Bentham, 1816) il se pose la question : Comment le droit peut-il être naturel, c'est-à-dire, « antérieurs à l'établissement des Gouvernements » ? (Bentham IN Audard, 1999, p. 249). « S'il y avait eu des droits naturels, ils auraient agi sur les hommes comme l'instinct sur les abeilles, qui ne peuvent pas s'en écarter » (Bentham, 1816). Bentham affirme que le Droit à l'état naturel et originaire est impossible. La cause de cette impossibilité est (et voici l'ironie) la perfection de la liberté à l'état sauvage : « Il n'y a point de droits dans l'état de nature, parce qu'on ne peut rien exiger ; la liberté y est parfaite (...) mais elle est extrêmement incertaine, en tant qu'elle est soumise à l'oppression continuelle du plus fort » (Bentham, 1816). On voit que pour Bentham, s'il y a un droit naturel, il est ironiquement du côté de la loi du plus fort, autrement dit, du côté du hors-loi.

Pour Bentham, le droit n'est pas à l'origine. Pour qu'il y ait le Droit, il faut la Loi, et non l'inverse (Bentham, 1816). Les lois qui garantissent notre bien-être et qui nous protègent de la loi du plus fort sont pour Bentham irréductiblement une forme de contrôle. Ce qui explique pourquoi considérer l'amour de la liberté comme le principe premier des lois reste pour Bentham un contresens. L'amour de la liberté n'est qu'un principe secondaire et, comme s'il était un principe négatif, un principe de réaction, non pas d'action originale ». L'amour de la liberté peut bel et bien avoir lieu, il reste aussi contingent que l'apparition d'une tyrannie à laquelle s'opposer. Une fois la contingence tyrannique disparue, l'amour de la liberté perd son sens. Cet amour, chez Bentham, est également soumis à une logique combinatoire.

Où se trouve donc la dimension originaire des Lois ? Que l'on nous permette un anachronisme : dans le jargon de Kelsen, on se demandera où est la *Grund Norm*, la norme originaire chez Bentham. La seule entité réelle, c'est le plaisir et la douleur. Et c'est uniquement à partir de ce réel que Bentham propose le règlement nécessaire pour suivre son principe du plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Ce principe reste éloigné de la loi du plus fort. Ce sont les lois et leur contrôle inhérent qui sont à la base de son projet politique d'un bien commun. Mais tout en trouvant dans le plaisir et la douleur un principe de réalité (Cléro, 2006), l'utilité reste un enjeu de calcul, sans repère transcendant.

La réduction du principe d'utilité aux entités réelles du plaisir et de la douleur a coûté cher à la pensée de Bentham. Son disciple et peut-être l'un de ses plus grands opposants, John Stuart Mill, a fortement et sévèrement critiqué ce qu'il appelle un manque de valeurs chez son maître. Mais la récupération des valeurs transcendantes dans sa théorie n'a pas empêché non plus l'absence radicale d'un être de l'utile.

Mill : un utile injustifiable

Malgré la complexité de la théorie des fictions de Bentham, Mill semble voir le principe d'utilité benthamien comme une sorte de « *private vices, public benefits* », à la manière de Mandeville (Mill, 1998). Le fait de considérer le plaisir et la douleur comme les seules entités réelles semble la source de cette critique dont la sévérité semble dépasser les différences théoriques :

« (...) il [Bentham] est à peu près incapable de reconnaître comme un élément de la nature humaine la poursuite de quelque idéal que ce soit pour lui-même. Le sens de l'honneur et de la dignité personnelle, ce sentiment particulier d'exaltation ou de déchéance qui opère indépendamment de l'opinion d'autrui ou même malgré celle-ci ; la beauté (...) l'ordre (...) le pouvoir (...) l'amour aussi de l'action (...) ». (Mill IN Audard, 1999, p. 27)

En effet, Mill reproche à Bentham l'absence de valeurs dans sa théorie, une sorte de suprématie accordée aux plaisirs physiques comme repères et guides dans la vie et le lien social, au point qu'il qualifie la pensée de son maître de « doctrine des pourceaux ». Dans *L'Utilitarisme*, Mill parle de l'insuffisance des plaisirs physiques à rendre la vie désirable. Il soutient l'importance du bonheur, mais à condition de le penser comme un but indirect (Mill et al., 1993, Chapitre V). Il propose donc une sorte d'échelle des niveaux de noblesse dans le plaisir, en donnant la

suprématie à ceux qu'il appelle « plaisirs spirituels ». Tout comme chez Bentham, il n'y a pas de sens moral inné, mais comme résultat d'une éducation qui mène à la « noblesse de caractère » et guide nos actions (Mill, 2008). Cette noblesse de caractère est aussi nommée « l'art de la vie ».

Sous l'influence des romantiques, Mill conçoit l'art comme une voie pour une déontologie. Il parle autant d'art moral que de science morale, tout en distinguant ces deux domaines. Comme il dit dans son *Système de Logique* (Mill, 1988) « Tout ce qui s'exprime par des règles, des préceptes, et non par des assertions sur des matières de fait, c'est de l'art : et l'éthique ou la morale, est proprement une partie de l'Art qui correspond aux Sciences de la nature humaine et de la société » (Mill IN Audard, 1999, p. 59). L'art, ce n'est pas agir selon des règles préétablies, c'est trouver les règles par lesquelles agir. L'art est plus une déontologie qu'une ontologie. L'art est un principe « qui énonce l'objet poursuivi et le déclare désirable » (Mill IN Audard, 1999, p. 65).

Ainsi, les buts appartiennent à l'art et non à la science. Il prend pour exemple différents métiers, qui nécessitent bien une science, mais dont les buts ultimes ne font pas partie de la science : Le désir du maçon de faire des bâtiments ne trouve pas sa source dans la science. Cette distinction entre science et art apparaît mieux encore quand Mill parle du bon médecin : Ce dernier est effectivement celui qui a de l'art. Mieux vaut un médecin qui guérit même contre les règles préétablies de la médecine, qu'un médecin qui laisse mourir son patient en restant fidèle et soumis aux règles de la médecine. Faire des règles même malgré les règles, c'est l'art chez Mill. Se fabriquer des règles, même contre les règles, en visant un but ultime qui reste en quelque sorte indéfinissable.

Il faut souligner cet indéfinissable de la finalité chez Mill. Malgré son penchant platonicien pour les entités transcendantes, il continue de penser une certaine dimension du vide. Face à ce manque de repère, Mill propose des prémisses générales d'approbation, qui établissent ce qui est désirable ou non. Ces prémisses générales se trouvent dans trois domaines de l'Art de la vie : la Morale, la Prudence ou Politique, et l'Esthétique : L'honnête, l'opportun, et le beau et noble, respectivement. Pour arriver à ce qui est désirable, il faut une téléologie, ou théorie des fins, principes de la raison pratique. Ces principes téléologiques sont à peine différents de ceux de son maître : La fin est le bonheur. Il y a un principe unique de ce qui est désirable, et c'est le bonheur, mais comme principe général, non comme fin unique.

De sorte que si Mill critique la doctrine benthamienne en la qualifiant d'hédoniste, il ne semble pas non plus trouver d'autre repère pour l'utile que le plaisir et la douleur. En ce sens, la question se pose : y a-t-il vraiment des différences entre les théories de Bentham et de Mill concernant l'utile ? Ces différences sont moins conceptuelles que logiques : tous deux croient aux valeurs, et envisagent le plaisir et la douleur. Mais là où les valeurs sont pour Mill des entités données, transcendantes, pour Bentham ce sont des fictions, non moins efficaces que pour Mill, mais des fictions. Ces différences théoriques peuvent être lues à la lumière de la pensée d'Edmund Burke.

Burke : le pouvoir du vide

La pensée de Burke fait en quelque sorte écho à celle de Bentham. Tout comme ce dernier, il se montre un adversaire de la révolution française, et pour les mêmes raisons : une réforme sociale construite sur des fondements comme le contrat social, l'amour de la liberté, le droit naturel (Bentham, 1996; Burke, 1999). La croyance en des valeurs transcendantes n'est en accord ni avec la théorie des mots de Burke, ni avec la théorie des fictions de Bentham.

Sans le développer en profondeur, Burke pose aussi le problème de l'utilité. De manière similaire à Bentham et Mill, il se prévaut d'une psychologie basée sur le plaisir et la douleur. Mais un élément à souligner, parce qu'il intéresse notre argumentation, est le fait que Burke traite le problème de l'utilité par le biais des arts et des poétiques, notamment en ce qui concerne le sublime. Avec la *Recherche...* de Burke, et son approche de l'utile et du langage, on peut non seulement saisir ce qui distingue l'utile chez Bentham et chez Mill, mais surtout, pourquoi ces conceptions de l'utile persistent à rester insaisissables.

Douleur comme émissaire de l'irreprésentable

De même que Bentham et Mill, Burke consacre une bonne partie de sa *Recherche philosophique...* au plaisir et à la douleur, comme indicateurs du beau et du sublime. Dans tous les cas, autant le beau que le sublime n'ont aucun rapport à l'utile. Non seulement là où l'utile apparaît, le sublime fait défaut (Burke, 2009, p. 134)⁷⁶, mais le beau n'a pas non plus sa source dans ce qui convient, dans l'utile : « Je ne prétends nullement qu'il ne faille pas tenir

⁷⁶ Voir page 85.

compte de l'utilité dans les œuvres d'art, ce qui serait absurde »(Burke, 2009, p. 192). Ainsi, au moment de faire référence à l'utilité, Burke montre un penchant pour une privation de l'utile.

La privation est en effet un élément essentiel pour saisir ce qu'il nomme *delight*⁷⁷, lequel se distingue du plaisir positif par une privation : « Il est donc très raisonnable de distinguer (...) un plaisir simple et exempt de relation, et un plaisir qui ne peut exister sans une relation, et plus particulièrement une relation à la douleur » (Burke, 2009, p. 92-93). Le sublime burkien a besoin d'une grande intensité de passion, qui peut bien être provoqué par un grand plaisir, mais dont la force sera toujours moindre que celle de la douleur. Et cette suprématie de la douleur n'est pas encore le *nec plus ultra* de l'intensité d'une passion :

*(...) la douleur (...) elle nous touche bien moins que l'idée de la mort ;
parce qu'il y a très peu de douleurs, même des plus cruelles, qu'on ne
préfère à la mort ; et ce qui rend généralement la douleur plus douloureuse,
si je puis dire, est qu'on la considère comme l'émissaire de cette reine des
terreurs(Burke, 2009, p. 96-97)*

Cette Reine des terreurs, décrite d'après le *Paradise Lost* de Milton, est l'un des exemples de l'obscurité (Burke, 2009, p. 123), et revient dans ses argumentations à propos de l'obscurité du verbe poétique : « personne ne connaît la mort, et elle nous affecte »(Burke, 2009, p. 274).

Cette réflexion de Burke nous paraît fondamentale, car elle marque un tournant dans son argumentation : Burke passe d'un aspect mécanique de la douleur, à un aspect symbolique. Si la douleur est terrible, elle ne l'est pas tant par la sensation qu'elle donne que par son caractère d'émissaire de la mort (Burke, 2009, p. 96). Même si personne ne la connaît, la mort nous affecte d'une terreur sans pareil. Ce qui nous touche n'est pas le stimulus, c'est l'idée, ici l'idée de la mort. Cet aspect terrible de la mort est aussi lié à une privation.

L'importance de la privation.

La privation est chez Burke un élément de grande importance pour le sublime qu'il nous propose. Il dit : « Toutes les privations *générales* sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence »(Burke, 2009, p. 141). Burke

⁷⁷ Cette notion sera travaillée dans le chapitre V, passage de la page 230..

commence un éloge de Virgile, en citant des passages de l'*Enéide* où la « dignité effroyable » est nommé en des termes où la privation domine : nuit *muette*, profondeurs *sombres*, *obscurité*, *l'ombre*, des *morts*. De même, le sublime est chez Burke nécessairement privé d'utilité : Le taureau est terrible, donc sublime, à condition qu'il ne soit pas utile, comme l'est le bœuf⁷⁸.

La privation a aussi son importance, quand il s'agit d'expliquer l'effet terrifiant du pouvoir et son association à la divinité. La divinité, en tant que manifestation ultime du pouvoir, est ce point « où notre imagination finit par se perdre »(Burke, 2009, p. 141). La divinité est terrible dans la mesure où elle nous prive de notre imagination, dans la mesure où nous nous trouvons incapables de la représenter.

Ce caractère privatif de la divinité n'est pas sans rapport avec ce que Burke dit des mots. Pour Burke, les mots ont un pouvoir plus propice au sublime que l'image, dans la mesure où ils sont incapables d'imiter ou de susciter les idées des choses, comme il le développe dans la section VII de la partie I⁷⁹. Si les objets naturels nous affectent pour des raisons mécaniques ou perceptives, les mots nous affectent autrement, et même de manière « parfois supérieure » (Burke, 2009, p. 259). Bien que Burke reprenne l'opinion générale d'un pouvoir des mots, de leur capacité à susciter les idées des choses, il nous montre que ce sont les mots sans représentation possible qui ont le plus de puissance : il s'agit des mots abstraits composés⁸⁰. Dans cette série de mots, qui « causent à peine des idées réelles(Burke, 2009, p. 261), Burke inclut la mort. Invisible, irréprésentable, jamais vue, seulement un mot, et pourtant destin inexorable. La mort, mais aussi la justice, l'honneur, et tous les mots qui ne sauraient se réduire à une image, sont les mots les plus puissants, et en conséquence, les plus susceptibles de susciter le sublime.

Burke place les mots abstraits composés au-dessus des deux autres types de mots. En tant que mots sans image, sans idée claire, ce sont ceux qui suscitent le plus de passions, et donc ceux par lesquels le sublime peut être atteint. Cette importance attribuée à la privation⁸¹ place la

⁷⁸ Comme exemplifié page 87.

⁷⁹ Comme expliqué page 136.

⁸⁰ Comme expliqué page 132.

⁸¹ Comme Burke le développe dans la partie II, section VI de sa Recherche philosophique... .

poésie au-dessus de la peinture (la peinture de son époque, bien entendu), dans la mesure où la poésie ne peut-être, par le caractère même des mots, un art d'imitation.

Dans ce penchant vers une privation, où l'obscurité semble l'emporter sur la clarté, Burke suit l'esprit de Longin qui considère le silence d'Ajax comme le plus sublime des discours. Un silence, où il n'y a point de mots, un véritable vide, et pourtant, pour Longin, « grand et plus sublime que tout discours »(Longin, 1991, part. IX, 2). Ce qui pourrait rassembler à un minimalisme discursif (si l'on se permet l'anachronisme) est en vérité l'esprit du traité longinien : De même que la passion suscitée par la flûte n'a rien à voir avec le sens ni avec l'argumentation⁸², Longin propose un discours d'autant plus vivant qu'il est privé de mots. Comment un traité de rhétorique peut-il proposer comme exemple le silence ? Ce qui semble impossible est ici dans la logique du paradoxe, chère à Longin (Pigeaud, 1991, p. 17). Longin essaie de nous expliquer ce qu'est un discours sublime par un exemple de privation de discours.

L'importance de l'ignorance

Dans la même veine, Burke énonce les raisons du pouvoir de l'obscurité. Si l'obscurité et ses différentes manifestations (absence de lumière, espaces sombres, manque de visibilité, des mots dont le sens est incertain) touche l'imagination⁸³, ce n'est pas seulement parce que c'est le produit d'une privation de lumière, mais parce qu'elle suscite une autre privation, celle de l'ignorance :

« (...) il y a dans la nature des raisons pour lesquelles une idée obscure, convenablement rendue, doit affecter davantage qu'une idée claire. C'est notre ignorance des choses qui cause toute notre admiration et qui excite principalement nos passions. La connaissance de l'habitude font que les causes les plus frappantes ne nous touchent que légèrement (...) l'idée d'éternité et celle d'infini sont de celles qui nous affectent le plus, et

⁸² « La flûte produit des passions chez les auditeurs, et les rend fous et pleins du délire des Corybantes » (Longin, 1991, part. XXXIX, 2).

⁸³ Voir chapitre III, passage « Burke : éloge de l'obscurité », page 131.

*pourtant il n'est peut-être rien que nous ne comprenions aussi peu que
l'infini et l'éternité(Burke, 2009, p. 126)*

Quelque chose de cette ignorance puissante apparaît dans la partie intitulée « Comment les mots influent sur les passions » (Partie V, section 7) de la *Recherche philosophique...* . Dans ce passage Burke explique que les passions d'autrui ne peuvent être communiqués que par les mots ; puis que les choses « naturellement fort touchantes ne surviennent que rarement dans la réalité, au lieu que les mots qui les représentent, s'y rencontrent souvent »(Burke, 2009, p. 274). Des fantasmagories sont données en exemple, comme les anges, les démons, le paradis, l'enfer. Et Dieu lui-même, comble du vide de toute représentation. Burke propose encore une fois la négativité comme source de puissance. C'est cette ignorance qui donne tout leur sens et leur valeur aux mots, car Burke le souligne : sans les mots, aucun moyen de connaître ce qu'on ne connaît pas, ni ce qu'on ne pourra jamais connaître. Pour l'inconnu, pour ce qu'il est impossible à connaître, il n'y a que les mots.

Conclusions

La lecture des textes de Bentham et de Mill montre chez ces auteurs une certaine impuissance à définir ce qu'est l'utile. Cette impuissance devient impossibilité lorsqu'on lit Burke. Selon sa logique, vouloir définir l'utile revient à vouloir définir la mort, ou Dieu, ou tout autre mot qui ne peut que susciter nos passions, en ce qu'ils nous dévoilent notre ignorance radicale, ou, dit dans les termes de Lacan, l'irréductible trou dans le savoir.

Pour Bentham, l'utile reste un vide, en tant qu'impossible à ontologiser, en tant qu'il n'est pas une entité mais le produit d'un calcul. L'absence d'être de l'utile est même une condition nécessaire pour son calcul. Cette logique revient dans son refus du droit naturel, du contrat social, et d'autres principes relatifs au droit naturel. Cette posture est fortement critiquée par son disciple John Stuart Mill, qui voit Bentham comme dramatiquement dépourvu de valeurs. La différence est que là où Bentham conçoit les valeurs comme des fictions, Mill voit des idéaux, dans un esprit plus platonicien. Quoiqu'il en soit, pour Bentham comme pour Mill, l'utilité est soit indéfinissable, soit injustifiable. Bentham propose une théorie qui supporte mieux cet insaisissable, en étant l'enjeu d'un calcul combinatoire. Mill trouve aussi un indéfinissable, mais plus en conflit avec son penchant pour des idéaux à valeur transcendante. Dans les deux cas, une tension existe entre les valeurs autour de l'utile et le plaisir et la douleur.

Vide

Dans cette tension, la lecture de Burke mène à une autre solution, où jouent les ressorts de cet indéfinissable. Là où pour Bentham et Mill le plaisir et la douleur permettent de saisir l'insaisissable de l'utilité, Burke nous permet de penser ces deux « entités réelles » comme produites par des fictions. Burke nous permet de saisir avec encore plus de force le vide propre à toute logique combinatoire, sans ontologiser quoi que ce soit, même s'il s'agit du plaisir et de la douleur.

Burke est un appui pour lire Bentham et Mill, dans la mesure où tout en prenant le plaisir et la douleur comme référence, il ne s'agit pas pour lui d'entités données, mais de produits du langage. Si la douleur est la douleur, c'est dans son rapport à la mort, irréprésentable par excellence. Si la mort a un tel effet, c'est en tant que privée de représentation, comme Dieu, commet toute une série de termes que Burke range dans la catégorie des « mots abstraits composés » : honneur, justice, vertu, bien, et tous les termes célébrés par Mill comme idéaux transcendants à suivre. Autant la mort que l'utile nous remettent dans la condition propre aux mots, au langage : l'absence de métalangage, l'absence d'une vérité de la vérité. Si pour Bentham et même pour Mill l'utile est le produit d'une combinatoire (combinatoire de fictions pour Bentham, et combinatoire de valeurs pour Mill), cette combinatoire n'est possible qu'autour d'un vide. Sans ce vide, et avec un être de l'utile, aucune combinatoire n'est possible. De même, sans ce vide, il n'y aurait pas de création artistique, comme le montrent Freud et Lacan.

Vide et création

Présentation

Dans les deux chapitres précédents, nous avons vu que si l'œuvre d'art produit un effet, ce n'est pas dans l'imagination d'une transcendance, mais à partir d'un jeu combinatoire qui produit une vérité. Lacan, à cet égard plus proche de Bentham que de Platon, propose que cette vérité soit une fabrication. Le fondement de cette fabrication est chez lui ouvertement associé à un vide fondamental, plus discrètement associé chez Freud à cette symbolisation impossible qu'on trouve dans une notion reprise par Lacan : *Das Ding*.

Si Bentham ne propose pas d'essence de l'utile c'est dans la mesure où il y a un vide fondateur. Nous allons voir comment ce vide fondateur apparaît en relation avec les arts, chez Freud et

chez Lacan. Comment chez Freud il y a aussi un vide au moment de penser l'utilité de l'art dans le lien social, et comment chez Lacan ce vide est non pas un déficit, mais la cause même de la sublimation artistique.

Chez Freud

Le mystérieux de l'art

Dans la réflexion de Freud sur les arts, une dimension insaisissable est toujours présente⁸⁴. Il y a le mystère de la création artistique, ou comment fait le poète pour anticiper ce que le scientifique découvre après des efforts analytiques considérables ; le mystère de la transmission d'un sens dans l'œuvre d'art, malgré l'obscurité de ce sens ; le mystère de l'utilité de l'art là où tout dans la société indique son inutilité.

Quoiqu'il en soit, Freud prend position face à cette dimension insaisissable des arts. Sa position n'est guère différente de celle du poète, et très différente de celle du philosophe : il garde ce qui reste inexplicable pour l'analyser, non pour le compléter, comme il l'exprime en citant le poète Heinrich Heine :

La philosophie n'est pas l'opposé de la science, elle se comporte elle-même comme une science, travaille en partie avec les mêmes méthodes, mais s'éloigne d'elle en restant attachée à l'illusion de pouvoir livrer une image du monde sans lacunes et cohérente, qui ne peut pourtant que s'effondrer à chaque nouveau progrès de notre savoir. (...) Et bien souvent, on estime que la raillerie du poète (Heine) n'est pas sans fondement, quand il dit du philosophe : « Avec ses bonnets de nuit et sa robe de chambre en guenilles, Il bouche les trous de l'édifice du monde. » (Freud, 1932e, p. 244-245)

Cette complétude du système philosophique, et l'insatisfaction de ce qui n'est qu'une supposée complétude réapparaissent dans *Totem et tabou*, lorsque Freud énonce les trois caricatures : l'hystérique comme caricature de l'art, la névrose obsessionnelle comme caricature de la

⁸⁴ Ceci peut expliquer pourquoi Freud fait sporadiquement référence aux arts : non tant pour la discipline artistique en soi, que parce qu'elle fait trou dans le savoir. C'est au moins ce que Lacan laisse entrevoir dans son séminaire XXI, séance du 2 novembre 1973 : l'intérêt de Freud pour l'occulte n'est pas un ésotérisme, un intérêt pour ce qui est caché, mais ce qui fait trou dans son système, ce qui est ailleurs, ce qui fait impasse dans la pensée.

religion, et la paranoïa comme caricature du système philosophique. Là où la philosophie et la religion se font en concurrence en aspirant à une cosmovision, l'art a pour Freud une place à part.

La posture de Freud semble plus proche de l'insatisfaction hystérique : il ne sera jamais satisfait par les possibilités de cohérence d'un système de pensée, ce qui le pousse à continuer à analyser, et à garder l'incomplétude de ce qui fait impasse. L'impasse, au moment d'aborder les arts, peut se résumer à une non-coïncidence entre le savoir et la vérité, telle qu'on l'expérimente à plusieurs moments, notamment dans l'écart entre l'intention de l'artiste et les effets de l'œuvre sur le spectateur ; l'utilité de l'art dans la culture ; les ressorts de la création artistique. Dans tous les cas, Freud considère un vide, un reste inexplicable, sans lequel il semble difficile d'expliquer quoi que ce soit.

Non-coïncidence entre le savoir et la vérité : utilité art dans culture

Un autre écart entre les savoirs apparaît dans « Le malaise dans la culture » (Freud, 1929). Dans sa partie III, Freud se pose la question de l'utilité des arts au sein de la culture. Cette question n'apparaît pas spontanément, mais lors d'une analyse au cœur de laquelle Freud repère la non-coïncidence entre les tâches principales de la culture et le rôle des arts dans la société. Il y a une finalité de la culture dans l'utile, et la présence des arts rend l'utilité insuffisante pour l'expliquer. Freud dit à propos des finalités de la civilisation :

Nous reconnaissons donc le niveau de culture d'un pays quand nous trouvons qu'en lui est entretenu et traité de façon appropriée tout ce qui sert à l'utilisation de la terre par l'homme et à la protection de celui-ci contre les forces de la nature, donc, brièvement résumé : ce qui lui est utile.

(Freud, 1929, p. 279)

Parmi ces finalités utiles, Freud ajoute le règlement des rapports entre les individus d'une société, par les institutions. Or, un élément constant dans toutes les civilisations contredit ces finalités utiles : le beau.

Mais il nous faut poser encore d'autres exigences à la culture et il est remarquable que nous espérons les trouver réalisées dans ces mêmes pays. Comme si nous voulions dénier la revendication que nous avons tout

d'abord élevée, nous saluons aussi comme culturel ce que font les hommes quand nous voyons leur sollicitude se tourner vers des choses qui ne sont pas du tout utiles et sembleraient plutôt inutiles (...) Nous remarquons bientôt que l'inutile, dont nous attendons qu'il soit estimé par la culture, c'est la beauté (Freud, 1929, p. 279)

La beauté que Freud, de manière très classique, associe aux arts décoratifs, semble ne pas coïncider avec les finalités principales d'une société, alors même que toute société qui néglige cette beauté est très vite considérée comme non-civilisée. Freud repère un écart, un vide au moment même où il tente de donner consistance au principe d'utilité : « l'utilité ne nous explique pas totalement la tendance; il faut que quelque chose d'autre encore soit en jeu » (Freud, 1929, p. 281).

Un autre exemple d'écart entre les savoirs apparaît dans « Le Moïse de Michel-Ange » (Freud, 1914b). Freud se montre dès le début étonné de voir non seulement l'abondance des interprétations qu'une œuvre peut provoquer, mais la non-coïncidence entre ces interprétations. Freud remarque qu'il y a non seulement un écart entre les opinions des spectateurs au moment de saisir le sens de l'œuvre, mais aussi un écart entre ces opinions et les intentions de l'artiste. Cette impossibilité de la psychanalyse de remplir ces trous entre les savoirs est ouvertement assumée par Freud, en disant dans son « Court abrégé de psychanalyse » (Freud, 1923a) que, n'étant pas une *Weltanschauung*, la psychanalyse n'a pas les moyens de proposer un système d'appréciation esthétique. Quelque chose du désir en jeu dans l'œuvre peut être saisi, mais il restera toujours de l'ininterprétable.

Quoiqu'il en soit, ce qui reste pour Freud comme vraiment inexplicable est la création artistique. Il l'exprime dans « Un souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci » (Freud, 1910c) et dans son « Autoprésentation » (Freud, 1925a). Après avoir mentionné ses analyses de Hamlet ainsi que d'autres analyses de ses collègues Rank et Jones, Freud avoue avoir été « porté, à partir de là, à s'attaquer à l'analyse de l'activité de création poétique et artistique en général ». Malgré ses efforts, tous précieux, le souci demeure : « L'analyse ne peut rien dire pour élucider le don artistique, tout comme ne lui échoit pas la mise à découvert des moyens avec lesquels l'artiste travaille, la technique artistique » (Freud, 1925a, p. 112-113).

La création et la question du sexuel

Bien que Freud assume les limites de sa pensée, il ne recule pas devant l'énigme de la création artistique. Parmi ses tentatives d'analyse, le « Souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci » mérite une mention particulière. Non tant parce que Freud associe la création à sa théorie libidinale (comme il l'énonce maintes fois dans son œuvre), que par la manière dont il aborde la sexualité. Le désir créateur et chercheur de Léonardo est associé par Freud à la recherche et à l'élaboration des théories sexuelles de l'enfant. Le désir de savoir des enfants se manifeste par de nombreuses questions, lesquelles étonnent l'adulte qui ne s'aperçoit pas que ce déploiement d'interrogations ne sont « que des détours et qu'elles ne peuvent avoir de fin, puisque l'enfant ne veut par elles que remplacer une seule question, que pourtant il ne pose pas » (Freud, 1910c, p. 103). Cette question jamais posée reste telle, jamais prononcée, pour ensuite disparaître brusquement. Freud montre que cette question non prononcée continue à travailler l'enfant durant toute la période de recherche sexuelle qui suit.

Dans ce passage du « Souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci », le sexuel est abordé par Freud comme la question jamais posée d'un savoir qui devient savoir sexuel. Question qui deviendra dans l'âge adulte de Léonardo un désir de recherche sur des sujets aussi divers que les premières questions de l'enfant, comme substituts d'une question non prononcée. Remarquons que cet insaisissable marque autant cette question que le savoir qu'elle vise. Comme l'avait anticipé le dramaturge Frank Wedekind, Freud remarque que ce avec quoi l'humain ne sait que faire, c'est le sexe, et que le sexe reste le vide dans le savoir qui cause le désir de savoir (Lacadée, 2010).

Le sexuel comme question non prononcée n'est pas l'abord du sexuel le plus répandu dans la *vulgate* freudienne. L'importance donnée par Freud au sexuel reste une source de malentendu considérable, qui a constitué un obstacle à la diffusion de la pensée de Freud, de son vivant comme après sa mort. En guise d'exemple, dans son article « Psychanalyse et Théorie de la libido » (Freud, 1923b) ainsi que dans son « Autoprésentation » (Freud, 1925a), Freud mentionne les critiques adressées à la psychanalyse et à la valeur donnée au sexuel. Notamment sa théorie de la sublimation. Pour ses détracteurs, placer le sexuel à la source des arts et de la culture, revenait à les dégrader. Le sexuel étant pour eux lié à une sorte d'animalité, établir son rapport avec les arts équivalait à une insulte.

Chez Lacan

Les trois sublimations

Si Lacan a proposé une articulation entre le vide et la création artistique, celle-ci se trouve davantage dans son séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*. A partir de *Das Ding*, emprunté à Freud dans son « Esquisse de psychologie » (Freud, 1896) ainsi que dans « La négation » (Freud, 1925b), Lacan conceptualise la sublimation, processus impensable sans un vide comme cause. Ce vide, il le localise dans *Das Ding*, moins dans sa dimension pulsionnelle que symbolique : *Das Ding* comme un vide dans le symbolique (Recalcati, 2006). La Chose est aussi définie comme « (...) l'effet de l'incidence du signifiant sur le réel psychique qui est en cause » (Lacan, 1991c, p. 161).

Lacan propose trois types de sublimation, chacune respectivement associée à l'art, à la religion, à la science. Dans chacune, le rapport à *Das Ding* est différent. La religion « consiste dans tous les modes d'éviter ce vide » (Lacan, 1991c, p. 155). La science « (...) rejette la présence de la Chose, pour autant que, dans sa perspective, se profile l'idéal du savoir absolu (...) Le discours de la science est déterminé par cette *Verwerfung* » (Lacan, 1991c, p. 157). Différente est la relation de l'art avec la Chose : L'art « se caractérise par un certain mode d'organisation autour de ce vide » (Lacan, 1991c, p. 155). Là où la religion évite le vide, là où la science le forclose, l'art s'organise autour de ce vide.

La Chose : Ruth Kjar et le vase de Heidegger.

La Chose a une fonction dans la définition de la sublimation chez Lacan. Elle est vide symbolique et incandescence pulsionnelle⁸⁵ (Recalcati, 2006). Lacan prend ses distances avec l'idée postfreudienne de la création artistique comme suite des fantasmes de l'enfant concernant le corps de la mère (Lacan, 1991a, p. 140). Il nous propose un exemple, le cas de Ruth Kjar, présenté dans l'article de Karin Milailis « L'espace vide », évoqué par Melanie Klein dans « Situations d'angoisse infantile exprimées dans une œuvre musicale et dans le conte d'une impulsion créatrice » (Klein, 1929). Il s'agit d'une femme sujette à des crises mélancoliques. Elle se plaint d'un espace vide qu'elle ressent en elle, qu'elle n'arrive pas à combler. Lors de

⁸⁵ De la dimension pulsionnelle de la Chose, voir chapitre V, passage « Trieb et Das Ding : impasse à la morale et à l'utilité », page 249.

l'une de ses crises, ce vide dont elle se plaint trouve une illustration sur le mur d'une de ses pièces. Son beau-frère étant un artiste peintre de talent, Mme Kjar avait un mur couvert de tableaux de l'artiste. L'un des tableaux vendu, elle voit un vide sur le mur, qui « cristallise », selon ses termes, celui qu'elle sent en elle. Un jour elle décide de combler cet espace en peignant un tableau dans le style des autres tableaux sur le mur. Sans aucune formation artistique, elle réussit une peinture qui surprend son beau-frère connaisseur. Là où Klein analyse le cas à partir de l'hypothèse d'une réparation du corps de la mère, Lacan souligne le rapport à la Chose, d'après les travaux de Freud sur ce sujet dans son « Esquisse de psychologie » et dans « La négation ».

Cette Chose serait l'objet mythique perdu, que le sujet cherche à retrouver par le leurre du principe de plaisir. « Telle est pour Freud la définition fondamentale de l'objet dans sa fonction directrice (...) Qu'il ait été perdu, en est la conséquence –mais après coup. Et donc, il est retrouvé sans que nous sachions autrement que de ces retrouvailles qu'il a été perdu »(Lacan, 1991a, p. 143). Cette Chose, en tant objet à retrouver, rappelle à Lacan la phrase de Picasso « je ne cherche pas, je trouve » et le reporte à sa définition de l'ennui : désir d'autre chose (Lacan, 1998). La Chose est cet objet qu'on cherche derrière l'objet qu'on trouve, qui fait que l'objet n'est jamais ce qu'on cherche, et qu'il reste toujours le désir d'autre chose. Cette « autre chose » c'est la Chose. Cette recherche de la retrouvaille ne passe pas par n'importe quelle voie pour Lacan. Il s'agit dans la sublimation de la voie du signifiant : « Evidemment, ce qui est trouvé est cherché, mais cherché dans les voies du signifiant. Or, cette recherche est en quelque sorte une recherche antipsychique, qui, par sa place et sa fonction, est au-delà du principe du plaisir »(Lacan, 1991a, p. 143). Dans la sublimation conceptualisée par Lacan, ce travail du signifiant pour retrouver la Chose se fait autour du vide de cet objet perdu qui, en tant que mythique, n'a jamais été perdu. Dans l'article « La sublimation artistique et la Chose » Massimo Recalcati considère que le cas Ruth Kjar montre la condition du travail créatif dans la théorisation de Lacan : un travail par structure articulé à la condition, généralement mélancolique, d'une relation privilégiée du sujet avec le vide (Recalcati, 2006, p. 62).

Si la sublimation est un travail symbolique autour du vide de la Chose, Lacan nous présente un autre exemple paradigmatique : la fonction artistique du potier pour parler de la création, de l'usage du langage, et le motif éthique de la sublimation en tant que « un objet peut remplir cette fonction qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, mais de la représenter,

en tant que cet objet est créé » (Lacan, 1991a, p. 144). Lacan nous invite à lire la perspective heideggerienne de la fonction de *das Ding*, dans le « recueil intitulé *Essais et Conférences* et à l'article sur *la Chose* » (Lacan, 1991a, p. 145). C'est à partir de l'exemple du vase que Lacan peut argumenter son hypothèse : la création issue de la sublimation est *ex nihilo*.

Si la création est pour Lacan *ex nihilo*, c'est dans la mesure où le vase crée le vide, « dans un monde qui, de lui-même, ne connaît rien de tel ». Aussi, la création dans la sublimation est *ex nihilo* dans la mesure où elle est faite moins à partir d'un vide, qu'autour d'un vide. En effet, pour Lacan « rien n'est fait à partir de rien », comme toute l'histoire de la philosophie l'articule. Mais Lacan introduit une différence : bien que le vase soit en effet fait d'une matière, le vase est fait autour d'un centre vide qui est la Chose, lequel se présente « comme un *nihil*, comme rien. Et c'est pourquoi le potier, tout comme vous à qui je parle, crée le vase autour de ce vide avec sa main, le crée tout comme le créateur mythique, *ex nihilo*, à partir du trou » (Lacan, 1991a, p. 146) (...). En guise d'exemple, Lacan prend la plaisanterie du macaroni comme un trou avec quelque chose autour. La lecture faite par Lacan de l'« Esquisse de psychologie » de Freud fait référence à un signifiant qui, une fois a traversé le sujet, introduit dans le réel une béance, un trou. L'exemple du vase le montre si l'on prend le vase en tant que signifiant : « L'introduction de ce signifiant façonné qu'est le vase, c'est déjà la notion tout entière de la création *ex nihilo*. Et la notion de la création *ex nihilo* se trouve coextensive de l'exacte situation de la Chose comme telle » (Lacan, 1991a, p. 147).

L'insaisissable du vide : l'exemple de l'amour courtois

L'amour courtois est ensuite pris par Lacan comme exemple de la sublimation, en tant qu'organisation du signifiant autour du vide de la Chose. Lacan souligne comment dans cette poésie, il est toujours question d'une qualité immatérielle et inaccessible de la femme. Autour de cette figure immatérielle nommée « la Dame », se déploient des thèmes autour de l'amour, du deuil, jusqu'à la mort, ce que Lacan appelle « une scolastique de l'amour malheureux » (Lacan, 1991c, p. 175).

Cette poésie eut des incidences dans le rapport de l'homme avec la femme, un rapport qui reste toutefois conditionné par la structure :

*Ce qui nous intéresse du point de vue de la structure, c'est qu'une activité
de création poétique ait pu exercer une influence déterminante –*

Vide

secondairement, dans ses suites historiques – sur les mœurs à un moment où l'origine et les maîtres mots de l'affaire ont été oubliés. Mais nous ne pouvons juger de la fonction de cette création sublimée que dans des repères de structure. (Lacan, 1991c, p. 178)

Dans ce rapport dont les repères sont dans la structure, on trouve une femme immatérielle, inaccessible, sans substance réelle, et identifiée à des entités abstraites comme la grâce, de même que Dante identifie sa Béatrice avec la philosophie, commente Lacan⁸⁶ : « (...) ladite personne est plus proche de l'allégorique. On ne parle jamais tant en termes d'amour les plus crus que quand la personne est transformée en une fonction symbolique »(Lacan, 1991c, p. 179). Cette Dame sublime, immatérielle, coïncide avec l'une des définitions de la sublimation chez Lacan : l'objet élevé à la dignité de la chose (Lacan, 1991a, p. 133). La Dame est à la place de la Chose, en tant qu'insaisissable, indicible, irréprésentable, ce qui la rend inhumaine : « La création de la poésie consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain »(Lacan, 1991c, p. 180). Lacan souligne comment même les vertus de la Dame sont traitées d'une manière immatérielle : « Jamais la Dame n'est qualifiée pour telles de ses vertus réelles et concrètes, pour sa sagesse, sa prudence, voire même sa pertinence ». Et même dans cette virtuosité sublime, cette Dame montre une volonté que ne freine aucune loi : « Par contre, elle est aussi arbitraire qu'il est possible dans les exigences de l'épreuve qu'elle impose à son servent » (Lacan, 1991c, p. 180).

Ce caractère inaccessible de la Dame correspond à la qualité inaccessible de la Chose, dans ce qu'il appellera « l'esthétique freudienne »(Lacan, 1991c, p. 190). Cette Dame élevée à la dignité de la Chose à retrouver, sans jamais la retrouver, serait « ce champ que j'appelle celui de la Chose (...) quelque chose au-delà, à l'origine de la chaîne signifiante (...) lieu élu où se produit la sublimation »(Lacan, 1991c, p. 253). On remarque ainsi comment cet accès à la Chose insaisissable se fait par le biais du signifiant. Cette organisation du signifiant autour de la Chose, qui est l'une des définitions par Lacan de la sublimation, est l'esthétique freudienne.

⁸⁶ Dans cette même voie, on songe à Wagner, qui nommait sa bien-aimée Cosima comme *meine Vorstellung* (ma représentation), en allusion au livre de Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Le monde comme volonté et représentation) (Pleger, 2012).

Lacan exprime encore son étonnement de voir à quelle place insaisissable les poètes ont mis la femme. Mais pour Lacan, la femme à cette place ne risque rien, car il ne s'agit plus de la femme, mais d'une condition d'objet du désir. Cet être n'est rien d'autre qu'un être de signifiant :

Les historiens, ou les poètes, qui se sont attaqués au problème, ne peuvent arriver à concevoir comment la fièvre, voire la frénésie, si manifestement coextensive à un désir vécu qui n'a rien de platonique, indubitablement attestée dans les productions de la poésie courtoise, se conjugue avec ce fait tout à fait manifeste, que l'être auquel le désir s'adresse n'est rien d'autre qu'un être de signifiant. Le caractère inhumain de l'objet de l'amour courtois saute en effet aux yeux. (Lacan, 1991c, p. 254)

Et dans cette qualité de signifiant de l'objet du désir, Lacan retrouve le vide, le trou, tel qu'il l'a signalé avec le vase :

C'est d'ailleurs ce qui donne son sens à cette extraordinaire suite de dizains du poète Arnaud Daniel dont je vous ai donné la lecture (...) car la femme, de sa place, répond, pour une fois, et au lieu de suivre le jeu, avertit le poète, à ce degré extrême de son invocation au signifiant, de la forme qu'elle peut prendre en tant que signifiant. Je ne suis rien d'autre, lui dit-elle, que le vide qu'il y a dans mon cloaque, pour ne pas employer d'autres termes. Soufflez dedans un peu pour voir –pour voir si votre sublimation tient encore. (Lacan, 1991c, p. 254)

Nous retrouvons le creux, le vide, dans l'objet du désir, ici non seulement élevé à la dignité de la Chose, mais aussi associée au cloaque, c'est-à-dire, au déchet⁸⁷. Ce qui ne contredit pas le propos de Lacan, si on considère que, s'agissant de la sublimation, il définit le sublime comme « le point le plus élevé de ce qui est en bas » (Lacan, 1975b, p. 17). La bassesse du cloaque n'est pas nécessairement un obstacle à sa condition sublime.

Presque dix ans après, Lacan reprend la sublimation et l'amour courtois, en soulignant que cette poésie montre ce qui fait trou dans le savoir. A partir de son « il n'y a pas de rapport sexuel »,

⁸⁷ Du passage de l'objet précieux au déchet, voir le chapitre VI, passage « Art et reste : entre le déchet et l'agalma », page 286.

il dit que « s'il y a un point où ça s'affirme, et tranquillement, dans l'analyse, c'est en ceci, que la Femme, on ne sait pas ce que c'est » (Lacan, 1968, p. 226), que si la psychanalyse en sait quelque chose, c'est par le biais non d'une représentation, mais par le biais d'un ou des représentants de la représentation. La Chose, au centre du problème de la sublimation, « assurément n'est pas sexuée (...) ce qui permet que nous fassions l'amour avec elle, sans avoir la moindre idée de ce que c'est que la Femme comme Chose sexuée » (Lacan, 1968, p. 230). Et à partir de cette Chose, il reprend la sublimation et l'exemple de l'amour courtois. Si dans cette poésie toutes les femmes ont le même caractère immatériel et inhumain, comme si elles étaient toutes une seule et même femme, c'est dans la mesure où, pour Lacan, elles ont la même fonction que les Venus préhistoriques : non pas de représentation, mais de représentantes de la représentation. En ce sens, la poésie de l'amour courtois montre cette absence de représentation, voire d'image. C'est pour Lacan un hommage au désir sexuel, qui dépasse la condition narcissique. Dans le séminaire XX Lacan reprend la dimension insaisissable de la Femme et de l'amour courtois. Ces deux impossibles à représenter sont associés à la poésie, en disant que faire l'amour c'est faire de la poésie. C'est pourquoi il distingue la poésie de l'acte sexuel : « (...) il y a un monde entre la poésie et l'acte. L'acte d'amour, c'est la perversion polymorphe du mâle, cela chez l'être parlant. Il n'y a rien de plus assuré, de plus cohérent, de plus strict quant au discours freudien » (Lacan, 1975b). Comme il l'avait dans son séminaire sur l'éthique, pour Lacan c'est l'homme qui aborde la femme, mais non pas en tant que femme mais en tant que cause de son désir, objet *a*.

Conclusions

Freud trouve une dimension énigmatique dans l'œuvre d'art. Face à cette énigme il ne prend pas la posture du philosophe qui, comme le poète Heine le parodie, bouche les trous de l'univers. Sans prétendre à une *Weltanschauung*, l'énigme pour Freud n'est pas à compléter, mais à analyser.

Ce mystère de l'art semble être du côté de quelque chose qui rend le savoir insuffisant. Autrement dit, quelque chose qui rend impossible que le savoir fasse une totalité. Freud s'étonne des savoirs que l'énigme artistique déclenche, et comment tous ces savoirs ne coïncident pas entre eux : C'est le cas des théories et des interprétations d'œuvres d'art, lesquelles non seulement ne coïncident pas entre elles, mais en plus, toutes ensemble, ne sauraient dévoiler l'énigme de l'œuvre (Freud, 1914b). Ce savoir qui se trouve incomplet face

à l'art se répète lorsque Freud se pose la question de l'utilité de l'art dans la culture. Un savoir formalisé concernant l'utile, que Freud localise dans le principe d'utilité, semble insuffisant pour expliquer la présence des arts dans toutes les civilisations (Freud, 1929).

Ce caractère d'énigme des arts, pour Freud, peut se résumer comme une non-coïncidence entre le savoir et la vérité. La non-coïncidence entre ces deux termes apparaît aussi au moment de penser les ressorts psychiques de la création. En effet, la création artistique représente pour Freud une limite à son propre savoir psychanalytique, énigme qui ne l'a pas fait reculer. Dans « Un souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci » (Freud, 1910c) Freud cherche les coordonnées de l'esprit créateur et chercheur de l'artiste-ingénieur. Dans ces coordonnées, le sexuel est souligné par Freud comme ce qui fait trou dans le savoir. Face à un tel vide, l'artiste met au travail sa créativité et son désir de savoir. Cette importance donnée au sexuel a coûté cher à Freud. C'est l'une des plus grands sources de malentendu à l'égard de sa théorie, malentendu qui aurait pu être évité si ce sexuel avait été compris comme ce qui fait trou dans le savoir, comme la « question, que pourtant il [l'enfant ou Léonardo] ne pose pas » (Freud, 1910c, p. 103).

C'est ce caractère vide du sexuel, comme un trou dans le savoir, qui est pour Freud la cause, le moteur des productions culturelles. Ce vide, en tant qu'écart entre le savoir et la vérité, semble ainsi chez Freud une constante en ce qui concerne les arts, et leur place énigmatique dans la civilisation. Thèse qui sera reprise par Lacan.

La sublimation chez Lacan est impensable sans un rapport fondamental au vide, tel qu'il le conceptualise dans le séminaire VII avec la Chose, le *Das Ding* du Freud de l'« *Entwurf...* » et de la « *Verneinung* ». Vide qui est la cause, et rend possible la sublimation. Celle-ci est définie de deux manières : une organisation du signifiant autour du vide ; l'élévation de l'objet à la dignité de la Chose.

Selon cette logique, trois types de sublimation sont isolés par Lacan : sublimation dans la science ; sublimation dans la religion, sublimation dans l'art. L'art considère le vide comme quelque chose à contourner, là où la religion l'évite, et là où la science le force dans l'idéal du savoir absolu. Nous remarquons que ces trois sublimations montrent une certaine coïncidence avec les trois caricatures que Freud propose dans son *Totem et tabou* : paranoïa, névrose obsessionnelle et hystérie, comme caricatures, respectivement, de la science, la religion

et de l'art. Si nous pensons l'hystérie à partir du discours hystérique, la ressemblance avec la sublimation dans l'art est encore plus patente. Car là où la sublimation artistique prend le vide comme cause, dans le discours hystérique, la place de l'agent occupée par le sujet est causé par la place de la vérité occupée par l'objet *a*. Ceci a encore plus de sens si nous reprenons le Lacan du séminaire XX, où la Femme de l'amour courtois, objet élevée à la dignité de la Chose, est identifiée à l'objet *a*, cause du désir.

Trois exemples paradigmatiques de la sublimation sont proposés par Lacan : le potier, issu des réflexions de Heidegger ; le tableau manquant de Ruth Kjar; la poésie de l'amour courtois. Le cas du potier montre comment le vase est le signifiant qui inscrit le vide là où, dans le réel, rien ne manque. Si la sublimation chez Lacan trouve sa cause dans le vide, ce vide n'est pas un éternel préexistant, mais une conséquence de l'incidence du signifiant. Le vase montre comment la création est ex nihilo, en tant qu'elle prend comme point de départ le vide issu de l'incidence du signifiant. D'autre part, le cas de Ruth Kjar montre comment la présence effective de l'absence, présentée par l'espace vide sur le mur, peut de manière efficace déclencher une activité sublimatoire. Le cas de la poésie de l'amour courtois nous montre une autre dimension : une activité poétique dont l'objet est un insaisissable, un impossible à représenter. Lacan le signale ainsi dans son séminaire XVII : les choses de l'amour et du sexe sont des choses qui font trou dans le savoir. Du côté du vide comme objet de cette poésie, la Dame semble avoir les mêmes attributs que les mots abstraits composés de Burke : quelque chose d'impossible à représenter, insaisissable, immatériel, et en conséquence, saisissant.

Comme Lacan le soulève souvent dans son œuvre, l'insaisissable de l'objet artistique n'est pas du côté de la représentation, mais du côté du représentant de la représentation (*Vorstellungsrepräsentanz*). C'est par ce biais que la dimension impossible à représenter de la Dame est associée aux Venus préhistoriques : des figures qui ne sont pas une mimesis de la Femme. De même, la Femme, dans l'amour courtois, semble quasiment un équivalent d'une entité abstraite comme la mort chez Burke : quelque chose sans représentation, mais dont nous pouvons nous faire une idée à partir d'un représentant de la représentation. La poésie de l'amour courtois reste ainsi un exemple paradigmatique du vide fondamental dans le désir, qui est le vide propre à l'impossible à représenter du désir sexuel. De la même manière que pour Lacan, la peinture ne représente pas, mais reste un représentant de la représentation, un voile qui attrape le regard (Lacan, 1973b).

Cet impossible à représenter signalé par Lacan peut se penser comme la cause de l'écart entre le savoir et la vérité que Freud repère lorsqu'il veut comparer les nombreuses analyses que suscite un objet artistique. Là où il cherche la possibilité d'une référence pour saisir le sens d'une œuvre, l'écart entre les savoirs divers montre que la référence est l'absence de référence transcendante. S'il y a une référence, c'est l'absence de représentation, le vide. Le même écart entre le savoir et la vérité se manifeste lorsque Freud trouve insuffisant le principe d'utilité pour expliquer les arts.

Lorsque Freud pense aux ressorts psychiques de la création artistique, son analyse entre en résonance avec les postulats de Lacan concernant la sublimation artistique. Dans son analyse de Léonardo da Vinci, Freud localise la question sexuelle : une question jamais posée. Cette absence de réponse provoque la création et la recherche. Ce vide, un trou dans les représentations que le savoir ne saurait remplir, est en accord avec la sublimation dans le cas paradigmatique de la poésie de l'amour courtois, où l'amour et le sexe font trou dans le savoir, provoquant une poésie qui reste une organisation du signifiant autour du vide de la Chose. La chose, toujours conséquence de l'incidence du signifiant, est donc en lien intime avec l'impossible du rapport sexuel (Lacan, 1968). C'est sur ce point que Lacan propose une esthétique freudienne : l'économie des signifiants, qui nous montre la Chose inaccessible (Lacan, 1991c). C'est pourquoi, pour Lacan, l'art est ce qui fait limite à la *Bedeutung*.

L'art chez Lacan : vers les limites de la Bedeutung

Présentation

Si les arts représentent une énigme pour Freud par l'écart qu'ils marquent entre le savoir et la vérité, et si Lacan nous propose un exemple paradigmatique d'une poésie de l'insaisissable du sexe et de la Femme, c'est dans la mesure où l'art est une fabrication qui nous mène aux limites de la *Bedeutung*, de la signification, comme Lacan le signale dans plusieurs moments de son œuvre.

Idéal de complétude de la science

Tout au long de son enseignement, Lacan insiste sur la dimension d'incomplétude à ne jamais oublier pour saisir la valeur de la découverte de Freud. Comme le prouve sa conférence de Milan, où il décrit le discours capitaliste : un Lacan qui, au début des années 70, écrit son

cinquième discours pour s'opposer à tous les idéaux de complétude, autant de la science moderne que de l'*Ego-Psychology*.

Avec cette position, Lacan oppose son enseignement aux idéaux de complétude propres à la philosophie et à la science moderne. Dans le séminaire XII, Lacan avance une définition à lui de la philosophie : « J'appelle « philosophie » tout ce qui tend à masquer le caractère radical et la fonction originaire de cette perte. Toute dialectique et nommément l'hégélienne qui va à masquer, qui en tout cas pointe à récupérer les effets de cette perte, est une philosophie »(Lacan, 1964, p. 19).

Cette posture n'est pas exclusive à la philosophie. Lacan consacre une bonne partie de son enseignement à souligner ce penchant à la complétude dans les courants postfreudiens, notamment américains, qui présentent aussi un idéal de complétude. C'est par ce biais que Lacan critique la théorie de la relation d'objet, où l'objet est pensé comme adéquat pour un sujet donné. Lacan, au contraire, souligne une inadéquation radicale de l'objet à l'égard du sujet, qui laisse voir un fond d'angoisse fondamental. C'est ce qu'il démontre avec le fétiche (Lacan, 1994). L'idée d'un objet adéquat est le piège où la psychanalyse risque de tomber sous les idéaux de la science moderne, au prix de perdre la vraie dimension de la découverte freudienne : son rapport à un insymbolisable.

Pour Lacan, les discours prétendant à la complétude sont un discours qui fait taire le sujet. Dans le séminaire II il pose une question excentrique: pourquoi les planètes ne parlent pas ? Un éminent philosophe lui répond « parce qu'elles n'ont pas de bouche » (Lacan, 1978b, p. 277). Cette réponse, qui début déçoit Lacan, lui devient révélatrice: l'absence de bouche est associée à l'absence d'une béance qui permet la parole. Ce qui est aussi associé aux patients psychotiques atteints du syndrome de Cottard, qui se plaignent de ne pas avoir de bouche, ou de ne jamais mourir. La psychose et l'absence d'une béance sont souvent associées par Lacan aux idéaux scientifiques et philosophiques, où le savoir et la vérité n'ont pas d'écart, rien qui les sépare⁸⁸. Là où l'idéal hégélien du savoir absolu réapparaît dans les courants de l'*Ego-Psychology* sous forme d'idéal de *moi fort*, Lacan prône un sujet divisé qui, en tant que tel, ne sait pas ce qu'il dit, car « s'il savait ce qu'il dit, il ne serait pas là » (Lacan, 1978b, p. 285). Toute la première

⁸⁸ Comme Lacan le fait souvent, il associe la psychose au discours de la science, en tant que ce dernier aussi opère à partir d'une forclusion de la castration, comme vu dans l'Introduction, page 30.

partie du séminaire II souligne comment cette vision du sujet a trouvé depuis Freud de grandes difficultés à être entendue ; et comment les sciences, y compris la psychanalyse de ses contemporains, ont tendance à garder l'idée d'une entité totale. Cet idéal de totalité est associé par Lacan à la sphère et au mouvement circulaire : « Ainsi donc, la sphère n'a ni yeux ni oreilles (...) » (Lacan, 2001, p. 116). Cette sphère est l'idéal que la science ne lâche pas, ceci à cause de la forclusion de la castration (Lacan, 2001, p. 117).

Cet idéal est pour Lacan à la hauteur de la religion. Là où la science a tendance à s'opposer à la religion, Lacan suit la voie de Freud. Ce dernier voit science et religion en concurrence concernant la *Weltanschauung* (Freud, 1932e, p. 244-245), Lacan fait un pas de plus : science et religion, bien qu'elles ne soient pas équivalentes, vont « très bien ensemble. C'est un « *Dieu-dire* » » dit Lacan, en jouant avec l'homophonie *délire*. Mais cette complétude ne saurait tenir, car l'incomplétude du système est structurelle :

Heureusement, y a-t-il un trou (...) Le sujet se prend pour Dieu, mais il est impuissant (...) à justifier que ce S indice 1 le représente auprès d'un autre signifiant, et que ce soit par là que passent tous les effets de sens, lesquels se bouchent tout de suite, sont en impasse. (Lacan, 1976b, p. 76)

Il faut souligner que, bien que Lacan attribue à la science et à la philosophie l'idéal d'un savoir total, son idée d'une incomplétude du symbolique a une référence scientifique : le théorème de l'incomplétude de Kurt Gödel, qu'il mentionne dans « La science et la vérité ». La logique issue de la science moderne tente bien de suturer toute béance, mais c'est aussi un théorème scientifique qui montre qu'un système total ne peut qu'échouer. La science moderne est « « incontestablement la conséquence strictement déterminée d'une tentative de suturer le sujet de la science, et le dernier théorème de Gödel montre qu'elle échoue ». Selon la logique proposée par Gödel, le sujet de la psychanalyse « reste le corrélat de la science, mais un corrélat antinomique puisque la science s'avère définie par la non-issu de l'effort pour le suturer » (Lacan, 1992, p. 861).

Le cogito et un sujet d'essence poétique

A partir du *cogito*, Lacan associe le sujet de la psychanalyse au poète qui ne sait pas ce qu'il écrit, et aux arts qui, tout comme le sexe, nous mènent aux limites de la *Bedeutung*. Dans le séminaire XX, il commence par définir le signifiant, qu'il évite d'identifier au mot ou à la

substance. Tel est le piège de Saussure selon Lacan : penser que le signifiant a affaire à un signifié préexistant, comme une substance. C'est à partir de la question de la substance que Lacan passe à la *res cogita*, la substance pensante, laquelle est associée au « je pense ». Malgré le précepte d'un inconscient structuré comme un langage, la formule *je pense donc je suis* ne fait pas du sujet quelque chose d'existant. Le sujet n'est pas celui qui pense, mais « celui que nous engageons (...) à dire des bêtises », bêtises grâce auxquelles l'analyse est possible. Ces bêtises, dans la mesure où le sujet ne pense pas, sont la condition nécessaire pour « qu'un certain réel [puisse] être atteint ». Lacan souligne la difficulté de tenter de faire ce travail avec les philosophes, difficulté qui peut être surmontée avec la poésie, comme il l'insinue en évoquant Parménide : « Heureusement que Parménide a écrit en réalité des poèmes (...) c'est bien parce qu'il était poète que Parménide dit ce qu'il a à nous dire de la façon la moins bête » (Lacan, 1975b, p. 25). Le dire de la façon la moins bête correspond ainsi à un « ne pas penser ».

Comme Lacan le développe plusieurs fois, le cogito rend possible le sujet de la psychanalyse dans la mesure où, dans la quête d'une certitude, le cogito devient un *dubito*, ce qui indique la division subjective du *je pense* : « *donc je suis* ». Cette division débouche sur une dimension poétique du sujet. A partir du modèle de l'aliénation et de la séparation, Lacan propose, à partir du *je ne pense pas* et du *je ne suis pas*, deux corrélats respectifs : le *je ne pense pas* comme corrélat du ça, et le *je ne suis pas* comme corrélat de l'inconscient. Ces deux registres « s'éclipsent, s'occultent l'un l'autre, en se recouvrant » (Lacan, 1966a, p. 153). Concernant le « je ne suis pas », celui-ci se positive comme un « je suis ça », qui est pour Lacan un pur impératif correspondant à la formule freudienne du « *Wo es war, soll Ich werden* ». Le « je ne pense pas » est lié à « l'inconscient, dans son essence poétique et de *Bedeutung* » (Lacan, 1966a, p. 154). Sans expliquer immédiatement cette « essence poétique », Lacan développe ce « je ne pense pas » comme « l'incapacité de toute *Bedeutung* à couvrir ce qu'il en est du sexe ». Le « je ne pense pas » est l'essence de la castration en tant qu'une différence sexuelle qui n'est pas supportée par la « *Bedeutung* de quelque chose qui *manque*, sous l'aspect du *phallus* ». Dans ce « je ne suis pas », pour Lacan, se révèle une « vérité de la structure » : l'objet *a*. La question reste ouverte : quelle est cette « essence poétique » de l'inconscient et son rapport à une « *Bedeutung* de quelque chose qui manque ? » (Lacan, 1966a, p. 155).

Juste avant ces propositions, Lacan parle non pas de poésie, mais du trait d'esprit. Il reprend le *Witz* paradigmatique du *Famillionaire*, en l'articulant à la *Sinn* et à la *Bedeutung*. En continuant

avec sa réflexion sur le cogito, il énonce que là où le rire se produit, c'est au niveau du « je ne suis pas ». En reprenant la notion de Freud de *Sachevorstellungen*, Lacan considère que celle-ci ne contredit pas l'idée d'un inconscient structuré comme un langage. Dans ce rapport au langage, *Das Ding* n'est pas seulement la Chose indicible, « mais de la partie parfaitement articulée, mais pour autant, en effet, qu'elle prend le pas – comme *Bedeutung* – sur quoi que ce soit qui puisse l'ordonner » (Lacan, 1966a, p. 140). Il ne s'agit pas seulement d'un vide de la Chose, mais d'une partie articulée propre à l'inconscient, où le *ça* n'est pas l'être, et où l'inconscient du « je pense » n'est pas un *je*. Ceci donne une formule de l'inconscient comme un « ça parle », qui n'a aucun être.

Dans cet inconscient sans être, d'un *ça* parle sans *je* de *je pense*, Lacan se réfère encore une fois aux poétiques. D'un côté, Pindare, et son *Pythiques*, VIII, 95 : *Ἐπάμεροί τί δέ τις !/ τί δ'οὔ τις ?/ σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος*⁸⁹, vers où quelque chose d'une absence de l'être apparaît. D'autre part, la référence à la poésie contemporaine à Lacan, et comment celle-ci a eu comme référence la découverte de Freud :

Si l'inconscient a joué un rôle de référence tel, dans tout ce qui s'est tracé d'une nouvelle poésie, c'est très précisément de cette relation d'une pensée qui n'est rien que de n'être pas le « je » du « je ne pense pas », pour autant qu'elle vient mordre sur le champ que définir le « je » en tant que « je ne suis pas ». (Lacan, 1966a, p. 153)

Effectivement, au long de cette argumentation, Lacan présente un *je ne pense pas* énoncé comme « essence poétique ». Cette dernière est associée à la limite de la *Bedeutung* pour signifier la différence des sexes, et donc, à un manque écrit comme $-\phi$, où la vérité de cette structure serait l'objet *a*. Lacan semble expliquer cette séquence tout au début de son séminaire XIV. Dans la séance du 16 novembre 1966, Lacan avance pourquoi le « je ne pense pas » aurait une « essence poétique » en lien autant au manque qu'à l'objet *a* et la limite de la *Bedeutung*. Il avance une formule : « le poète peut écrire sans savoir ce qu'il dit » (Lacan, 1966a, p. 19), laquelle il reprendra plus tard pour faire référence au poème de Parménide. Dans ce non-savoir, Lacan reprend sa formule : « il n'y a de sujet que par un signifiant et pour un autre signifiant »

⁸⁹ « Ô, êtres éphémères / qu'est-ce qu'être ? qu'est-ce que n'être pas ? / l'homme n'est que le rêve d'une ombre », IN (Lacan, 1966a, p. 152).

(Lacan, 1966a, p. 18). Ceci entraîne une absence de *Dasein*. La logique signifiant et l'absence d'être est démontrée par Lacan avec les hiéroglyphes : ils ont été oubliés et non lus pendant des siècles, et pourtant, bien qu'illisibles, « il a toujours été clair pour tout le monde, que ceci voulait dire que chacun des signifiants gravés dans la pierre, au minimum, représentait un sujet pour les autres signifiants », car si cela n'était pas ainsi, « jamais personne n'aurait même pris ça pour une écriture » (Lacan, 1966a, p. 18). Il continue : « Il est nullement nécessaire qu'une écriture veuille dire quelque chose pour qui que ce soit, pour qu'elle soit une écriture et pour que, comme telle, elle manifeste que chaque signe représente un sujet pour celui qui le suit (Lacan, 1966a, p. 18) ».

Si le poète peut écrire sans savoir ce qu'il dit, c'est dans la mesure où le signifiant en soi ne veut rien dire, et pourtant, par sa logique combinatoire, quelque chose d'un sens peut surgir. C'est pour cela que Lacan continue son argumentation en reprenant sa conceptualisation de la métaphore et son rapport au retour du refoulé, en disant « *le sujet barré, comme tel, c'est ce qui représente pour un signifiant... ce signifiant d'où il a surgi... un sens* » (Lacan, 1966a, p. 19). Il s'agit d'un sens qui surgit là où il n'y a pas de sens fondamental, ni une substance à représenter. Il y a un des-être, où tous les signifiants s'adressent à ce manque à être, à ce signifiant du manque du sujet. En guise d'exemple, Lacan cite une phrase de Chomsky : « *Colourless green ideas sleep furiously* »⁹⁰. C'est avec une telle phrase que Lacan essaie de montrer ce qu'il veut dire par « sens » : une phrase qui « dépeint admirablement l'ordre ordinaire de vos cogitations » et qui pourtant semble dégager un sens. Ces signifiants, combinés ainsi, « faute de savoir qu'[ils] s'adressent tou[s] à ce signifiant du manque du sujet que devient un certain premier signifiant dès que le sujet articule son discours ». Ce premier signifiant du manque, auquel tous les signifiants s'adressent, est dans cette argumentation, l'objet *a*. Lacan dira que « c'est la première *Bedeutung* l'objet(*a*), le premier référent, la première réalité, la *Bedeutung* qui reste parce qu'elle est, après tout, tout ce qui reste de la pensée à la fin de tous les discours » (Lacan, 1966a, p. 19). C'est pour ce « premier signifiant », comme le dit Lacan, que le poète peut écrire sans savoir ce qu'il dit.

« Le poète peut écrire sans savoir ce qu'il dit » (Lacan, 1966a, p. 19) parce que « il n'y a de sujet que par un signifiant et pour un autre signifiant » (Lacan, 1966a, p. 18). Ce que ce

⁹⁰ Lacan propose comme traduction « Des idées vertement fulgineuses s'assoupissent avec fureur ».

signifiant représente pour l'autre signifiant est pour Lacan la place de l'*Urverdrängung*, le refoulement originaire. Ceci « ne mord sur rien, ça ne constitue absolument rien, ça s'accommode d'une absence absolue de *Dasein* ». Dans cette absence d'être, où ce n'est pas un sens transcendant qui détermine le discours, ce que le poète peut vouloir dire sera emporté par ce que le signifiant, causé par le vide de l'objet *a*, produira comme nouveau sens à partir d'un vide au niveau de l'être.

Si chez Lacan la logique combinatoire a une telle importance, c'est à la condition d'un vide fondamental, sans un sens transcendant ni une vérité préexistante. C'est dans cette absence de référence ultime que Lacan utilisera la référence des arts pour critiquer la finalité imitative de ceux-ci.

Limite *Bedeutung* : poésie

Selon les préceptes d'une causalité vide, et d'une absence d'être, si Lacan fait référence aux arts, ce n'est pas pour démontrer leur finalité de représentation, de mimesis, ou d'imitation. Bien au contraire, s'il est quelque chose qu'ils semblent imiter, c'est l'absence d'une référence ultime. L'art ne vise pas une *Bedeutung*, mais travaille aux limites de cette *Bedeutung*.

Très tôt dans son enseignement, dès le séminaire II, Lacan fait référence à une création poétique pour exprimer qu'il n'y a que l'expression poétique pour saisir ce qui reste sans représentation. Dans sa XVIIème séance, il nous encourage à lire *Œdipe à Colone*. L'œuvre présente un Œdipe à quelques minutes de mourir, où quelque chose de la limite du représentable apparaît pour Lacan, quelque chose du « dernier mot du rapport de l'homme à ce discours qu'il ne connaît pas », (Lacan, 1978b, p. 245). *Œdipe à Colone* c'est pour Lacan la pulsion de mort isolée par Freud, et « il faut aller en effet jusqu'à l'expression poétique pour découvrir jusqu'à quelle intensité peut être réalisée l'identification entre cette prétérité voilée et la mort en tant que telle, dans son aspect le plus horrible. Dévoilement qui ne comporte pas d'instant au-delà et éteint toute parole » (Lacan, 1978b, p. 245). De même que Freud voyait dans la pulsion de mort une partie non-liée aux représentations (Freud, 1920), de même cet Œdipe moribond, issu d'une composition poétique, montre pour Lacan les limites du représentable. D'où l'intérêt de Lacan pour le concept freudien de *Vorstellungsrepräsentanz*, le représentant de la représentation, « non pas, comme on l'a traduit en grisaille, le représentant représentatif, mais le tenant-lieu de la représentation » (Lacan, 1973b, p. 58).

Dans la séance intitulée par Miller « Qu'est-ce qu'un tableau », Lacan propose d'aborder la peinture non pas du point de vue philosophique de la représentation, mais à partir du concept de *Vorstellungsrepräsentanz*. Si Lacan critique le point de vue philosophique, il semble que ce soit comme point de vue essentialiste, autrement dit, qui croit que derrière la représentation, il y a une référence ultime : « en présence de la représentation, je m'assure (...) comme conscience qui sait que ce n'est que représentation, et qu'il y a, au-delà, la chose, la chose en soi. Derrière le phénomène, le noumène, par exemple » (Lacan, 1973b, p. 98). Tout l'enseignement de Lacan souligne l'absence d'un être, et ceci ne change pas lorsqu'il aborde les arts. Bien au contraire, les arts sont pour Lacan l'occasion de le démontrer : il n'y a pas d'être, d'essence, ni de sens transcendant, mais manque à être, scission. « Pour nous, ce n'est pas dans cette dialectique [d'un noumène derrière le phénomène] (...) Nous partons, pour notre part, de ce fait qu'il y a quelque chose qui instaure une fracture, une bipartition, une schize de l'être à quoi celui-ci s'accommode, dès la nature » (Lacan, 1973b, p. 98). Il dit de même citant Merleau Ponty, que la fonction du peintre est autre que celle de la représentation (Lacan, 1973b, p. 101). Au lieu de parler de représentation, Lacan utilise le terme de « composition ». Dans la composition d'un tableau, Lacan remarque que son centre semble toujours vide. Ce vide serait « remplacé par un trou –reflet, en somme, de la pupille derrière laquelle est le regard (...) C'est par là que le tableau ne joue pas dans le champ de la représentation. Sa fin et son effet sont ailleurs » (Lacan, 1973b, p. 100).

Le mythe de Zeuxis et Parrhasios démontre que ce n'est pas la représentation qui est la fonction de la peinture. Ce mythe montre la dimension du leurre dans l'image, et que ce leurre ne fonctionne pas chez l'homme comme chez les animaux, qui ne sont pas pris par la parole. Concernant le leurre, l'humain serait le seul animal à n'être pas « entièrement pris par cette capture imaginaire. Il s'y repère. Comment ? Dans la mesure où il isole, lui, la fonction de l'écran, et en joue » (Lacan, 1973b, p. 99). En effet, dans le mythe de Zeuxis et Parrhasios, le rapport de l'animal et de l'humain face au leurre se présente comme très distinct. D'une part, les oiseaux prennent les touches de Zeuxis par des raisins. Ce qui ne signifie pas pour Lacan des raisins admirablement reproduits, au point que ces mêmes oiseaux ne seraient pas tombés dans le piège face aux raisins du *Bacchus* de Caravage. D'autre part, c'est Zeuxis l'humain qui tombe dans le piège face à la peinture de Parrhasios, mais non à la vue d'un objet quelconque : Zeuxis ne fait pas comme les oiseaux, il ne prend pas la peinture par des raisins, mais il demande à enlever le voile pour regarder derrière, sauf que c'est le voile ce qui est peint par Parrhasios.

Lacan souligne l'importance du voile ici, et il articule ce voile avec la fonction d'écran du tableau. « (...)l'exemple opposé de Parrhasios rend claire qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir » (Lacan, 1973b, p. 102). C'est le voile, en tant qu'écran, qui fonctionne comme « dompte-regard », ici présenté sous la forme de trompe l'œil. Pour Lacan, ce qui fascine dans le trompe l'œil n'est pas l'illusion en soi, mais l'instant où on remarque qu'il s'agit d'une illusion, « (...) Le point n'est pas que la peinture donne un équivalent illusoire de l'objet, même si apparemment Platon peut s'exprimer ainsi. C'est que le trompe-l'œil de la peinture se donne pour autre chose que ce qu'il n'est ». (Lacan, 1973b, p. 102). Lacan précisera : « Cet autre chose, c'est le petit *a*, autour de quoi tourne un combat dont le trompe-l'œil est l'âme » (Lacan, 1973b, p. 103).

De même dans le séminaire VI : l'art y est présenté non dans une fonction mimétique, mais comme coupure. Cette réflexion commence et se termine sur la dimension du vide. A partir du graphe du désir, Lacan reprend la formule de l'inconscient où « ce qui s'articule au niveau de la chaîne signifiante n'est pas articulable. Et c'est en ceci que consiste le fait de l'inconscient » (Lacan, 2013, p. 465). Dans ce déchiffrement inconscient, lorsque la question du *Che vuoi ?* est posée, la réponse est un trou dans le savoir de l'inconscient : le signifiant du manque de l'Autre. Dans l'Autre du langage, « il n'y a rien dans la signifiante qui soit la garantie de la vérité » (Lacan, 2013, p. 468). Face à ce manque dans l'Autre, là où le sujet est au bout de sa question, le graphe indique le fantasme, support imaginaire du désir. C'est dans ce support imaginaire que Lacan voit un rapport de coupure. Cette coupure est à préciser : pour Lacan, ce n'est pas la coupure de l'aventure scientifique, où il s'agit de trouver les coupures naturelles recouvertes par les coupures du discours, car il ne s'agit pas ici de connaissance (Lacan, 2013, p. 470). Il ne s'agit pas de connaissance, car le réel du sujet présente une coupure « qui n'est symbolisée par rien –voilà ce dont il s'agit. Le point électif du rapport du sujet (...) au niveau de la coupure » (Lacan, 2013, p. 471). Pour expliquer cette coupure, qui n'est symbolisée par rien, Lacan recourt à l'œuvre d'art. Il parle d'un article de Kurt Eissler, « La fonction des détails dans l'interprétation des œuvres d'art ». Dans ce texte qui, selon Lacan, est de la psychanalyse appliquée, Eissler analyse une pièce de Ferdinand Raimund, où les détails, appelés « *relevant* », sont les détails pertinents pour l'analyse en tant que ces détails sont ce« qui ne colle pas et attire l'attention »(Lacan, 2013, p. 472-473). Pour Eissler, le détail « *relevant* » joue le même rôle que la discordance dans le symbolique du symptôme, « en tout cas du point de vue du progrès

de l'analyse (...) considéré comme un progrès de connaissance concernant le sujet » (Lacan, 2013, p. 473). Mais Lacan se demande si dans l'œuvre d'art c'est « juste la faute de frappe [ce qui] va devenir pour nous significative » (Lacan, 2013, p. 473). La faute de frappe se présente comme une discontinuité, que Lacan place au centre. L'importance donnée à la discontinuité dans la composition lui permet, une fois de plus, de s'écarter de la représentation comme finalité de l'art : « la chose n'est-elle pas de nature à éclairer pour nous la dimension de l'œuvre d'art ? De ce seul fait (...) nous ne pouvons plus considérer l'œuvre d'art comme une transposition, ou sublimation (...) de la réalité. On ne peut plus dire qu'elle joue dans l'imitation » (Lacan, 2013, p. 474). Ceci concernant strictement, dans cette argumentation, l'œuvre écrite. L'art n'est pas pensé pour représenter une supposée réalité, mais pour introduire une coupure : « l'œuvre d'art, loin de transfigurer la réalité (...) introduit dans sa structure même l'avènement de la coupure, pour autant que s'y manifeste le réel du sujet, en tant que, au-delà de ce qu'il dit, il est le sujet inconscient » (Lacan, 2013, p. 474). Etant de l'ordre de l'inconscient, cette coupure est inaccessible pour le sujet, mais accessible dans le fantasme, dans « l'expérience du fantasme, à savoir, en tant qu'il est animé par le rapport dit du désir » (Lacan, 2013, p. 474).

Ces coupures caractérisent le sujet parlant (Lacan, 2013, p. 475). Pour Lacan, il s'agit d'analyser la logique, l'architecture entre les coupures, entre les discontinuités, pour saisir ce qui se joue au niveau du désir. Et tout comme Freud, ce fantasme où le sujet peut avoir accès à la coupure, est intimement lié à l'œuvre d'art, au tissage de l'œuvre d'art (Freud, 1908c). Les réflexions de Lacan nous montrent encore une fois que l'œuvre d'art, si elle articule quelque chose, l'articule toujours à partir d'une dimension de vide.

Trou dans le savoir et ombilic du sujet : fondements de la fabrication

S'il y a un rapport entre le vide et les arts chez Lacan, c'est en tant que ce vide est ce qui permet de créer de la signification. L'absence d'un métalangage, d'un être, d'une substance est ce qui donne de la puissance à la création de sens, donc aux arts. Ce qui a son intérêt dans l'œuvre de Lacan dans un aspect clinique. Tout comme chez Freud, les arts lui servent de référence pour montrer par un corrélat culturel ce qui fonctionne par structure chez l'être parlant.

C'est dans cette logique que Lacan, dans son séminaire IV, découvre l'« esprit poétique, et, si vous voulez, tragique, du petit Hans » (Lacan, 1994, p. 327). Hans déploie une série de fantasmes et de théories sexuelles dans l'impasse de la différence des sexes. Lacan place ces

fantasmes et théories sexuelles au niveau des mythes, en tant que dans le mythe le sujet devient une question. « [Hans] porte la question là où elle est, c'est-à-dire au point où il y a quelque chose qui manque ». La production fantasmatique de Hans, placée par Lacan à la hauteur du poème et du mythe, se déclenche non pas à partir d'un sens transcendant, mais à partir d'un manque. L'usage du signifiant chez Hans n'est pas pour signifier, mais pour « compléter les béances d'une signification qui ne signifie rien » (Lacan, 1994, p. 330).

Nombreux sont les passages dans l'œuvre de Lacan où la fabrication poétique a affaire au vide. Les arts y sont la référence, pour montrer comment la subjectivité présente une qualité poétique face au trou dans le savoir. Cette condition poétique de la subjectivité a un certain rapport à l'incidence de la science sur le sujet, ainsi qu'à l'absence de rapport sexuel, qui fait trou dans le savoir.

Dans le séminaire XIV, comme dans son séminaire précédent, Lacan continue d'articuler le discours de la science et le sujet de la psychanalyse. Ce n'est pas que la science se passe du sujet, c'est qu'elle « le « vide » du langage... j'entends : l'expulse », en produisant un langage sans sujet, vidé du sujet, comme le montrent le langage des formules scientifiques, la formalisation du savoir. Le résultat de ce vidage, c'est son retour dans le réel : un sujet qui n'est qu'un effet de langage, et en tant que tel, un effet vide. Ce sujet, effet vide du langage, tel est le sens de la découverte de l'inconscient en tant que pure structure de langage. Ce sujet rejeté du symbolique reparaît dans le réel « y présentifiant son seul support : le langage lui-même » (Lacan, 1966a, p. 350). Le sujet a affaire à ce vide propre à la structure. Pour Lacan, autant la science que la religion tentent de boucher ces trous dans le savoir. Il dit aussi que « l'astuce de l'homme, c'est de bourrer tout cela (...) avec de la poésie qui est effet de sens, mais aussi bien effet de trou ». Là où la religion et la science bouchent les trous, la poésie le fait aussi, mais en laissant place à un autre effet, un effet de trou. L'effet de trou de la poésie a son importance chez Lacan, car c'est ce qui permet l'interprétation. Ainsi, la poésie devient pour Lacan une référence en matière d'intervention analytique : « Il n'y a que la poésie –vous ai-je dit– qui permette *l'interprétation* et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne : je ne suis pas assez *pouate*, je ne suis pas « *pouate assez* » (Lacan, 1976b, p. 76).

L'inconscient étant le retour d'une science qui vide le sujet du langage, si l'on revient à un sujet de pur langage, ce langage ne parle que de sexe (Lacan, 1966a). Le sujet ne parle que de sexe, dans la mesure où, en ayant une causalité vide, le sexe fait trou dans le savoir, et en

conséquence, causalité du sujet. C'est la formule « il n'y a pas de rapport sexuel », laquelle ne sera pas non plus sans rapport avec les arts. Dans le séminaire XVII, Lacan avance une formule d'un art qui est en soi défectueux, en tant qu'il prend l'absence de rapport sexuel comme sa source créative. Dans la séance du 13 novembre 1968, Lacan prononce son aphorisme sur la psychanalyse comme discours sans parole. Il réfère ce discours à la linguistique, en tant que celle-ci n'est ni une *Weltanschauung* ni une philosophie. Précision à considérer, car elle peut se lire comme l'un de ces moments où Lacan s'écarte de toute pensée qui aspire à la totalité. En se référant à une linguistique qui n'est pas un savoir absolu, Lacan reprend les concepts qui nomment le manque dans sa pensée : la castration et le non-rapport sexuel. A partir de ces concepts, il introduit la faille et le hors sens, et marque leur intérêt dans sa théorie : « la pratique de cette structure repousse toute promotion d'aucune infaillibilité. Elle ne s'aide précisément que de la faille ; ou plutôt de son procès même (...) mais elle ne saurait s'en aider qu'à la suivre, ce qui n'est d'aucune façon la dépasser » (Lacan, 1968, p. 13). C'est-à-dire que la praxis analytique ne saurait se faire qu'à partir d'une faille, à condition d'utiliser cette faille, en aucun cas de prétendre la surmonter, ou la boucher. Et c'est à partir de cette faille, qui permet une praxis, qu'il parlera de l'œuvre d'art : « (...) tout art est défectueux. Il ne prend sa force que du recueil de ce qui se creuse au point où sa défaillance est accomplie » (Lacan, 1968, p. 14). Le défectueux de l'art ici n'est pas du côté du déficitaire, mais du côté d'une faille qui fonctionne comme cause de l'art, une force issue de la défaillance du savoir qui ne fait pas totalité. Il semble que pour Lacan, plus l'art est en lien avec ce vide, plus il est précieux : « C'est pourquoi la musique et l'architecture sont les arts suprêmes. J'entends suprêmes techniquement, comme maximum dans le basal, produisant la relation de nombre harmonique avec le temps et avec l'espace ; sous l'angle précisément de leur incompatibilité » (Lacan, 1968, p. 14). Soulignons que le caractère suprême de la musique et de l'architecture se base non sur la compatibilité, mais sur l'incompatibilité entre deux éléments : le temps et l'espace. Ce n'est pas la totalité ni l'unité, mais l'écart entre deux signifiants qui est, pour Lacan, la source de toute création.

L'écart entre signifiant et signifié, entre vérité et savoir, reste essentiel tout au long de l'œuvre de Lacan, et sera aussi associé aux poétiques : « La distance du signifiant au signifié permet de comprendre qu'à une concaténation bien faite, qui est ce qui caractérise précisément la poésie, on puisse donner toujours des sens plausibles, et probablement jusqu'à la fin des siècles » (Lacan, 1998, p. 56). C'est le vide propre à la béance qui rend possible non seulement le sens, mais une fabrication de sens permanente. De même, dans le séminaire XXIV il dira que s'il y

a de la signification, c'est grâce au vide. Autour de cette béance qui rend possible l'interprétation, dans la séance du 17 mai 1977, Lacan mentionne de Jeremy Bentham, et sa théorie des fictions :

*Ce n'est pas pour rien que dans son temps, j'ai manifesté une certaine –
comme ça– préférence pour un certain livre de Bentham qui parle de
l'utilité des fictions. Les fictions sont orientées vers le service, qui est...
qu'il justifie en somme. Mais d'un autre côté, il y a là une béance. (Lacan,
1976b, p. 75)*

En effet, dans cette séance Lacan pose la question de la métalangue à Julia Kristeva, en rappelant son aphorisme « il n'y a pas de métalangage » (Lacan, 1966a, p. 76). Si la psychanalyse est efficace, ce n'est pas tant comme suggestion que comme effet de trou, qui permet l'interprétation. La citation de Bentham permet d'articuler une interprétation possible grâce au trou, avec une fiction qui n'est telle que s'il y a une béance.

Si Lacan articule le non-rapport sexuel à la fabrication artistique dans son séminaire XVI, cette idée apparaît, anticipée, dans le séminaire XIV. Là, il articule la femme à la création de ce qui n'existe pas, en reprenant la formule du séminaire VI d'une création *ex nihilo*. Concernant le rapport entre les sexes, Lacan dit que la femme donne ce qu'elle n'a pas en le créant : le phallus. Dans l'acte sexuel, concernant le phallus, « elle n'y perd rien, puisqu'elle n'y met que ce qu'elle n'a pas, et que littéralement elle le crée » (Lacan, 1966a, p. 286). Cette création est associée à la création dans la sublimation : « Et c'est bien pour cela que c'est toujours par identification à la femme que la sublimation produit l'apparence d'une création ». Cette création équivaut pour Lacan à la fabrication poétique :

*(...) très strictement liée au don de l'amour féminin, en tant qu'il crée cet
objet évanouissant... et en plus, en tant qu'il lui manque... qu'est le phallus
tout puissant, c'est en ceci qu'il peut y avoir quelque part, dans certaines
activités humaines... qu'il nous restera à examiner, selon qu'elles sont
mirage ou non... ce qu'on appelle création ou poésie, par exemple. (Lacan,
1966a, p. 287)*

La fabrication d'un phallus réapparaît à propos de Joyce. Cette fois-ci, sous le nom d'un artifice, articulé à un savoir-faire, proprement artisanal et artistique. Soulignons que s'il y a du savoir-faire et de l'artifice, c'est parce qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre :

Qu'est-ce que c'est que le savoir-faire ? C'est l'art, l'artifice, ce qui donne à l'art dont on est capable une valeur remarquable, parce qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre pour opérer le Jugement dernier. Du moins est-ce moi qui l'énonce ainsi.

Cela veut dire qu'il y a quelque chose dont nous ne pouvons jouir. Appelons ça la jouissance de Dieu, avec le sens inclus là-dedans de jouissance sexuelle. (Lacan, 2005, p. 61)

Remarquons la séquence proposée : artifice, car il n'y a pas d'Autre de l'Autre, car nous n'avons pas accès à Dieu, ni à la jouissance sexuelle. Le vide semble encore avoir affaire à l'inexistence d'une transcendance et à quelque chose du sexuel qui fait trou. Cette articulation entre le savoir-faire et un Dieu qui serait cet Autre de l'Autre qui n'existe pas réapparaît, associé encore à un vide fondamental :

En revanche, ce que j'ai appelé le savoir-faire va bien au-delà, et y ajoute l'artifice –que nous imputons à Dieu tout à fait gratuitement, comme Joyce y insiste, parce que c'est un truc qui lui a chatouillé quelque part ce qu'on appelle la pensée.

C'est pas Dieu qui a commis ce truc qu'on appelle l'Univers. On impute à Dieu ce qui est l'affaire de l'artiste, dont le premier modèle est, comme chacun sait, le potier (...) ce truc qu'on appelle l'Univers (...) y a de l'Un, Yad'lun (...) L'Autre de l'Autre réel, c'est-à-dire impossible, c'est l'idée que nous avons de l'artifice, en tant qu'il est un faire qui nous échappe, c'est-à-dire qui déborde de beaucoup la jouissance (...)(Lacan, 2005, p. 64)

S'il y a de l'artifice, ce n'est pas à Dieu que Lacan attribue sa création, mais à un signifiant. Rappelons que dans le séminaire VII, le vase est considéré par Lacan non pas comme une image, mais comme un signifiant, signifiant que introduit le vide, là où le réel ne manque de rien. Ainsi, le savoir-faire est celui de l'artiste en tant que potier, en tant que fabricant du

signifiant qui introduit le vide. Et toujours avec l'idée d'un poète qui ne sait pas ce qu'il fait (Lacan, 1978b), ce savoir-faire nous échappe. La suprématie du vide continue dans le séminaire XXIII : pour Lacan, rien de plus insensé que la consistance. Même si dans sa théorie nodale quelque chose du nœud fait consistance entre les trois registres, ce nœud ex-sisterait : « La forme la plus dépourvue de sens de ce qui pourtant s'imagine, c'est la consistance. Rien ne nous force à imaginer la consistance, figurez-vous (...) Le nœud ex-siste à l'élément corde, à la corde-consistance » (Lacan, 2005, p. 65).

Bien que Lacan dise se distinguer d'un Freud qui croyait à la vérité⁹¹, c'est à Freud qu'il emprunte une notion qui fait référence au vide fondamental de l'appareil psychique : « l'ombilic du rêve », dans *L'interprétation du rêve* (Freud, 1900). Là où pour Freud cet ombilic montre la limite de l'interprétation, Lacan fait usage de ce terme depuis le début de son enseignement avec la même finalité : signaler ce qui fait la limite de la *Bedeutung*, ce qui fait trou dans le savoir par structure. Dans le séminaire II, Lacan mentionne l'ombilic du rêve, disant que cette notion n'a pas été prise assez au sérieux par les successeurs de Freud : « On ne souligne pas ces choses dans son texte parce qu'on s'imagine probablement que c'est de la poésie. Mais non ». Remarquons l'usage que Lacan fait ici de la poésie : quelque chose que le discours de la science (dans ce cas-ci, psychanalytique postfreudienne) ne considère pas. Là où les lecteurs de Freud voyaient dans l'ombilic du rêve quelque chose qui n'a pas de valeur scientifique, Lacan le prend au sérieux, et si cet ombilic a été pris pour de la poésie, Lacan la prendra au sérieux, comme il le fait dans tout son enseignement : « Il y a toujours dans un rêve, dit Freud, un point absolument insaisissable, qui est du domaine de l'inconnu (...) Ça veut dire qu'il y a un point qui n'est pas saisissable dans le phénomène, le point de surgissement du rapport du sujet au symbolique » (Lacan, 1978b, p. 130). Cet ombilic du rêve, méprisé, a affaire justement avec un point insaisissable, où surgit le rapport du sujet au symbolique, en tant que manque à être.

Une mention similaire de l'ombilic du rêve apparaît dans le séminaire III : « Vous savez que ce dernier terme d'ombilic est employé par Freud pour désigner le point où le sens du rêve semble s'achever dans un trou, un nœud, au-delà duquel c'est vraiment au cœur de l'être que semble se rattacher le rêve » (Lacan, 1981, p. 295). Cet ombilic est aussi mentionné dans le séminaire VI,

⁹¹ Lacan l'insinue en remarquant que Freud associait la vérité au noyau traumatique : « Ce que l'analyste sait, c'est qu'il ne parle qu'à côté du vrai, parce que le *Vrai*, il l'ignore. FREUD - là - délire juste ce qu'il faut, car il s'imagine que le *Vrai*, c'est ce qu'il appelle - lui - le *noyau traumatique*. » (Lacan, 1976b, p. 68)

encore une fois associé à la limite du symbolique, où les rapports entre les signifiants aboutissent à une « impasse essentielle ».

(...) l'ombilic du rêve est le point de convergence finale de tous les signifiants où le rêveur s'impliquait tant que Freud l'appelle l'inconnu (...) car il y a dans le rapport du sujet au signifiant une impasse essentielle. Ceci, je viens de le reformuler en vous disant qu'il n'y a pas d'autre signe du sujet que le signe de son abolition de sujet. (Lacan, 2013)

Le caractère vide de l'ombilic du rêve est élargi par Lacan, qui le nomme aussi « ombilic du sujet ». Ce vide fondamental est la logique du sujet, qui ne possède aucune substance, sauf une pure logique langagière laquelle, en tant que logique combinatoire, est considérée par Lacan comme poétique. C'est ce qu'il avance dans « La science et la vérité » : « Le cas de la linguistique (...) qu'on va très loin dans l'élaboration des effets du langage, puisqu'on peut y construire une poétique qui ne doit rien à la référence à l'esprit du poète, non plus qu'à son incarnation »(Lacan, 1992, p. 860). Dans les effets de langage, en lien avec l'esprit poétique, il se produit une logique « qui fait ici office d'ombilic du sujet, et la logique en tant qu'elle est nullement logique liée aux contingences d'une grammaire » (Lacan, 1992, p. 861). S'il y a un ombilic du sujet, ce n'est pas une substance, ou une vérité, mais une grammaire, c'est-à-dire, une combinatoire qui n'est pas régie par une vérité transcendante, mais qui produit des vérités. Ainsi, Lacan ne refuse pas la vérité en jeu chez le sujet, mais cette vérité n'est pas transcendante, elle est produite par la logique langagière du sujet, comme l'exprime son aphorisme « moi, la vérité, je parle ». Cette formule souligne l'absence d'un métalangage, l'inexistence d'un vrai sur le vrai, en continuité avec le fait « que nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire »(Lacan, 1992, p. 867). Ce manque du vrai sur le vrai « c'est là proprement la place de l'*Urverdrängung* »(Lacan, 1992, p. 868).

Conclusions

Si Lacan insiste pour prendre au sérieux ce que Freud appela « l'ombilic du rêve »(Freud, 1900), cet « ombilic du sujet » (Lacan, 1992) est, comme chez Freud, une limite de l'interprétable, un impossible à signifier, et il est associé par Lacan à une « essence poétique » (Lacan, 1966a, p. 19). Ce noyau vide, limite de la *Bedeutung*, a été négligé par le postfreudisme, sous l'influence

des idéaux de complétude que Lacan localise dans la religion, la philosophie et la science, domaines qui cherchent à combler les trous du savoir. Or, il faut souligner que l'importance donnée par Lacan à une incomplétude dans le symbolique n'est toutefois pas étrangère à la science. C'est en se reportant à Kurt Gödel et à son théorème de l'incomplétude que Lacan avance qu'il n'y a pas de vérité de la vérité.

L'ombilic du sujet a pour Lacan une essence poétique propre à la logique signifiante qui conditionne le sujet. Cette essence poétique n'est pas exclusive au domaine artistique ou littéraire, mais concerne tout ce que le sujet met en place pour composer avec le vide face aux limites de la *Bedeutung*. En ce sens, l'ombilic du sujet est la béance qui permet le discours (Lacan, 1978b, 1991b), la création de sens, la fabrication de nouvelles vérités. Sa dimension poétique est de fabriquer autour d'un vide. Ainsi, dans la série de fabrications d'essence poétique, Lacan inclut a) le petit Hans, considéré comme poète et métaphysicien, qui fabrique des fantasmes face à l'impasse de la différence des sexes ; b) le vase, non seulement comme organisation symbolique autour du vide (Lacan, 1991a), mais aussi comme le signifiant qui introduit le vide (Lacan, 2005) là où rien ne manque dans le réel ; c) la position poétique de la femme, créant le phallus là où elle ne l'a pas (Lacan, 1966a, p. 286) ; d) l'artifice chez Joyce, en tant que savoir-faire qui compense l'inexistence d'un Autre de l'Autre (Lacan, 2005).

Voyant le vide comme leur cause, Lacan saisit une qualité par structure déficitaire des arts. En tant que fabriqué autour du non-rapport sexuel (Lacan, 1968), l'art est déficitaire parce que toujours marqué par la faille et une dimension de non-sens. Cet usage du terme « déficitaire » n'est pas sans ironie, car c'est précisément la béance qui fait la force de ces créations. Les arts prennent leur force de cette faille fondamentale. Le caractère « déficitaire » des arts apparaît aussi lorsque Lacan fait référence au poème de Parménide, lequel, en étant un poème, pourrait dire « des bêtises » que la philosophie ne saurait pas dire. Ce « dire des bêtises » est énoncé comme propre à la poésie, mais aussi propre à l'analyse. Certes, « dire n'importe quoi » est propre à la règle fondamentale (Lacan, 1975b, p. 29). C'est précisément l'absence d'un être du Parménide qui met ce poème, pour Lacan, du côté du sujet de la psychanalyse. C'est aussi ce manque-à-être, associé par Lacan aussi au *cogito*, qui permet au poète de ne pas savoir ce qu'il écrit (Lacan, 1978b, p. 285). Le poète serait du côté du *je ne pense pas*, c'est-à-dire, du côté de la logique inconsciente. Lacan précise que, de la même manière, lorsqu'un *Witz* fait rire, quelque chose d'un *je ne pense pas* opère dans sa logique. Si le poète et l'humoriste ne savent

pas ce qu'ils disent ou écrivent, c'est dans la mesure où le signifiant ne veut rien dire, dans la mesure où il n'y a ni sens transcendant, ni substance, ni être.

Ces articulations entre l'art et le vide peuvent sembler propre à un homme du XX^{ème} siècle, comme l'était Lacan. Homme lettré, en relation étroite avec le mouvement surréaliste, lui-même remarquait l'intérêt que ses camarades artistes portaient à la découverte de Freud. Or, bien que le vide et la mise en question de la représentation soient le propre de l'art après l'invention de la photographie, Lacan nous souligne une logique qui semble précéder cette modernité artistique. En effet, dans l'après-coup, Lacan nous montre un art qui bien avant les avant-gardes anticipait quelque chose d'une limite de la *Bedeutung* : Pour parler de la mort, signifiant sans représentation psychique, Lacan prend comme référence *Œdipe à Colone*, et il ne manque pas de souligner qu'il n'y a que l'art poétique pour saisir quelque chose qui est par structure insaisissable. L'absence d'un être est présentée non seulement par le biais du poème de Parménide, mais aussi par les citations de Pindare. La poésie de l'amour courtois lui sert aussi de référence pour l'organisation symbolique autour d'un impossible à représenter, comme le sexe et la femme. Il nous montre aussi comment les compositions picturales présentent souvent un centre vide, et comment le tableau ne cherche pas tant l'imitation qu'à attraper le regard, en tant qu'objet *a*. Lacan est clair : l'art n'est pas un art d'imitation, mais de composition autour d'un vide.

Des arts anciens, comme l'architecture et la musique, restent pour Lacan les exemples privilégiés d'un art qui serait par structure déficient. Cette qualité déficiente est propre à l'écart, la béance entre signifiant et signifié, entre savoir et vérité, propre à la structure du sujet mais qui apparaît dans l'œuvre d'art sous forme d'une discontinuité qui, pour Lacan, fait coupure. C'est la discontinuité dans l'art, propre à son caractère déficient, qui semble faire d'une œuvre d'art un objet élevé à la dignité de la Chose.

Autant dans l'enjeu de l'utile que dans la création artistique, notre lecture nous montre un vide fondamental qui semble suivre la logique propre au sujet de la psychanalyse, en tant que corps traversé par le langage. Ce dernier point est important pour le chapitre qui suit : en effet, ce n'est pas parce que l'utile et l'art se fondent sur le vide qu'ils n'ont pas d'effet sur le corps, bien au contraire.

V. CORPS

Le plaisir de l'art dans la cité : de l'inutile platonicien au principe d'utilité

Présentation

Dans un chapitre précédent⁹², nous avons vu que là où Platon exclut le poète de la cité, Bentham l'y réintroduit. En effet, là où *La République* instaure un divorce entre la poésie et la connaissance (Fondane, 1998), Bentham trouve chez le poète un savoir-faire utile à la rédaction des lois et, en conséquence, à la régulation du lien social.

De même que dans *La République* les arts sont réduits à un plaisir et à une douleur qui ne sont pas utiles pour le projet de cité platonicien, de même Bentham fait du plaisir et de la douleur le principe de réalité de sa conception de l'utile. Ce passage d'un plaisir associé à l'inutile à un plaisir en lien intime avec un utile sera ici argumenté. Là où *La République* visait une éducation de la jouissance, les lectures de l'utilitarisme et d'Edmund Burke nous ouvrent à une dimension qui dépasse le plaisir et la douleur, dimension qui reste insaisissable, et qui, comme la lecture de Cléro le propose, permet de penser une esthétique benthamienne, où l'au-delà du plaisir et de la douleur est conséquence du langage.

Uné éducation de la jouissance : *La République*

Si l'art est imitation, ce n'est pas la vérité que cherche le poète, c'est le charme. Ce charme est un élément inférieur de l'âme qu'il faut éviter parce que l'idéal de la cité, ce ne sont pas les passions, c'est la tempérance. Platon donne toutefois au poète une place utile dans le lien social : il imite la vertu, pour éduquer les citoyens à la tempérance.

L'une des définitions de la tempérance dans *La République* est « obéir aux chefs, et être maître de soi-même en ce qui concerne les plaisirs du vin, de l'amour et de la table » (Platon, 1966, p.

⁹² Chapitre III, page 141.

141). L'utilité dans la cité apparaît ainsi liée à la soumission au maître, et à la maîtrise des plaisirs. Ces valeurs exigent de cultiver la vertu en éduquant les des passions, lesquelles l'exacerbent dans la poésie. C'est pourquoi le dialogue est fort sévère à l'égard des arts.

Deux axes justifient cette critique des arts : ils ne servent pas à la vérité mais visent au charme ; ce charme exacerbe ce qui est propre à l'homme : les conflits et contradictions de son âme. L'homme modéré luttera contre ses passions : « (...) [N]ous disons qu'il y a nécessairement en lui deux éléments (...) et l'un de ces éléments est disposé à obéir à la loi (...) La loi dit qu'il n'y a rien de plus beau que de garder le calme, tant qu'il se peut » (Platon, 1966, p. 369). Mais la poésie vient troubler cette modération, car l'homme est modéré avec sa propre douleur, mais devant celle que représente la poésie, il se lamente sans pudeur. « (...) dans notre enthousiasme nous louons comme un bon poète celui qui, au plus haut degré possible, a provoqué en nous de telles dispositions (...) Mais lorsqu'un malheur domestique nous frappe, tu as pu remarquer que nous mettons notre point d'honneur à garder l'attitude contraire, à savoir rester calmes et courageux » (Platon, 1966, p. 371). Les lamentations apparaissent quelque part comme désirables pour l'homme, et ce désir est satisfaite par la poésie. Toute la critique adressée aux poètes est qu'ils représentent des héros dans l'excès et la corruption. Cette exacerbation des passions propre à la poésie trouve son fondement dans le fait que l'art n'a pas affaire à la vérité, mais au charme, et c'est par le biais du charme qu'il imite : « (...) le poète applique à chaque art des couleurs convenables (...) sans s'entendre lui-même à rien d'autre qu'à imiter (...) il passe, dis-je, pour parler fort bien, tant naturellement et par eux-mêmes ces ornements ont de charme » (Platon, 1966, p. 365).

Benjamin Fondane commente ces passages de *La République* comme le moment où le poète passe du côté de l'inutile, et il méprise ce charme dissocié de la vérité. « Le pas une fois franchi, cette partie « inférieure » de l'âme (par rapport à la mesure et au calcul) se transforme soudain en partie « frivole », en partie « insensée », en « plaisir », et le poète se trouve tout à coup « remuer la partie *mauvaise* de l'âme » » (Fondane, 1998, p. 49). Fondane considère que ce contexte a poussé le poète à « mépriser le « charme », il a perdu confiance en la vertu qui le rend poète, il en est venu non seulement jusqu'à haïr, mais jusqu'à perdre l'intelligence du transcendant, du religieux, du mystère : ses supports métaphysiques » (Fondane, 1998, p. 54). Le charme séparé de ses supports métaphysiques, devient inutile : « ce « charme », qui lui venait de sa réputation d'inutilité, si tant est qu'il était le produit tardif d'une évolution sociale

représenterait un recul, un état de crise, un gaspillage » (Fondane, 1998, p. 122). « Cette image de l'artiste comme jouisseur, il est bien trop tard pour la remplacer efficacement ; inutile, il doit subir le sort de l'inutile » (Fondane, 1998, p. 124).

Platon trouve toutefois une utilité au poète : imiter la vertu, et se limiter à juste décrire la corruption. « Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début » (Platon, 1966, p. 149-150). Le livre III de *La République* déploiera ces règles : placer les héros dans la vertu et le bonheur, et les vils dans la corruption et le malheur. Dans la même voie, ne pas représenter les dieux en pleurs, ni Achille ni les fils d'une déesse se roulant dans la poussière. Les dieux ne doivent pas apparaître commettant « des choses mauvaises » car « nous avons démontré qu'il est impossible que le mal vienne des dieux » (Platon, 1966, p. 143). Ce qui n'inclut pas seulement la corruption et le malheur, mais aussi le rire. Platon désapprouve les passages d'Homère où les dieux rient. Si le poète imite, il faut « que ce soient les qualités qu'il leur convient d'acquérir depuis l'enfance : le courage, la tempérance, la sainteté » (Platon, 1966, p. 147).

Chez Aristote l'art est utile à la cité, en tant qu'il éduque les passions. Ceci, par le biais de la purification. La séparation entre le corps et la connaissance continue (Jimenez, 1997). C'est Hegel dans son *Esthétique* qui, tout en gardant l'idée d'une éducation par le biais des arts, donne à ces derniers une finalité associée à la vérité⁹³. Mais en ce qui concerne les passions et les plaisirs, il reprend la conception aristotélicienne d'une éducation des impulsions par le biais de « la purification des passions, l'instruction et le perfectionnement moral ». Ainsi, il dit « que la fin de l'art est d'éduquer » (Hegel, 1997a, p. 107), et d'« adoucir la sauvagerie des désirs » (Hegel, 1997a, p. 105). C'est alors que Hegel introduit le terme d'utilité à propos des arts. Cette utilité est énoncée dans la formule d'Horace « *Et prodesse volunt et delectare poetae* » (Les poètes veulent à la fois être utiles et plaire) » (Hegel, 1997a, p. 108). Soulignons que cette proposition nous montre l'utilité et le plaisir comme deux choses bien distinctes, mais qui peuvent toutefois coexister. C'est pourquoi après quelques paragraphes Hegel nous prévient que pour que la poésie ne tombe pas dans le prosaïque, elle « doit se mettre en garde contre tout

⁹³ Voir page 126.

but qui réside en dehors de l'art et de la pure jouissance artistique » (Hegel, 1997b, p. 440). Ce qui signifie une autonomie de l'art centrée autour de la jouissance, ce que Platon stigmatisait comme « charme ».

Remarquons que *La République* voit dans la « Muse voluptueuse » un grand risque pour son projet de cité. Si on se permet un anachronisme, ce risque semble anticiper le projet utilitariste. Dans sa préférence pour la tempérance, le dialogue indique que « il ne faut admettre dans la cité que les hymnes en l'honneur des dieux et les éloges des gens de bien. Si au contraire, tu admets la Muse voluptueuse, le plaisir et la douleur seront les rois de ta cité » (Platon, 1966, p. 372). Si ce que craint Platon est le principe de réalité de Bentham et Mill, il est permis de penser que là où *La République* sépare la raison de la jouissance, l'utilitarisme propose une raison qui a pour fondement la jouissance.

Jouissance comme repère : Bentham, Mill et Burke

Plaisir et douleur chez Bentham et Mill

Malgré leurs différences, autant pour Bentham que pour Mill, le plaisir et la douleur sont des repères incontournables dans leur pensée. Si pour Bentham ce sont les seules entités réelles, pour Mill ce sont bien des guides dans l'action, sans pour autant être des finalités ultimes. Mill accuse Bentham de concevoir le plaisir comme la seule finalité, en négligeant la complexité et l'importance de la théorie des fictions. Bentham y avance quelque chose qui dépasse la dualité plaisir-douleur.

En effet, l'utilitarisme proposé par Jeremy Bentham est connu par l'importance qu'il donne au bonheur. Mais là où des définitions encyclopédiques de la doctrine de Bentham font s'équivaloir l'utilité et le bonheur, la théorie benthamienne se montre beaucoup plus dialectique et nuancée. Pour Jean-Pierre Cléro, « l'utilité est si peu un bonheur qu'elle peut être l'accroissement d'un sujet qui fait mon malheur » (Cléro, 2006, p. 15). Pourquoi donc, malgré toutes ses complexités, la théorie de Bentham a-t-elle été historiquement associée au bonheur ? Parce que malgré sa théorie des fictions et toute sa combinatoire entre les valeurs, le lien social est réglé par des instances fictives en articulation avec des besoins et des désirs mesurables en termes de plaisir et de douleur. Ce qui signifie des éléments pour une réforme sociale, réglée

par une articulation entre le corps et le langage. A différence du droit naturel⁹⁴, les lois et le droit chez Bentham ne doivent pas être conditionnés par des valeurs supposées transcendantes, mais par les besoins et désirs d'une population donnée, mesurables par la douleur et le plaisir, élevés à la dignité de seules entités réelles. Ces deux entités sont le de « principe de réalité » (Cléro, 2006) de tout règlement du lien social.

La nature a placé l'humanité sous l'égide de deux maîtres souverains, la peine et le plaisir. C'est à eux seuls d'indiquer ce que nous devons faire aussi bien que de déterminer de que nous ferons (...) Ils nous gouvernent dans tout ce que nous faisons, dans tout ce que nous disons, dans tout ce que nous pensons (...) Le principe d'utilité reconnaît cette sujétion et la tient pour le fondement du système dont l'objet est d'ériger l'édifice de la félicité au moyen de la raison et de la loi. (Bentham, 2011, Chapitre I : du principe d'utilité)

Nous en venons maintenant aux définitions des commentateurs de l'utilitarisme : une doctrine dont la finalité serait le plaisir et le bonheur. L'utilité est fondamentalement liée à un bonheur généralisé, et le plaisir et la douleur sont le seul repère, l'unique principe réel et mesurable. Nous voyons ici, aussi, que l'effort pour clarifier une pensée s'avère un moyen de la trahir. Car cette définition ignore la grande richesse de la théorie benthamienne du langage, ainsi que toutes ses hésitations par rapport à la clarté supposée de notions comme bonheur ou plaisir. Cette vision d'un Bentham n'ayant pour but que le plaisir lui vaudra les attaques les plus virulentes de son propre disciple : John Stuart Mill.

Mill accuse Bentham d'inculture et de manque de scientificité (Cléro, 2006). Il critique aussi l'absence de conscience morale dans la théorie benthamienne, à son avis trop limitée à la dualité plaisir-peine, et qu'il appelle « une doctrine de pourceaux » (Mill, 2008, Chapitre II). Il relève qu'il serait faux de dire que l'utilitarisme s'oppose aux plaisirs, mais il prend soin de s'écarter d'une vision de l'utilitarisme qu'il qualifie d'*épicurienne* par erreur, ou à cause de l'influence des néoplatoniciens. La position de Mill vis-à-vis du plaisir et du bonheur est déjà lisible dans son *Autobiographie* (Mill et al., 1993), écrite dix ans avant *l'Utilitarisme*. Dans ce livre, il parle du bonheur comme du principe de tout agir, mais à une condition : « Je n'avais jamais

⁹⁴ Voir page 182.

cessé de considérer que le bonheur est le critère de toutes les règles de conduite et le but de la vie. Mais je tenais à présent que ce but ne serait atteint qu'à condition de ne pas en faire un but direct » (Mill et al., 1993, Chapitre V). C'est pourquoi le bonheur ne peut être atteint qu'en le considérant comme but indirect, ce qui exige de considérer comme but ultime d'autres valeurs : « La seule chance est de traiter non pas le bonheur mais quelque but qui y est extérieur, comme la fin dernière de la vie » (Mill et al., 1993). Ainsi, il continue à montrer, par toute une série d'arguments, que la quête du bonheur utilitariste (du moins l'utilitarisme qui est le sien) n'est pas la quête des plaisirs directs et corporels (plaisirs de pourceaux comme il le dit), et que l'homme, de par sa condition humaine, cherchera toujours les plaisirs spirituels. C'est alors que Mill introduit les arts dans son argumentation.

En effet, de même que Mill accuse Bentham d'avoir proposé une doctrine de pourceaux, il l'accuse d'avoir négligé les arts et les lettres. C'est pourquoi Mill se réfère aux romantiques, notamment Coleridge, pour inclure les arts dans sa conception de l'utilitarisme. Deux usages du terme « art » coexistent chez Mill : l'art en tant que « art de la vie », et l'art en tant que source de plaisir. « L'art de la vie » chez Mill est le moyen d'atteindre l'utilité. Le bonheur n'en est pas la finalité, mais d'autres valeurs comme le culte de soi, l'honnêteté⁹⁵. Le bonheur reste le principe unique de ce qui est désirable, non comme fin, mais comme principe général. Ceci reste pour Mill un point essentiel pour se distinguer de Bentham. De même les arts. Alors que pour Bentham l'art ne vaut pas mieux que le jeu de poussette, Mill, dans *L'utilitarisme* (Mill, 2008), explique que le beau propre aux arts n'est pas inutile, dans la mesure où il procure du plaisir. Les arts font partie de la quête du bonheur.

Au-delà du plaisir et de la douleur chez Bentham

Pourquoi Mill considère-t-il que Bentham propose une doctrine de pourceaux alors que la théorie des fictions benthamienne ne justifie pas un tel jugement ? L'équivoque, fréquente, semble provoquée par la dualité plaisir-douleur comme seules entités réelles, ce qui peut être compris comme une sorte d'hédonisme utilitariste. Mais Bentham n'est pas un sensualiste. Sa permanente articulation entre les entités fictives et les entités réelles indique une théorie qui se situe à la charnière du langage et de l'affect (Cléro & Laval, 2002). De même, là où Mill critique chez Bentham une sorte d'individualisme, chaque individu cherchant son propre plaisir à la

⁹⁵ Voir page 184.

manière de la *Fable des Abeilles* (Mandeville, 1990), Bentham propose un système de contrôle des rapports entre les individus. Si Bentham cherche comment calculer les plaisirs et des peines, c'est dans le but d'établir non pas une logique de *private vices public benefits*, mais le plus grand bonheur pour le plus grand nombre. Cela doit être le résultat d'un contrôle permanent des intérêts, et non de la somme des plaisirs individuels qui aboutiraient à une sorte d'homéostasie naturelle. C'est ainsi que, contrairement à ce que pensent ses détracteurs, l'utilitarisme n'est pas un égoïsme. Bien que l'intérêt reste le moteur de tout acte, Bentham fait distinguer entre l'intérêt lui-même et l'intérêt orienté vers le moi. Il ajoute que l'utilitarisme n'est pas non plus un ascétisme, lequel est contraire au principe d'utilité (Bentham, 2011).

Ni hédonisme ni ascétisme, ni juste milieu non plus. Ce que Bentham appelle « le plus grand bonheur » semble être le résultat d'une très complexe dialectique entre le plaisir et la douleur, et aucune de ces notions n'est cernée sans ambiguïté. Quelque chose échappe au calcul de Bentham, qui est propre à l'être humain : « L'homme est fait d'une telle étoffe que, en théorie comme en pratique, engagé dans une bonne voie comme dans une mauvaise, sa qualité la plus rare c'est d'être conséquent » (Bentham, 2011). Ce qui rend difficile pour Bentham de justifier son principe d'utilité, car, à la différence de Mill, Bentham se garde bien de tomber dans le piège du sophisme naturaliste. Autrement dit, ne croyant pas aux valeurs transcendantes comme repère pour une philosophie du droit, Bentham prend pour repère le plaisir et la douleur, qui n'offrent toutefois pas de garantie de cohérence ni de consistance. Ici apparaît quelque chose qui met à l'épreuve le principe d'utilité, comme guidé par le plaisir et la douleur. Il s'agit du désir. Dans la *Table of springs of actions* (Bentham, 2008), le désir est introduit comme troisième élément (Cléro, 2006, p. 32). Celui-ci ne serait pas possible sans le jeu de présence-absence de la dualité plaisir-douleur (Cléro & Laval, 2002). Ce qui peut expliquer pourquoi Bentham utilise parfois le mot *anxiety* pour faire allusion au désir, dépassant ainsi les limites de sa pensée comme doctrine du bonheur.

Nous jugeons pertinent de citer ici le commentaire de Francis Bradley dans ses « Ethical studies » (Bradley, 1876). Bradley croit entrevoir un *au-delà de la tendance au bonheur* chez Bentham, qui considère comme inaccessible la maximisation du bonheur. Cette inaccessibilité du bonheur répond au fait que celui-ci « suppose toujours un plus à venir et qui crée l'insatiabilité » (Audard, 1999b). Si le bonheur se mesure en calculant le plaisir et la douleur, ces derniers semblent ne pas se limiter à une satisfaction atteinte une fois pour toutes. Il y a la

demande d'un *plus*, qui ne saurait être satisfaite. Nous n'avons pas les moyens de savoir si Bentham avait conscience de ce « point d'entropie » de son sujet utilitaire, mais on peut souligner qu'il a eu la perspicacité d'introduire le désir comme une entité distincte du plaisir et douleur, liée à l'anxiété et au jeu de présence-absence.

Le commentaire de Bradley nous montre en effet un Bentham qui était à un pas de faire une découverte bouleversante pour la pensée de son époque : un individu fonctionnant selon une économie qui dépasse le plaisir et la douleur. Mais la posture de Bentham à l'égard des arts nous montre que ce pas, il ne l'a pas accompli. La complexité remarquable de l'introduction du désir et de l'anxiété dans sa théorie se dissipe au moment où il parle des arts. Ces derniers fonctionnent toujours selon la logique du plaisir. Si pour Bentham l'art n'est pas plus et pas moins important que le jeu de poussette, c'est dans la mesure où ce sont deux moyens de se divertir et de se donner du plaisir. L'art demeure ainsi, chez Bentham, malgré tout, constitutif du bonheur et du plaisir, sans mettre en jeu le désir (Cléro, 2006).

Au-delà du plaisir chez Burke

La ***Recherche philosophique...*** de Burke propose, comme le fait Longin⁹⁶, un lien entre l'utile et le plaisir, en y rajoutant la douleur. Et il ajoute encore un terme, pour soutenir sa conception du sublime : le *delight*, traduit comme « délice ». Le plaisir n'y est pas sans une certaine relation avec la douleur. Dans cette psychologie du sublime, où la douleur apparaît comme plus décisive que le plaisir, le corps semble jouer un rôle essentiel. Or il propose un corps qui ne saurait connaître le plaisir et la douleur que par le biais du langage.

Si la définition burkienne du sublime peut se résumer à ce qui est « capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir », le sublime est tel dans la mesure où sa source vient de « tout ce qui est propre à susciter (...) les idées de douleur ou de danger (...) tout ce qui est d'une certaine manière terrible (...) ou agit de façon analogue à la terreur »(Burke, 2009, p. 96). Bien que les deux grandes passions qui suscitent le sublime soient la douleur et le plaisir, c'est la douleur qui l'emporte : « (...) je suis convaincu que les idées de douleur sont beaucoup plus puissantes que celles qui viennent du plaisir »(Burke, 2009, p. 96).

⁹⁶ Dans le, Longin associe l'utile au plaisant, en le distinguant du sublime comme saisissant, comme on peut le voir dans les parties I et XXXV de son *Περί ὕψους*. Voir les points concernant Longin dans les chapitres II et III de cette thèse.

Il ajoute : « Sans aucun doute, les tourments qu'on peut nous faire endurer ont des effets sur le corps et sur l'esprit bien plus considérables que tous les plaisirs que pourrait suggérer la volupté la plus raffinée »(Burke, 2009, p. 96)

Pour établir cette suprématie de la douleur, Burke la distingue du plaisir non seulement pour ce qui est de la qualité ou de l'intensité de la sensation, mais en tant qu'elles sont deux passions. La douleur n'est pas une absence de plaisir, et le plaisir n'est pas une absence de douleur : « La douleur et le plaisir sont chacun de nature positive et ne dépendent en aucune manière l'un de l'autre quant à leur existence »(Burke, 2009, p. 88). En l'absence de ces deux termes, il y a l'indifférence. Si la douleur arrive, ce n'est pas un enlèvement de plaisir, car la douleur peut bien arriver après un état d'indifférence. Et même après, une fois cette douleur éloignée, ce n'est pas une sensation analogue au plaisir positif qui survient : « c'est un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur (...) plongé dans la consternation »(Burke, 2009, p. 91).

Burke admet toutefois le fait qu'un éloignement de la douleur puisse être « si flatteur en bien des circonstances »(Burke, 2009, p. 92). Or, sa ressemblance avec le plaisir n'est pas dans sa positivité, mais dans une sorte de « privation »(Burke, 2009, p. 92), terme qui a son importance dans le traité burkien :

Il est hors de doute que toute espèce de satisfaction ou de plaisir (...) est de nature positive dans l'esprit qui l'éprouve. Mais une sorte de privation peut en être la cause (...). Il est donc très raisonnable de distinguer (...) un plaisir simple et exempt de relation, et un plaisir qui ne peut exister sans une relation, et plus particulièrement une relation à la douleur(Burke, 2009, p. 92-93)

Si dans ces expériences douloureuses quelque chose du plaisir apparaît, ce sera parce qu'il s'agit d'un plaisir perdu : « Ecoutez les plaintes d'un amant abandonné : vous observerez qu'il insiste longuement sur les plaisirs dont il jouissait ou espérait jouir, et sur la perfection de l'objet de ses désirs ; c'est la *perte* qui prédomine toujours dans son esprit » (Burke, 2009, p. 98). D'où une nouvelle catégorie qui va au-delà de la dualité de la douleur et du plaisir. Si un certain plaisir peut apparaître lorsque la douleur ou le danger s'éloignent, et si le plaisir prend une

intensité remarquable lorsqu'il est perdu, Burke en vient à concevoir un plaisir relatif, qui n'est pas le plaisir positif, et qu'il nomme délice, ou dans sa propre langue, *delight* :

Chaque fois que j'aurai l'occasion de parler de cette espèce de plaisir relatif, je l'appellerai délice (delight) ; et j'aurai soin de ne jamais utiliser ce mot en aucun autre sens. J'emploierai le terme délice pour examiner la sensation qui accompagne l'éloignement de la douleur ou du danger et, de même, quand je parlerai de plaisir positif, je le nommerai le plus souvent simplement plaisir (Burke, 2009, p. 93)

Bien que Burke n'abandonne pas l'idée d'une suprématie de la douleur, le *delight* ne saurait être identifié à la douleur. Pour qu'une douleur soit sublime, il faut le délice (*delight*) : « (...) ce *délice*, je ne l'ai pas nommé plaisir, parce qu'il dépend de la douleur (...). Tout ce qui l'excite, je l'appelle *sublime* » (Burke, 2009, p. 113). Pour le *délice*, il faut une certaine distance avec le terrible : « La terreur produit toujours du délice quand la menace n'est pas trop proche » (Burke, 2009, p. 106), mais lorsque la douleur est trop proche, « ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles » (Burke, 2009, p. 97). Il faut une distance, un écart, une certaine privation pour qu'il y ait délice, lequel fonctionne chez Burke comme un au-delà du plaisir et de la douleur.

La fonction de la privation (autant de douleur que de plaisir) pour rendre possible le *delight* trouve sa source dans un élément d'une importance singulière dans la **Recherche philosophique**.... Il s'agit des mots qui sont privés de représentation⁹⁷, en particulier d'un mot : la mort.

(...) la douleur (...) elle nous touche bien moins que l'idée de la mort ; parce qu'il y a très peu de douleurs, même des plus cruelles, qu'on ne préfère à la mort ; et ce qui rend généralement la douleur plus douloureuse, si je puis dire, est qu'on la considère comme l'émissaire de cette reine des terreurs (Burke, 2009, p. 96-97)

⁹⁷ Comme traité page 186.

Au *delight* produit d'une articulation du plaisir et de la douleur avec la perte et la privation, s'ajoute la mort comme élément d'une même série. Si Burke dit « personne ne connaît la mort, et elle nous affecte » (Burke, 2009, p. 274), la mort appartient au troisième type de mots : les mots abstraits composés. Ce type de mot est source de sublime en effet par son rapport à la privation : il s'agit de mots qui « ne sont point des essences réelles, et je pense qu'ils causent à peine des idées réelles » (Burke, 2009, p. 261)⁹⁸. Bien que Burke ne le dise pas, c'est comme si le plaisir et la douleur existaient grâce aux mots. On songe aux cas, fort effrayants, dans les hôpitaux psychiatriques, de patients qui semblent ne ressentir aucune douleur : toucher sans arrêt le bout de son nez jusqu'à le faire disparaître ; ou se gratter constamment la joue jusqu'à trouer la peau. Et tout cela, sans plainte. On pense alors que la douleur n'est pas là d'emblée, qu'elle est une inscription de quelque chose de l'ordre de la perte dans l'esprit.

Conclusions

Séparés de la vérité, dans *La République*, les arts ont affaire au charme. L'art est présenté comme cette instance qui vient troubler la tempérance de l'homme, en suscitant ses passions, contradictions, excès, perte de pudeur et toutes sortes d'élans immaîtrisables. Si l'artiste veut être utile au projet de cité de Platon, il doit continuer à imiter, non pas ces excès mais la vertu, selon l'idéal de la tempérance, définie comme obéissance aux maîtres et maîtrise de soi. C'est dans cette logique que Fondane (Fondane, 1998) considère que, séparé de sa dimension transcendante, l'art réduit au charme devient inutile. Le compromis platonicien, et aussi aristotélicien, est un art utile dans la mesure où son pouvoir de charme et d'imitation sert les valeurs d'une éducation de la jouissance.

Mais de même que Hegel propose une dialectique du plaisir, de l'utilité et de la vérité dans l'art, le projet utilitariste opère en un sens contraire à celui de Platon : non pas une connaissance séparée du corps, mais une raison à partir du corps. Dans la dualité du plaisir et de la douleur, autant Bentham que Mill, malgré leurs différences, trouvent un principe de réalité (Cléro, 2006). Or, concernant les arts, le plaisir et la douleur pour Bentham donnent aux arts une utilité de simple divertissement, tandis que Mill, beaucoup plus platonicien, propose un usage des arts

⁹⁸ Voir les types de mots chez Burke dans le passage du chapitre III intitulé « Burke : éloge de l'obscurité », page 131.

comme dispositif d'éducation du plaisir et de la douleur, dans le cadre du culte qu'il voue aux valeurs transcendantes de la vertu.

C'est ici que les lectures de Francis Bradley et d'Edmund Burke nous permettent de penser les arts au-delà de la dualité plaisir-douleur, comme le réaffirme l'idée de Jean-Pierre Cléro d'une « esthétique benthamienne ». Francis Bradley saisit le sujet de la psychologie benthamienne, qualifié de rarement conséquent, pour détecter un plaisir dont la satisfaction demande toujours un plus insatiable, ce qui déstabilise toute tentative d'éducation des passions. Burke anticipait aussi une dimension qui dépasse le plaisir et la douleur dans son *delight*. Le *delight* burkien, logique combinatoire du plaisir et de la douleur, semble lié à une privation fondamentale, une perte, un impossible à représenter dont le modèle sont les mots, notamment le mot « mort ». L'impossible à représenter propre aux mots comme source de *delight* nous permet de penser un au-delà du plaisir et de la douleur comme un produit du langage. Jean-Pierre Cléro propose alors une esthétique benthamienne, laquelle serait insuffisante si elle se réduisait au simple duel plaisir-douleur. C'est dans son articulation au symbolique de la théorie des fictions qu'un au-delà utile pour une esthétique devient pensable :

« (...)sans doute, par sa philosophie du plaisir, l'utilitarisme benthamien est, à nos yeux des modernes, insuffisant ; mais suggérer aussi que, par sa théorie des fictions, laquelle n'est pas nécessairement rendue cohérente avec la première, il aurait pu mettre en place une esthétique originale. Bentham voit le caractère « structural » du plaisir ; il en envisage bien le calcul sur le modèle des probabilités subjectives, il lui accorde le statut de fiction, plutôt que celui de réalité élémentaire qu'il dispute moins à la douleur et il voit bien ainsi la dissymétrie du plaisir et de la douleur ; mais il ne s'explique pas beaucoup sur les sommations de plaisirs pour confectionner du bonheur et on a l'impression que le plaisir est alors traité comme une sorte de donnée première, d'élément dans un calcul, sans que ce plaisir soit rattaché à quelque désir plus profond, ni qu'in envisage quelque au-delà du principe de plaisir. Il appartiendra à la psychanalyse freudienne, puis lacanienne, de commencer à articuler ces diverses notions (...) Toutefois, par la théorie des fictions, Bentham nous paraît avoir eu

entre les mains un instrument majeur d'esthétique, qu'il a délaissé et dont nos contemporains pourraient hériter. » (Cléro, 2006, p. 89-90)

Remarquons que la réflexion de Cléro nous indique un Bentham anticipant quelque chose d'une articulation entre le corps et le langage, qui ne sera formalisée qu'après la découverte de la pulsion freudienne (et de la jouissance lacanienne). Cette découverte place dans une impasse l'idée d'une utilité associée à l'homéostasie, à la tempérance, au bien suprême. Si l'art est inutile c'est bien parce que son registre se situe au-delà du plaisir et de la douleur.

La pulsion et l'art chez Freud : de la satisfaction substitutive à l'au-delà

Présentation

Le concept de pulsion chez Freud signifie une subversion de la pensée. Là où les autres sciences conçoivent un humain régi par le besoin et visant une conservation de la vie sous le principe de plaisir, Freud localise une pulsionnalité distincte de l'instinct, qui, vers la fin de son œuvre, ne semble guère travailler pour la vie ni pour le plaisir. Ainsi, si les conceptions classiques de la philosophie associent l'utile au plaisir, les développements freudiens autour de la pulsion mettent l'utilité dans une impasse. Ceci apparaît tout au long de l'œuvre de Freud, et prend un accent particulier lorsque le créateur de la psychanalyse articule la création artistique aux ressorts psychiques de la civilisation. Au fur et à mesure de ses découvertes, Freud passe d'un art qui travaille pour le plaisir et à une négociation entre les motions, à un art qui travaille au-delà le plaisir, et qui a pour source de jouissance non le dépassement d'une censure quelconque, mais le travail de l'appareil psychique lui-même. Si bien que Freud, en 1929, se pose la question de la fonction des arts au sein de la culture, et qu'il y localise quelque chose qui fait impasse au principe d'utilité : un art qui ne travaille ni pour la survie des membres de la société, ni pour le plaisir.

Pulsion : ni pour la vie ni pour le plaisir

Par le concept de pulsion, le corps vivant, qui a pour finalités sa propre survie et la perpétuation de l'espèce, adopte chez Freud une autre position, aux finalités incertaines. Freud utilise le mot, d'usage courant dans la langue allemande, *Trieb*, pour nommer quelque chose qui se distingue de l'instinct. En effet, l'instinct avec ses références zoologiques, désigne un comportement déterminé par l'hérédité et qui se manifeste de manière pratiquement identique chez tous les

individus de la même espèce. En revanche, la pulsion est associée à une poussée sans finalité précise, avec une orientation générale vers la satisfaction, tout en soulignant la qualité irrépressible de la poussée, plus qu'une fixation spécifique entre la fin et l'objet (Laplanche & Pontalis, 2007)⁹⁹.

Le terme *Trieb* apparaît chez Freud pour la première fois dans « Trois essais sur la théorie sexuelle » (Freud, 1905c) comme un concept énergétique pour distinguer les stimulations externes des stimulations internes, ces dernières faisant fondamentalement partie du fonctionnement de l'appareil psychique. Dix ans après, dans « Pulsions et destins de pulsions » (Freud, 1915b), la pulsion est définie comme « un concept frontière entre animique et somatique » (Freud, 1915b, p. 169). Cette position intermédiaire entre corps et psychisme est soutenue par Freud sur une hypothèse : la pulsion serait un « représentant psychique des stimuli issus de l'intérieur du corps et parvenant à l'âme, comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée à l'animique par suite de la corrélation avec le corporel » (Freud, 1915b, p. 169).

Remarquons que dans tous les cas, la pulsion ne montre d'autre finalité que sa satisfaction, tout en laissant ouverte la question de la qualité et de la condition de cette satisfaction. La finalité dans la pulsion n'est pas fixe ou transcendante, telle que la survie ou la reproduction. C'est ce que Freud avançait dans « La morale sexuelle « civilisée » et la nervosité moderne » (Freud, 1908a) : la pulsion sexuelle, même si le but sexuel est atteint, ne vise guère à la reproduction de l'espèce mais au gain de plaisir. C'est pourquoi le concept de pulsion chez Freud se fonde sur la sexualité strictement humaine, notamment à partir de l'étude des perversions qu'on trouve développées dans la *Psychopathia sexualis* de Richard von Krafft-Ebing, ainsi que sur ses observations des modalités de la sexualité infantile (Freud, 1905c) : Des phénomènes qu'on pourrait considérer comme isolés et pathologiques sont utilisés par Freud pour montrer que la sexualité humaine, en tant que quête permanente de satisfactions par des moyens qui dépassent l'accouplement à finalité reproductrice, est perverse. L'enfant comme pervers polymorphe montre la partialité des pulsions, ce qui nous éloigne de la conception populaire de la pulsion comme poussée issue d'une source unique et génitale, avec une finalité et un objet unique (Laplanche & Pontalis, 2007).

⁹⁹ Nous soulignons comment cette définition met d'emblée en difficulté l'idée d'une utilité au sein de la pulsion.

Dans « Pulsions et destins de pulsions » (Freud, 1915b) Freud avoue devoir partir d'un présumé hypothétique pour soutenir sa théorie pulsionnelle : il s'agit du principe de constance. « Le système nerveux est un appareil auquel est impartie la fonction d'éliminer de nouveau les stimuli qui lui parviennent, de les ramener à un niveau aussi bas que possible, ou qui voudrait, si seulement cela était possible, se maintenir absolument sans stimulus » (Freud, 1915b, p. 168). Selon cette logique, la dualité plaisir-déplaisir est introduite comme repère de cette économie, où le déplaisir est l'augmentation du stimulus et le plaisir son abaissement. Mais Freud reste prudent vis-à-vis de ce principe de constance :

Nous tenons néanmoins à maintenir soigneusement la vaste indétermination de cette hypothèse, jusqu'à ce que nous réussissions à deviner éventuellement la nature de la relation entre plaisir-déplaisir et les fluctuations dans les grandeurs de stimulus qui agissent sur la vie d'âme. Il est certainement possible que de telles relations soient très variées et pas très simples. (Freud, 1915b, p. 169)

Ces coordonnées expliquant le phénomène du plaisir et de la douleur ne sont pas sans paradoxe. Si le plaisir est l'évacuation de la tension et le déplaisir son augmentation, Freud se demande pourquoi les plaisirs préliminaires à l'acte sexuel, dont le but reste l'augmentation des stimuli, sont ressentis comme une grande source de plaisir. Si le déplaisant augmente en fonction de l'augmentation de la tension, pourquoi donc le plaisir serait-il plus fort lors de la décharge d'une tension plus élevée ? La logique reste cohérente si nous considérons que le gain de plaisir est à proportion de la décharge. Or, si le plaisir était l'évacuation des stimuli, le paroxysme du plaisir serait la mort même. Aussi est-ce dans « Au-delà du principe de plaisir » (Freud, 1920) que Freud formalise l'insuffisance du principe de constance. L'introduction de la pulsion de mort porte la satisfaction du côté du déplaisir, voire de la douleur et de l'autodestruction. Sa première dualité pulsionnelle, les pulsions sexuelles et les pulsions d'autoconservation (ou pulsions du moi) proposent deux instances semblables, comme le dit Freud, à la dualité amour-faim. Mais bien que l'une soit sexualisée et l'autre désexualisée, toutes deux travaillent pour la vie. La deuxième dualité pulsionnelle, Eros et Thanatos, nous montre une nouvelle dimension, où la satisfaction pulsionnelle peut ne pas être du côté du plaisir, ni du côté de la vie. Les névroses de guerre, ainsi que les patients qui ne veulent pas guérir, montrent pour Freud une « viscosité de la libido » dont le but reste la satisfaction, mais satisfaction du retour à l'inanimé. La pulsion

n'a pas changé, elle cherche toujours la satisfaction, mais celle-ci semble, dans son paroxysme, plus proche de la douleur que du plaisir, et plus proche de la mort que de la vie.

Sublimation et vie civilisée

La théorie pulsionnelle de Freud semble avoir généré une certaine polémique chez ses contemporains, notamment par son usage du concept de sublimation. Dans sa première conférence (Freud, 1916a), Freud fait allusion aux résistances du public à l'égard non tant de sa théorie du sexuel que de l'idée d'une sexualité comme source pulsionnelle de la culture, comme le formalise sa théorie de la sublimation. « La morale sexuelle « civilisée » et la nervosité moderne »(Freud, 1908a) est l'un des premiers textes où apparaît l'idée d'une sexualité comme ressort de la culture. C'est après avoir parcouru les névroses et les neurasthénies, où la sexualité insatisfaite a des effets directs sur le corps sans formations symptomatiques proprement névrosées, que Freud mentionne la sublimation.

Dans « Trois essais sur la théorie sexuelle » (Freud, 1905c), il y a sublimation chaque fois qu'une pulsion détournée de sa finalité sexuelle est réinvestie dans d'autres activités d'une certaine valeur sociale. Dix ans après, ce détournement est formalisé dans « Pulsions et destins de pulsions » (Freud, 1915b), où la sublimation est l'un des destins de la pulsion, non seulement comme les autres mais, pour cette même raison, indépendant des autres. La sublimation n'a pas besoin du refoulement pour avoir lieu. Freud lui-même les voit comme deux destins pulsionnels qui peuvent coexister. La différence demeure à l'intérieur même de cette motion pulsionnelle, fantasmatique, autoérotique et asociale dans le refoulement, valorisée socialement dans la sublimation¹⁰⁰ (Freud, 1916d). Point important, qui empêche d'idéaliser la sublimation comme solution à tous les maux névrotiques.

La sublimation chez Freud concerne des registres qui dépassent la discipline de l'art. Dans « Trois essais... » Freud associe la sublimation à l'image du corps. Il parle du toucher et du regard, lequel en tant que voie d'excitation libidinale, cherche au début les organes sexuels et peut être sublimé, en effectuant un déplacement : « faire passer son intérêt des organes génitaux vers l'ensemble des formes corporelles » (Freud, 1905c, p. 90), notamment ce qu'on appelle la beauté du corps. Le corps devenu beau est un produit de la sublimation, et Freud voit la preuve

¹⁰⁰ Comme le dit Freud dans sa conférence XXIII : là où le névrosé rêve du prestige et des femmes, le poète travaille pour avoir et le prestige et les femmes.

de son argumentation dans le fait que les organes génitaux sont rarement considérés comme beaux.

Concernant les arts, grâce au concept de sublimation, les ressorts de la création artistique, chez Freud, ont leur source non seulement dans le fantasme (comme dans l'article « le poète et l'activité de fantaisie » (Freud, 1908c)), mais aussi dans la pulsion. En effet, autant dans « Le poète et l'activité de la fantaisie » (Freud, 1908c) que dans la Conférence XXIII (Freud, 1916d), Freud parle de la technique de l'artiste comme d'un déguisement des fantasmes pour les rendre recevables par l'autre. Cette même logique de dissimulation apparaît dans sa « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique » (Freud, 1914a) ainsi que dans la cinquième des « Cinq conférences sur la psychanalyse » (Freud, 1910a), sauf que ce travail technique de l'artiste créateur s'effectue non pas autour du fantasme mais sur la pulsion. En partant du fantasme comme source de la création poétique, Freud passe à la sublimation par quoi la pulsion peut devenir sociable. Dans le même esprit, dans son article sur Léonardo da Vinci (Freud, 1910c) il souligne que la pulsion sexuelle est particulièrement apte à la sublimation. Il précise bien la pulsion sexuelle. Etant donné la théorie pulsionnelle qu'il travaillait au même moment, on peut supposer qu'il considérerait la pulsion sexuelle comme plus apte à la sublimation que la pulsion d'autoconservation. La dimension sexuelle est plus accentuée dans la sublimation, une sublimation qui travaille pour quelque chose qui dépasse la simple conservation de la vie. Ce qui nous montre que la théorie pulsionnelle chez Freud a son importance au moment de penser les ressorts métapsychologiques de la création artistique.

D'un art comme conciliation à un art comme jouissance du langage

Les différentes théories pulsionnelles de Freud semblent avoir eu une influence sur la façon dont il pensait le rôle des arts dans le psychisme et le lien social. Comme dans sa théorie pulsionnelle, il y a chez Freud un art qui travaille pour le principe de plaisir, et un art qui semble aller au-delà de ce principe de plaisir. Pour le premier, l'art fonctionne comme satisfaction substitutive, et pour le second, comme une possibilité de jouissance dans le pénible.

L'utilité de la satisfaction substitutive

Dans « Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique » (Freud, 1911), Freud déploie le principe de plaisir et le principe de réalité comme les deux principes qui règlent l'économie libidinale. Dans le passage 6, ces deux principes sont mis en relation avec l'activité

créatrice de l'artiste, ce dernier étant celui qui procède à « une réconciliation de ces deux principes » (Freud, 1911, p. 19). Comme tout névrosé, l'artiste se détourne de la réalité, de l'insatisfaction à laquelle le condamnent les contraintes de renoncement pulsionnel de la société. Mais par une autre voie, l'artiste trouve le moyen « qui ramène de ce monde de la fantaisie à la réalité ». Freud parle des « dons » de l'artiste pour faire de ses fantaisies des « réalités effectives » qui sont considérées par le public comme de « précieuses copies de la réalité ». Le spectateur, aussi insatisfait que le poète, s'identifie au héros, et la fiction poétique devient une satisfaction substitutive valorisée socialement, ou comme le dit Freud dans ce passage : « Parce que ce mécontentement qui résulte de la substitution du principe de réalité au principe de plaisir est lui-même un morceau de la réalité » (Freud, 1911, p. 19). La fin de la conférence XXIII propose une logique similaire. Freud y décrit les voies de la formation du symptôme également selon les principes de plaisir et de réalité. Une fois argumentée la fuite de la réalité propre au symptôme et au fantasme, Freud propose la voie de la création artistique comme procurant une satisfaction non sexuelle, issue aussi du fantasme, mais sans le caractère asocial de ce dernier. L'œuvre d'art étant un objet valorisé socialement, la satisfaction circule dans la réalité du lien social et non dans l'asocial du symptôme.

De même la valeur que Freud accorde au trait d'esprit. Comme l'œuvre d'art, pour Freud le trait d'esprit donne du plaisir là où un propos défendu parvient à surmonter la censure et à circuler dans le lien social. Ce plaisir est le résultat de l'élimination de l'inhibition par le travail du *Witz* : « Le caractère principal du travail du trait d'esprit [qui] est de libérer du plaisir en éliminant les inhibitions » (Freud, 1905a, p. 158). Selon ce qui a été dit précédemment, ce travail du *Witz* non seulement est semblable au travail du rêve, mais peut être comparé à la technique du poète¹⁰¹. Le trait d'esprit valorise des tendances étouffées, et crée une fiction socialement précieuse à partir de ce qui était en principe un propos censurable. Ce qui semble répondre à la logique du plaisir substitutif.

L'inutilité d'un pur jeu langagier

Cela change après 1920, avec la conceptualisation de la pulsion de mort comme un au-delà du principe de plaisir. L'art n'est plus uniquement une satisfaction substitutive, mais l'instance d'une jouissance qui trouve en partie ses sources dans le pénible. Cette sorte de transition entre

¹⁰¹ Voir dans chapitre II le passage « Condensation et déplacement : art, rêve, mythe, art *Witz* », page 97.

un art plaisant et un art au-delà du principe de plaisir s'apprécie dans l'articulation des articles « Personnages psychopathiques à la scène »(Freud, 1905b) et « Au-delà du principe de plaisir »(Freud, 1920). Dans « Personnages psychopathiques... » Freud reprend la question de la finalité du drame chez Aristote : éveiller crainte et pitié, et provoquer une purification des affects. Freud ajoute le gain de plaisir propre à la contemplation d'un spectacle dramatique, « des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie affective, tout comme on le fait dans le comique, le trait d'esprit, etc. » (Freud, 1905b, p. 321). Le plaisir de cette « purification » dont parle Aristote est lue par Freud comme le plaisir propre à la décharge. Sans nier le contenu souffrant, voir masochiste des héros du drame, Freud précise « il résulte comme première condition de la forme artistique que le drame ne fasse pas souffrir l'auditeur, qu'il sache compenser la pitié suscitée ainsi par les satisfactions alors possibles, règles à laquelle les auteurs d'aujourd'hui contreviennent particulièrement souvent » (Freud, 1905b, p. 323). Une autre source de plaisir dans la contemplation du drame est l'identification au héros, que Freud associe au jeu de l'enfant : « La participation comme spectateur au jeu du spectacle a la même fonction pour l'adulte que le jeu pour l'enfant, dont l'attente maladroitement de pouvoir égaler l'adulte est ainsi satisfaite » (Freud, 1905b, p. 321). Dans de telles circonstances, le spectateur « peut jouir de lui-même comme « grand », céder sans crainte à des motions réprimées (...) et se déchaîner dans toutes les directions dans chacune des grandes scènes de la vie ainsi présentée » (Freud, 1905b, p. 322). Les thèmes de cet article sont repris en 1920 dans « Au-delà du principe de plaisir »(Freud, 1920), où Freud analyse le jeu de la bobine, connu comme le *Fort-Da*. Il y associe aussi le jeu dramatique et le jeu d'enfant¹⁰², et les propose comme une identification et un effort d'imitation au service du principe de plaisir. Mais il ne tarde pas à trouver que cette « pulsion d'imitation » est un critère insuffisant. Tout comme le *Fort-Da* pour l'enfant et les jeux dramatiques pour l'adulte, il y a un gain de plaisir issu du déplaisant, et bien qu'on puisse l'expliquer selon la logique du principe de plaisir, cela ne semble pas suffire à Freud. Comme l'attestent ses difficultés pour saisir le gain de plaisir dans le jeu de la bobine. L'introduction de la pulsion de mort, ainsi que de la jouissance, non dans la décharge d'une tension mais dans la tension elle-même, déstabilise l'idée freudienne d'un art comme satisfaction substitutive.

Malgré l'introduction de la pulsion de mort, l'idée d'un art comme source de plaisir revient dans des textes freudiens après 1920, mais l'idée d'un plaisir comme transgression d'une

¹⁰² Comme dans la langue française, en allemand le jeu, *Spiel*, permet cette ambiguïté.

censure se relativise. Le drame propre à la satisfaction artistique n'est plus nécessairement le désir versus la contrainte, mais une jouissance antérieure à cette contrainte. Effectivement, dans « L'avenir d'une illusion »(Freud, 1927) et « Le malaise dans la civilisation »(Freud, 1929) l'art est énoncé comme une satisfaction substitutive. Freud propose comme les deux finalités de l'humanité l'utilité et le plaisir, en laissant la première à la science et le deuxième aux arts¹⁰³, ce qui réaffirme l'idée d'un art du côté du gain de plaisir. Mais dans « Le malaise... » Freud introduit aussi la sublimation. Celle-ci, à différence du symptôme névrotique issu du refoulement, n'a pas besoin de la censure pour détourner la pulsion. Élément crucial, dans la mesure où la satisfaction propre à la jouissance artistique n'est plus nécessairement produite par la transgression d'une censure. En effet, la sublimation étant définie comme le détournement des pulsions sexuelles vers un but non sexuel valorisé socialement, Freud s'interroge sur la cause de cette sublimation : est-elle le produit du renoncement pulsionnel issu d'une contrainte ? Freud en doute et laisse la question ouverte : « Si l'on cède à la première impression, on est tenté de dire que la sublimation est en général un destin de pulsion que la culture obtient par contrainte. Mais on fera mieux d'y réfléchir encore plus longtemps »(Freud, 1929, p. 285). Quoiqu'il en soit, Freud avait déjà avancé, six ans avant « Le malaise... », une distinction entre le renoncement pulsionnel et la sublimation. Dans le « Court abrégé de psychanalyse » (Freud, 1923a), le renoncement pulsionnel est considéré comme la condition de la culture. Mais face à ce renoncement, qui conditionne le refoulement des motions libidinales, un autre destin des pulsions est possible. Selon la logique proposée dans « Pulsions et destins de pulsion »(Freud, 1915b), cette alternative distincte est la sublimation.

La culture est au demeurant essentiellement édifiée sur le renoncement pulsionnel (...) La psychanalyse a montré que ce sont, de façon prépondérante quoique non exclusive, des motions pulsionnelles sexuelles qui tombent sous le coup de cette répression culturelle. Or une partie de celles-ci offre la précieuse propriété de se laisser dévier de leurs buts

¹⁰³ Freud dit : « Si nous faisons l'hypothèse, de manière tout à fait générale, que le ressort de toutes les activités humaines est la tendance vers ces deux buts confluents, utilité et gain de plaisir, nous devons faire valoir la même chose aussi pour les manifestations culturelles ici mentionnées, bien que cela ne soit aisément visible que pour l'activité scientifique et artistique » (Freud, 1929, p. 281-282). Cette proposition peut nous faire penser à l'influence de John Stuart Mill dans la pensée de Freud.

immédiats et ainsi, en tant que tendances « sublimées », de mettre leur énergie à la disposition du développement culturel. (Freud, 1923a, p. 352)

Renoncement pulsionnel et sublimation sont ainsi, non pas liés par causalité, mais deux principes distincts. Et même avec ces deux instances, Freud insistera sur le fait qu'il existe toutefois un reste pulsionnel qui pousse à la satisfaction. Ni le renoncement pulsionnel ni la sublimation ne sont en mesure de désexualiser la totalité de la pulsion.

Récapitulons ces derniers points : sous la logique du refoulement et du fantasme, les arts ont été pour Freud, pour une bonne part, le corrélat culturel d'une satisfaction substitutive : là où la culture et ses vicissitudes empêchent l'individu social de jouir à sa guise, il trouve dans les fictions poétiques les satisfactions imagées qu'il peut avoir dans son monde fantasmatique, sous la forme d'une construction fictive valorisée socialement qui, donc, circule dans le lien social. La « satisfaction substitutive » de l'œuvre d'art semble le résultat d'une séquence où le désir sexuel est contraint par la Loi d'être détourné. Mais avec le concept de sublimation, distinct du refoulement, ainsi qu'avec l'introduction de la pulsion de mort, la jouissance artistique n'obéit plus nécessairement à la logique désir versus contrainte. Comme dans le jeu de la bobine, une jouissance du pénible peut avoir lieu, sans besoin de surmonter ou de tromper une loi quelle qu'elle soit. Il y a ainsi chez Freud une jouissance, dans l'artistique, qui se détache de la logique de la satisfaction substitutive.

Un autre moment dans l'œuvre de Freud nous permet de nous écarter du modèle de l'art comme satisfaction substitutive. Il s'agit d'un texte qui ne parle guère d'art, mais qui nous donne un modèle de pure jouissance langagière, qui n'est pas sans rapport aux arts. Il s'agit de l'argumentation sur la source du rire dans « Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient » (Freud, 1905a). La source du rire, chez Freud, n'est pas tant le dépassement d'une censure que la jouissance du jeu langagier.

Dans « Le trait d'esprit... » (Freud, 1905a) Freud saisit que ce n'est pas tant le dépassement de la censure qui procure plaisir, mais la technique elle-même, raison pour laquelle la pensée d'origine est en soi moins hilarante que sa version déguisée, produit du travail du *Witz*¹⁰⁴. Ce qui devient plus clair lorsque Freud fait allusion à certains traits d'esprit dont le contenu de la

¹⁰⁴ Ce phénomène est aussi travaillé dans le chapitre III, passage « La référence du *Witz* : un exemple de vérité obscure », page 154.

proposition n'est pas caché mais clair et distinct, et qui pourtant, dit autrement, ne pourrait nullement fonctionner en tant que *Witz*, comme dans la formule du théologien Schleiermacher : *Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft*. (Freud, 1905a, p. 45). Proposition relativement hilarante de l'avis de Freud, malgré un message dont le contenu n'est pas tout à fait transgresseur, et ne présente pas non plus un sens caché, tout étant ouvertement dit. Ce qui est ici hilarant pour Freud, c'est l'usage des acceptions multiples des mots, autrement dit, l'usage d'une certaine inconsistance dans le rapport entre les mots¹⁰⁵. Même dans ce genre de trait d'esprit, où il n'y a pas dépassement de la censure, Freud localise un plaisir dans la capacité du *Witz* « de regagner ce que l'on a perdu » (Freud, 1905a, p. 120).

Ce « regagner ce que l'on a perdu » (Freud, 1905a, p. 120) est associé par Freud à une liberté originaire propre au jeu de l'enfant : l'enfant joue avec les mots en les expérimentant. Cette liberté sera plus tard censurée par l'éducation et le jugement critique. Sur ce point, nous retrouvons l'idée d'une jouissance de la transgression de la censure. Or, le plaisir dans le jeu avec les mots n'a affaire ni à la transgression ni au sens caché, mais à un jeu avec de purs sons, et avec le rythme des phrases énoncées. Ce jeu avec les mots n'exclut pas l'existence d'une jouissance de la transgression, mais celle-ci reste pour Freud secondaire¹⁰⁶.

Le plaisir obtenu par le pur jeu avec les sons et le rythme des mots signifie pour Freud un élément qui permet encore une distinction entre le travail du *Witz* et le travail du rêve, comme il l'explique dans ce passage :

Le rêve maintient, malgré toute sa nullité sur le plan pratique, la relation aux grands intérêts de la vie ; il cherche à accomplir les besoins par le détour régressif de l'hallucination (...) Le trait d'esprit cherche, en revanche, à tirer un petit gain de plaisir de la simple activité, exempte de tout besoin, de notre appareil animique (...)(Freud, 1905a, p. 207)

Bien que le phénomène fonctionne sur un autre registre que le besoin (Lacan, 1992), le rêve semble avoir un rapport aux besoins, comme le montrent certains exemples dans la

¹⁰⁵ Voir page 104.

¹⁰⁶ Voir page 103.

*Traumdeutung*¹⁰⁷, avec la référence à l'expérience de la satisfaction. Le trait d'esprit, en revanche, apparaît comme séparé de tout besoin, et le plaisir qu'il donne surgit de la seule activité de l'appareil psychique. En quoi consiste cette activité ? Comme le montre tout le livre consacré au *Witz*, c'est l'activité langagière. Car bien qu'il y ait des motions interdites qui trouvent la voie de leur satisfaction, le jeu de l'enfant montre la jouissance primaire du pur jeu avec des son et des rythmes. Freud détecte ainsi une jouissance dans l'usage du langage. En ce sens, le mot d'esprit, en ce qui concerne le plaisir, est plus efficace que le rêve : « Le rêve sert principalement à épargner du déplaisir, le trait d'esprit à acquérir du plaisir ; mais en ces deux buts se conjoignent toutes nos activités animiques » (Freud, 1905a, p. 207).

Conclusions

Tout au long de l'œuvre de Freud, le point de repère pour aborder le rapport de l'art avec le corps est le plaisir et le déplaisir. Mais cette approche semble suivre les vicissitudes d'un concept, en particulier chez Freud : La pulsion. D'un côté, le concept de pulsion permet de placer la dualité plaisir-douleur dans une logique autre que celle de l'arc reflexe et des besoins. D'un autre côté, les modifications de la théorie pulsionnelle chez Freud signifient aussi des modifications dans la fonction du plaisir et de la douleur dans l'économie psychique. En conséquence, l'abord des arts chez Freud à partir de la pulsion peut se diviser en deux moments : avant 1920, avec un art du côté du plaisir en tant que satisfaction substitutive selon les lois du principe de plaisir et du principe de réalité ; après 1920, un art qui fonctionne au-delà du principe du plaisir.

Avant 1920, le modèle du plaisir que procure l'œuvre d'art est la notion de satisfaction substitutive. Là, Freud suit le modèle aristotélicien de la purge, la *catharsis* (Freud, 1905b), en concevant l'œuvre d'art comme un moyen de décharge de la pulsion sexuelle contenue par le renoncement pulsionnel. Selon la logique du principe de constance, c'est la décharge pulsionnelle propre à la satisfaction substitutive de l'art qui produit le gain de plaisir. Cette décharge par le biais de l'œuvre d'art est réglée non seulement par les deux principes de l'advenir psychique (principe de plaisir et principe de réalité) (Freud, 1911) mais aussi par une certaine dimension de légalité, le renoncement pulsionnel étant le propre de la vie civilisée (Freud, 1908a). L'art sert de réconciliation entre les deux principes. Les arts sont un

¹⁰⁷ Les rêves de fraises et framboises d'Anna Freud décrit dans le chapitre III de « L'interprétation du rêve ».

plaisir dans le déplaisir, comme l'argumente l'article sur les personnages psychopathiques à la scène. Or, dans cet article, la jouissance dans le déplaisir de la tragédie suit toutefois le principe de constance : l'œuvre, pour Freud, ne doit pas faire souffrir le spectateur, en passant le plaisir de la décharge (autrement dit regagner la suppression d'une tension de stimulus) comme source de plaisir. Ce modèle rejoint ce qu'il dit du plaisir que procure le trait d'esprit. Le plaisir du trait d'esprit naît d'une certaine transgression du jugement critique. Là où il y a un propos défendu, censurable, le travail du *Witz* lui permet d'être pourtant dit. Le plaisir du rire est produit par l'épargne de dépense psychique pour suffoquer cette motion. Nous retrouvons ainsi l'idée d'une censure, et d'un travail psychique pour esquiver cette censure qui produit un gain de plaisir. Le travail du *Witz*, comme dans le modèle de la satisfaction substitutive, est au service de tendances suffoquées.

Après 1920, avec l'introduction de la pulsion de mort, l'analyse des arts présente quelques modifications. Dans « Au-delà le principe de plaisir » Freud reprend la jouissance dans le tragique qu'il a travaillée dans « Personnages psychopathiques à la scène » (Freud, 1905b). En l'associant aux jeux des enfants, notamment le jeu de la bobine, Freud envisage la possibilité d'une jouissance du pénible qui dépasse la logique du principe de constance. Le déplaisir dans l'œuvre d'art peut être un plaisir dans le déplaisir même, voire dans la douleur. C'est l'un des rares moments où Freud fait allusion aux arts comme à quelque chose du côté d'un au-delà le principe de plaisir. Dans des textes ultérieurs, il renouera avec sa vision des arts selon le modèle de la satisfaction substitutive. Mais l'idée d'un art comme source de plaisir sera relativisée, en arguant non pas du renoncement pulsionnel, mais d'un concept qu'il avait déjà énoncé bien avant sa pulsion de mort : la sublimation.

Concernant la sublimation : Si le modèle de satisfaction substitutive s'appuie sur l'existence d'un renoncement pulsionnel propre à la culture, la sublimation ne peut être considérée comme le produit d'un renoncement pulsionnel. D'abord, dans « Malaise dans la civilisation » (Freud, 1929) Freud met en question l'idée d'une causalité de la sublimation par des contraintes culturelles. La sublimation peut ne pas avoir besoin de ces contraintes pour avoir lieu, ce que confirme un texte bien antérieur : « Pulsions et destins de pulsion » (Freud, 1915b). Dans cet article, le refoulement est un destin de la pulsion distinct de celui de la sublimation. Le refoulement est le résultat des contraintes de la culture. La sublimation n'entraîne pas un

renoncement pulsionnel, puisqu'elle signifie bien une satisfaction, mais détournée de sa finalité sexuelle.

Le trait d'esprit met aussi en question le modèle de l'art comme satisfaction substitutive suite à des contraintes culturelles, et ceci par un élément maintes fois associé à l'art dans l'œuvre de Freud : le jeu de l'enfant. Le jeu de l'enfant est associé aux arts dans des textes comme « Personnages psychopathiques à la scène » (Freud, 1905b), « Le poète et l'activité de fantaisie » (Freud, 1908c), « Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient » (Freud, 1905a) et « Au-delà du principe de plaisir » (Freud, 1920). Le jeu de l'enfant est associé à la technique du poète (Freud, 1908c), ainsi qu'à une pulsion d'imitation qui conditionne l'identification du spectateur au héros (Freud, 1905b). L'introduction de la pulsion de mort met en question l'idée d'un jeu conditionné par une pulsion d'imitation, et la question d'une jouissance issue du pénible s'impose (Freud, 1920). La source de plaisir dans le jeu d'enfant devient ainsi plus obscure, comme l'idée d'une jouissance propre à la transgression d'une loi. En effet, le plaisir du rire est associé par Freud à la récupération de quelque chose de perdu. Il y a bien une vieille jouissance du jeu de l'enfant avec les mots qui a été bannie par l'éducation et le jugement critique, et la fonction du trait d'esprit consiste à retrouver cette dimension insensée. Or, Freud voit dans ce dépassement de la critique une jouissance secondaire, car bien avant l'instauration de toute instance de censure, Freud repère chez l'enfant un jeu avec les mots qu'il traite comme de purs sons, en jouant avec cette matière phonique, ainsi qu'avec le rythme. Ainsi, tout le premier modèle du plaisir du rire, en tant que travail libérant des tendances suffoquées par la critique, devient secondaire, et une jouissance plus originaire, associée au jeu avec de purs sons et rythmes, est vue comme la source du plaisir du *Witz*. Il s'agit ainsi d'une jouissance antérieure à la Loi.

Le mot d'esprit est aussi le phénomène où apparaît le mieux la séparation entre la jouissance propre au pulsionnel, et tout ce qui concerne les besoins et la conservation de la vie. Là où le rêve semble s'appuyer sur les besoins, bien qu'inutile pour ces derniers, le mot d'esprit trouve un gain de plaisir (et non pas un évitement du déplaisir comme le fait le rêve) dans un jeu avec le langage sans aucun lien avec les besoins vitaux. Si le rire du trait d'esprit est ici associé à la pulsion, c'est en raison de sa condition de phénomène entre le psychique et le somatique : le *Witz* a des effets psychiques qui se répercutent sur le corps : le plaisir du rire. Freud propose aussi, par le biais du *Witz*, une jouissance langagière qui reste cohérente avec sa conception de

la sexualité. Freud répond à ses détracteurs qui l'accusaient d'être pansexualiste : sa conception de la sexualité n'est pas la génitalité, mais l'amour dans le *Banquet* de Platon (Freud, 1925c). Cette jouissance du pur jeu avec le langage sera ensuite formalisée par Lacan.

Lacan : art, pulsion et jouissance langagière

Présentation

Suivant le chemin tracé par Freud, Lacan formalise un sujet de l'inconscient qui met dans l'impasse la notion d'utilité. Si l'utilitarisme de Bentham et de Mill tend vers un plus grand bonheur pour le plus grand nombre, le sujet de la psychanalyse rend difficile de saisir ce que serait ce bonheur. Lacan dit ouvertement que le sujet de la psychanalyse signifie une subversion de la philosophie morale, en tant que son rapport à l'objet montre un penchant qui ne va pas vers le souverain bien, ni vers le plaisir, ni vers la vie non plus.

A plusieurs moments de l'œuvre de Lacan, des phénomènes propres à la subjectivité se montrent difficiles à saisir par le biais de l'utilité. En guise d'exemple, dans le séminaire de la relation d'objet, à propos de la phobie de Hans, il dira « pourquoi servirait-elle à quelque chose ? N'y aurait-il pas aussi des choses qui ne servent à rien ? » (Lacan, 1994, p. 243). Dans ce même séminaire, à propos des théories sexuelles, celles-ci ne sont pas réductibles à l'utilité ni à une activité intellectuelle, mais concernent le corps et son rapport au langage, raison pour laquelle Lacan met ces théories sexuelles sur le même plan que les mythes et les cérémonies. Ces exemples tirés du séminaire sur la relation d'objet montrent en effet comment le rapport du sujet à l'objet place l'utile dans une impasse. Les concepts de désir, demande et pulsion servent à Lacan pour saisir ce désordre dans le rapport du vivant avec son corps, désordre introduit par le langage. L'effort de Lacan consiste à écarter son sujet de la psychanalyse de tout biologisme et de tout idéal d'adéquation.

Ces rapports paradoxaux du sujet avec l'utilité peuvent soutenir l'hypothèse d'un inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse. La conceptualisation de *das Ding* et de l'objet *a* permettent à Lacan non seulement de soutenir l'écart du sujet de l'inconscient avec l'individu de l'instinct, mais aussi le rapport du sujet à des objets « qui ne servent à rien », dont l'œuvre d'art. La sublimation, dont la cause est en effet *das Ding*, présente une fonction précise, mais toujours en relation avec ce qui dépasse le registre du besoin. Nous verrons comment la

sublimation, articulée à *Lalangue*, se présente comme un exemple privilégié du rapport du corps au langage : un déchiffrement qui ne sert à rien, sauf à faire avec la jouissance.

Trieb et Das Ding : impasse à la morale et à l'utilité

La théorie pulsionnelle de Freud signifie pour Lacan une subversion de la pensée. C'est l'échec de l'hédonisme et du souverain bien, ainsi que de l'utilité, comme il l'exprime dans ce passage du séminaire XI :

Et la pulsion elle-même, comment a-t-elle été reconnue ? Elle a été reconnue en ceci que, loin que la dialectique de ce qui se passe dans l'inconscient du sujet puisse se limiter à la référence au champ du Lust, aux images des objets bénéfiques, bienfaisants, favorables, nous avons trouvé un certain type d'objets qui, en fin de compte, ne peuvent servir à rien. Ce sont les objets a, les seins, les fèces, le regard, la voix. (Lacan, 1973b, p. 219)

Si la pulsion freudienne signifie un échec de l'hédonisme, il en est de même de son rapport à la tempérance. Dans le séminaire VII, Lacan fait référence aux pulsions. Il parle bien, au pluriel, des *Triebe*. Ces pulsions trouvent une satisfaction, mais ne sauraient fonctionner selon une économie de la tempérance comme celle de l'*Ethique* d'Aristote. Si Freud passe d'un principe de plaisir à un au-delà du principe de plaisir, c'est dans la mesure où quelque chose de la tempérance semble impossible dans l'économie libidinale des sujets. Par exemple, l'amour courtois semble que, dans l'analyse de Lacan, est une éthique de l'amour basée sur la retenue, la suspension, un *amor interruptus*. Faisant allusion aux plaisirs préliminaires, les *Vorlust* indiqués par Freud dans ses *Trois essais...* (Freud, 1905c), Lacan localise une source de plaisir dans le déplaisant de la tension, qu'il nomme un « plaisir de désirer ». Le désir est ici associé à cette tension propre aux préliminaires, une tension qui ne se satisfait pas, raison pour laquelle le « plaisir de désirer » est défini par Lacan comme « le plaisir d'éprouver un déplaisir » (Lacan, 1991c, p. 182).

La pulsion non seulement signifie l'échec du principe de plaisir, mais aussi une impasse pour ce qu'on appelle l'instinct, ce dernier entendu comme un savoir qui travaille à la conservation de la vie. La pulsion de mort introduite par Freud montre tout le contraire : une poussée vers un

état antérieur, associé par Freud à un retour vers l'inanimé¹⁰⁸. C'est pourquoi, en quittant la distinction d'*Eros* et *Thanatos*, Lacan parlera de *la* pulsion, dont le caractère jouissif ne contredit pas le penchant mortel. Comme il le signale dans son séminaire VII, « l'individu malade tel que Freud l'aborde révèle une autre dimension (...) Freud a affaire (...) directement avec les puissances de la vie pour autant qu'elles débouchent dans celles de la mort » (Lacan, 1991c, p. 126-127). Dix ans après, il passe la pulsion au champ de la jouissance, en disant que celle-ci « commence avec les chatouilles et finit par la flambée à l'essence » (Lacan, 1991b, p. 83).

Loin de faire partie des données naturelles de l'organisme vivant, la pulsion est pour Lacan le résultat de l'incidence du signifiant sur le corps. Selon le modèle freudien de l'expérience de satisfaction, le signifiant introduit quelque chose d'une perte à réparer. Dans le séminaire VII, cet objet perdu à retrouver est nommé *Das Ding* : « la nature propre du *Trieb* en tant qu'il n'est pas purement l'instinct, mais qu'il a rapport avec *das Ding* comme tel, avec la Chose en tant qu'elle est distincte de l'objet » (Lacan, 1991a, p. 133). Ici Lacan fait référence à l'objet de ses contemporains psychanalystes, théoriciens de la relation d'objet. *Das Ding* permet à Lacan de s'écarter de tout idéal d'un objet adéquat. En tant que reste, il occupe une place où l'objet devient, comme Freud le disait déjà, tout à fait substituable (Freud, 1915b).

Le lien du sujet aux objets échappe à toute finalité soit de survie soit de communication, comme l'atteste l'œuvre d'art. Comme le soutient la distinction lacanienne entre l'objet et la Chose, distinction place l'œuvre d'art sur le même plan que les objets de la pulsion. Dans le séminaire XVI Lacan reprend le problème de la sublimation, et nous donne un exemple tiré de la neurobiologie des invertébrés : l'anatomie de la vacuole. Si la vacuole de certains organismes unicellulaires est changée par un bout de fer, « ça la fait jouir (...) c'est tout à fait un homme dans sa vie morale » (Lacan, 1968, p. 233). Dans cet exemple, le bout de fer a pour Lacan une fonction analogue à celle de l'objet *a*. Cet objet est placé sur la même place que les objets pulsionnels et l'œuvre d'art :

L'objet a joué ce rôle par rapport à la vacuole. Autrement dit, il est ce qui chatouille das Ding par l'intérieur. Voilà. C'est ce qui fait le mérite

¹⁰⁸ Des articles comme « L'analyse finie et l'analyse infinie » (Freud, 1937), ainsi que les notions de « besoin de punition » et « viscosité de la libido ».

essentiel de tout ce qu'on appelle œuvre d'art. (...) car l'objet a a plus d'une forme, ainsi que Freud l'énonce expressément dans son analyse de la pulsion, en disant que l'objet, ça peut être très variable, ça valse. Néanmoins, nous sommes arrivés à en énoncer quatre, l'objet oral, l'objet anal, l'objet scopophilique, si vous voulez, et l'objet sadomasochique.

(Lacan, 1968, p. 233)

Dans la série des objets pulsionnels, l'œuvre d'art se présente avec les coordonnées des choses qui ne servent à rien, sauf pour jouir.

L'objet *a* et *das Ding* permettent à Lacan de distinguer l'instinct de la pulsion, dont l'une des constantes est la non-adéquation entre le sujet et l'objet. Cette inadéquation n'est pas chez Lacan un défaut, mais une condition de la structure, cette dernière étant conditionnée par le langage. Comme il le dira dans son séminaire sur la logique du fantasme, la structure « c'est que le sujet soit un fait de langage, soit un fait du langage » (Lacan, 1966a, p. 348). C'est à partir de ce langage qui traverse le corps que Lacan isole trois concepts : besoin, demande et désir.

Besoin, demande, désir

La distinction entre le besoin, la demande et le désir peut se localiser dans le graphe du désir. Au premier étage, celui de l'énoncé, est le besoin : « ici, ce sujet n'est pas autre chose que le sujet du besoin. Il exprime le besoin dans la demande » (Lacan, 2013, p. 41). Pour Lacan, le besoin reste mythique. Comme le décrivait Freud dans l'expérience de satisfaction, le besoin reste un *quantum* qui, par l'arc reflexe, devient un cri, lequel est interprété par l'Autre des soins, par le biais du langage, comme un besoin particulier. C'est au moment où ce besoin mythique et asémantique est traversé par le signifiant que la demande a lieu (Umérez, 1999). Lacan le dit dans le séminaire VI : « Il s'ensuit que le besoin du sujet est profondément modifié par le fait de devoir passer par la demande, donc par les défilés du signifiant » (Lacan, 2013, p. 41). Si le besoin passe par le langage, le mot tue la chose. Le besoin reste mythique, et l'énoncer par le biais de la demande ne saurait être considéré comme une traduction du besoin. « Ce qui est toujours oublié dans ces théories de la communication, c'est que ce qui est communiqué n'est pas le signe d'autre chose, c'est simplement le signe de ce que, à sa place, là, un autre signifiant n'est pas » (Lacan, 2013, p. 42). De même qu'il n'y a pas de correspondance entre le mot et la

chose, il n'y a pas de correspondance entre le besoin et la demande, et lorsque l'Autre des soins nomme ces besoins, ces derniers sont perdus à jamais. La demande est dans un autre registre, là où s'articulent langage et corps, et où l'objet pulsionnel surgit : « (...) au niveau de l'acte de la parole, le code n'est pas donné par la demande primitive, mais par un certain rapport du sujet à cette demande, en tant que ce sujet est resté marqué par les avatars de cette demande. C'est cela que nous appelons les formes orales, anales, et autres, de l'articulation inconsciente » (Lacan, 2013, p. 48). Ces objets oraux, anaux et autres, n'ont de rapport avec aucun objet du besoin, et donnent une perspective pour penser l'Autre des soins associé à la mère. Lacan souligne que c'est cette mère comme porteuse du trésor du signifiant, qui interprète le besoin mythique en le rendant demande, et on pense à une mère toute-puissante. « Vous le voyez, ceci a une autre portée que la pure et simple satisfaction du besoin » (Lacan, 2013, p. 44), car il s'agit aussi de voir comment le langage laisse trace sur le corps.

Il y a le besoin, qui est chez Lacan mythique. Il y a la demande, qui est un produit du langage. Le langage marque le corps, en faisant surgir la pulsion. La pulsion, en tant qu'inconsciente, apparaît au niveau supérieur du graphe. Celle-ci est écrite comme $S \langle \rangle D$, c'est-à-dire le sujet en rapport à la demande. A l'étage supérieur du graphe, cette pulsion opère au niveau de l'inconscient. En effet, bien que la demande se manifeste au niveau de l'énoncé, c'est sa dimension pulsionnelle qui opère au niveau de l'énonciation : « (...) c'est quand la demande se tait, que la pulsion commence » (Lacan, 1966a, p. 348).

Toujours au niveau supérieur du graphe, Lacan localise la question du désir, avec la phrase de Jacques Cazotte, *Che vuoi ?* Distinct de la pulsion, le désir signifie aussi pour Lacan une subversion dans l'histoire de la morale. Le désir conceptualisé par Lacan lui permet de contredire les théories de l'*object-seeking*. Il n'aurait rien à voir avec une maturation de la libido, mais avec la fonction du langage. Comme Lacan le montre dans la cellule élémentaire du graphe, le désir s'articule dans la béance entre le besoin et la demande. Il ne s'agit pas tant d'un objet adéquat que d'un désir, raison pour laquelle déjà chez Freud l'amour est conflictuel : « (...) si le désir semble en effet entraîner avec soi un certain quantum d'amour, il s'agit très souvent d'un amour qui se présente à la personnalité comme conflictuelle, d'un amour qui ne s'avoue pas, d'un amour qui se refuse même à s'avouer » (Lacan, 2013, p. 13). Le rapport au désir sera toujours conflictuel dans la mesure où il est non seulement inadéquat, mais aussi impossible et insatisfait. Lacan le dit avec justesse en parlant d'un amour qui non seulement ne

s'avoue pas, mais qui refuse de s'avouer en tant qu'impossible à dire dans l'énoncé. Autrement dit, le désir est articulé dans le déchiffrement inconscient, mais il n'est pas articulable dans la parole. Il y a quelque chose du désir qui échappe à la parole, bien qu'il n'y ait pas d'autre possibilité d'accéder au désir, si ce n'est, donc, par la parole (Umérez, 2003).

Dans cette dimension du désir, Lacan s'appuie sur deux références au début de son séminaire VI : la poésie et la philosophie. Il parle d'une poésie figurative, qui se prêterait moins bien à articuler la dimension insaisissable du désir, et d'une poésie métaphysique, qui « tient à la loi, à proprement parler, qui régit l'évocation du désir » (Lacan, 2013, p. 14). Le désir, marqué par la fonction du langage, a pour Lacan un lien avec la nature de la création poétique. Différente est la philosophie : Lacan reprend sa critique de l'*object seeking* pour souligner la crise que le désir signifie pour la tradition philosophique de la morale. Là où la quête de l'homme était son bien et son plaisir, le principe de plaisir de Freud montre un désir toujours conflictuel, en tant qu'il se présente d'abord comme un trouble. « Il trouble la perception de l'objet. Comme nous le montrent les malédictions des poètes et des moralistes, cet objet, il le dégrade, dissoud celui-là même que le perçoit, c'est-à-dire le sujet » (Lacan, 2013, p. 425). Lacan souligne que le *Lust* de Freud est articulé « d'une façon radicalement différente de tout ce qui avait pu être précédemment articulé concernant le désir. Le *Lustprinzip* nous est présenté comme étant dans sa source opposé au principe de réalité » (Lacan, 2013, p. 425). Avec le désir, le plaisir et le souverain bien sont en crise, de même que la tempérance dans l'*Ethique* d'Aristote. Il y a ainsi un désir qui semble pour Lacan plus proche de celui évoqué par la poésie, et plus éloigné de celui qu'a formalisé la tradition de la philosophie morale, reprise par la psychanalyse du moi autonome de ses contemporains psychanalystes.

De même, l'accomplissement d'un désir, comme Freud le propose dans *L'interprétation du rêve*, se distingue de la satisfaction d'un besoin. Dans le séminaire II, Lacan pose la question : « Que peut vouloir dire l'expression de réalisation du désir ? » et il avance une hypothèse : si cette réalisation, comporte une réalité, le rêve ne saurait atteindre cette réalité que de manière « métaphorique, illusoire ». La nature de ce désir présente dans *L'interprétation du rêve* doit être cherchée ailleurs :

Qu'est-ce que le désir, dès lors qu'il est ressort de l'hallucination, de l'illusion, donc d'une satisfaction qui est le contraire d'une satisfaction ? Si nous donnons au terme de désir une définition fonctionnelle (...) dans un

cycle biologique, le désir va à la satisfaction réelle. S'il va à une satisfaction hallucinatoire, c'est donc qu'il y a là un autre registre. Le désir se satisfait ailleurs que dans une satisfaction effective. Il est la source, l'introduction fondamentale du fantasme comme tel ». (Lacan, 1978b, p.

248)

Il y a bien un désir qui trouve une certaine satisfaction (bien que jamais complète) mais celle-ci n'a rien à voir avec le besoin. Lacan reprend cette idée dans le séminaire VI : « C'est dans le champ du désir que nous essayons d'articuler les rapports du sujet à l'objet (...) Le rapport du sujet à l'objet n'est pas un rapport de besoin, c'est un rapport complexe, que j'essaye précisément d'articuler devant vous » (Lacan, 2013, p. 108). C'est l'objet que Lacan trouve évoqué dans deux fictions poétiques : l'objet tel qu'il apparaît dans la cassette de *l'avare* de Molière, et dans *La règle du jeu* de Jean Renoir. Dans tous ces cas, Lacan souligne une certaine pudeur pour ce qui est de montrer l'objet de son désir, pudeur qui atteste un rapport au désir d'un autre registre que celui du besoin : le registre fantasmatique. Dans ce registre, même si le désir s'accomplit, le rapport à l'objet ne sera pas dans l'adéquation, mais dans un constant déplacement, car pour Lacan « l'interposition du signifiant rend impossible le rapport du sujet à l'objet ». Etant donnée cette impossibilité, « l'objet humain subit cette sorte de volatilisation que nous appelons dans notre pratique concrète la possibilité de déplacement ». Pour Lacan, le déplacement propre à la réalisation d'un désir ne signifie pas « simplement que le sujet humain (...) voit son désir se déplacer d'objet en objet, mais que le déplacement même est ce par quoi peut se maintenir le fragile équilibre de son désir » (Lacan, 2013, p. 132). Encore une fois, le désir ne saurait être associé à une adéquation donnée, mais à la logique du signifiant. Et dans cette logique, nulle adéquation n'est possible. En conséquence, l'utilité semble difficile à saisir.

Ainsi, à partir de notions comme la satisfaction ou le plaisir, sans la référence au besoin et sans l'idéal d'une adéquation entre le mot et la chose, ou entre le sujet et l'objet, l'utile reste difficile à saisir chez Lacan. Si la pulsion comme le désir échappent à la tradition de la morale, c'est en tant que le souverain bien reste insaisissable. Ce refus du modèle biologique, ou d'une maîtrise de soi, ou d'une psychologie du développement, continuent chez Lacan au moment d'aborder un concept obscur : la sublimation, destin de la pulsion, non sans rapport aussi avec le désir.

Sublimation : pulsion, désir, art

L'effort de Lacan pour dépsychologiser la psychanalyse concerne aussi la sublimation.. Dans son séminaire VII, dans la séance du 2 mars 1960, après un exposé de Pierre Kaufmann à propos de Bernfeld, Lacan critique chez ce dernier l'idée d'une sublimation pensée à partir de critères de développement, « en disant que devenir poète est un but du moi qui s'est manifesté très tôt chez ce garçon »(Lacan, 1991c, p. 187). La capacité des enfants de fabriquer des fictions à caractère poétique est bien reconnue par Lacan¹⁰⁹. Or, ce qu'il met en question, c'est l'idée d'une sublimation comme précoce chez un garçon :

Le fait de savoir pourquoi il y a des poètes, pourquoi l'engagement poétique peut se proposer très tôt à un jeune être humain, n'est pas uniquement soluble à considérer le développement génétique qui nous est ici présenté, et les caractéristiques nouvelles qui apparaissent à partir du moment où la sexualité entre en jeu d'une façon patente.

C'est aller dans le sens contraire à toute l'aspiration et à la découverte freudiennes que de ne pas voir que la sexualité est là, chez le jeune enfant, dès l'origine, et même bien plus encore, lors de la phase qui précède la période de latence. (Lacan, 1991c, p. 188)

Pour Lacan, il n'y a pas de précocité chez l'enfant à vocation poétique. Car comme Freud le montre, il y a bien une sexualité chez l'enfant, sexualité qui n'est pas sans rapport avec la sublimation. Pour penser cette sublimation ainsi que cette sexualité chez l'enfant, Lacan a besoin du concept de *das Ding* : « *das Ding*, ce que j'appelle la Chose, est une place décisive autour de laquelle doit s'articuler la définition de la sublimation, avant que *je* sois né, et à plus forte raison avant que les *Ich-ziele*, les buts du *je*, apparaissent »(Lacan, 1991c, p. 188).

Un autre élément énigmatique concernant la sublimation : une satisfaction détournée de sa finalité sexuelle. Cette sorte de déssexualisation, « [c]omment pouvons-nous même la concevoir ? – alors qu'il ne s'agit plus là ni de la source, ni de direction de la tendance, ni

¹⁰⁹ L'association du jeu de l'enfant avec la sublimation est de grand intérêt pour cette recherche. Ce jeu, apparu en relation à la technique du poète et à la technique du mot d'esprit (page 101) trouvera son rapport à une jouissance du pur déchiffrement dans un prochain passage (page 257). Cette jouissance du pur déchiffrement, inutile autant pour la survie que pour la communication, c'est ce que Lacan appela *Lalangue*.

d'objet, mais de la nature même de ce que l'on appelle en l'occasion l'énergie intéressée » (Lacan, 2013, p. 570). Cette énergie intéressée dans la sublimation semble chez Lacan être du côté du désir : « Elle le reste, à moins de définir la sublimation comme la forme même dans laquelle se coule le désir » (Lacan, 2013, p. 571). La logique métonymique du désir semble être ce qui permet le changement de but selon une logique distincte de celle de la substitution propre au symptôme : « Que peut vouloir dire ce changement de but ? Il s'agit bien du but, et non pas à proprement parler de l'objet » (Lacan, 1991a, p. 132). Pour que ce changement de but soit possible, *das Ding* reste crucial, en tant que distinct de l'objet (Lacan, 1991a, p. 133).

De même que *das Ding* permet à Lacan d'expliquer le changement de but de la satisfaction sexuelle propre à la sublimation, de même l'objet *a* permettra ultérieurement de trouver des repères sur la valeur sociale des produits de la sublimation. C'est en effet en cherchant la fonction de l'objet *a* comme condensateur de jouissance que Lacan considère la valeur sociale de la sublimation, comme il l'énonce dans un passage du séminaire XVI :

L'œuvre d'art, pour l'appeler par son nom, fait aujourd'hui la visée de ce que nous énonçons sur la sublimation.

Au niveau où Freud s'avance avec une prudence presque pataude, il s'oblige lui-même à ne pouvoir la saisir autrement que comme une valeur commerciale. C'est quelque chose de prix, sans doute d'un prix à part, mais qui, dès lors qu'elle est sur le marché, n'est pas tellement distinguable de tout prix.

*L'accent qui est à y mettre, c'est que ce prix, elle le reçoit d'un rapport privilégié de valeur à ce que j'isole et distingue dans mon discours comme la jouissance – la jouissance étant ce terme qui ne s'institue que de son évacuation du champ de l'Autre (...) Si l'objet *a* peut fonctionner comme équivalent de la jouissance, c'est en raison d'une structure topologique. (Lacan, 1968, p. 248)*

La valeur sociale de l'objet issu de la sublimation a comme ressort l'équivalence de cet objet précieux avec la jouissance. Cette équivalence est possible en raison de la structure du sujet. Cet objet, Lacan insiste, n'a pas de rapport avec une représentation, il est un représentant, comme la Dame de l'amour courtois, ou les Vénus préhistoriques.

L'objet artistique est mis dans une certaine équivalence avec l'objet *a* lorsque Lacan fait mention de l'anatomie de la vacuole¹¹⁰, où l'objet d'art est mis sur le même plan que le regard, la voix, l'objet oral et l'objet anal. L'objet regard est articulé à l'œuvre d'art à partir du tableau. Le tableau a une fonction autant d'attrape-regard que de dompteur du regard. Le tableau, en tant qu'objet de valeur sociale, comme les objets de la pulsion, a pour fonction d'apaiser la voracité du regard :

En quoi ce donner-à-voir apaise-t-il quelque chose ? –sinon en ceci qu'il y a un appétit de l'œil chez celui qui regarde. Cet appétit de l'œil qu'il s'agit de nourrir fait la valeur de charme de la peinture. Celle-ci est, pour nous, à chercher sur un plan beaucoup moins élevé qu'on ne le suppose, dans ce qu'il en est de la vraie fonction de l'organe de l'œil, l'œil plein de voracité qui est le mauvais œil (Lacan, 1973b, p. 105).

Et dans cette réflexion, bien que le tableau puisse avoir cet effet apaisant, la voracité même du regard semble rester dans le champ de l'inutile. La voracité de ce mauvais œil, qui est pour Lacan « la vraie fonction de l'organe de l'œil » (Lacan, 1973b, p. 105), fait partie de ce qui ne sert à rien, propre aux objets de la pulsion. La fonction civilisatrice du tableau opère en tant que filtre charmeur et apaisant du regard. Telle est la fonction bien précise du tableau, pour un objet pulsionnel dont la fonction reste imprécise, d'utilité insaisissable, dont la satisfaction reste, en tant que pulsionnelle, bien au-delà du principe de plaisir.

Lalangue : jouissance du déchiffrage

La sublimation chez Lacan opère aussi dans un « au-delà de la chaîne signifiante ». A propos de la poésie de l'amour courtois, Lacan dit « Ce champ que j'appelle celui de la Chose (...) quelque chose au-delà, à l'origine de la chaîne signifiante (...) lieu élu où se produit la sublimation » (Lacan, 1991c, p. 253). Il y a quelque chose dans la sublimation qui va vers les limites de possibilités du langage. Juste avant son séminaire sur l'éthique, Lacan finit son séminaire sur le désir par une belle définition de la sublimation, qui saisit cette opération aux limites du langage. Il dira :

¹¹⁰ Voir page 250.

Ce que l'on vous indique en effet dans Freud, c'est justement que cette forme peut se vider de la pulsion sexuelle (...) la pulsion elle-même, loin de se confondre avec la substance de la relation sexuelle, est cette forme même. Autrement dit, fondamentalement, la pulsion peut se réduire au pur jeu du signifiant. Et c'est ainsi que nous pouvons aussi définir la sublimation. (Lacan, 2013, p. 571)

Cette définition de la sublimation comme pur jeu de signifiant semble une anticipation de ce que Lacan appellera *Lalangue*. Si l'on prend la définition de la sublimation dans le séminaire VI, comme pur jeu signifiant, celle-ci semble présenter des analogies non seulement avec *Lalangue*, proposée par un Lacan plus tardif, mais aussi avec ce que Freud localisait dans le jeu de l'enfant, qui constitue une référence pour saisir et la technique du poète et la technique du trait d'esprit. Cette référence au *Witz* est essentielle : le *Witz* est l'exemple privilégié d'une opération de langage qui a des effets sur le corps. Ces coordonnées permettent de trouver chez Freud les sources grâce auxquelles Lacan a plus tard conçu une jouissance propre au déchiffrement signifiant, propre à la condition subjective, et ultérieurement nommée comme *Lalangue*.

Bien qu'une bonne partie de son livre *Le trait d'esprit...* (Freud, 1905a) soit consacrée à la technique du *Witz*, l'énigme de ses effets hilarants n'est pas une question secondaire. Au-delà des aspects techniques, Freud considère que le trait d'esprit a une utilité bien précise : celle de produire du plaisir chez l'auditeur. Cette finalité de gain de plaisir trouve son corrélat subjectif dans les buts de l'appareil psychique lui-même : « Si nous n'avons justement pas besoin de notre appareil animique pour l'accomplissement de ce qu'il est indispensable de satisfaire, nous le laissons travailler lui-même en vue du plaisir, nous cherchons à tirer du plaisir de sa propre activité » (Freud, 1905a, p. 114). Le *Witz* fait ainsi partie des opérations dont le but est de gagner du plaisir avec l'activité du psychisme. Car Freud souligne qu'il y a bien d'autres activités qui ont le même but, sans pour autant dire lesquelles. C'est dans ce sens que Freud parle du plaisir du *Witz* comme d'une retrouvaille du perdu. Le *Witz* retrouve le perdu du jeu de l'enfant avec les sons et le rythme des mots, c'est-à-dire leur source purement technique¹¹¹.

Si Freud voit dans l'appareil psychique, entre autres finalités, le plaisir du déchiffrement, Lacan reprend cette idée dans son séminaire XXI, cette fois à propos du déchiffrement non du *Witz*, mais

¹¹¹ Voir page 101.

du rêve. Si le rêve est le gardien du sommeil, c'est justement dans la mesure où son déchiffrement travaille pour le principe de plaisir, pour ne pas trop jouir, pour ne pas trop sortir de l'homéostasie. Cette même idée apparaît antérieurement, dans la toute première séance du séminaire XIII, publiée dans les *Écrits* sous le titre de « La science et la vérité ». Dans cet article, dont l'un des objectifs est de saisir ce qu'est le sujet de la psychanalyse, le sujet ne se définit ni dans le registre de la communication ni dans celui de la compréhension non plus. Le sujet serait un *ça parle* dont le déchiffrement suit une logique autre, de sens insensé, comme le montre le travail du rêve ainsi que le reste des formations de l'inconscient (Lacan, 1992). De nouveau dans le séminaire XXI : « (...) notre cher Freud, n'est-ce pas, que... puisque tout ce qu'il vient de dire autour du rêve, c'est uniquement que la construction, du chiffrage... ce chiffrage qui est la dimension du langage n'a rien à faire avec la communication » (Lacan, 1973a, p. 12). C'est en tant que gardien du sommeil que le rêve ne travaille pas tant pour le sens que pour la jouissance. Pour expliquer ce rapport avec le principe de plaisir, Lacan reprend la référence des néoplatoniciens concernant l'épicurisme comme *doctrine des pourceaux* : « (...) si j'ai parlé des pourceaux tout à l'heure, c'est parce qu'ils roupillent souvent, oui. Ils ont le moins de jouissance possible, dans la mesure où plus ça dort mieux ça vaut » (Lacan, 1973a, p. 13). Ce chiffrage, du côté du principe de plaisir, travaillerait autour des limites du réel du sexe¹¹².

C'est dans ce même registre que *Lalangue* est conceptualisée. Avant toute autre finalité de sens ou de communication, *Lalangue* aurait une finalité de jouissance. Autour du trou du réel du sexe, où l'humain ne sait pas y faire (Lacadée, 2010), *Lalangue* jouit du déchiffrement, jouit dans sa tentative d'aborder le réel (Lacadée, 2010, p. 56). De même que Freud trouve dans le *Witz* un exemple privilégié de l'articulation entre le langage et ses effets sur le corps, *Lalangue* rend compte du lien intime entre le signifiant et la jouissance, lien qui pour Lacan a été négligé par la philosophie : « (...) je mets au défi quelque philosophie que ce soit de nous rendre compte à présent du rapport qu'il y a entre le surgissement du signifiant et ce rapport de *l'être* à la *jouissance* » (Lacan, 1965, p. 675) **METTRE REF**

Si *Lalangue* rend compte du rapport du signifiant à la jouissance, où la jouissance serait un pur déchiffrement insensé, Lacan prend soin de la distinguer de la poésie. Ce qui peut surprendre, car

¹¹² Comme vu page 172.

là où le jeu de l'enfant est pour Freud la base de la technique autant du Witz que du poète, Lacan distingue *Lalangue* de l'activité poétique, qu'il associe au dictionnaire. Dans le séminaire XIX bis, séance du 4 novembre 1971, Lacan parle en effet de la poésie de manière très différente de ses mentions précédentes. Il fait un lapsus entre le vocabulaire de la psychanalyse et le vocabulaire de philosophie, de Lalande, pour parler de *Lalangue*. *Lalangue* n'a rien à faire avec le dictionnaire.

Le dictionnaire a affaire avec la diction, c'est-à-dire avec la poésie et avec la rhétorique par exemple. C'est pas rien, hein ? ça va de l'invention à la persuasion, enfin, c'est très important. Seulement, c'est justement pas ce côté-là qui a affaire avec l'inconscient. (Lacan, 1971, p. 6)

Là où le dictionnaire a affaire à la poésie et à la rhétorique, l'inconscient aurait affaire à autre chose : à la grammaire et à la répétition. *Lalangue* est pour les analystes plus utile que le dictionnaire, dans le sens où *Lalangue* présente une logique propre à l'inconscient, en tant que savoir non su qui se structure comme un langage.

Conclusions

Si l'utile a gardé historiquement un rapport étroit avec la quête du bien et du plaisir, le sujet de la psychanalyse chez Lacan représente une impasse pour cette utilité. Le sujet cherche le plaisir, mais non sans un certain désordre, lequel est saisi par Lacan par des concepts qui se distinguent de l'individu biologique : demande, désir, pulsion, *das Ding*. Ces éléments font l'impasse sur la conception classique de l'utile, et donnent aussi les repères pour penser le rapport de la dimension inutile de l'activité artistique avec la subjectivité. En ce sens, le concept de sublimation permet de saisir une certaine fonction de l'art dans le lien social, fonction qui a affaire toutefois à une inutilité radicale.

L'expérience analytique montre un sujet qui fait avec son corps d'une manière désordonnée. Son rapport au plaisir et à la douleur, ainsi que sa quête de ce qui serait son bien, vont dans une direction qui met en échec la philosophie morale, comme Lacan le souligne. Pour Lacan, ce désordre trouve sa cause dans l'incidence du signifiant sur le corps, qui donne un sujet qui ne fonctionne pas sous l'empire de l'instinct, et un sujet qui ne saurait nullement trouver une correspondance totale entre son corps et le langage. Le sujet est en quête d'un objet qui n'est

pas l'objet bénéfique, un objet qui ne sert à rien, sauf à satisfaire quelque chose qui ne travaille pas nécessairement pour la vie, comme le concept de la pulsion le montre.

La triade besoin-demande-désir chez Lacan fait du besoin un élément mythique, inobservable. Une fois l'être vivant marqué par le signifiant, le rapport entre sujet et objet n'est plus un rapport de besoin. Bien que l'être vivant ait des besoins à satisfaire, ceux-ci sont interprétés par un Autre des soins déjà traversé par le signifiant qui, en conséquence, nomme le cri comme une demande en particulier. Ce qui reste insaisissable par la demande est le désir. Voici comment le signifiant commence à marquer le corps, et comment la demande s'articule à la pulsion, comme son mathème $\$ \langle \rangle D$ le formalise.

Concernant la pulsion, Lacan formalise en quoi elle se distingue de l'instinct et du besoin par l'introduction de *das Ding*, ce dernier étant le produit de l'incidence du signifiant sur le corps, qui introduit un désordre fondamental. *Das Ding* permet de formaliser l'objet en jeu dans la pulsion comme distinct de tout objet adéquat. Dans cette absence d'objet adéquat, *das Ding* vient conditionner la série des objets pulsionnels, dont la caractéristique est leur inutilité radicale : ils ne servent à rien, sauf à la jouissance. Cette jouissance n'est pas le plaisir cherché ni par l'hédonisme ni par l'utilitarisme, mais une poussée vers un état antérieur, inanimé, comme Freud le signalait. Ceci fait de la pulsion un élément qui rend difficile l'idéal de tempérance aristotélicien, ainsi que toute réussite d'un souverain bien. Distincte de l'individu biologique, et conditionnée par le signifiant, la pulsion est conditionnée par l'histoire du sujet, laquelle va à contrecourant de toute idée de développement.

Concernant le désir, celui-ci signifie aussi une impasse pour la philosophie morale. C'est pourquoi Lacan considère le désir comme plus proche de la poésie que de la philosophie : l'objet dans le désir n'est ni adéquat ni harmonieux, mais toujours conflictuel, impossible et insatisfaisant ; il est en constant déplacement, en suivant non pas une logique d'adéquation mais la logique signifiante métonymique. C'est cette nature conflictuelle qui, d'un côté, fait impasse à la morale, et, de l'autre, constitue l'un des objets principaux des drames fabriqués par les poètes. L'amour courtois, l'un des paradigmes lacaniens de la sublimation, montre comment le *amor interruptus* met en jeu ce désordre : d'un côté le plaisir d'éprouver un déplaisir, d'un autre côté la désexualisation de la pulsion, aussi nommée « changement de but », qui est la forme même dans laquelle se coule le désir. Le désir, comme le montre le phénomène du rêve, ne s'accomplit pas dans la satisfaction d'un besoin, mais sur un autre registre : le fantasme.

Pulsion, désir, fantasme, *das Ding*. Tous ces éléments rendent difficile de saisir une utilité homogène, transcendante. Ce sont des éléments sans lesquels l'activité artistique serait encore plus difficile à penser en psychanalyse. Avec *das Ding*, Lacan met l'œuvre d'art sur le même plan que les objets de la pulsion, objets qui ne servent à rien, sauf à entretenir un rapport avec la jouissance. Ainsi, l'activité artistique a bien pour Lacan cette fonction. Son analyse de la fonction du tableau en est la preuve : le tableau fonctionne autant comme attrape-regard que comme dompte-regard. Ce regard, objet pulsionnel, suit la logique de l'envie des choses qui ne servent à rien. La valeur sociale de l'œuvre d'art est pour Lacan le rapport privilégié que ces objets entretiennent avec la jouissance.

L'incidence du signifiant sur le corps, et son articulation à la sublimation, trouvent sa référence autant chez Freud que chez Lacan dans le jeu de l'enfant. Ce jeu peut s'associer aussi au concept de *Lalangue*. De même que Lacan définit la sublimation comme l'instance où la pulsion peut se réduire au pur jeu du signifiant (Lacan, 2013), de même *Lalangue* serait un pur jeu signifiant qui travaillerait pour la jouissance. La référence au jeu de l'enfant répond à ces deux définitions, en tant qu'il s'agit d'un jeu avec les purs sons et le rythme des signifiants prononcés, au-delà de toute finalité de communication. Autant *Lalangue* que le jeu de l'enfant, ainsi que la sublimation, sont un déchiffrement dont la finalité n'est pas la communication, mais un traitement de la jouissance. Il faut souligner que Lacan se garde de faire l'équivalence entre *Lalangue* et la poésie. C'est la première qui pose les conditions de la seconde. Ces conditions sont un traitement de la jouissance avec le signifiant, dont la fonction dépasse le principe de plaisir et en conséquence l'un des versants du principe d'utilité.

VI. RESTE

Freud et l'art : récupération des restes de la science.

Présentation

Freud n'était pas un esthète. Il reconnaît ouvertement les limites de ses goûts artistiques : pas d'intérêt spécial pour la musique, besoin d'une intellectualisation pour apprécier les arts¹¹³. Ces limitations ont été confirmées par d'autres auteurs, tels que Joan Copjec, qui parle même d'un goût artistique conservateur du maître viennois (Copjec, 2004). Nous proposons ici une lecture de la relation de Freud aux arts, non pas esthétique, mais logique. Une logique qui lui a servi de référence épistémologique pour fonder sa théorie du sujet.

En effet, l'usage des poétiques dans l'œuvre de Freud n'est pas tardif. Il s'en sert depuis le début, comme d'un outil pour saisir un psychisme négligé jusque-là par la science médicale, et qui fondera sa création : la théorie psychanalytique. Ce chapitre propose donc une lecture des moments où Freud se sert des arts pour résoudre certaines impasses du discours médical. Ce ne sera jamais sans tension, mais les poétiques, dans l'œuvre de Freud, seront toujours en lien étroit avec un savoir rejeté par la science.

Usage des poétiques dans la toute première clinique freudienne

Ayant l'opportunité de visiter le service du Dr Charcot, Freud part pour Paris et y rencontre l'hystérie. Il fait son apprentissage de médecin neurologue, et s'étonne de l'impasse dans laquelle l'hystérie jette le savoir médical. Tout en restant un scientifique, il voit là quelque chose comme une limite dans le savoir scientifique de son temps. C'est cette limite du savoir qui lui fera inventer la psychanalyse (Israël, 1996). Ce qui est lisible non seulement dans les premiers travaux de Freud sur l'hystérie, mais aussi dans la manière dont Lacan aborde le rapport entre la médecine et la psychanalyse (Lacan, 1967b) : là où la médecine est traversée par la science

¹¹³ Comme vu dans le passage sur Freud, page 148 du chapitre III.

moderne, un sujet n'est pas considéré. C'est pour ce sujet non écouté que Freud inventa la psychanalyse, face à l'impuissance médicale, comme il l'explique dans son « Autoprésentation » (Freud, 1923a). Freud s'étonne aussi que les médecins associent eux-mêmes le symptôme hystérique à quelque chose concernant l'insatisfaction sexuelle. Mais cela reste presque dans le domaine de la plaisanterie, sans développement scientifique. Ces plaisanteries entretenaient toutefois, pour Freud, un rapport avec la vérité¹¹⁴.

Freud reprendra sa recherche sur l'hystérie dix ans plus tard, dans ses travaux avec Breuer. C'est alors que Freud tente de formaliser une psychogénèse de l'hystérie, en s'écartant du paradigme médical et anatomiste de ses collègues neurologues, comme il l'exprime dans ce passage de son « Avant-propos à Theodor Reik : « (...) la psychanalyse, technique purement médicale à l'origine, se vit dès son début orientée vers l'exploration, vers la mise à découvert de corrélations étendues et cachées » (Freud, 1919a, p. 211). Ces corrélations « étendues et cachées » semblent du côté de ce qui échappait au savoir médical de l'époque de Freud. Les hystériques sous traitement montrent un corps qui fonctionne selon une logique autre que celle de l'anatomie, comme l'atteste un autre passage du même « Avant propos... » :

Sa voie ultérieure la détourna, dans une mesure déconcertante pour le médecin, de l'étude des conditions corporelles de l'état de maladie nerveuse. En revanche, elle eut affaire à tout le contenu animique qui remplit la vie humaine, même celle des gens sains, normaux et surnormaux. Il lui fallut se soucier des affects et des passions, avant tout de ceux que les poètes ne se lassent pas de présenter et de glorifier, les affects de la vie amoureuse ; elle apprit à connaître la puissance des souvenirs, la significativité insoupçonnée des premières années d'enfance pour la forme que prend la maturité ultérieure, la force des souhaits qui faussent le jugement de l'homme et prescrivent à ses aspirations des voies toutes tracées. (Freud, 1919a, p. 211)

On peut lire, dans ce paragraphe, une méthode. Freud étudie les phénomènes corporels hystériques à la lumière d'autres sources, comme celles que considèrent les poètes : vie amoureuse, enfance, désir. Ce qui reste énigmatique c'est pourquoi, ayant à sa disposition un

¹¹⁴ Vérité propre à l'esprit, comme il le confirmera dans son livre du *Witz*.

vaste savoir scientifique, il utilise un savoir qui ne fait pas partie de la science moderne, à savoir les poétiques. Il s'en explique en partie dans un passage de ses « Etudes sur l'hystérie », vers la fin du cas « Elisabeth Von R » :

Je n'ai pas toujours été psychothérapeute, mais comme d'autres neuropathologies j'ai été formé aux diagnostics locaux et au pronostic électrique, et cela ne cesse de me faire à moi-même une impression singulière de voir que les histoires de malades que j'écris se lisent comme des nouvelles et sont pour ainsi dire privées de l'empreinte de sérieux de la scientificité. Je dois m'en consoler en me disant que c'est évidemment la nature de l'objet qui doit être rendue responsable de ce résultat, bien plus que mes prédilections ; en effet, le diagnostic local et les réactions électriques n'entrent pas en ligne de compte dans l'étude de l'hystérie, alors qu'une présentation approfondie des processus animiques, comme on a l'habitude d'en trouver chez le poète, me permet, en appliquant quelques formules psychologiques, d'y voir malgré tout à peu près clair dans le déroulement d'une hystérie. (Freud, 1892, p. 182)

Nous voyons ici un usage bien précis des arts : le roman, en tant que style d'approche d'un objet d'étude scientifique. Cette manœuvre devient son *leitmotiv* lorsqu'il utilise les arts pour construire sa théorie. Il se déclare d'abord gêné d'utiliser un style qui ne fait pas partie de ses acquis scientifiques. Puis, il s'explique : ce choix n'est pas lié à un goût personnel, mais à la nature même de son objet d'étude. C'est ce qu'il énonce dans son « Avant-propos à Theodor Reik » (Freud, 1919a). Les processus psychiques en jeu dans l'étiologie de l'hystérie sont plus et mieux traités dans le savoir littéraire que médical. Une fois lancé ce pari, Freud dit ne pas en ignorer les risques, notamment le *peu de sérieux* qui lui reprochera la communauté scientifique. Mais si d'utiliser le roman lui fait perdre la légitimité scientifique, d'un autre côté, il gagne en clarté logique, en détectant l'étiologie de l'hystérie dans le récit d'allure romanesque du discours du patient. C'est précisément cette étude étiologique de l'hystérie qui échappait à l'approche médicale contemporaine de Freud, c'est-à-dire un corps plus proche des expressions linguistiques populaires corporelles que du savoir anatomique. Ce que Freud, dans cette même étude, appelle « symbolisation au moyen de l'expression langagière » (Freud, 1892, p. 202).

Les poétiques comme référence pour formaliser l'inconscient

Une logique qui n'est pas exclusive du pathologique

Comme indiqué dans le cas d'Elisabeth Von R., Freud trouve dans le symptôme hystérique une articulation entre le corps et le langage liée à une logique absente de la science moderne et de la philosophie, mais présente dans les poétiques. Cette logique, distincte de la logique classique, ne tarde pas à être repérée non seulement dans les pathologies, mais aussi dans les états de santé psychique.

Dès le début de son œuvre, Freud se montre sceptique pour ce qui est de la distinction entre la condition psychique *normal* et la condition pathologique : « La pathologie nous a en effet toujours rendu le service de rendre connaissables, par isolation et exagération, des états de choses qui, dans la normalité, seraient restés recouverts » (Freud, 1932c, p. 204). Par-delà l'extraordinaire du pathologique et l'ordinaire de la norme, le fonctionnement, reste le même : « (...) nous reconnûmes les relations proches, et même l'identité interne, entre les processus pathologiques et les processus dits normaux (...) » (Freud, 1932d, p. 229). Si Freud propose une continuité entre la pathologie et la santé, c'est dans la mesure où il la saisit entre le fonctionnement du symptôme et le fonctionnement du rêve chez des sujets sains (Freud, 1925a, p. 94). C'est ainsi qu'une fois établie une certaine continuité entre le normal et le pathologique, la logique du symptôme se laisse saisir dans ce que Lacan appellera plus tard les formations de l'inconscient. Leur rapport avec le langage est exprimé dans le texte « L'intérêt que présente la psychanalyse » :

Il existe un grand nombre de manifestations mimiques et langagières, ainsi que de formations de pensée –chez les êtres normaux aussi bien que chez les malades –, qui n'ont pas été jusqu'à présent objet de la psychologie, parce qu'on ne voyait en elles rien d'autre que les résultats d'un trouble organique ou d'un déficit anormal dans le fonctionnement de l'appareil animique. Je veux dire les opérations manquées (méprise de parole, méprise d'écriture, oubli comme méprise, etc.), les actions fortuites et les rêves chez les êtres normaux (...)(Freud, 1913a, p. 100)

Ces formations de l'inconscient, jadis négligées par la science et reprises par Freud, seront aussi systématiquement accompagnées de références aux poétiques.

Rêve

Freud se montre intéressé non seulement par les rêves effectivement rêvés (rêves de ses patients et les siens propres), mais aussi « ces rêves qui n'ont absolument jamais été rêvés, qui sont créés par des poètes et attribués, dans le contexte d'un récit, à des personnages inventés »(Freud, 1906, p. 43). C'est ce que Freud analyse dans *La Gradiva*. Pour Freud, le roman de Jensen n'a pas une valeur esthétique, mais de confirmation de ses théories. Comme il l'exprime dans une note de *L'interprétation du rêve* ajoutée en 1909 : « Interrogé par moi, le poète confirma que ma doctrine du rêve lui était restée inconnue. J'ai considéré cette concordance entre ma recherche et la création du poète comme une preuve de l'exactitude de mon analyse du rêve » (Freud, 1900, p. 132). Voici le point qui fascinait Freud : bien que *La Gradiva* ait été publié trois ans après *L'interprétation du rêve*, le poète semble avoir deviné quelque chose d'un savoir formalisé autour du rêve qu'il ignorait.

Ce poète qui ignore ce qu'il sait (figure maintes fois évoquée par Lacan) est un principe qui attire l'attention de Freud dès les débuts de son oeuvre. Dans *L'interprétation du rêve*, Freud mentionne la tragédie d'*Œdipe Roi* comme une œuvre poétique qui anticipe ses formalisation et théorisations. Il s'agit d'un passage où Œdipe, déjà marié avec Jocaste, se souvient avec angoisse de la révélation horrible de l'oracle, au point qu'elle revient dans ses rêves. Sa femme le console en disant :

*Car bien des humains se sont d'ailleurs vus
dans leurs rêves
déjà unis à leur mère :
Mais qui tient tout cela
pour vain porte aisément le fardeau de la vie
(v. 955 sq)*

Le rôle de l'inceste dans les fantasmes avait déjà été repéré par Freud, comme l'atteste sa correspondance avec Fliess, notamment la lettre 71 et le manuscrit N (Freud, 1887). Dans le passage cité, ce qui frappe Freud c'est un Sophocle qui fabrique un matériel onirique identique au phénomène psychique que Freud a repéré au début de sa clinique.

Ces réflexions peuvent expliquer sa fascination pour certaines œuvres artistiques: le repérage d'un fonctionnement du psychisme jusque-là inaperçu par le discours scientifique. Si l'on

attribue à Freud l'idée d'un poète qui anticipe le psychanalyste, c'est dans la mesure où, plus précisément, le poète « a été de tout temps le précurseur de la science » (Freud, 1906, p. 77-78). Pour lui, les poètes sont de « précieux alliés » car « [e]n psychologie, ils sont bien en avance sur nous, hommes du quotidien, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science » (Freud, 1906, p. 44). On remarque que Freud parle d'un poète possesseur d'un savoir qui dépasse le savoir académique. Cela reprend au principe de la première clinique Freudienne, sur l'impasse où se trouve la médecine vis-à-vis du symptôme hystérique. C'est ainsi que Freud, dans un passage de son essai sur le roman de Jensen, fait comme dans le cas Elisabeth Von R : il revient à la dualité médecine-poésie, et son rapport à la psychanalyse :

Le poète doit éviter de toucher à la psychiatrie, entendons-nous dire, et laisser aux médecins le soin de dépeindre les états d'âme morbides. En vérité, aucun poète authentique n'a jamais respecté ce commandement. La peinture de la vie d'âme est en effet son domaine par excellence ; il a été de tout temps le précurseur de la science et donc aussi de la psychologie scientifique (Freud, 1906, p. 77-78).

Lapsus

Si le poète anticipe le psychanalyste, il le fait aussi avec le lapsus et l'acte manqué. L'essai ***Psychopathologie de la vie quotidienne*** présente non seulement de nombreuses citations littéraires, mais aussi un poète que Freud place dans une posture explicitement privilégiée : un poète qui saisit un sens dans le non-sens. Au-delà les citations d'auteurs comme Tourgueniev, Schiller, Shakespeare, Strindberg ou Shaw, ***Psychopathologie de la vie quotidienne*** ne se limite pas à l'usage des poétiques comme illustration de ses théories, mais comme un savoir qui donne aux actes manqués une valeur de vérité.

Dans un paragraphe ajouté en 1919, Freud fait référence au roman de John Galsworthy, ***The Island Parisees***. Paraphrasant Hans Sachs, il décrit ce livre comme « Un exemple très instructif et transparent de la sûreté avec laquelle les poètes s'entendent à utiliser au sens de la psychanalyse le mécanisme des actions manquées et symptomatiques » (Freud, 1901, p. 220).

Freud souligne dans le savoir-faire du poète la valeur donnée à l'acte manqué. Ce dernier non seulement est pourvu d'un sens lié à une vérité, mais il peut aussi déterminer le destin du drame.

Il nous invite à lire l'un des articles de J. Stärke, où ce dernier « a fourni un exemple montrant que les créateurs littéraires n'hésitent nullement à mettre une méprise du geste en lieu et place d'une action intentionnelle et à en faire la source des plus graves conséquences » (Freud, 1901, p. 279). Ceci, à propos du roman feuilleton *Tom et Teddie* de Hermann Heyermans. De même, quand César oublie de prendre congé de Cléopâtre dans la pièce de Shaw *César et Cléopâtre*.

Le poète non seulement sait utiliser les actes manqués dans ses fictions, mais il « a fort bien connu le mécanisme et le sens de la méprise de parole » (Freud, 1901, p. 180). A ce propos, Freud fait aussi référence à Strindberg, à sa perspicacité concernant les méprises et les actes symptomatiques : « De tous les créateurs littéraires qui ont eu l'occasion de s'exprimer sur les petites actions symptomatiques et opérations manquées ou se sont servi d'elles, aucun n'a reconnu avec une telle clarté leur nature secrète ni n'a insufflé à cet état de choses une vie aussi inquiétante que Strindberg » (Freud, 1901, p. 305).

Comme dans sa première clinique, il reconnaît aux poètes une certaine autorité pour saisir le sens dans l'insensé du symptôme : « Dans le domaine des actions symptomatiques également, l'observation psychanalytique doit céder le pas au créateur littéraire » (Freud, 1901, p. 306), ou comme il le dira dans l'une de ses conférences : « (...) il ne serait pas étonnant non plus que nous ayons davantage à apprendre sur la méprise de parole de la part du poète que de celle du philologue ou du psychiatre » (Freud, 1916b, p. 30). L'analyste prend au poète ce que la science laisse de côté. C'est dans sa conférence sur les actes manqués que Freud propose de considérer le trait d'esprit, celui-ci ayant un mécanisme et une logique du langage analogue à celle de l'acte manqué. Freud fait référence à quelqu'un de « fort éloigné de la médecine », quelqu'un qui a trouvé aussi un sens dans l'acte manqué, le « satirique et spirituel Lichtenberg (1742-1799), dont Goethe a dit : 33 « Là où il fait une plaisanterie, il y a un problème de caché » (Goethe IN Freud, 1916, p. 33). Autrement dit, là où il y a trait d'esprit, une vérité est en jeu.

Witz

Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient commence par un Freud étonné de constater le peu de travaux philosophiques auxquelles a donné lieu le mot d'esprit :

Celui qui a eu un jour l'occasion d'interroger la littérature spécialisée des esthéticiens et des psychologues pour connaître quels éclaircissements peuvent être apportés sur l'essence et les relations du trait d'esprit, celui-là

devra bien admettre que la philosophie est loin d'avoir consacré au trait d'esprit tous les efforts que mérite son rôle dans notre vie de l'esprit. Il est vrai que parmi ceux qui ont travaillé sur le trait d'esprit figurent les noms brillants du poète Jean Paul (Fr. Richter) et des philosophes Th. Vischer, Kuno Fischer et Th. Lipps ; mais même chez ces auteurs le thème du trait d'esprit se trouve à l'arrière-plan, alors que l'intérêt principal de l'investigation est tourné vers le problème plus englobant et plus attirant du comique (Freud, 1905a, p. 17)

Freud propose dès le début quatre références pour l'étude et l'analyse des traits d'esprit. Parmi ces auteurs, il cite le poète Jean Paul, puis un autre : Heinrich Heine. Son *Reisebilder* est la source de l'anecdote du *Famillionaire*, maintes fois utilisée non seulement dans l'essai sur le *Witz* mais plusieurs décennies après par Lacan dans son séminaire sur les formations de l'inconscient (Lacan, 1998). Freud ne sera guère explicite sur la valeur des poètes pour l'analyse des *Witze*. Lacan, lui, est explicite, et comme Freud, en s'étonnant du modeste nombre de philosophes qui ont travaillé ce sujet, en soulignant les travaux des poètes :

Ce qui est tout à fait frappant, c'est qu'il n'y ait rien chez nous qui corresponde à cet intérêt de la critique pour la question du Wit ou du Witz. Les seules personnes qui s'en soient sérieusement occupées, ce sont les poètes. Dans la période du XIX^e siècle, non seulement la question est vivante chez eux, mais elle est au cœur de l'oeuvre de Baudelaire et de Mallarmé. Ailleurs, elle n'a jamais été présente, même dans des essais, que du point de vue critique, je veux dire du point de vue d'une formulation intellectuelle du problème. (Lacan, 1998, p. 20)

Le reste comme source de savoir

La méthode d'un critique d'art

Une autre source, aussi en lien avec les arts, fait référence dans la théorisation de Freud. Cette source est la critique d'art, en particulier celle d'Ivan Lermolieff, pseudonyme du médecin italien Giovanni Morelli. Cité dans l'essai « Le Moïse de Michel-Ange » (Freud, 1914b), Morelli propose une méthode d'analyse des œuvres pour distinguer les vrais tableaux des faux.

Freud se montre fasciné par cette méthode, qu'il a découvert bien avant de créer la psychanalyse.

La méthode d'analyse de Lermolieff (ou Morelli) consiste à considérer non seulement la globalité de la composition, mais aussi « la significativité caractéristique de détails secondaires, de petits riens tels que le dessin des ongles des doigts, des lobes de l'oreille, de l'auréole et d'autres choses non remarquées, détails que le copiste néglige d'imiter et que pourtant tout artiste exécute d'une manière qui le caractérise »(Freud, 1914b, p. 143). C'est après coup qu'il reconnaîtra cette influence sur sa méthode psychanalytique : « Je crois que son procédé est fort apparenté à la technique de la psychanalyse médicale. Cette dernière, elle aussi, est habituée, à partir de traits tenus en piètre estime ou non remarqués, à partir du rebut — du « *refuse* » - de l'observation, à deviner ce qui est secret et ce qui est caché »(Freud, 1914b, p. 143).

L'usage du « *refuse* » comme boussole analytique est présente tout au long de l'œuvre de Freud, ce qui inclut l'usage des poétiques dans l'analyse du psychisme. Cet usage des « traits tenus en piètre estime » est ce qui lui a permis de considérer l'acte manqué comme objet d'étude : « Tout comme de l'interprétation du rêve, l'analyse se sert de l'étude des petites opérations manquées et actions symptomatiques si fréquentes chez les humains »(Freud, 1925a, p. 93).

Restes dans les formations de l'inconscient

C'est dans ce même esprit que Freud reprend le rêve, le mot d'esprit, le lapsus et l'acte manqué¹¹⁵, bien que cela représente un risque : celui de puiser à des sources considérées comme ascientifiques.

Freud commence ***L'interprétation du rêve*** en définissant ce dernier comme une « formation psychique pleine de sens »(Freud, 1900, p. 25). Au moment de l'argumenter, il se voit obligé d'évoquer ces approches du rêve appelées par lui-même « préscientifiques »(Freud, 1900, p. 29) : le rêve comme chargé d'un message de provenance soit divine soit démoniaque. Bien que la science et la modernité aient rendu cette conception ascientifique, quelque chose insiste. Car même dans la modernité de Freud (et jusqu'aujourd'hui), la présence d'une pensée magique

¹¹⁵ Ces trois phénomènes seront mis au centre par Lacan sous le nom de formations de l'inconscient, et ses respectifs trois textes freudiens seront la justification de son inconscient structuré comme un langage, comme il le dit dans l'entretien publié comme « Télévision ».

chez l'homme cultivé n'est pas exclue ; comme il le dit, citant les recherches de Haffner : « (...) on rencontre tout de même aussi des hommes perspicaces et répugnant à toute aventure qui tentent précisément d'asseoir sur l'inexplicabilité des phénomènes du rêve leur croyance religieuse en l'existence et en l'intervention de forces spirituelles surhumaines » (Freud, 1900, p. 29).

Même si la science a rendu invraisemblable tout ésotérisme du rêve, il reste une certaine croyance en un caractère autre, analogue à celle que Freud retrouve dans la pensée obsessionnelle (Freud, 1909). Freud récupère ce reste de non-scientifique qui insiste, non pas garder ni soutenir sa qualité divine ou démoniaque, mais pour affirmer un message qui, loin de tout au-delà, concerne le sujet lui-même. Ainsi, malgré le risque qu'il y a à considérer ces restes du non-scientifique, Freud ne tombe pas dans l'ésotérisme. Il s'occupe de phénomènes méprisés par les sciences, comme d'indices infimes, guère observables et, en tant que tels, d'une grande valeur pour la recherche scientifique. C'est ce qu'il exprime avec véhémence dans l'une de ses conférences : 20-21

(...) la psychanalyse ne peut se glorifier de ne jamais s'être occupée de vétilles. Bien au contraire, la matière de ses observations est communément constituée de ces événements imperceptibles qui sont mis à l'écart par les autres sciences comme étant par trop infimes, et sont pour ainsi dire le rebout du monde des phénomènes. Mais ne confondez-vous pas dans votre critique le caractère grandiose des problèmes avec l'évidence des indices ? N'y a-t-il pas des choses très significatives qui, dans certaines conditions et à certaines époques, peuvent ne se trahir que par de bien faibles indices ?

(Freud, 1916b, p. 20-21)

Autres savoirs hors la science

L'usage de savoirs exclus de la science constitue une opération fondatrice dans l'œuvre de Freud. Ecouter et placer au centre tout ce qui déborde le modèle anatomo-pathologique fut le ressort de sa création. C'est du moins ce qu'il laisse entendre au début de son « Court abrégé de psychanalyse » :

La psychanalyse (...) ne connaissait à l'origine que le seul et unique but de comprendre quelque chose de la nature des maladies nerveuses dites

« fonctionnelles », pour surmonter l'impuissance médicale (...). (...) Du facteur psychique ils [les neurologues] ne savaient que faire, ils ne pouvaient le saisir, l'abandonnaient aux philosophes, aux mystiques et... aux charlatans¹¹⁶, et tenaient même pour non scientifique de s'en occuper ; conformément à cela il ne s'ouvrait également aucun accès aux secrets des névroses, avant tout à ceux de l'énigmatique « hystérie » qui était justement le prototype de toute espèce. (Freud, 1923a, p. 333-334)

Tel est le mouvement risqué qu'opère Freud : s'emparer de ce qui était considéré comme ascientifique, voire du charlatanisme, et le placer au centre de la question. Et ceci, tout en restant rigoureusement scientifique.

Freud se montre intéressé par l'usage scientifique des savoirs ascientifiques bien avant ses études avec Breuer, comme en témoigne cette anecdote de ses années d'internat.

Il y a des années, un jour que, jeunes médecins hospitaliers, nous étions attablés dans une auberge pour le repas de midi, un assistant de la clinique de maternité raconta l'histoire amusante qui avait eu lieu au dernier examen de sage-femme. On avait demandé à une candidate ce que signifiait, au moment de la naissance, la présence de méconium (selles du nouveau-né, excréments) dans les eaux, et elle avait répondu sans hésiter : C'est que l'enfant a de l'angoisse. On se moque d'elle et elle fut recalée. Mais je pris silencieusement son parti et commençait à pressentir que cette pauvre femme du peuple, avec un sens très sûr, avait mis à nu une corrélation importante. (Freud, 1916e, p. 412)

Sans considérer les variations de la théorie de l'angoisse chez Freud, ce qui intéresse ici est la manière dont Freud s'empare d'un savoir folklorique comme porteur d'une vérité jusque-là non saisie et quelque part méprisée par le discours médical contemporain.

De même, Freud s'intéresse aussi aux théories sexuelles infantiles. Comme le folklore, les œuvres poétiques et les formations de l'inconscient, ces théories sexuelles créées par les enfants

¹¹⁶ *Kurpfuscher* en allemand, ce qui équivaut aussi à sorcier ou guérisseur.

montrent des récits invraisemblables, dont le sens n'est pas sans une dimension de vérité : « Ces fausses théories sexuelles, dont je discuterai maintenant, ont toutes un caractère très remarquable. Bien qu'elles fassent fausse route de manière grotesque, elles comportent cependant, chacune d'entre elles, une part d'authentique vérité(...) » (Freud, 1908b, p. 232).

Telle est l'opération qu'il effectue systématiquement pour la construction de sa théorie : prendre au savoir non-scientifique tout ce qui porte un fragment de vérité. Telle est aussi l'une des causes de ses mésententes avec la communauté scientifique, médicale et philosophique.

Freud et la difficulté d'une science des restes

Prendre au sérieux ce que la médecine néglige

Quoique l'usage du « refus » de la médecine et des sciences signifie la création de la psychanalyse, ce ne sera pas sans tension, car tous ces phénomènes psychiques ne seront pas reconnus par la science. La conséquence est non seulement que sa doctrine soit prise peu au sérieux, mais une tension avec la science médicale. Freud montre l'urgence, pour la médecine, de prendre au sérieux ce qui semble hors la science, pour ensuite le traiter scientifiquement. Freud s'adresse aux médecins dans sa 1^{ère} conférence d'introduction à la psychanalyse (Freud, 1916a), en leur disant que leur négligence de l'aspect psychique, considéré comme peu sérieux et ascientifique, fait que ses patients sont abandonnés « aux profanes, aux poètes, aux philosophes de la nature et aux mystiques », à tous ces métiers si méprisés par les médecins (Freud, 1916a, p. 14). Poètes, mystiques, philosophes sont mis sur la même place comme les réceptacles possibles de ce que la médecine ne considère pas chez ses patients. Freud ne propose pas de prendre au sérieux les mystiques, mais il prévient les médecins que s'ils ne prennent pas au sérieux le discours des patients, ceux-ci partiront consulter les mystiques. Freud y propose ainsi une discipline, la sienne, comme celle qui donne une place centrale à ce que le discours médical de son époque méprisait. Ce que Lacan formule très précisément dans une conférence prononcée plusieurs décennies après : Freud « a inventé ce qui devait répondre à la subversion de la position du médecin par la montée de la science : à savoir la psychanalyse comme praxis »(Lacan, 1967b, p. 44).

La réception de son œuvre, malgré son désir scientifique

L'esprit d'ouverture de Freud lui a coûté cher. Bien qu'il ait souhaité que la psychanalyse apporte de nouvelles connaissances aux nouveaux médecins, ces derniers ont été moins enthousiastes. L'œuvre de Freud fut mal accueillie par les sciences depuis le début. Dans la préface à la deuxième édition de *L'interprétation du rêve*, il souligne que cette réédition ne répond nullement à un bon accueil de ses collègues psychiatres. Au-delà d'un cercle réduit de sympathisants, son livre sur le rêve fut accueilli « comme un appendice » (Freud, 1900, p. 17), autrement dit, quelque chose de valeur marginale, voire inutile, raison pour laquelle Freud définira l'accueil de son livre comme « nullement bienveillant » (Freud, 1923a, p. 341).

Semblable est la réception de son œuvre à l'étranger. Dans son « Autoprésentation » Freud évoque la réaction plutôt froide et réticente des érudits et des psychologues de la Sorbonne. En revanche, c'est un autre groupe intellectuel qui accueille son œuvre avec enthousiasme : « En France l'intérêt pour la psychanalyse est parti des hommes des belles lettres » (Freud, 1925a, p. 110). Devant cette réception de sa doctrine, Freud oscille entre l'enthousiasme et la déception. Bien qu'il apprécie le bon accueil de ses travaux par les non-médecins (des érudits en mythologie, linguistique, folklore, arts), il considère que l'échange bénéficie plus aux autres disciplines qu'à la psychanalyse : 173 « Dans toutes ces relations, la psychanalyse est en premier la partie qui donne, moins la partie qui reçoit » (Freud, 1916c, p. 173).

Mais malgré ces difficultés et mésententes avec la science, Freud n'abandonnera jamais son esprit scientifique ni son désir de faire partie des sciences. Dans un passage de « Contributions à l'histoire du mouvement psychanalytique » (Freud, 1914a, p. 280) il souhaite ouvertement que la psychanalyse s'étende à d'autres sciences. Le même enthousiasme apparaît dans son article « Faut-il enseigner la psychanalyse à l'université ? » (Freud, 1919b). Le gouvernement provisoire des bolchéviques venait de nommer Sandor Ferenczi professeur de psychanalyse à l'Université de Budapest (Strachey, 1919), ce qui pour Freud représentait une grande opportunité. C'est dans ce contexte que Freud envisage l'enseignement de sa doctrine à l'université non pour former des psychanalystes (chose qu'il voyait déjà comme difficilement possible), mais pour introduire sa théorie du psychisme dans la formation des médecins et des psychiatres.

Mais Freud envisage aussi l'entrée de la psychanalyse à l'université pour contribuer à la *universitas literarum* (Freud, 1919b, p. 113). En effet, Freud propose que les recherches concernant le fonctionnement psychique puissent aider à résoudre des problèmes artistiques, religieux et philosophiques, et que la psychanalyse soit enseignée aux étudiants de ces trois disciplines¹¹⁷. Cette ambition le tiendra tout au long des années qui lui restent. Il suggère que la psychanalyse soit appliquée à l'analyse des arts, comme dans sa 29^{ème} conférence (Freud, 1932b). Ou à la pédagogie, comme dans sa 34^{ème} conférence (Freud, 1932d). Sur la même voie, Freud remarque l'intérêt de la théorie de la sexualité en psychanalyse pour l'interprétation de certaines pièces artistiques (Freud, 1932b). Comme l'illustre le travail de J.M. Eisler sur le *Hermès de Praxitèle* (Eisler, 1919).

Dans cette application de la psychanalyse à d'autres domaines, Freud n'oublie pas la médecine. Dans son « Autoprésentation », il parle de sa doctrine sous l'angle d'une scission entre les médecins qui le méprisent, et les hommes de lettres qui l'accueillent. Pour autant, il n'abandonne pas les médecins, ni ne s'allie aveuglement aux hommes de lettres. Bien que sa pensée ait « franchi les limites d'une affaire purement médicale » (Freud, 1925a, p. 110), un lien avec les médecins reste possible. En effet, la psychanalyse peut s'appliquer à des domaines divers (lettres, mythologie, arts, histoire des religions), et pour Freud « Toutes ces choses ont peu à voir avec la médecine et ne lui sont justement connectées que par l'intermédiaire de la psychanalyse » (Freud, 1925a, p. 110).

C'est pourquoi si Freud encourage une psychanalyse appliquée, ce n'est pas tant pour nourrir de sa doctrine d'autres domaines de la pensée, que pour construire un pont épistémologique avec la pratique médicale. Non seulement Freud n'abandonne pas son esprit scientifique, mais jamais, malgré les mésententes, il ne se départira de son intérêt pour la pratique médicale.

Conclusions

L'intérêt de Freud pour les arts est moins esthétique qu'épistémologique. Comme il le dit dès ses premières études sur l'hystérie, ainsi que dans son texte sur la *Gradiva*, ce n'est pas la dimension esthétique des œuvres poétiques qui l'intéresse, mais comment ces travaux révèlent,

¹¹⁷ Il est remarquable que Freud mentionne ces trois disciplines dont les caricatures sont respectivement l'hystérie, la névrose obsessionnelle et la paranoïa (Freud, 1913c). De même, cités par Lacan en guise d'exemple pour parler des trois manières de faire avec la castration dans son séminaire VII.

faute d'autre source ou référence, quelque chose du symptôme et du psychisme qu'il ne trouve pas dans le savoir scientifique. Cette analyse montre chez Freud un usage des arts non pas esthétique, mais logique. Une logique autour de la condition de reste de certains savoirs vis-à-vis du savoir médical. Cette condition rapproche les poétiques d'autres formations de la culture, comme le savoir populaire, les traits d'esprit. Ce qui confirme l'intérêt éminemment logique de Freud à l'égard des arts, utilisés comme une source hors science de savoir sur le sujet. Nous pouvons dire qu'il a ainsi construit sa doctrine, à partir de ce que la science avait rejeté.

L'art : non tant une discipline, mais une logique

Ce qui intéresse Freud n'est pas le métier artistique, ni ses sous-catégories ou disciplines (lettres, peinture, musique, parmi d'autres), mais la logique que portent ces domaines. Comme l'atteste l'évocation systématique des poétiques au moment de travailler le rêve, le lapsus, le *Witz*. Car il s'agit d'une logique inhérente aux poétiques qui trouve son corrélat dans le psychisme, dans les formations de l'inconscient. Ce qui peut expliquer pourquoi Freud ne s'est jamais soucié de distinguer les différentes disciplines artistiques au moment de parler des arts. Son intérêt n'était pas tant les moyens matériels des œuvres que leur fonctionnement logique et leur place dans le lien social et subjectif.

La méthode de Freud dans le cas Elisabeth Von R. reste paradigmatique de son œuvre. Cette méthode consiste à faire appel à un savoir hors la science pour aborder le sujet, savoir sans lequel le symptôme resterait indéchiffrable. Ces repères sont le langage et le corps articulés par tout ce que « les poètes ne se lassent pas de présenter et de glorifier, les affects de la vie amoureuse (...) la significativité insoupçonnée des premières années d'enfance pour la forme que prend la maturité ultérieure, la force des souhaits [*Wünsche*]» (Freud, 1919a, p. 211). Tous éléments que Freud considère comme fondamentaux et pourtant non développés par ses collègues médecins.

Une logique du reste

La sensibilité de Freud vis-à-vis de ces savoirs en marge du discours scientifique date de bien avant ses travaux avec Breuer. C'est le critique d'art Giovanni Morelli, de son pseudonyme Ivan Lermolieff, qui lui inspire une méthode d'analyse particulière : Mettre au centre tout ce qui est méprisé, refusé, inaperçu. Ces restes du savoir scientifique, sur lesquels il fonde sa

science, lui vaudront l'indifférence de ses collègues médecins ainsi que de la communauté scientifique en général.

C'est pourquoi cette lecture propose, chez Freud, deux logiques dans son usage des arts. D'un côté, les poétiques comme corrélat culturel d'un inconscient structuré comme un langage¹¹⁸; d'un autre côté, une logique du reste. Cette seconde logique comprend la première, car elle est ce qui a permis à Freud de considérer et de travailler des sujets jusque-là méprisés par la science et par la philosophie : le rêve, le lapsus, le *Witz*. La logique du reste chez Freud se résume à poser comme objet d'étude les restes d'un discours-maître, ici, une médecine traversée par le discours de la science (Lacan, 1967b). Comme le montre l'anecdote, rapportée par Freud, de la réponse de la sage-femme à la question du méconium (Freud, 1916e).

Tension entre le médecin et le poète

Saisissant le symptôme hystérique par la référence au roman, Freud ne perd pas son intérêt pour la médecine. Cette tension persiste tout au long de son œuvre. Face à une médecine impuissante, il commence par penser à d'autres savoirs, exclus des sciences. Dans la seconde moitié de son œuvre, par le biais de la psychanalyse appliquée il opère le mouvement inverse et encourage les autres disciplines à utiliser la psychanalyse pour nourrir la médecine. Car telle est la position particulière de Freud à l'égard du poète et du médecin.

Le poète, pour Freud, n'est ni exceptionnel ni un illuminé. Il est le possesseur d'un de ces savoirs qu'exclut la science. Les arts jouent pour Freud un rôle analogue à celui du folklore et des expressions idiomatiques populaires : un sens insensé, en tant que tel considéré comme déficitaire et éloigné de la vérité, et qu'il récupère pour sa théorie du sujet. Car c'est dans ce savoir non-scientifique, à priori éloigné de la vérité, qu'une vérité propre au sujet peut se dégager. Tels sont les ressorts de l'aphorisme sur le poète qui anticipe le psychanalyste. Il ne s'agit pas d'une vision romantique de l'artiste comme entité à l'inspiration privilégiée, voire magique. Si le poète anticipe le psychanalyste, c'est parce qu'il a été historiquement exclu de la cité et de la science, comme Fondane nous le montre dans sa lecture de la *République* (Fondane, 1998). Le poète appartient à un savoir exclu par la science, savoir de toute évidence bien antérieur à la psychanalyse. C'est à cela qu'on peut résumer l'intérêt de Freud pour les arts

¹¹⁸ Voir page 97.

et les poétiques : comme le médecin-critique d'art Morelli, alias Lermolieff, il s'agit de prendre le « refus », les restes exclus du discours maître. Tel est le discours analytique : le discours du maître à l'envers (Lacan, 1991b).

Quant au médecin, il s'agit de le former avec les savoirs que la médecine même a exclus lors de sa subversion par la science moderne. Freud était conscient de l'importance des éléments qui dépassaient la médecine de son époque. Il était aussi conscient du risque de « peu de sérieux » de ces éléments exclus. Mais comme il le dit dans un passage de son « Court abrégé... » (Freud, 1923a, p. 333): si par scrupules les médecins ne s'occupent pas du psychisme, les patients iront voir les charlatans. C'est pourquoi son projet d'encourager la psychanalyse appliquée fut sa dernière tentative de retour à la médecine. Bien que la psychanalyse appliquée ait une mauvaise réputation même dans la communauté analytique, Freud le dit clairement : il faut que la psychanalyse fasse partie de *l'universitas litterarum* pour la formation des médecins. C'est ainsi qu'il renverse le mouvement du début de son œuvre : après être sorti de la médecine pour se trouver vers les savoirs exclus par la science, il ramène ces savoirs exclus vers la médecine.

Freud construit un savoir scientifique, avec des savoirs exclus par la science. Cette logique qu'il ne cessera d'utiliser, a son exemple technique privilégié dans sa règle fondamentale : dire tout ce qui passe par la pensée (Freud, 1912) même si c'est absurde ou méprisable, surtout si c'est absurde ou méprisable. Autrement dit, prendre les restes du discours, en tant que ce qui sort du sens commun.

Nous verrons dans le chapitre qui suit comment Lacan a continué dans cette voie ouverte par Freud, en formalisant ce rapport quelque part conflictuel avec les sciences. Nous verrons que si Lacan propose une articulation entre la psychanalyse et les arts, ce sera toujours par rapport au discours de la science. Et dans ce rapport, si quelque chose de l'inutile apparaît concernant les arts, ce sera toujours en tant que reste du discours scientifique. Condition de reste que l'art semble par structure partager avec la psychanalyse.

Lacan : le reste et son rapport à l'art

Présentation

L'une des notions choisies par Lacan pour saisir les arts est la notion de reste. Notion formalisée tout au long de son œuvre, d'abord avec *Das Ding*, puis avec l'objet *a*, lesquels sont souvent cités au moment de parler des arts. Mais au-delà de cette formalisation, les arts apparaissent souvent associées à la notion de reste par rapport au savoir scientifique. Si pour Freud et pour Lacan les poètes disent les choses avant le psychanalyste, cette anticipation s'explique par le fait que le poète récupère les restes de ce que la science méprise, et les place au centre de son œuvre. C'est dans cette mesure que Lacan appelle les psychanalystes à « en prendre de la graine ».

« En prendre de la graine » (Lacan, 1973a, p. 77), sera le fil rouge de ce chapitre. Prendre la graine d'un art marginal par rapport à la science servira de référence à la psychanalyse. Lacan souligne la place relativement marginale du poète par rapport à la philosophie et à la science, ce qui donne aux arts une certaine condition de reste : objet de valeur sociale, entre le résidu et l'agalma.

Cette condition de reste est par structure partagée par la psychanalyse, ce qui conduira Lacan à parler d'un « art analytique » (Lacan, 1977, p. 15). Deux points dans cette idée d'un art analytique : premièrement, un art en tant que savoir-faire avec l'impossible à dire ; deuxièmement, un lien étroit entre la psychanalyse et les arts, en tant qu'impensables sans un sujet marqué par le langage et en conséquence par le non-rapport sexuel. C'est cette notion élargie des arts, ainsi que la nécessité d'un sujet abordé par les poétiques et formalisé par la psychanalyse, qui conditionne la dimension paradoxale de l'œuvre d'art, en tant que reste inutile de valeur sociale. Nous affirmerons cette hypothèse dans la suite.

Prendre de la graine de celui qui anticipe.

Suivant Freud, Lacan reconnaît chez le poète un esprit sensible aux éléments du sujet, lesquels peuvent rester inaperçus par le savoir scientifique. Cette idée a une certaine récurrence dans l'œuvre de Lacan, qui semble parfois dépasser l'idée, très répandue, d'un poète anticipant le psychanalyste. Pour Lacan, le poète, certes, anticipe plusieurs savoirs, dont la science, mais il semble le faire, d'une certaine manière, aux côtés du psychanalyste.

Et ceci, dès les premiers séminaires. Dans le séminaire II, à propos de la formule de Rimbaud *je est un autre*, Lacan déclare ouvertement : « Les poètes, qui ne savent pas ce qu'ils disent, c'est bien connu, disent toujours quand même les choses avant les autres » (Lacan, 1978b, p. 16). Bien qu'il ne disse pas ce qu'est cet autre en question, soulignons que la mention de Rimbaud et de sa condition de poète apparaît à la suite de réflexions concernant le moi, et la « révolution copernicienne » (Lacan, 1978b, p. 15) de la psychanalyse. Lacan trouve frappant qu'une subversion comme celle de Freud ait été abandonnée par ses successeurs psychanalystes, qu'il qualifie allusivement de « ptolémaïques » (Lacan, 1978b, p. 12), en tant que toujours croyants en la suprématie du moi. C'est alors que le décentrement du moi dans la pensée de Freud est mis en relation avec le *je est un autre* de Rimbaud.

Parle même séminaire et dans le même esprit, parlant de l'horloge pour donner un exemple de la machine et son rapport au symbolique, Lacan introduit le poète Louis Aragon. Il souligne que peu de gens se sont suffisamment émerveillés de la machinerie de l'horloge, et « Aragon en parle dans *Le Paysan de Paris* en des termes comme seul un poète peut en trouver pour saluer une chose dans son caractère de miracle, cette chose qui, dit-il, poursuit une hypothèse humaine, que l'homme soit là où qu'il ne soit pas là » (Lacan, 1978b, p. 94). Très court passage, où Lacan célèbre chez le poète la capacité de repérer des choses d'ordinaire ignorées, voire méprisées.

Ainsi, comme Freud, le poète repère avant les autres des éléments d'intérêt pour la psychanalyse, tellement infimes qu'ils passent inaperçus, mais ont toutefois une valeur précieuse pour saisir la logique du sujet. C'est ainsi que Lacan, au moment de réviser la théorie du narcissisme chez Freud, argumente avec ses citations de poètes dans l'œuvre de Freud : Heinrich Heine et Wilhelm Busch (Lacan, 1975a, Chapitre XI). Heine est cité à propos de l'investissement libidinal du moi et de l'objet : « *Krankheit ist wohl der letzte Grund / Des ganzen Schöpferdrangs gewesen; / Erschaffend konnte ich genesen, / Erschaffend wurde ich gesund.* »¹¹⁹. Toujours sur le narcissisme, les vers de Busch concernent la libido désinvestie des

¹¹⁹ Heine, *Neue Gedichte*, « Schöpfungslieder VII ». La traduction française citée dans le Séminaire I de Lacan dit : « La maladie est bien le dernier fondement de l'ensemble de la poussée créatrice. En créant, j'ai pu guérir. En créant, je suis devenu bien portant ». Une note en bas de page de la traduction à l'espagnol de José L. Etcheverry signale que le mot *Erschaffen* peut bien signifier autan « créer » que « élever », ainsi que le mot *genesen* peut signifier autant « guérir » ou « être en convalescence » que « accoucher ». Ainsi, Etcheverry nous montre la double lecture possible de ces vers.

objets et rendue au moi lors de la maladie : « *Denn einzig in der enger Höhle / Des Backenzahnes weilt die Seele,* »¹²⁰. Dans la même séance, Lacan cite le *Werther* de Goethe, pour évoquer le narcissisme inhérent au coup de foudre : Werther tombe amoureux de Lotte lorsqu'il la voit « en train de pouponner un enfant », et Lacan ajoute, à propos de l'amour fou « fondamentalement mortel » que « C'est ça, l'amour. C'est son propre moi qu'on aime dans l'amour, son propre moi réalisé au niveau imaginaire »(Lacan, 1975a, p. 163). Bien dans le style de Freud, Lacan cherche dans la littérature de quoi saisir quelque chose du sujet. Dans le séminaire VI, Lacan souligne la sensibilité de Shakespeare pour saisir autant le névrosé que la femme dans leur rapport au désir. Pour la névrose, *Hamlet* fait référence, en tant que « la fonction majeure du désir consiste ici, cette heure de la rencontre désirée, à la maintenir à distance, à l'attendre » (Lacan, 2013, p. 349). Pour la féminité, Lacan considère comme « excessivement nombreuses » les citations shakespeariennes à propos de la femme, toutes de « caractère immortellement poétique » (Lacan, 2013, p. 357), raison pour laquelle il se limite à une allusion à *Twelfth Night* où le personnage d'Ophélie montre la place de la femme comme objet de désir mis à distance par le fantasme.

Lacan fait l'éloge de la clairvoyance du poète tout au long de son œuvre. Nous ne dresserons pas le catalogue de ses références poétiques. Elles nous montrent que ce que Lacan cherche dans cet exemple est une source d'apprentissage pour la théorie psychanalytique à long terme, ou, comme il le dit plus poétiquement, à « en prendre de la graine » (Lacan, 1973a). Telle est probablement la raison pour laquelle il considère dans son séminaire VI que son usage de Hamlet, bien qu'il puisse paraître de la psychanalyse appliquée, n'est pas de la psychanalyse appliquée, « c'est bien le contraire (...) c'est bien de psychanalyse théorique qu'il s'agit »(Lacan, 2013, p. 326-327).

Telle est sa position lors de la séance du 9 avril de 1974, dans *Les non-dupes errent* (Lacan, 1973a). Dans cette séance, Lacan pose justement la question des positions : position de l'artiste à l'égard du psychanalyste, position du psychanalyste à l'égard de l'artiste. Pour la première, il parle de son invention, l'objet *a*, de son abord du langage et du signifiant, ainsi que de la métaphore et de la métonymie. Mais Lacan remarque (et il l'énonce dans le texte) que ceci n'est pas forcément intéressant pour ceux qui s'occupent du langage, notamment les poètes. Il le dit

¹²⁰ Ces vers peuvent se traduire comme « dans l'étroite cavité molaire son âme habite ».

ainsi : « (...) il y a ces surréalistes, n'est-ce pas, dont on me tanne, enfin, quand on veut écrire sur moi des articles. Ces surréalistes, j'en connaissais un qui survivait alors, c'était Tristan Tzara, je lui ai refilé *L'instance de la lettre* bien sûr, ça ne lui a fait ni chaud ni froid »(Lacan, 1973a, p. 77)

Et il s'explique :

Pourquoi ? Parce que c'est bien là ce qui démontre ce que je vous faisais remarquer (...) à savoir qu'en fin de compte, avec tout ce chambard, n'est-ce pas, ils savent pas très bien ce qu'ils faisaient. Mais ça, c'est... ça tient du fait que, en somme ils étaient poètes, et comme l'a fait remarquer depuis longtemps Platon, il n'est pas du tout forcé –il est même préférable –que le poète ne sache pas ce qu'il fait.(Lacan, 1973a, p. 77)

S'il est établi depuis Platon que le poète ne sait pas ce qu'il dit, cela explique pour Lacan le peu d'enthousiasme de Tzara pour son article « L'instance de la lettre... ». Si le poète ne sait pas ce qu'il fait, le commentaire de Lacan induit que là où il propose au poète un savoir concernant le langage, le poète ne sait pas qu'un tel savoir le concerne. Telle serait la position du poète à l'égard du psychanalyste dans cet exemple de Lacan. Face à cette impuissance, il pose la question inverse : quelle devrait être la position du psychanalyste vis-à-vis du poète. Il commence par parler de la position du psychanalyste devant l'œuvre d'art :

(...) une certaine homologie entre ce qu'on a comme œuvres, œuvres de l'art, et ce que nous recueillons dans l'expérience analytique, interpréter l'art, c'est ce que Freud a toujours écarté, toujours répudié, ce qu'on appelle « psychanalyse de l'art », enfin c'est encore plus à écarter que la fameuse « psychologie de l'art » qui est une notion délirante.

De l'art, nous avons à prendre de la graine. A prendre de la graine pour autre chose, c'est-à-dire pour nous : en faire ce tiers qui n'est pas encore classé, en faire ce quelque chose qui est accoté à la science, d'une part, qui prend de la graine de l'art de l'autre, et j'irai même plus loin : qui ne peut le faire que dans l'attente de devoir à la fin « donner sa langue au chat »(Lacan, 1973a, p. 77)

Lacan nous prévient sans tarder contre le piège de la psychanalyse de l'art, l'une des variantes de la psychanalyse appliquée. Notion délirante, à son avis, qui, comme tout délire, essaie de combler de sens le trou dans le symbolique. Face à ce délire, Lacan propose de « donner sa langue au chat », c'est-à-dire, de renoncer à trouver où a deviner le sens, la signification. Et une fois l'analyste a renoncé à cette quête de signification, il prend de la graine de l'œuvre d'art. Cette expression idiomatique, liée à l'apprentissage, est construite d'une manière qui permet de nuancer ce que c'est qu'apprendre, acquérir un savoir. En effet, il ne s'agit pas tant d'apprendre, que de prendre quelque chose, et comme une graine, de la laisser germer, pousser, et de voir dans l'après-coup ce qui se produit (Assoun, 2009).

La question se pose ensuite. Quelle est cette graine que le psychanalyste en prend ? D'abord, prenons en considération un autre rapport entre l'artiste et le reste. Car pour Lacan comme pour Freud, le poète a une condition marginale privilégiée au sein du savoir scientifique.

Le poète et les formations de l'inconscient : deux marginaux

Une certaine marginalité est repérée par Lacan, tant du côté du psychanalyste que du poète. D'un côté le psychanalyste, comme celui qui repère des phénomènes psychiques résiduels et marginaux, mieux repérés par les poètes que par les philosophes. D'un autre côté le poète comme usant du langage d'une manière qui méprise la philosophie.

C'est dans cet esprit que commence le séminaire VI. En introduisant le sujet du désir et de son interprétation, il définit l'analyse comme une thérapeutique qui porte « d'abord sur ce que nous appellerons les phénomènes marginaux ou résiduels, le rêve, les lapsus, le trait d'esprit » (Lacan, 2013, p. 11). Lacan ne tarde pas à les mettre en relation avec le poète. En suivant le fil rouge du désir, il reconnaît aux poètes leur aptitude à saisir ce que Freud appelait *libido* : « (...) je me serais permis une interrogation sur le sens de ce mot de désir auprès de ceux qui ont été plus qualifiés pour en valoriser l'usage, c'est à savoir les poètes et les philosophes » (Lacan, 2013, p. 14). Bien qu'ils apparaissent en même temps, Lacan ne les met pas à la même place¹²¹.

¹²¹ Le poète saisirait le désir par le biais du langage, tandis que le philosophe le fera par la quête du souverain bien.

Dans le séminaire II, le rêve est rapproché de la poésie non tant dans son rapport aux lois du langage¹²², que dans sa dimension d'impossible à signifier¹²³ : c'est cette zone que Freud avait nommée l'ombilic du rêve, mais « [o]n ne souligne pas ces choses dans son texte parce qu'on s'imagine probablement que c'est de la poésie. Mais non. Ça veut dire qu'il y a un point qui n'est pas saisissable dans le phénomène (...) » (Lacan, 1978b, p. 130). Cet ombilic du rêve semble méprisé parce qu'on le croit poétique. En effet, s'il est susceptible d'être poétique, c'est en tant qu'il échappe à ce qui est accessible à la science.

De même autour du *Witz*. Voie privilégiée pour les formations de l'inconscient (Lacan, 1998, p. 10), il a été historiquement négligé par les savoirs, notamment scientifiques : « Un trait d'esprit est à l'occasion l'objet de quelque dépréciation — c'est légèreté, manque de sérieux, fantaisie, caprice » (Lacan, 1998, p. 19). Lacan nous invite à nous écarter de ce point de vue, et à reprendre ce phénomène de manière analytique. Ainsi, Lacan souligne qu'en France le trait d'esprit, en tant qu'objet d'étude, ne fut considéré que par des poètes, tels Baudelaire ou Mallarmé. Puis, il passe en revue des auteurs de l'école romantique anglaise, comme Addison, Pope, Hazlitt et Coleridge. Il parle de la tradition espagnole comme de « la principale » concernant l'étude des *Witze*, si copieuse en travaux qu'il se contente de la mentionner. Ce sont des sources qui ne figurent pas dans le livre que Freud consacre au trait d'esprit. Et bien que dans cette œuvre les références soient les professeurs Lipps, Vischer et Fischer, Lacan met l'accent sur un quatrième auteur, un poète : Heinrich Heine. C'est chez Heine que Lacan prend comme objet d'analyser l'anecdote du *famillionnaire*. Le *famillionnaire* reste une référence de création poétique pleine de signification, et Lacan insiste sur le fait que « ce n'est pas par hasard que Freud se trouve avoir choisi son exemple sur un fond de création poétique » (Lacan, 1998, p. 47).

Il est une autre production de l'inconscient que Lacan met en relation autant avec la poésie qu'avec le mythe. Il s'agit des théories sexuelles infantiles. Dans le séminaire IV, Lacan qualifie le petit Hans de « poète, créateur dans l'ordre imaginaire » (Lacan, 1994, p. 384) et d'« esprit poétique » (Lacan, 1994, p. 327). Cette poésie partage sa structure avec le mythe, en tant qu'elle est une fiction fabriquée face à une impasse. Ces théories sexuelles tournent aussi autour de la

¹²² Logique du langage en lien avec l'inconscient, comme il a été travaillé dans le chapitre II « Logique combinatoire.

¹²³ Voir page 213.

vie et de la mort. Ces mythes font aussi énigme pour Lacan, en tant qu'activités « irréductibles à des fins utilitaires » (Lacan, 1994, p. 251), et, pourtant, « Même les civilisations à tendance très fortement utilitaire et fonctionnelle voient singulièrement ces activités cérémonielles se reproduire dans les niches les plus inattendues » (Lacan, 1994, p. 252). Ce qui semble être un rebut de l'utile, est présent même là où l'utile est la priorité.

Ainsi, si on peut supposer chez Lacan une certaine marginalité du poète dans son rapport à l'inconscient, cette marginalité reste paradoxale. Paradoxale en tant que, autant le poète que les formations de l'inconscient, tous deux écartés du savoir scientifique, sont au centre de la recherche psychanalytique. Cette qualité « marginale ou résiduelle » (Lacan, 2013, p. 11) apparaît chez Lacan dans la structure même de l'œuvre d'art.

Art et reste : entre le déchet et l'agalma

La marginalité du poète, chez Lacan, montre certaines similitudes avec la structure de la pensée psychanalytique, notamment sa place à l'égard des sciences. C'est à cette place marginale que Lacan associe l'art avec le reste, voire le résidu et le déchet. Sa conceptualisation de la sublimation, la distinction de l'objet pulsionnel postfreudien et la Chose (*das Ding*) lui donnent les moyens logiques pour saisir la qualité paradoxale de l'objet artistique et son rapport au sujet, en tant qu'objet qui peut passer du déchet à la valeur sociale.

Art de la manche, distinct de l'aristotélisme du manche

Dans le séminaire XX, Lacan continue à opposer les arts et la philosophie, notamment la philosophie aristotélicienne. L'art, en particulier l'art baroque, est du côté de l'obscénité, de la jouissance et de la poubelle. Pour exprimer cette opposition entre la pensée aristotélicienne et l'art, Lacan se prévaut d'un jeu de mots : le manche et la manche. Lacan commence en parlant de la pensée aristotélicienne, appelée classicisme : « C'est l'esthétique aussi qui en résulte, et l'éthique qui s'en ordonne. Cette éthique, je la qualifierai d'une façon simple, trop simple et qui risque de vous faire voir rouge (...) –*la pensée est du côté du manche, et le pensé de l'autre côté* » (Lacan, 1975b, p. 96).

La philosophie aristotélicienne, du côté du manche, propose une entité non barrée, sauf accident. Le corps est présenté comme une entité fermée, dont l'âme lui est consubstantielle, où « (...) le pensé est à l'image de la pensée, c'est-à-dire que l'être pense » (Lacan, 1975b, p.

96). Pour Lacan, c'est la voie du *behaviourism.*, lequel reste aristotélicien en tant qu'il « ne s'est distingué, que je sache, par aucun bouleversement de l'éthique » (Lacan, 1975b, p. 96). Lacan joue sur les mots en disant « dit-manche » pour parler du dimanche de la vie comme le dit Queneau. Un dimanche de la vie qui, d'après l'enseignement de Kojève, est mis en lien avec l'accomplissement du savoir absolu.

En revanche, « [c]omme l'histoire de l'art, tout comme l'histoire et tout comme l'art, sont affaires non pas du manche, mais de la manche, c'est-à-dire du tour de passe-passe (...) » (Lacan, 1975b, p. 97). C'est là qu'il reprend son tout premier enseignement, autour d'une suprématie du langage, par structure en lien avec la jouissance. Cette dernière, « collabé pendant toute l'antiquité philosophique par l'idée de la connaissance » (Lacan, 1975b, p. 102). Lacan critique la « fausse finalité » et l'adéquation supposée de la jouissance dans la philosophie. C'est alors qu'il fait une autre mention de l'art, en lien non seulement à la jouissance mais au reste, voire le déchet : « (...) nulle part comme dans le christianisme, l'œuvre d'art comme telle ne s'avère de façon plus patente pour ce qu'elle est de toujours et partout –obscénité » (Lacan, 1975b, p. 103). Il poursuit : « (...) *Les religions*, c'est comme *les arts*, c'est une poubelle, car ça n'a pas la moindre homogénéité » (Lacan, 1975b, p. 103). C'est pourquoi il continue en parlant du trou dans l'Autre, un manque fondamental et structurel qui conditionne la vérité, en tant que « le pacte qui supplée à l'inexistence du rapport sexuel » (Lacan, 1975b, p. 103). C'est dans cette absence de rapport sexuel, produit du corps traversé par le langage, que Lacan ajoute « là où ça parle, ça jouit » (Lacan, 1975b, p. 104).

Ce n'est pas la première fois que Lacan relie l'art et le sujet, en passant par la religion. Dans un séminaire, il évoque sa découverte des statues bouddhistes au Japon. Il remarque qu'il peut être étonnant de parler d'œuvres d'art à propos de statues dont le sens n'est pas en soi artistique, mais religieux. Il considère que cette condition artistique est incontestable : « Il n'est donc pas hors de propos que nous prenions cette voie d'accès pour en recevoir quelque chose qui nous conduise, je ne dirai pas à leur message, mais à ce qu'elles peuvent représenter d'un certain rapport du sujet humain au désir » (Lacan, 1962, p. 257). C'est en les lisant comme des œuvres d'art, dit Lacan, qu'on peut trouver quelque chose à propos du désir humain. En renonçant à chercher dans l'œuvre un message. « Donner sa langue au chat » comme il le dit ailleurs.

Lacan nous montre un art aux antipodes de toute conception d'un sujet complet. C'est dans la mesure où ce sujet est incomplet qu'il peut être un sujet non en quête de l'objet adéquat, mais

du désir et de la jouissance. Et bien que ceci reste un précepte constant dans sa pensée Lacan avait tendance à mettre en relation ce sujet jouissif et désirant avec l'œuvre d'art.

L'objet résiduel et sa valeur

Cet accent mis sur un sujet de désir et de jouissance en lien avec l'art est essentiel. Presque une dizaine d'années après son séminaire VII, Lacan nous présente un autre versant de la sublimation : la référence à l'anatomie de la vacuole. L'ayant déjà mentionnée et décrite dans un chapitre antérieur¹²⁴, nous nous limiterons ici à souligner comment dans ce passage, se manifeste une association entre l'œuvre d'art et une sublimation conditionnée par l'objet *a*, ce dernier ayant plusieurs formes : objet oral, objet anal, objet scopophilique, et objet sadomasochiste. Même réflexion dans son séminaire XXI, après sa formule de « en prendre de la graine de l'art ». Face à l'absence de rapport sexuel, ce trou dans le savoir est bouché avec de l'imaginaire, mais aussi avec l'objet *a*, décrit ici avec des variantes : « ce qui se suce ; ce qui se chie ; ce qui fait le regard, ce qui dompte le regard en réalité ; et puis la voix » (Lacan, 1973a, p. 77).

Ces réflexions de Lacan mettent l'objet d'art en relation avec les objets de la pulsion. Bien qu'il fasse mention du regard et de la voix (chose qui peut nous faire penser à ce qu'on appelle les arts visuels ou les arts musicaux), il semble beaucoup insister sur l'objet anal, non tant au niveau de la source, que de l'objet : les excréments. Les selles non seulement ont une valeur spéciale chez l'humain, mais cette valeur est tellement spéciale qu'elle peut être au niveau de la valeur sociale de l'objet artistique. Effectivement, l'une des mentions poétiques de Lacan est T. S. Eliot, et son poème « L'hippopotamus ». Dans ce qui semble selon Lacan une métaphore de l'église militante, l'hippopotame d'Eliot fait un usage particulier des excréments : il « garde le champ de son pacage - parce qu'il faut quand même bien qu'il ait quelque réserve de ressources - avec ses excréments » (Lacan, 2013, p. 134). Lacan fait référence à cet usage, plutôt instinctuel, des excréments pour délimiter un territoire. La différence apparaît lorsqu'il se demande ce que l'homme ferait avec son pacage et ses excréments. Chez l'homme, l'excrément n'a pas pour fonction de protéger ou délimiter l'objet précieux et vital (le pacage), mais l'inverse : « Si en somme l'hippopotame, lui, se trouve garder son pacage avec ses excréments, l'homme, lui, ce n'est pas son pacage qu'il garde avec de la merde, c'est sa merde qu'il garde

¹²⁴ Page 250.

en gage du pacage essentiel, du pacage à déterminer » (Lacan, 2013, p. 134). Nous ne sommes plus ici du côté de la valeur d'usage de l'objet, mais d'une valeur autre, et en plus, une valeur donnée à l'objet de nos déchets physiologiques, le reste.

On peut donner de la valeur à ce qui ne sert à rien, et on peut même, à cette valeur, attribuer une utilité. Mais Lacan fait un pas supplémentaire en mettant en intime relation la valeur sociale de l'œuvre d'art avec l'excrément. Dans la séance intitulée par Jacques Alain Miller « qu'est-ce qu'un tableau », Lacan parle de la répercussion sociale de l'objet *a* dans son rapport au travail du peintre. Et bien qu'il parle de la valeur de l'objet regard, et du pouvoir civilisateur et apaisant de la fonction du tableau face à un œil « désespéré par le regard » (Lacan, 1973b, p. 106), Lacan le met en relation aussi avec l'excrément :

L'authenticité de ce qui vient au jour dans la peinture est amoindrie chez nous, êtres humains, du fait que nos couleurs, il faut bien que nous allions les chercher là où elles sont, c'est-à-dire dans la merde (...) Le créateur ne participera jamais qu'à la création d'un petit dépôt sale, d'une succession de petits dépôts sales juxtaposés. (Lacan, 1973b, p. 107)

Onze ans plus tard, le tableau et sa relation à l'objet résiduel réapparaît. Lacan fait la distinction « foncièrement différente » entre la relation du sujet au miroir et la relation du sujet au tableau (Lacan, 1965, p. 620). Le tableau n'est pas pour Lacan une représentation, ou au moins, la représentation n'est pas son fondement. « (...) le tableau « n'est que le représentant de la représentation. Il est le représentant de ce qu'est la représentation dans le miroir » (Lacan, 1965, p. 621). Et bien qu'en principe implicitement présente dans toute l'histoire de la peinture, sa forme privilégiée serait dans l'art moderne : « un tableau, une toile avec une simple merde dessus, une merde réelle... car qu'est-ce d'autre après-tout, qu'une grande tache de couleur ? Et ceci est manifesté d'une façon, en quelque sorte provocante, par certains extrêmes de la création artistique » (Lacan, 1965, p. 621). Selon Lacan, ces extrêmes de la création artistique font que le tableau est mis au niveau du *ready made* duchampien, « à savoir aussi bien la présentation, devant vous de quelque porte-manteau accroché à un triangle » (Lacan, 1965, p. 621).

Comme s'il en prenait de la graine du poème d'Eliot, Lacan remarque la présence inhérente de l'objet anal dans l'objet de valeur sociale, notamment l'objet artistique. Le paradoxe ici se joue

entre cette valeur méprisable des selles, et la valeur sociale agalmatique des objets artistiques. Ceci semble avoir signifié une impasse pour certaines analyses, mais c'est la formalisation faite par Lacan entre l'objet et la Chose qui nous permettra de mieux saisir cette logique dialectique entre l'objet inutile, résiduel, et la valeur qu'il peut atteindre, sans pour autant devenir moins inutile.

L'embarras de la dualité déchet-agalma dans l'objet artistique est souligné dans le séminaire VII. Il s'agit de la séance consacrée au texte de Sigfried Bernfeld « *Bemerkungen über « Sublimierung »* », animée par Pierre Kaufmann. Ce dernier et Lacan discutent autour des difficultés trouvées par Bernfeld pour penser la notion de valeur sociale de l'objet artistique. Kaufmann souligne que Bernfeld n'arrive pas à faire la distinction entre une œuvre d'artiste et une collection de timbres. Lacan rajoutera : « Non seulement entre collection d'œuvres d'art et collection de timbres, mais entre collection d'art et, chez tel enfant ou tel patient, collection de bouts de papier sales. Il répugne à introduire des critères étrangers aux critères du développement psychique » (Lacan, 1991c, p. 188-189). Telle est la raison pour laquelle Lacan insiste sur l'importance de sa conceptualisation de *das Ding*. L'importance de la conceptualisation de *das Ding* demeure dans sa distinction avec l'objet, tel qu'il a été présenté dans la théorie pulsionnelle de Freud. C'est cette distinction qui permet une première définition de la sublimation chez Lacan : l'élévation de l'objet à la dignité de la Chose (Lacan, 1991a, p. 133). C'est aussi cette distinction entre l'objet et la Chose qui permet de sortir de toute confusion instinctuelle, ou d'un supposé but naturel de la pulsion. Il insistera ainsi emphatiquement sur cette distinction qui était déjà présente chez Freud.

C'est par cette distinction de l'objet et de la Chose, où l'objet est susceptible d'avoir la valeur de la Chose, que la notion de valeur peut être introduite, même dans les cas où l'objet semble méprisable. Lacan commente : « C'est en tant que ce nouvel objet est promu à une certaine époque à la fonction de la Chose que l'on peut s'expliquer ce phénomène qui, sociologiquement, s'est toujours présenté à ceux qui l'ont abordé comme franchement paradoxal » (Lacan, 1991a, p. 134). C'est alors que Lacan nous livre son apologie des boîtes d'allumettes, apologie considérée par lui-même comme un « exemple paradoxal (...) mais assez significatif pourtant de ce dont il s'agit dans la sublimation » (Lacan, 1991a, p. 135).

L'apologie des boîtes d'allumettes est un exemple de la psychologie de la collection, et, comme le montre l'embarras de Bernfeld, de cette distinction floue entre toute collection d'ordures

(comme les bouts de papier sales) et l'œuvre d'art. Pendant l'ère pétaïniste, Lacan rend visite à Jacques Prévert à Saint-Paul-de-Vence. Là il découvre un ensemble de boîtes d'allumettes d'une valeur était tout à fait méprisable, puisqu'il s'agit d'objets jetables, qu'on peut facilement se procurer. La différence est dans leur composition, car Lacan souligne qu'elles sont disposées, « d'une façon extrêmement agréable ». Les boîtes s'alignent sur tout le mur d'une manière « excessivement satisfaisant[e] du point de vue ornemental ». Or, Lacan souligne comme essentiel le fait que chaque boîte est vide (le vide reste une condition essentielle de la sublimation), et aussi « qu'elle peut, sous la forme, *Erscheinung*, où elle était proposée dans sa multiplicité vraiment imposante, être une Chose ». Comme dans les tableaux d'Arman, par une opération de composition, l'objet n'est plus tel (Masotta, 1967), il passe à la Chose. C'est cet agencement de l'objet qui vise à sa choséité dira Lacan. « Le collectionneur trouvait ainsi sa raison dans ce mode d'appréhension portant moins sur la boîte d'allumettes que sur cette Chose qui subsiste dans une boîte d'allumettes » (Lacan, 1991a, p. 136). Enfin, le paradoxe de cette dignité de la Chose gagnée par l'objet trouve son ressort dans l'histoire même du concept de sublimation, car comme Lacan nous le rappelle dans son séminaire XX, « *sublime* veut dire le point le plus élevé de ce qui est en bas » (Lacan, 1975b, p. 18).

Vérité et dyade : entre l'agalma et le déchet

Dans les séminaires XII et XIII (contemporains du texte « La science et la vérité »), Lacan établit un lien entre la vérité et un objet *a*, permutable selon la logique de la dyade, notamment entre l'or et le déchet. Si l'ombilic du sujet est le vide où la *Bedeutung* trouve sa limite, ce vide serait le réel du sexe¹²⁵. Or, lorsque Lacan parle du symptôme, l'intérêt demeure dans ce qu'un tel vide suscite, ou dans la manière dont le sujet accède à cette limite de la *Bedeutung*. Il explique ensuite que ce réel du sexe :

(...) auquel jusqu'à présent, nous n'accédons : que par des travestis ; que par des suppléances ; que par la transposition de l'opposition masculin-féminin en opposition actif-passif par exemple ou vu-non vu, etc., c'est-à-dire à proprement parler, dans cette fonction qui a donné tant d'embarras

¹²⁵ Comme vu dans le passage « Trou dans le savoir et ombilic du sujet : fondements de la fabrication », page 213 du chapitre IV, Vide.

Cristóbal Farriol - *L'inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse*
au fondateur de la dialectique, à savoir la fonction de la dyade. (Lacan,
1964, p. 699)

Autrement dit, le sujet accède au vide du réel sexuel par toutes les variations d'une dualité. Une dyade qui répond à la logique de l'inconscient, comme l'atteste le fort-da, la négation, et la présence-absence qui conditionne la castration, qui « tient enfermé à clef ce qui en est le résultat, à savoir, l'humanisation de la sexualité chez l'homme » (Lacan, 2013, p. 404).

On peut trouver chez Lacan, dans cette dyade mise à la place du réel sexuel, quelque chose d'une dualité agalma-déchet. Dans le séminaire XII, Lacan indique que «[p]artout où le sujet trouve sa vérité (...) ce qu'il trouve, il le change en objet (*a*) comme le roi Midas, dont tout ce qu'il touchait devenait or » (Lacan, 1964, p. 701). Ainsi, lorsque le sujet trouve sa vérité, qui est la vérité matérielle, limite de la *Bedeutung* et réel du sexe, non seulement il y accédera par la dyade, mais aussi en mettant à cette place l'objet *a*. Et avec l'allusion au roi Midas, cet objet *a* est lié à l'or, l'une des manifestations culturelles de la valeur agalmatique d'un objet.

C'est là que Lacan localise un « dramatisme, absolument sans antériorité » dans l'expérience analytique, car avec la fonction de l'objet *a*, l'or peut passer au déchet. A ce propos, il fait référence à Platon, à sa question de la possibilité d'une idée pour la boue ou la crasse. Car ce que Lacan signale, c'est que dans l'expérience analytique, « se trouve changer ce qu'il atteint en son point de vérité. L'introduction du déchet, comme terme essentiel d'une des possibilités de support de l'objet (*a*), voilà quelque chose qui est ce que j'appelle une indication sans précédent » (Lacan, 1964, p. 702). Ce lien entre la vérité et le déchet apparaît dans la réflexion de Lacan sur le retour d'une vérité forclosée par la science : « ce que vous rencontrez c'est cet « être de l'homme », en tant que *verworfen* il reparaît dans le *réel*, il a un nom : ceci s'appelle le « *d(être)itus* » » (Lacan, 1966a, p. 144).

Ainsi, le sujet accède à la vérité par la dyade, en y mettant l'objet *a*, qui a, toujours dans la dyade, deux possibilités : soit l'or, soit le déchet. Son lien avec l'œuvre d'art est suggéré dans un passage du séminaire XII. Lors de la séance du 25 mai 1966, il dit que dans le tableau, quelque chose de l'objet *a* se joue : « Que j'aie avancé que dans le tableau comme champ perçu peut s'inscrire à la fois la place de l'objet (*a*), et sa relation à la *division du sujet* » (Lacan, 1965, p. 620), cette division étant entendue comme la division entre le savoir et la vérité, source du

« dramatisme » (Lacan, 1964). Le savoir est impuissant à l'égard de la vérité matérielle¹²⁶, en tant que cette dernière montre la limite de la *Bedeutung*. En conséquence, le sujet l'aborde par le biais de la dyade or-merde, en y mettant l'objet *a*.

Le psychanalyste et l'art : le rapport au sujet

Si au début le psychanalyste apprenait du poète, et si ce dernier est vu par Lacan comme marginal par rapport à la science, il verra que cette marginalité est propre à la condition du sujet, dont le corrélat culturel serait la valeur paradoxale de l'objet artistique. Ce qu'on verra ici, c'est comment cette condition marginale et paradoxale du poète (au niveau de sa valeur sociale) semble être en intime relation avec la psychanalyse.

L'escroquerie : du côté de la poésie ou du côté de la science ?

Dans le séminaire XXIV, Lacan pose la question de la différence entre un lapsus et une erreur grossière. Pour cela, il passe à la question de la possibilité que la psychanalyse soit une escroquerie. En quoi cette valeur donnée au lapsus, comme porteur d'une vérité de l'inconscient, ne serait qu'une escroquerie ? Lacan dit que c'est une escroquerie qui tombe sur le signifiant, qui présente quelque chose de bien spécial : des effets de sens. Et c'est ici qu'il met la psychanalyse et la poésie sur le même plan : si la psychanalyse est une escroquerie, elle « n'est pas – je dirai – plus une escroquerie que la poésie elle-même, et la poésie se fonde précisément sur cette ambiguïté dont je parle et que je qualifie du « sens double » (Lacan, 1976b, p. 65). Dès qu'aucun signifiant tout seul ne peut représenter un sujet, si ce n'est pas en tant que S1 qui le représente pour un autre S2, le double sens a lieu, et donc, un langage et une subjectivité dialectisables.

Une fois posée cette analogie entre la psychanalyse et la poésie, Lacan parle de la violence que la poésie effectue sur la langue, et c'est par cette voie qu'il oppose la poésie à la philosophie :

(...) la langue est le fruit d'une maturation, d'un mûrissement de quelque chose qui se cristallise dans l'usage ... il reste que la poésie relève d'une violence faite à cet usage et que – nous en avons des preuves – si j'ai évoqué

¹²⁶ Comme travaillé dans le chapitre III, « Vérité ».

la dernière fois Dante et la poésie amoureuse, c'est bien pour marquer cette violence que la philosophie fait tout pour effacer. (Lacan, 1976b, p. 65)

La poésie, comme le *Witz*, opère par une certaine violence faite au code. La dualité S1-S2, le sujet est pris entre les deux, permet le surgissement d'un nouveau sens. C'est la valeur de l'équivoque. Et c'est cette violence faite au langage que la philosophie, pour Lacan, tente d'effacer. C'est en ce sens qu'il dit que l'escroquerie serait plutôt du côté de la philosophie :

C'est bien en quoi la philosophie est le champ d'essai de l'escroquerie et en quoi on ne peut pas dire que la poésie n'y joue pas, à sa façon, innocemment, ce que j'ai appelé à l'instant, ce que j'ai connoté de l'imaginairement symbolique, ça s'appelle la Vérité (...) notamment concernant le rapport sexuel (...) le rapport sexuel : il n'y en a pas (...) sauf incestueux ou meurtrier (...) et ce que ça veut dire, c'est qu'en somme il n'y a de vrai que la castration. (Lacan, 1976b, p. 65)

Si la philosophie est le champ d'essai de l'escroquerie, c'est en tant que son discours tente d'effacer le non-rapport sexuel et la castration, qui ont pour Lacan valeur de vérité. La question se pose de la qualité de cet effacement. De quel type d'effacement est-il question, et quelles seraient ses conséquences.

Psychanalyse : retour du forclos du discours de la science, et points en commun avec la poésie

Le lien entre la philosophie et un refus particulier de la castration est mentionné dès le début de l'enseignement de Lacan. Bien qu'on puisse déjà l'observer dans le séminaire II¹²⁷, c'est dans le séminaire III que Lacan nous donne les moyens de voir de quel refus ou effacement il est question, et quelles en seraient les conséquences. Dans ce séminaire, Lacan propose un axiome : « Il se trouve, en plus, que tout ce qui est refusé dans l'ordre symbolique, au sens de la *Verwerfung*, reparaît dans le réel » (Lacan, 1981, p. 21).

Cette formule concernant la *Verwerfung* est maintes fois utilisée au long de l'œuvre de Lacan. Mais il est un moment en particulier où elle touche quelque chose de la nature de la

¹²⁷ Notamment autour de la question de pourquoi les planètes ne parlent pas, dans la séance du 25 mai 1955.

psychanalyse et son rapport à la science. Dans son séminaire XIXbis à Sainte-Anne, Lacan parle non du discours de la science précisément, mais du discours du capitalisme. Celui-ci non seulement fut dans le passé décrit en « curieuse copulation avec la science » (Lacan, 1991b, p. 126), il est aussi défini comme un discours qui se distingue par la *Verwerfung* de la castration¹²⁸. Suivant la formulation logique énoncée dans son séminaire III, Lacan dit que cette castration forclosée dans le symbolique a fait son « entrée irruptive sous la forme du discours analytique » (Lacan, 1971, p. 41).

La psychanalyse comme le retour du forclos par la science moderne. Cette formule est loin d'être neutre, car elle explique la position de la psychanalyse par rapport à la science moderne, et de quels savoirs la psychanalyse se nourrit pour se construire en tant que savoir-faire sur la subjectivité.

Si la psychanalyse est le retour du forclos de la science moderne, la psychanalyse semble être, par rapport à cette science, en qualité de reste. Ceci est énoncé par Lacan une année avant la formalisation du discours analytique : Le psychanalyste « n'est pas maître, contrairement au masochiste. Seulement, tout de même, il en supporte, il en incarne (...) c'est lui qui vient à jouer le rôle de ce qu'il en est de l'objet *a*, avec tout le poids que cela comporte » (Lacan, 1968, p. 353). Le psychanalyste incarne ce reste, formalisé par l'objet *a*, et ceci a un poids, une série de conséquences, notamment dans son rapport au savoir.

En effet, si la psychanalyse se trouve en qualité de reste par rapport à la science, la position de l'analyste est distincte de celle du savoir. Ce qui, dans un passage du séminaire VI, semble être en lien avec la création artistique :

Parlant de l'acte psychanalytique, puis-je en être le savant ? Certainement pas (...) Pour le névrosé, le savoir est la jouissance du sujet supposé savoir. C'est bien en quoi le névrosé est incapable de sublimation. La sublimation, elle, est le propre de celui qui sait faire le tour de ce à quoi se réduit le sujet supposé savoir. Toute création de l'art se situe dans ce cernement de ce qui reste d'irréductible dans le savoir en tant que distingué de la jouissance. (Lacan, 1968, p. 353)

¹²⁸ Comme vu dans le passage « Le retour de cette division », page 30 de l'Introduction.

L'analyste est reste et objet à l'égard du sujet. C'est dans cette distinction d'une position de savoir que l'analyse peut avoir lieu, et ne pas être un discours universitaire. Et c'est au moment où cet objet *a* est confondu avec le savoir (S2), que la création artistique ne peut pas avoir lieu. Ainsi, la condition de reste de l'objet *a* permet non seulement l'efficacité du discours analytique (où le reste prend la place de l'agent), mais ce reste permet aussi le déchiffrement qui réduit le savoir pour le distinguer de la jouissance.

L'art analytique : une science qui inclut la poésie

Ce parallélisme discursif entre la psychanalyse et les poétiques apparaît manifestement dans le séminaire XXV. Ici, Lacan insiste à plusieurs reprises sur un « art analytique » créé par Freud, qui serait de la poésie, en tant que science qui fait irruption à partir de la question du rapport sexuel. C'est un passage dans l'œuvre de Lacan où l'on trouve des arguments pour soutenir la qualité scientifique de la psychanalyse, mais comme science qui considère le fantasme, en tant que fiction construite autour de l'impasse du sexuel.

Lacan commence la séance du 20 décembre 1977 en disant qu'il travaille dans l'impossible à dire. Comme souvent dans son oeuvre, chaque fois qu'il approche de l'impossible à dire, la poésie ne tarde pas à apparaître. Car il dit ensuite :

Dire est autre chose que parler. L'analysant parle. Il fait de la poésie. Il fait de la poésie quand il y arrive... c'est peu fréquent - mais il est « art ». Je coupe parce que je veux pas dire « il est tard ». L'analyste, lui, tranche.

Ce qu'il dit est coupure, c'est-à-dire participe de l'écriture, à ceci près que pour lui il équivoque sur l'orthographe. (Lacan, 1977, p. 13)

Si dans ces passages il est dit que l'analysant fait de la poésie, c'est dans la mesure où lorsqu'il parle, il produit des fictions autour de l'impasse du non-rapport sexuel, comme le faisait le petit Hans¹²⁹ (Lacan, 1994). Dans le séminaire XXV il revient à cette idée du fantasme comme poétique, ou comme « ce qui donne matière à la poésie ». S'il n'y a pas de réalité donnée, « la réalité n'est constituée que par le fantasme ». Lacan enchaîne le fantasme au développement de la science, laquelle fait irruption « du fait de ce qu'on appelle rapport sexuel ». Et contrairement

¹²⁹ Comme vu pages 111 et 213.

à ce qu'il a énoncé dans les séminaires antérieurs, s'il y a quelque chose qui fonctionne comme science, c'est la poésie, car « l'aperception de ce *Word of mathematics* m'en a convaincu » (Lacan, 1977, p. 15). Ce lien entre le fantasme, le rapport sexuel, les sciences et les mathématiques est argumenté de manière fort allusive. Il est dit par l'intermédiaire de ce qui pour les humains compte comme rapport sexuel, ce qui les distingue des animaux c'est que, les humains, ils savent compter.

C'est dans cette numération que la science se fait. Et c'est aussi à partir de cela que se fait la pratique analytique, qui est aussi considérée par Lacan comme de la poésie : « Tout part de *la numération*, pour ce qu'il en est de la science. Quoi qu'il en soit, même ce qu'il en est de cette pratique, c'est aussi bien de la poésie... je parle de la pratique qui s'appelle l'analyse » (Lacan, 1977, p. 15). Lacan parlera d'un « art analytique » créé par Freud, assimilé à la poésie. Et c'est avec l'articulation d'un « art analytique » et la poésie propre à la numération, que Lacan réintroduit le rôle de l'hystérie dans la création de la psychanalyse :

Le fait d'avoir énoncé le mot d'inconscient, ça n'est rien de plus que de la poésie avec laquelle on fait de l'Histoire. Mais l'Histoire - comme je le dis quelquefois - l'Histoire, c'est l'hystérie. FREUD, s'il a bien senti ce qu'il en est de l'hystérique, s'il a fabulé autour de l'hystérique, ça n'est évidemment qu'un fait d'histoire. (Lacan, 1977, p. 15)

Nous voyons ici que Lacan semble estomper la distinction entre la psychanalyse et la science, à condition de mettre la science sur le même plan que le fantasme, c'est-à-dire, comme fiction qui fait avec le non-rapport sexuel. C'est dans la mesure où le savoir met au centre l'incomplétude structurale du langage que quelque chose de la poésie s'introduira dans la science. Ainsi, Lacan nous propose ici une psychanalyse qui serait bien une science, mais une science qui n'exclut pas la poésie, voire une psychanalyse qui serait quelque part semblable à la poésie. C'est ainsi qu'il arrive à l'hystérie, subjectivité qui a fondé la psychanalyse, et qui a forcé Freud à prendre de la graine du roman et d'autres savoirs exclus du savoir scientifique pour pouvoir saisir la logique de l'inconscient.

Conclusions

Les textes ici révisés montrent un Lacan saisissant l'objet artistique du côté d'un reste avec une valeur sociale. Si quelque chose de l'inutile est ici en jeu, c'est en tant que l'art prend

historiquement en charge ce dont la science ne s'occupe pas : désir, jouissance et effet de sens dans l'insensé du langage. Ainsi, si l'objet artistique est vu par Lacan comme un reste, il l'est en tant que reste marginal au discours scientifique. Ce reste, placé au centre dans les premières études de Freud, est formalisé d'abord comme la Chose, puis comme l'objet *a* chez Lacan.

C'est dans ce rapport marginal par rapport au savoir scientifique que Lacan propose un lien étroit entre la psychanalyse et les poétiques. C'est, en effet, en tant que savoir qui fait trou dans le savoir scientifique, que Lacan invite les psychanalystes à se tourner vers l'art pour en prendre de la graine. C'est aussi dans cette marginalité des poétiques que Lacan trouve une dimension de reste, voire de déchet dans l'objet artistique. Condition résiduelle qui n'est pas donnée, mais est conditionnée par la structure du sujet. Ce qui peut s'argumenter avec les points suivants : le poète est un théoricien du reste qui, comme le psychanalyste, prend de la graine de ce qui fait trou dans le savoir scientifique ; une conception élargie de la poésie par rapport à sa relation avec la science ; le poétique comme reste du discours scientifique ; une psychanalyse qui formalise les ressorts subjectifs de cette condition résiduelle-agalmatique de l'objet d'art.

Le poète : théoricien du reste

Tout au long de son œuvre, Lacan mentionne fréquemment les poètes. Bien que nombre de ces derniers aient leur place dans l'histoire des lettres et des arts, Lacan élargit la définition de « poète », au-delà de la discipline artistique. Pour lui, deux positionnements semblent définir le poète : celui qui théorise ce qui n'est pas théorisé par la science ; celui qui construit des fictions autour du non-rapport sexuel.

Chez Lacan, si le poète anticipe le psychanalyste, c'est dans la mesure où le poète s'occupe de quelque chose de négligé par la science, qui sera plus tard théorisé et formalisé par la psychanalyse. C'est le cas de Rimbaud, de son *je est un autre* qui anticipe le décentrement du moi, négligé par la philosophie, repris et théorisé plus tard par Freud (Lacan, 1978b). De même certains poètes qui se sont intéressés au *Witz*, sujet négligé voire méprisé par certains philosophes. D'autres mentions d'auteurs littéraires et artistiques rappellent la saisie de quelque chose de la subjectivité qui deviendra un objet d'intérêt pour la psychanalyse en même temps qu'un sujet faiblement considéré par la science et la philosophie, dite par Lacan « aristotélicienne » (Lacan, 1975b, p. 96). Ainsi Shakespeare, qui compose un Hamlet selon des logiques subjectives très précises, dont la théorisation fut retardée par la philosophie (comme

Lacan le dit ouvertement) pour être finalement saisie par la pensée de Freud (Lacan, 2013, p. 348).

Le poète semble aussi celui qui construit une fiction face à l'impasse du non-rapport sexuel. Ce qui peut se déduire de la sublimation artistique, comme organisation symbolique autour du vide. Mais aussi dans le cas du petit Hans, qui reçoit l'appellation de « poète » par Lacan, en tant que celui qui construit une fiction (ses fantasmes et théories sexuelles) face à l'impasse à l'égard de la mère. L'exemple de la lecture lacanienne du petit Hans montre un élargissement du terme « poète » non tant dans le sens d'une discipline que d'un positionnement particulier vis-à-vis du savoir. Un savoir distingué de la jouissance : « Toute création de l'art se situe dans ce cernement de ce qui reste d'irréductible dans le savoir en tant que distingué de la jouissance » (Lacan, 1968, p. 353).

Ainsi, le poète pour Lacan est non exclusivement celui qui travaille dans un domaine artistique en particulier, mais celui qui travaille le rêve, le *Witz*, le lapsus, l'inconsistance du langage, le sens insensé, et toute fiction qui s'organise aux alentours du non-rapport sexuel. Il nous faut considérer que ces fictions sont aussi plus présentes dans les arts et le folklore que dans le savoir scientifique. Tel est encore leur caractère marginal.

Le poète chez Lacan : non sans la science

Les mentions des poètes par Lacan le sont rarement sans mention de la science. C'est aussi par rapport à cette dernière que Lacan semble mettre sur le même plan la poésie et la psychanalyse.

L'usage des poétiques par Lacan peut se résumer dans un passage du séminaire *Les non-dupes errent* (Lacan, 1973a) : si le psychanalyste prend de la graine de l'art, c'est en faisant de l'art « ce quelque chose accoté à la science, ce tiers non classé » (Lacan, 1973a, p. 77). Un art comme quelque chose qui s'appuie contre le mur de la science, comme quelque chose de difficile à saisir, d'impossible à classer selon les préceptes de la science. Lacan dit bien un tiers, en tant que c'est toujours la psychanalyse, l'art et la science qui s'articulent comme triade quand il fait référence aux arts.

En effet, dans cette triade, le poète devient semblable au psychanalyste en tant qu'ils sont marginaux par rapport à la science. Comme nous l'avons vu précédemment¹³⁰, Lacan localise les formations de l'inconscient en marge du discours de la science et de la philosophie, mais tout près du poète pour ce qui est du désir, de la relation avec le langage, et du rôle fondamental du fantasme comme fiction fabriquée autour d'un vide.

Le vide est l'élément clé pour définir le rapport entre les poétiques et la psychanalyse, et les distinguer du discours scientifique. C'est du moins ce qu'il propose lorsque Lacan parle d'une philosophie qui serait du côté du manche, et une poésie et d'une psychanalyse qui seraient du côté de la manche. Ce que Lacan nomme « du manche » est un individu complet et non barré, dont la jouissance est adéquate comme l'idéal du *behaviourisme* le théorise, et dont toute anomalie de langage n'est qu'une erreur ou une escroquerie. En revanche, ce que Lacan nomme « de la manche » est le sujet du langage, en conséquence barré, un sujet du désir et de la jouissance irréductible au comportement adéquat, dont les anomalies de langage, en effet ne font pas erreur, mais effet de sens et de vérité.

C'est aussi dans le rapport au langage que la poésie et la psychanalyse deviennent homologues chez Lacan. C'est dans ces deux champs du savoir que le lapsus est un lapsus, et non pas juste une erreur grossière¹³¹. Si le lapsus a une valeur, c'est en tant qu'effet de sens. C'est ce qui fait que ni la psychanalyse ni les poétiques ne sont une escroquerie. Cet effet de sens se fonde sur le sens double de l'articulation S1-S2, qui exerce une violence sur le langage que la philosophie tente historiquement d'effacer. C'est pourquoi Lacan dit que l'escroquerie est du côté de la science, en tant qu'elle tente d'effacer la castration.

Cette supposée tentative de la science d'éviter la castration est encore un autre élément qui rend la psychanalyse proche des poétiques. C'est à partir de cette formule que Lacan parlera d'un « art analytique », en tant qu'un savoir-faire avec l'impossible à dire. Cet art analytique, toujours en lien avec la fiction du savoir inconscient, a également toujours un lien avec la

¹³⁰ Voir pages 163, 206, 249, 253, 284, 286.

¹³¹ Cette même question apparaît dans les réflexions de Jeremy Bentham autour de sa théorie des fictions : en quoi une entité fictive, distincte des entités réelles du plaisir et de la douleur, peut-elle se distinguer d'une erreur grossière ? Voir passage « Bentham : la vérité comme construction », page 138 du chapitre III.

numération, ce qui en fait une science. Ainsi, l'art analytique de la psychanalyse est une science à condition de ne pas exclure la poésie.

Le reste dans les poétiques : aux limites du résidu

Si en tant que savoirs exclus des sciences la psychanalyse et les poétiques sont homologues, elles le sont aussi en tant que reste. Cette condition résiduelle apparaît maintes fois dans l'œuvre de Lacan. Lorsque Lacan met la philosophie du côté du manche et la psychanalyse et les poétiques du côté de la manche, ces deux dernières sont placées du côté du reste et du déchet, en tant que non homogènes, associées à l'obscène et à l'impossible du rapport sexuel. Dans d'autres passages, Lacan parle de l'œuvre d'art en mentionnant le déchet, en particulier l'objet anal. En guise d'exemple, pour Lacan, l'essentiel de la peinture n'est pas la représentation, mais sa condition de représentant de la représentation, comme l'atteste dans la peinture la tâche de couleur qui reste pour Lacan plutôt du côté de la « merde » (Lacan, 1973b, p. 107).

Or, bien que jamais sans lien avec le résidu, Lacan distingue la valeur de l'œuvre d'art du déchet. En effet, malgré la difficulté de ses contemporains analystes à distinguer la production artistique de la collection de bouts de papiers sales (Lacan, 1991a), l'objet artistique et le déchet sont distingués par la définition de la sublimation en tant qu'élévation de l'objet à la dignité de la Chose (Lacan, 1991a)¹³². C'est en effet la distinction entre l'objet (associé ici par Lacan avec l'*object-seeking* de la psychologie du moi) et la Chose qui permet de penser la valeur sociale d'un objet même voué à la déchèterie, comme le montre l'exemple des boîtes d'allumettes.

L'oscillation de l'art entre l'agalma et le déchet apparaît chez Lacan lorsqu'il utilise le terme de la *dyade*. Le sujet ne peut accéder à la vérité (en tant que limite de la *Bedeutung*) que par la dyade, qui inclut actif-passif, vu-non vu, etc. Cette dyade est mise en relation avec l'objet *a*, lequel est utilisé aussi face à la vérité comme le ferait le roi Midas. Cet objet *a* est aussi associé au déchet, au d(être)itus. Cet objet *a* est aussi associé au tableau qui divise le sujet.

¹³² Cette définition de la sublimation est fort similaire à la définition donnée au *ready-made* par André Breton : « Un ready-made est un objet manufacturé, promu à la dignité d'objet d'art par le seul choix de l'artiste » (Duchamp, 1999, p. 10).

Si l'œuvre d'art a chez Lacan une dimension proche du reste, voire du résidu, c'est dans la mesure où, là où la science et l'idéal philosophique supposent un individu sans reste, pour Lacan, les arts mettent au centre ce reste, propre à la condition du sujet, marqué par le langage.

Remarques finales : le retour du rejeté par la science

Au-delà des homologies et associations faites par Lacan entre les poétiques et la psychanalyse, cette relation peut se résumer en une formule énoncée à Sainte-Anne : la psychanalyse c'est le retour du rejeté par la science moderne (Lacan, 1971). Si les poétiques furent historiquement marginalisées par la science, la psychanalyse signifie leur retour sous forme d'une science qui, pour ne pas se réduire à une escroquerie, ne doit jamais exclure la poésie de son savoir. Et ceci parce que la poésie met au centre un reste qui n'est pas admis dans l'idéal scientifique ou philosophique.

L'idée d'une psychanalyse comme retour du rejeté par la science peut aussi expliquer l'intérêt de Freud pour les arts et les lettres, un intérêt se manifeste dès les origines de sa formalisation de l'inconscient. Et un intérêt non seulement pour les arts, mais aussi pour les savoirs qui ont été historiquement exclus des sciences, ainsi que pour des phénomènes non étudiés par cette dernière, à cause de leur caractère déficitaire, marginal ou absurde. Autrement dit, la formule énoncée par Lacan à Sainte-Anne permet d'expliquer l'intérêt de Freud pour tout ce qui fait trou dans le savoir scientifique ou philosophique, sans qu'il ait pour autant renoncé à créer une science.

La question reste toutefois : en quoi ces relations entre la psychanalyse et les poétiques nous donnent-elles des repères pour penser l'inutile dans l'art en tant que reste ? Deux éléments peuvent ici nous guider.

Premièrement, l'articulation proposée par Lacan entre la psychanalyse et les poétiques n'est pas duale, c'est une triade. L'art serait cet élément tiers, avec la psychanalyse, appuyé sur la science (Lacan, 1973a, p. 77). Cette science est associée par Lacan à l'aristotélisme (Lacan, 1973a, p. 77), au capitalisme (Lacan, 1991a), à l'exclusion de la division subjective et au savoir absolu (Lacan, 1978b) et au *cogito* cartésien (Lacan, 1992).

Deuxièmement, en effet, si la psychanalyse et les poétiques sont entre elles homologues, et toutes les deux distinctes de la science, c'est aussi en ce qui concerne leurs conceptions du sujet.

Le sujet formalisé par la psychanalyse est un sujet du langage, barré, marqué par le manque, d'une jouissance jamais adéquate à rien qui puisse ressembler à l'instinct, et avec un rapport à l'objet qui, comme l'ironise Lacan à partir de *l'Hippopotamus* d'Eliot, n'a rien à voir avec l'utile, au point que même ce qui est pur résidu, qui ne sert à rien, peut devenir précieux. Un sujet qui n'est pas l'individu de l'instinct, ni du besoin. Un sujet marqué par le langage qui n'est toutefois pas l'individu de la communication, mais du malentendu, et d'un chiffrage signifiant de structure poétique, dont la signification trouve sa limite dans le réel du sexe.

CONCLUSION

Après ce parcours, la question peut se poser encore une fois: en quoi la psychanalyse peut-elle nous dire quelque chose de l'inutile dans l'art ? Nous avons analysé cette question selon six registres : lien social, logique combinatoire, vérité, vide, corps et reste. Cette analyse nous permet de le proposer : c'est la notion de reste ce qui vient boucler l'inutile dans l'art.

Le reste peut être pensé comme l'un des éléments fondateurs de la psychanalyse, élément qui n'est pas sans rapport avec l'art. Nous avons vu comment Freud s'inspire de la méthode de Lermolieff, alias Morelli, pour fonder sa propre méthode d'analyse : une méthode basée sur l'exploitation du « *refuse* ». Nous avons vu comment l'usage de ce qui est refusé se poursuit chez Lacan, qui formalise le reste avec la fonction de l'objet *a*. Chez Freud comme chez Lacan, parmi tous les refus, tous les restes utilisés pour construire leurs pensées, l'art apparaît. Et s'il est un reste, il l'est en tant que refusé, en tant que marginal vis-à-vis d'un savoir en particulier : la science et la philosophie. Ce rapport étroit entre l'art comme reste et la création de la psychanalyse s'appuie sur l'axiome de la psychanalyse comme retour du forclos par la science moderne. Selon ces coordonnées, si quelque chose de l'inutile insiste dans l'art, c'est en tant que reste des savoirs scientifiques et philosophiques. Restes repris par la psychanalyse en tant que retour de ce qui paraissait inutile aux sciences.

Ce que cet inutile n'est pas dans ce parcours

Si c'est à partir de la notion de reste que nous proposons de penser l'inutile dans l'art, cela nécessite quelques dernières précisions. Cet inutile, comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse, est pensé avec le repère d'une psychanalyse comme retour du rejeté par la science moderne. Mais ceci mérite quelques précisions. D'où le soin que prend Lacan de nous préciser de quoi il parle dans la science et la vérité.

Ni l'infantile ni l'irrationnel

L'allusion au jeu de l'enfant apparaît maintes fois dans cette recherche : Jeu de l'enfant comme modèle de l'*ars poetica*, de la logique combinatoire propre à la composition, de la jouissance du pur jeu langagier de *Lalangue*. Or, le sujet ici en question n'est pas l'infantile.

Bien que Freud déclare ouvertement, sous l'influence des romantiques, que l'infantile est « la source de l'inconscient » (Freud, 1905a, p. 151), cette source n'est pas à comprendre comme une essence. Ce serait, pour Lacan, une « source d'erreur » propre à « l'illusion archaïque » que Lévi-Strauss dénonçait déjà l'enfant étant identifié, par exemple, au sous-développé (Lacan, 1992). Platon rejette un art associé au jeu de l'enfant, et Freud le récupère par le biais de l'*ars poetica* et le travail du *Witz*. Mais ce jeu est à prendre comme un jeu langagier sans utilité communicationnelle, pur jeu des sons et du rythme, source de jouissance.

D'autre part, le sujet auquel nous avons affaire n'est pas non plus de l'ordre de l'irrationnel. Certes, là où Platon chasse de la cité un art associé à la « partie basse de l'âme », Freud récupère ces éléments qui sortent de la tempérance et de la logique classique. Mais l'inconscient freudien, tel que le formalise *L'interprétation du rêve* et *Le trait d'esprit...* montre une logique dont le principe de contradiction s'écarte de celui de la logique classique (Lacan, 1973a). C'est la logique qui permet la pratique analytique. D'autre part, si l'inconscient est pensé comme un savoir non-su, et si le poète ne sait pas ce qu'il écrit, ceci n'est pas non plus synonyme d'irrationalité. Il s'agit d'une logique précise, voire rigoureuse, qui déchiffre à notre insu. Dire que l'artiste ne sait pas ce qu'il fait est loin d'être péjoratif pour Lacan. Bien au contraire, rien de plus difficile et risqué qu'agir sans recours au savoir. Il ne suffit pas d'être ignorant, inculte, illettré. C'est l'erreur du jeune étudiant artiste qui préfère ne rien lire pour mieux composer. Il se trompe, car nous avons tous un savoir cumulé. « Avec ce qu'un contemporain moyen peut énoncer (...) on peut faire l'équivalent d'une petite encyclopédie » (Lacan, 1991b, p. 38), peu importe notre ignorance ou notre érudition. C'est de se passer de cette petite encyclopédie qui constitue la difficulté de l'acte du poète, qui ne sait pas ce qu'il fait.

Ni l'ésotérisme ni la magie

L'idée d'une psychanalyse qui récupère les savoirs rejetés par la science et la philosophie est aussi présente dans cette recherche. Nous ne parlons pas de l'ésotérisme ni de la magie, qui n'est rien à voir avec l'art dont il est ici question.

Bien que Lacan reconnaisse chez Freud un « tracas pour l'occulte » (Lacan, 1973a), il ne s'agit pas de ce qui est caché, mais de ce qui est ailleurs. Il n'y a aucun rapport chez Freud entre l'inconscient et l'occulte (sém XXI, 2 nov 73). Si Freud le prend en considération, c'est dans la mesure où cela fait trou dans son système. Lacan montre le même intérêt pour tout ce qui fait trou dans le savoir, comme l'atteste son intérêt pour le théorème de l'incomplétude de Gödel. Preuve que ce qui fait trou dans le savoir peut aussi bien ne pas faire partie de l'ésotérisme.

Ni la poésie

Notre parcours est traversé de résonances entre les arts et le sujet de la psychanalyse. Or, ce parcours nous montre que Lacan a pris soin de ne pas les rendre équivalents. Malgré des logiques communes, la poésie est pour Lacan du côté du dictionnaire et de la rhétorique, l'inconscient du côté de la grammaire et de la répétition. Dans l'inconscient, il ne s'agit pas de dictionnaire mais de *Lalangue*. C'est là que se joue une logique grammaticale réglée par la répétition, qui n'a pas affaire à la persuasion rhétorique ni au savoir formalisé du dictionnaire. Le sujet ici en question n'est point un équivalent de la poésie. Il reste toutefois un sujet du langage, dont la logique peut être pensée comme ce qui conditionne les fabrications poétiques.

Ce que cet inutile est dans ce parcours

Ces éléments, nous permettent de reprendre le titre de cette thèse à la lumière de ce que nous avons vu jusqu'ici : « L'inutile dans l'art comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse ». C'est à partir du reste, qui fait pour nous ici fonction de capitonnage, que nous pouvons relire de quelle inutilité il est question, de quel art, de quel sujet, et en quoi ce sujet est corrélat de cet inutile et de cet art.

L'utile et l'inutile en question

L'inutile ici en question est inutile en tant que reste de la philosophie et de la science. Ainsi, cet inutile n'est pas une entité donnée, mais le produit d'un rapport entre les discours, où il est visible que toute une série d'éléments qui, historiquement, ne sont pas utiles à la philosophie se montrent plus présents du côté des arts. Ce qui est en accord avec le traitement benthamien de l'utile : non pas une entité définissable, mais une valeur parmi d'autres, dont l'efficacité dépend de la combinatoire entre les fictions en jeu, dans ce cas-ci, l'utile, l'art, et la philosophie et les sciences.

Logique combinatoire propre à l'utile, et son absence d'essence

Autant pour Bentham que pour Mill, l'utile est le résultat d'une combinatoire. Même s'il est plus platonicien que son maître, Mill accepte dans sa théorie la qualité injustifiable de l'utile. Bentham propose une théorie des fictions qui l'écarte du platonisme, en mettant l'utile sur le même registre que toutes les autres valeurs : une fiction parmi d'autres, dont le seul principe de réalité est le plaisir et la douleur. La théorie des fictions de Bentham permet de saisir plus manifestement l'absence de référence ultime et transcendante pour saisir l'être de l'utile. Car, comme Burke l'anticipe et comme Cléro le souligne, même le plaisir et la douleur sont le produit de l'absence de métalangage. Si l'utile est pensable en tant que combinatoire, c'est sous la condition d'un vide fondamental dans le symbolique. Ce vide, lu à partir de Lacan, n'est pas non plus un éternel, mais un produit du signifiant, comme le montre le vase de Heidegger.

Les combinaisons trouvées dans notre parcours

Les textes et auteurs parcourus nous montrent des apparitions du terme utile et du terme inutile, rarement leur coexistence. Ou bien est énoncé l'utile, par opposition à quelque chose qui ne l'est pas, ou bien est énoncé l'inutile, par opposition à quelque chose qui ne l'est pas. Ainsi, Fondane nous parle du divorce de la poésie et de la connaissance dans *La République*, où la connaissance est du côté de la vérité, et le charme de l'art du côté de l'inutile. Dans le même texte de *La République*, l'art est pensé comme utile dans la mesure où il sert à éduquer les passions selon l'idéal de la tempérance, par opposition à un art qui suscite les passions. Longin et Burke nous parlent du sublime, associé aux passions et à des forces immaîtrisables, par opposition à l'utile, associé à la technique, à la domesticité et au maîtrisable, et qui fait disparaître le sublime. Selon cette même dualité, il y a l'insaisissable et l'immaîtrisable par opposition à l'utile du savoir-faire. Reprenons les enjeux de la vérité et de la connaissance pour constater comment l'utile apparaît du côté de la clarté et de la compréhension, par opposition à une obscurité propre à l'ambiguïté des mots et des métaphores. Freud mentionne un inutile des arts, par opposition aux savoirs et techniques qui nous protègent autant des forces de la nature que de la violence d'autrui (Freud, 1929). Lacan met les objets de la pulsion parmi les objets qui ne servent à rien, pour s'opposer aux idéaux de complétude de l'*object-seeking* (Lacan, 1994).

En guise de synthèse, nous proposons que les combinatoires de l'utile et de l'inutile puissent se résumer comme : a) Un utile du côté de la vérité, de la connaissance, de la technique, de la tempérance, de la communication claire et de l'information b) un inutile du côté du charme, des passions, de l'obscurité, de l'insaisissable, du paradoxe, du savoir populaire. Cette division n'est pas à considérer comme définitive, mais juste comme les rapports les plus constants entre les éléments que nous avons parcourus. Car finalement, l'usage des textes de Freud et de Lacan, ainsi que la théorie des fictions même, la rendent tout à fait dialectisable.

Quelque chose d'essentiellement détaché de l'utile : le Witz.

La dualité d'une vérité du côté de l'utile en opposition à un insaisissable devient dialectisable lorsque Lacan nous propose la distinction entre une vérité formelle et une vérité matérielle à partir de son analyse du *cogito*. Ces deux vérités nous permettent d'analyser la polémique philosophique autour de la clarté et de la vivacité, de penser la vérité formelle en tant que production du savoir du côté de la clarté, et la vérité matérielle en tant qu'imperméable au savoir du côté de la vivacité. Par rapport à cette dualité, le *Witz* apparaît comme un exemple privilégié. Si la clarté apparaît souvent du côté de l'utile, nous voyons que l'insensé du *Witz* présente une vivacité et une efficacité hilarante qui pourrait difficilement être considérée comme inutile. C'est ainsi que la psychanalyse empêche toute conception essentialiste de l'utile, car de même que l'insensé du jeu langagier se montre plus efficace que toute argumentation, de même Freud voit le *Witz* comme plus détaché encore de l'utile que le rêve¹³³ (Freud, 1905a, p. 207).

L'art en question

L'usage des arts par Freud et Lacan nous permet d'élargir le champ de l'art. Ni l'un ni l'autre n'ont essayé de classer les différents domaines et disciplines artistiques. Bien au contraire, en tant que reste du savoir, ils ont mis les arts sur le même plan que d'autres domaines du savoir, tous ayant un rapport marginal avec les sciences et la philosophie : le savoir populaire, l'humour, le rêve, le lapsus, le mythe. Or, dans cette série, l'art occupe une place spéciale. Lacan propose un « art analytique » en tant que science qui n'exclut pas la poésie. Cet art montre, comme nous l'avons vu, un rapport étroit avec une vérité matérielle, qui a affaire au réel du

¹³³ Comme cité page 244.

non-rapport sexuel. Ce qui n'est pas sans rapport avec l'art tel que nous pouvons l'entendre dans l'histoire.

Un déplacement de sa valeur

Notre parcours nous montre que l'art n'est pas éternel. C'est une construction culturelle moderne, suffisamment définie pour que, dans l'après-coup, nous puissions désigner comme artistiques des fabrications culturelles qui précèdent l'autonomie de l'art.

Au cours de son histoire, avant comme après son autonomie, l'art n'a cessé d'osciller quant à sa valeur sociale : soit une valeur associée au transcendant, voire au divin, soit une valeur associée à l'humain de la technique, voire au mondain. Nous avons vu que le terme de poète fait référence plus à un savoir-faire humain qu'à la divinité contenue dans le terme d'aède, le chanteur, et que le passage de l'aède au poète signifie une perte au niveau du rapport à la Muse, et un gain au niveau de la place des arts dans les métiers de la cité (Bouvier, 2003). Platon, pour sa part, met la vérité du côté du divin, et considère le poète comme un imitateur éloigné de trois degrés de cette vérité (Fondane, 1998; Platon, 1966). Ce qui n'empêche pas les nombreux rapports que l'art grec (les productions qu'aujourd'hui nous nommons art) entretenait avec le divin, au point que ce qu'on admirait dans une statue n'était pas le savoir-faire du sculpteur, mais l'Olympe (Debray, 1992). C'est suite à la sécularisation de l'art que la valeur passe de la valeur de culte à la valeur culturelle, transition qui atteint en quelque sorte son apogée avec la reproductibilité technique (Benjamin, 1935b). Mais ce rapport à une certaine transcendance persiste, surtout si on considère que Benjamin nomme cette valeur : l'aura.

C'est à cause de ce rapport à la transcendance que Platon établit un divorce de l'art avec la vérité et la connaissance (Fondane, 1998). De même, les arts suscitant les passions, le rire, semblables au jeu de l'enfant, ne sont guère utiles au projet de cité platonicien. Tout ceci est associé à la « partie basse de l'âme », comme laquelle les meilleurs « préservatifs » sont la pensée et le calcul. Ces mêmes préservatifs limitent le « charme » des arts à la tempérance, sans quoi « le plaisir et la douleur seront les rois de la cité » (Platon, 1966, p. 371). Ce dernier point est essentiel pour notre argumentation, comme on le verra plus loin¹³⁴.

¹³⁴ Page 316.

Toujours dans la récupération des restes, ces éléments qui pour Platon font partie de « la partie basse de l'âme » sont repris et étudiés par Freud et par Lacan. Là où Platon sépare la pensée du rire, Freud aborde l'inconscient, qui n'en est pas moins des pensées, à partir de l'effet hilarant du *Witz*. De même, Platon oppose le calcul au jeu de l'enfant, là où Freud analyse non seulement le *Witz*, mais la technique du poète, à partir du jeu de l'enfant.

L'ars poetica de Freud, et la composition de Lacan.

Le passage de l'asocial de la pulsion et du fantasme au social de l'œuvre se fait dans la manière dont Freud synthétise la valeur sociale de l'art. Les moyens par lesquels ce passage asocial-social est possible constituent ce qu'il nomme la « technique du poète » ou *ars poetica*. Il nous montre que cette technique est en lien étroit avec les lois du langage, avec un savoir-faire dont l'artiste ne sait rien parce que c'est le savoir inconscient, et avec une technique dont la référence est le jeu de l'enfant.

Nous avons vu que le jeu de l'enfant est la référence autant pour la technique du poète que pour la technique du trait d'esprit. Ce jeu de l'enfant concerne les premiers rapports avec le langage, le plaisir qu'on gagne à jouer avec les sons et le rythme. C'est une combinatoire de matière phonique vidée de sens, sans intentionnalité, sans représentation, sans intention de communication. C'est lorsque Freud reprend le jeu de l'enfant en 1920, avec la jouissance du pénible du *fort-da*, qu'est exclue l'association du jeu de l'enfant à une supposée pulsion d'imitation. Le jeu de l'enfant n'imité pas, mais fait avec le langage autour d'un vide.

Freud repère vite quelque chose qui ressemble à un vide dans les arts. Il repère deux « trous dans le savoir : la multiplicité des savoirs qui ne suffit pas pour combler le sens énigmatique d'une œuvre ; il existe un lien entre la sublimation artistique et la question du sexuel chez l'enfant, question vide, en tant que question jamais posée (Freud, 1910c). Cette voie est reprise par Lacan. Non seulement il met le vide au centre du problème de la sublimation, mais, il associe la technique du poète aux lois du langage de la métaphore et de la métonymie, lesquelles n'imitent pas, mais produisent du sens sans référence ultime. Dans cette articulation entre une logique combinatoire du signifiant comme technique poétique autour d'un noyau impossible à représenter, nous voyons réapparaître la dualité que nous avons repérée dans la valeur sociale des arts : une oscillation entre un savoir-faire et un insaisissable. Cette oscillation peut

s'interpréter, après notre lecture, comme un « savoir-faire autour de l'insaisissable », formule qui coïncide avec la sublimation selon Lacan.

C'est en proposant le poétique comme un savoir-faire autour d'un vide que le terme « poète », chez Lacan, s'élargit, et que la technique du poète est désignée comme « composition » (Lacan, 2013). Nous avons vu que la « composition » permet à Lacan de mettre dans le même mouvement le petit Hans et Hamlet : une composition qui articule quelque chose de l'insaisissable du sujet, en particulier ses rapports à la pulsion et au désir. C'est cette conception d'une composition autour d'un vide qui permet à Lacan de parler d'une structure « déficitaire des arts ». Ceci dans la mesure où il s'agit d'une fabrication autour du vide du non-rapport sexuel (Lacan, 1968). Lacan repère, dans l'après-coup, cette structure « déficitaire » dans des constructions poétiques fort anciennes, comme l'absence d'être du *Parménide*, l'irreprésentable de la mort dans *Œdipe à Colone*, l'impossible à représenter de la Dame dans la poésie de l'amour courtois.

Ce qu'il faut ici souligner avec Lacan c'est que, dans la mesure où l'art est pensable comme composition autour d'un vide¹³⁵ l'art n'est pas une imitation de la vérité. Ce qui nous permet de sortir, en effet, de la théorie du *Phèdre* pour penser l'art et son rapport à la vérité et, en conséquence, au lien social. C'est pourquoi Lacan aborde la réticence de Platon vis-à-vis des arts non pas parce qu'ils sont éloignés de la vérité mais, au contraire, parce qu'ils rivalisent avec la vérité. C'est ce que Lacan nomme une « esthétique freudienne » (Lacan, 1991c, p. 190) : le rapport entre le vide et le signifiant.

Valeur subjective des arts

La structure « déficitaire » des arts chez Lacan est loin de fonctionner sous un sens péjoratif. C'est cette structure qui fait que l'art peut rivaliser avec la vérité. Cette vérité est précisée chez Lacan : il ne s'agit pas de la vérité formelle, analogue à la connaissance, mais la vérité matérielle, associée par Lacan au « dramatisme » propre à la non-coïncidence entre la vérité et le savoir (Lacan, 1964, p. 689). C'est autour de ce vide et de ce dramatisme que se joue la valeur subjective de l'art, et en conséquence, sa valeur sociale.

¹³⁵ Et aussi avec Bentham et Burke, comme nous l'avons vu dans le chapitre IV, pages 182 et 186.

Chez Freud, la valeur sociale des arts apparaît principalement selon les coordonnées de la satisfaction substitutive. Il s'agit d'une valeur sociale du côté du plaisir, en tant que diminution de la tension d'une stase libidinale retenue par les contraintes sociales. Mais le modèle du jeu de l'enfant montre que le jeu langagier signifie un gain de plaisir qui précède les contraintes de la raison critique et de l'éducation. Le jeu de l'enfant, traité dans « Le trait d'esprit... » (Freud, 1905a), montre une jouissance du pur jeu langagier, dont le fondement reste l'insensé des sons et du rythme, ce que Lacan conceptualisera plus tard comme *Lalangue* : une pure jouissance du jeu signifiant. Cette jouissance joue pour Lacan un rôle essentiel dans la valeur sociale des arts.

Ce traitement de la jouissance en lien avec la valeur sociale des arts apparaît comme fondamental dans la sublimation artistique. Celle-ci non seulement entretient un rapport privilégié avec le vide (là où la philosophie et la religion le masquent), mais aussi signifie l'élévation de l'objet à la dignité de la Chose. Sans le trou dans le savoir, sans l'impossible à représenter, sans la limite de la *Bedeutung*, bref, sans le réel sexuel, la création artistique n'a pas lieu. Telle est la puissance propre à la structure « déficitaire » de l'art, de rendre possible aussi sa valeur sociale.

Cette valeur sociale associée au vide a affaire aussi à la question de la vérité. Lacan dit que là où le sujet est face à la limite de la *Bedeutung*, face au réel du sexe, il ne saurait y accéder que par la *dyade* (Lacan, 1964, p. 699). De même, il dit que lorsque le sujet trouve sa vérité, « ce qu'il trouve, il le change en objet (*a*) comme le roi Midas, dont tout ce qu'il touchait devenait or » (Lacan, 1964, p. 701). Si l'art présente une valeur sociale tout au long de l'histoire, celle-ci peut se penser du côté du condensateur de jouissance formalisé comme objet *a*, en lien autant avec le vide qu'avec la vérité matérielle. Valeur oscillante en tant qu'associée à la dyade, qui peut passer du transcendant au mondain, de l'agalma à la crasse. C'est ce qui nous permet d'envisager une correspondance étroite entre la valeur des arts et la structure du sujet.

Le sujet en question

Le sujet qui fait ici corrélât de l'inutile dans l'art peut aussi être pensé comme reste. Si Lacan parle d'un sujet de la psychanalyse comme retour du rejeté par la science, c'est effectivement dans ces rejets de la science que nous trouvons le sujet en question. Face à l'idéal philosophique et scientifique de complétude, Lacan fait le choix du théorème de l'incomplétude de Gödel pour sa théorie ; face à l'idéal de la tempérance et de l'homéostasie, la pulsion comme désordre

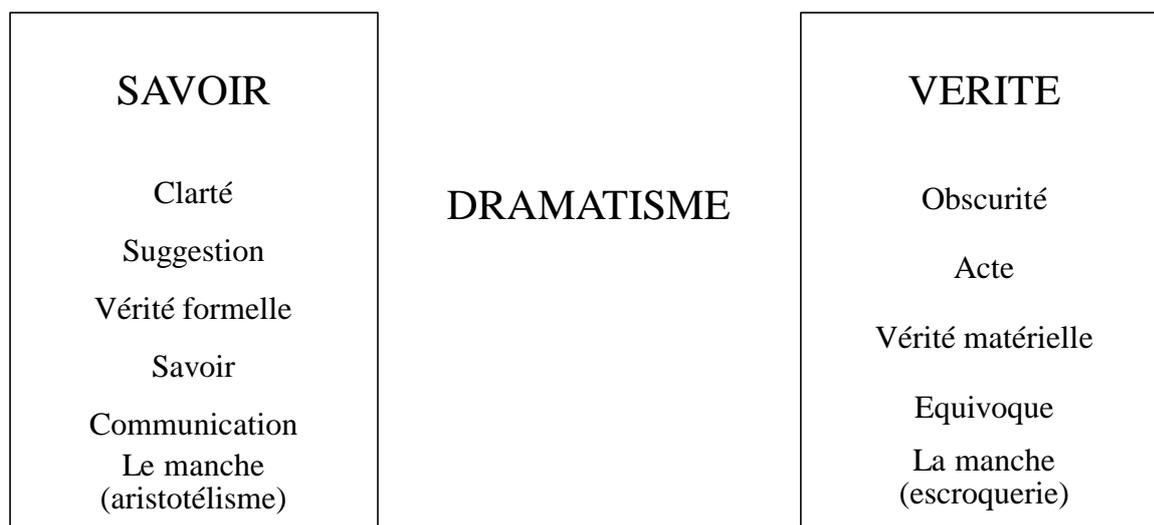
introduit par le signifiant ; face à l'être, le manque-à-être. Une telle posture permet de dialectiser l'exclusion des arts de la cité (l'un des corrélats de l'inutile dans l'art ici en question), sans pour autant garantir sa réintroduction.

Non-coïncidence entre le savoir et la vérité

Comme il l'avoue dans « Le Moïse de Michel-Ange », Freud détecte aussi une autre correspondance entre la subjectivité et les arts : une non-coïncidence entre la connaissance et l'effet de l'œuvre. Il s'étonne de l'effet que peut avoir une œuvre, qu'on n'arrive pas à expliquer malgré la diversité des théories qu'elle a pu susciter. On trouve la même logique dans « Conseils au médecin » : expliquer au patient les causes de ses symptômes ne suffit pas pour supprimer le symptôme. Il y a ainsi une impuissance du savoir face à la vérité du symptôme. Même remarque concernant le *Witz*, dont l'explication peut accroître notre connaissance, mais ne nous sert à nier pour l'effet hilarant. En ce sens, et comme Burke l'anticipait dans sa ***Recherche philosophique...***, plus il y a de la clarté, moins il y a de l'effet.

Cette impuissance et non-coïncidence entre le savoir et la vérité reviennent maintes fois dans notre parcours. Freud, Lacan, Fondane, Benjamin, Burke, Longin, et toute la polémique entre la clarté et l'obscurité¹³⁶. Les variations de cette non-coïncidence, peuvent se schématiser en deux registres, séparés par une béance que nous nommerons « dramatisme », en paraphrasant Lacan. Il s'agit du dramatisme de la non coïncidence entre le savoir et la vérité. Ces deux derniers termes recouvrent les notions que nous avons travaillées dans cette thèse et qui figurent sur ce schéma :

¹³⁶ Polémique traitée notamment dans le chapitre III, passage « Controverse entre clarté et vivacité », page 129.



Le « dramatisme » a tout son intérêt dans cette analyse. C'est ce qui est au centre de la création de la psychanalyse, que Lacan nomme « le drame analytique » (Lacan, Jacques, 1948) ou « dramatisme » (Lacan, 1964). Ce « drame » est la conséquence de la limite de la *Bedeutung* propre au réel sexuel. C'est le vide que Lacan place au centre pour son analyse de la sublimation. Un vide qui n'est ni éternel, ni pré-linguistique, mais produit par l'incidence du signifiant, comme le montre le mythe du vase du *Daodejing* et de Heidegger. C'est le vide de l'impossible à représenter par le signifiant, introduit par le signifiant lui-même, propre à ce que Lacan nomme l'« esthétique freudienne ». Le « dramatisme » en tant que béance entre savoir et vérité peut aussi être lu comme la béance entre le mot et la chose. C'est pourquoi là où Descartes songe à un langage philosophique sans possibilité d'équivoque, le langage poétique se montre comme source d'erreur pour certains philosophes¹³⁷.

L'exclusion de la poésie par un idéal de langue universelle présente ici tout son intérêt. Car c'est par cette même voie que Bentham réintroduit la poésie dans la cité. Certes, au début, plutôt platonicien, il range le langage poétique du côté du charme divertissant. Or, comme dans le langage juridique « les mots sont des choses » (nous remarquons ici la coïncidence entre ces deux termes, sans béance), c'est aux poètes de faire le bon choix des mots, eux qui connaissent le mieux les nuances et subtilités du langage. Son argumentation, d'une grande beauté, anticipe le rapport entre le langage et le corps propre au sujet de la psychanalyse : là où les mots ont des

¹³⁷ Voir page 130.

conséquences directes sur le lien social, il faut introduire un langage dont l'effet dépend de son ratage.

Impasse de la morale : le symbolique n'éduque pas le corps, mais y introduit le désordre

Remarquons que le projet utilitariste semble anticiper l'impasse de la morale que représente la psychanalyse. Si dans le projet platonicien la pensée et le calcul sont des préservatifs sans lesquels « le plaisir et la douleur seront les rois de la cité » (Platon, 1966, p. 371), le projet de Bentham introduit une pensée régie par le calcul du plaisir et de la douleur dans la cité. Là où Platon oppose la pensée au plaisir et à la douleur, Bentham propose une pensée à partir du plaisir et de la douleur. La psychanalyse, pour sa part, propose le sujet d'une économie au-delà du principe de plaisir, non pas opposée au symbolique qui détermine la pensée, mais qui en est la conséquence¹³⁸. En effet, autant Bentham que Burke présentent des théories du langage qui ont des conséquences sur le corps. Ces théories semblent anticiper l'approche de Freud, plus tard formalisée par Lacan, de la pulsion et du langage. Ce sont des pensées qui proposent un symbolique qui n'exclut pas le corps, mais le déterminent, et un symbolique qui n'éduque pas la pulsion, mais introduit le désordre de la pulsion, distinct de l'ordre de l'instinct.

La pulsion et le désir, conceptualisés par Freud et par Lacan, représentent une impasse pour la morale classique. Le modèle freudien de l'art comme satisfaction substitutive suit quelque part la logique cathartique aristotélicienne. Or, le concept de sublimation introduit une satisfaction pulsionnelle qui peut se passer du refoulement, où la satisfaction n'est pas substitutive, mais valorisée socialement : là où le névrosé rêve du prestige et des femmes, le poète travaille pour avoir et le prestige et les femmes. Destin de la pulsion chez Freud, la sublimation chez Lacan est liée à une pulsionnalité qui sort de la logique instinctuelle de l'adéquation et du principe de constance. C'est pourquoi il introduit *das Ding*, pour distinguer l'objet de la Chose.

Sujet et valeur sociale de l'art : une logique métonymique

Dans ce parcours, on insiste sur la subversion de la morale que signifient le désir et la pulsion. Ceci, parce que ce sont ces deux derniers concepts qui rendent difficile de déterminer l'utilité

¹³⁸ Ceci reste une façon schématique de le formuler. Car bien que le signifiant introduise le désordre propre à la pulsion, c'est aussi le signifiant qui peut délimiter la jouissance, par le biais du signifiant phallique. Mais cette fonction du signifiant est bien sûr à distinguer de l'éducation de la jouissance dans le projet platonicien.

où l'inutilité des arts, et de bien d'autres choses. C'est dans la mesure où le sujet a affaire à la pulsion et au désir que l'art trouve une fonction sociale. La structure du sujet, en tant que déterminé par des coordonnées qui excèdent l'instinct et l'homéostasie, fait que l'accomplissement du désir a lieu dans un registre langagier, et que sa satisfaction joue avec des objets qui « ne servent à rien ». C'est par cette structure du sujet que les arts trouvent une fonction dans le lien social, fonction qui peut être autant agalmatique que résiduelle.

Le déplacement repéré dans la valeur sociale de l'art montre aussi un corrélat avec la structure subjective. Nous avons vu que la valeur sociale des arts se déplace historiquement de la divinité au savoir-faire artisanal ; du prix élevé de l'or et du bleu outremer à la virtuosité technique de l'artiste; de la transcendance au mondain. Nous remarquons que, de nos jours, cette valeur s'est déplacée vers la spéculation, au point que Debray n'hésite pas à affirmer que l'argent a sauvé l'art. Toutes ces variations de la valeur sociale de l'art suivent une logique métonymique, ce qui fait de cette valeur, en effet, un insaisissable. La propre métonymie rend vain de chercher une essence à cette valeur, car comme dans le cas du désir, c'est le mouvement métonymique lui-même qui la conditionne.

Une subversion de la morale à partir de la pulsion et du désir, et une métonymie de la valeur des arts. Il reste à saisir son corrélat dans le sujet de la psychanalyse. Une possible réponse peut se trouver dans les variations métonymiques de la valeur des arts : Entre toutes ces variations nous proposons d'isoler deux axes : l'oscillation entre une transcendance et un savoir-faire ; l'oscillation entre l'agalma et le déchet.

Pour la dualité transcendance/savoir-faire, la transcendance maintes fois attribuée à la valeur des arts (de la Muse à la vérité) peut être pensée comme le corrélat d'un vide fondamental du psychisme, tel qu'il a été travaillé dans les chapitres III et IV de cette thèse : une transcendance associée à une vérité qui ne trouve sa causalité que dans une absence de métalangage. C'est pourquoi l'art tel que nous l'avons travaillé dans ce parcours n'est pas imitation, mais en lien étroit avec la vérité en tant qu'organisation signifiante autour d'un vide. C'est précisément à l'aune de cette organisation signifiante que nous pouvons penser la valeur du savoir-faire poétique. Ce dernier peut être pensé comme corrélat de la logique combinatoire propre au symbolique lacanien, comme nous l'avons vu dans le chapitre II de cette thèse. Ainsi, bien qu'oscillante, la dualité transcendance/savoir-faire humain n'est pas binaire, ni contradictoire, mais deux éléments qui s'articulent. Comme Bentham le dit, ce n'est pas la vérité qui détermine

l'ordre des idées mais l'ordre des idées qui détermine la vérité. Et comme Lacan l'argumente, c'est dans la composition, en tant que praxis combinatoire du signifiant, que quelque chose de l'ordre d'une vérité du sujet peut être saisie.

La dualité agalma/déchet conditionne la question qui est au centre de ce travail : que l'art puisse être pensé comme inutile, malgré sa valeur sociale historiquement constatée. Cette dualité s'articule avec l'époque l'antérieure, dans la mesure où nous avons remarqué que la valeur agalmatique se déplace du divin du théocentrisme à l'humain de l'anthropocentrisme, ou du précieux du bleu outremer au précieux du nom propre de l'auteur. La grande valeur monétaire que la spéculation peut donner à un auteur provoque son envers : l'artiste raté, corrélat social de l'objet déchet¹³⁹. Nombreuses sont les histoires d'artistes en extrême difficulté qui parviennent à une reconnaissance agalmatique, et vice-versa. Lacan a bien saisi la cause subjective de cette oscillation. Il localise la dyade et l'objet *a* au moment où le sujet se confronte à la vérité du réel sexuel. Dyade et objet *a* associés autant au Roi Midas qu'au déchet. Mais il faut souligner que, bien que dialectisables, l'agalma et le déchet partent d'un rapport du sujet à une série d'objets qui ne servent à rien. Il y a donc une sorte d'inutilité radicale dans la condition subjective, mais une inutilité qui peut bien être agalmatique.

Dernières conclusions

L'inutile dans l'art reste un indéfinissable. Indéfinissable en tant que sans essence, mais produit d'une série de rapports avec d'autres valeurs. En effet, dans cette recherche, l'inutile dans l'art n'est pas inutile en soi, mais inutile par rapport à une série d'idéaux ici attribués à la science et à la philosophie, malgré des exceptions. Idéal de complétude, idéal de langue universelle sans possibilité d'erreur, idéal de tempérance et d'homéostasie, et l'idéal lui-même sont des éléments qui écartent l'art du domaine de la connaissance, et qui font impasse dans la psychanalyse.

C'est sur ce point que l'usage de la notion de reste semble une solution pour notre hypothèse. Si l'inutile dans l'art est pensé comme corrélat culturel du sujet de la psychanalyse, c'est à partir de ce point commun : un art et une psychanalyse qui restent marginaux à l'égard des idéaux de complétude d'une partie de la pensée scientifique. C'est du moins la position des arts vis-à-vis

¹³⁹ La dualité agalma-déchet montre des manifestations qui s'accroissent lors d'une exaltation de la valeur sociale des arts. Ainsi, comme Jiménez le souligne, la figure de l'artiste raté n'apparaît que lors de l'apparition de l'artiste génie (Jimenez, 1997).

de la science du point de vue de Freud et de Lacan. Ces deux auteurs recueillent des constructions poétiques comme référence pour penser l'inconscient là où la science se trouve dans l'impasse. Freud et Lacan font appel aux arts au moment de faire face aux limites du savoir, à une logique du langage qui excède la communication. Ils usent des fictions pour saisir ce quelque chose d'insaisissable propre au désir et à la pulsion, un rapport aux objets qui excède l'utile. C'est strictement de leur point de vue que cette thèse aboutit à cette conclusion, et nous ne sommes pas en mesure ici de penser que cette importance donnée à la vérité, au vide et au désordre du corps touché par le langage puisse être de quelque intérêt pour les arts.

C'est ainsi que ce travail ouvre autant de pistes qu'il laisse de questions ouvertes. A commencer par la question de savoir si tout ce qui a été ici écrit peut être utile aux arts. Nous pensons que ce n'est pas le cas. Dire le contraire serait contredire le propos de cette thèse. Car après tout, il s'agit d'une thèse, d'une formalisation du savoir pour le rendre transmissible. Nous avons vu que ce n'est pas le savoir formalisé qui opère sur la vérité matérielle en jeu dans l'acte artistique ni analytique. La question des ressorts de la création artistique reste ici sans solution. Bien que ce ne soit pas dans les objectifs de cette recherche, nous n'avons rien trouvé qui puisse mieux éclairer cette énigme. Or, nous avons vu que cette création semble opérer dès que le sujet se heurte aux limites du savoir, raison de plus pour penser que cette thèse, en tant que savoir formel, reste inutile aux artistes. Finalement, l'importance donnée ici à la notion de reste laisse ouverte la question du rapport de l'inutile dans l'art avec les travaux de Bataille autour de l'inutile et de la part maudite. Nous y voyons l'un des enjeux de travail les plus intéressants pour l'avenir¹⁴⁰.

Si quelque chose de ce travail peut être utile aux arts, c'est le fait de relativiser leur supposée inutilité. Non seulement celle-ci dépend d'une série d'autres éléments, mais elle ne cessera pas de revenir. Si cet inutile entretient, comme nous l'avons vu, un rapport intime avec la structure du sujet, peu importe les efforts pour le supprimer, il retrouvera toujours sa place. C'est pourquoi cette thèse a renoncé à faire l'éloge de l'inutile pour le rendre utile. Non seulement cette dualité est oscillante, mais aussi cette dimension de reste persistera, en tant que réel. Inutile de chercher à éliminer l'inutile, celui-ci reviendra toujours.

¹⁴⁰ Bien que nous avons renoncé à inclure cet abord dans cette thèse. Ceci parce que, comme mentionné dans l'introduction de cette thèse, Bataille travaille ce reste d'un point de vu énergétique, tandis que dans cette thèse il s'agit d'un reste épistémique.

Ce retour inexorable de l'inutile dépasse bien entendu ce que nous pouvons entendre comme l'inutile dans l'art. Or, ce dernier présente une condition spéciale, à isoler. Cette condition donne son sens à cette thèse, et qui peut être proposée en guise de conclusion : si la psychanalyse de Freud et de Lacan a quelque chose à dire concernant l'inutile dans l'art, c'est que celui-ci, en tant que corrélat culturel du sujet de la psychanalyse, représente une manifestation privilégiée de la condition radicalement étrangère à l'utile du sujet. Cette condition étrangère à l'utile que nous avons repérée chez le sujet de la psychanalyse, est une possible réponse à la question que Freud pose tout au début. Il dit que le principe d'utilité ne suffit pas pour expliquer l'utilité des arts dans la civilisation : trou dans le savoir, indiqué par les arts. Puis que ce trou dans le savoir demande « autre chose encore », qui n'est pas précisé. Mais cet « autre chose », nous pourrions dire que c'est la *Chose*, en tant que distincte de l'objet, en tant qu'impasse de l'utile, et en tant que cause d'un sujet qui reste aussi efficace qu'insaisissable. Telle est la raison pour laquelle cette thèse ne prône pas une utilité des arts. Car en tant que réel, cet insaisissable d'utilité oscillante reprendra toujours sa place.

BIBLIOGRAPHIE

Alemán, J., & Larriera, S. (1996). *Lacan: Heidegger*. Buenos Aires: Del Cifrado.

Assoun, P.-L. (2009). L'oeuvre en effet. La posture freudienne envers l'art. *Cliniques méditerranéennes*, 80, 27-39.

Attié, J., & Regnault, F. (2015). *Entre le dit et l'écrit: psychanalyse & écriture poétique*. Paris, France: Éditions Michèle, DL 2015.

Audard, C. (Éd.). (1999a). *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme* (Vol. I). Paris: Presses universitaires de France.

Audard, C. (Éd.). (1999b). *Anthologie historique et critique de l'utilitarisme* (Vol. II). Paris: Presses universitaires de France.

Bataille, G. (2014). *La part maudite*. Paris, France: les Éditions de Minuit.

Bataille, G. (2016). *La limite de l'utile*. Paris, France: Lignes, DL 2016.

Bataille, G. (2017). L'utilité de l'art. In G. Didi-Huberman (Éd.), *Courts écrits sur l'art*. Paris, France: Lignes.

Baudelaire, C. (1992). Exposition Universelle (1855). In C. Brunet, C. Pichois (Éd.), *Critique d'art ; suivi de Critique musicale*. Paris, France: Gallimard, 1992.

- Baudelaire, C., & Brunet, C. (1992). *Critique d'art ; suivi de Critique musicale*. (C. Pichois, Éd.). Paris, France: Gallimard, 1992.
- Baumgarten, A. G. (2017). *L'invention de l'esthétique: méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème (1735)*. (P. Sauvanet, Éd., J.-Y. Pranchère, Trad.). Nanterre, France: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
- Baxandall, M. (1985). *L'oeil du Quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. (Y. Delsaut, Trad.). Paris, France: Gallimard, impr. 1985.
- Benjamin, W. (1935a). Le narrateur. In M. de Gandillac (Trad.), *Essais* (Vol. II). Paris: Denoël/Gonthier.
- Benjamin, W. (1935b). L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. In M. de Gandillac (Trad.), *Essais* (Vol. II). Paris: Denoël/Gonthier.
- Benjamin, W. (2012). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (L. Duvoy, Trad.) (2e éd, Vol. 1–1). Paris: Éd. Allia.
- Bentham, J. (1789). *An introduction to the principles of morals and legislation: printed in the year 1780 and now first published*. London: T. Payne.
- Bentham, J. (1816). *Tactique des assemblées législatives, suivie d'un Traité des sophismes politiques ; ouvrage extrait des manuscrits de M. Jérémie Bentham... par Ét. Dumont...* (É. Dumont, Éd.) (Vol. 1–2). Genève: J.-J. Paschoud.
- Bentham, J. (1838). *The Works of Jeremy Bentham* (Vol. 1–XI). Edimburg: Bowring.
- Bentham, J. (1984). *Chrestomathia*. (M. J. Smith & W. H. Burston, Éd.). Oxford: Clarendon press.

- Bentham, J. (1996). *Fragment sur le gouvernement suivi de Manuel de sophismes politiques*. (J.-P. Cléro, Éd.). Paris: LGDJ.
- Bentham, J. (1997). *De l'ontologie: et autres textes sur les fictions*. (P. Schofield, J.-P. Cléro, & C. Laval, Éd.). Paris: Ed. du Seuil.
- Bentham, J. (2008). *La table des ressorts de l'action*. (J.-P. Cléro, Éd.) (Vol. 1–1). Paris: l'Unebévée éd.
- Bentham, J. (2011). *Introduction aux principes de morale et de législation*. (Centre Bentham, Trad.) (Vol. 1–1). Paris: J. Vrin.
- Bouvier, D. (2003). Quand le pòete était encore un charpentier... Aux origines du concept de poésie. In U. Heidmann (Éd.), *Poétiques comparées des mythes: de l'Antiquité à la Modernité en hommage à Claude Calame* (Heidmann). Lausanne: Payot.
- Bradley, F. H. (1876). *Ethical studies*. London, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Henry S. King & Co.
- Burke, E. (1999). *Reflections on the Revolution in France*. (L. G. É. scientifique Mitchell, Éd.). Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: Oxford university press.
- Burke, E. (2009). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. (B. Saint Girons, Éd.) (Vol. 1–1). Paris: J. Vrin.
- Caillé, A. (2011). Psychanalyse et théories de la psyché. Une perspective sociologique. *Revue du MAUSS*, (2011/1 (n°37)), 193-213.
- Cassin, B. (1995). *L'effet sophistique*. Paris: Gallimard.

- Cassin, B. (2012). *Jacques le sophiste: Lacan, logos et psychanalyse* (Vol. 1–1). Paris: Epel.
- Cléro, J.-P. (2006). *Bentham : philosophe de l'utilité*. Paris: Ellipses.
- Cléro, J.-P., & Laval, C. (2002). *Le vocabulaire de Bentham*. Paris: Ellipses.
- Copjec, J. (2004). *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- Debray, R. (1992). *Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident*. Paris, France: Gallimard, DL 1992, cop. 1992.
- Descartes, R. (1937). *Œuvres et lettres*. (A. Bridoux, Éd.). Paris, France: Gallimard.
- Duchamp, M. (1999). *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*. Paris: L'Échoppe.
- Dutrait, F. (2014). Du rêve au poème. Condensation, déplacement: des tropes de la langue au noeud du sigifiant. *L'en-je lacanien*, 22, 25-45.
- Eco, U. (1998). *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milano, Italie: Bompiani.
- Eidelsztein, A. (2005). *El grafo del deseo* (Letra Viva). Buenos Aires.
- Eisler, M. J. (1919). Beiträge zur Traumdeutung. *Int. Z. ärztl. Psychoanal.*, 5.
- Fondane, B. (1998). *Faux traité d'esthétique: essai sur la crise de réalité*. Paris: Méditerranée.
- Freud. (1908a). La morale sexuelle " culturelle " et la nervosité moderne. In *Oeuvres complètes* (Vol. VIII). PUF.

Bibliographie

- Freud, S. (1887). *La naissance de la psychanalyse: lettres à Wilhelm Fliess*. (A. Berman, Trad.). Paris: Presses Universitaire de France.
- Freud, S. (1891). *Zur Auffassung der Aphasien: eine kritische Studie*. Leipzig: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Freud, S. (1892). Etudes sur l'hystérie. In *Oeuvres complètes* (Vol. II, p. 9-332).
- Freud, S. (1896). Esquisse d'une psychologie scientifique. In *La naissance de la psychanalyse*. Bibliothèque de la psychanalyse.
- Freud, S. (1897). Lettre 69 à Wilhelm Fliess. In *La naissance de la psychanalyse*.
- Freud, S. (1900). L'interprétation du rêve. In *Oeuvres complètes* (Vol. IV). Paris: Puf.
- Freud, S. (1901). Sur la psychopathologie de la vie quotidienne. In *Oeuvres complètes* (Vol. V, p. 73-376).
- Freud, S. (1905a). Le trait d'esprit et sa relation à l'inconscient. In *Oeuvres complètes* (Vol. VII).
- Freud, S. (1905b). Personnages psychopathiques à la scène. In *Oeuvres complètes* (Vol. VI, p. 319-328). Paris: Puf.
- Freud, S. (1905c). Trois essais sur la théorie sexuelle. In *Oeuvres complètes* (Vol. VI). Paris: Puf.
- Freud, S. (1906). Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen. In *Oeuvres complètes* (Vol. VIII, p. 39-126). Paris: Puf.

- Freud, S. (1908b). Des théories sexuelles infantiles. In *Oeuvres complètes* (Vol. VIII, p. 225-242). Paris: Puf.
- Freud, S. (1908c). Le poète et l'activité de fantaisie. In *Oeuvres complètes* (Vol. VIII). Paris: Puf.
- Freud, S. (1909). Remarques sur un cas de névrose de contrainte. In *Oeuvres complètes* (Vol. IX). Paris: Puf.
- Freud, S. (1910a). De la psychanalyse. Cinq leçons données pour la célébration du vingtième anniversaire de la fondation de la Clark University de Worcester, Mass, septembre 1909. In *Oeuvres complètes* (Vol. X, p. 1-56).
- Freud, S. (1910b). De la psychanalyse sauvage. In *Oeuvres complètes* (Vol. X).
- Freud, S. (1910c). Un souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci. In *Oeuvres complètes* (Vol. X). Paris: Puf.
- Freud, S. (1911). Formulations sur les deux principes de l'advenir psychique. In *Oeuvres complètes* (Vol. XI, p. 11-22).
- Freud, S. (1912). Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique. In *Oeuvres complètes* (Vol. XI).
- Freud, S. (1913a). L'intérêt que présente la psychanalyse. In *Oeuvres complètes* (Vol. XII).
- Freud, S. (1913b). Sur l'engagement du traitement. In *Oeuvres complètes* (Vol. XII). Paris: Puf.
- Freud, S. (1913c). Totem et tabou. In *Oeuvres complètes* (Vol. XI). Paris: Puf.

Bibliographie

- Freud, S. (1914a). Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique. In *Oeuvres complètes* (Vol. XII). Paris: Puf.
- Freud, S. (1914b). Le Moïse de Michel-Ange. In *Oeuvres complètes* (Vol. XII, p. 127-158).
- Freud, S. (1915a). L'inconscient. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIII, p. 203-242). Paris.
- Freud, S. (1915b). Pulsions et destins de pulsions. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIII). Paris: Puf.
- Freud, S. (1916a). I^{ère} leçon: Introduction. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 9-18). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1916b). II^{ème} leçon: Les opérations manquées. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 57-79). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1916c). X^{ème} leçon: La symbolique dans les rêves. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 153-174). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1916d). XXIII^{ème} leçon: Les voies de la formation du symptôme. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 371-390). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1916e). XXV^{ème} leçon: L'angoisse. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 407-426). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1916f). XXVII^{ème} leçon: Le transfert. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 447-464). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1916g). XXVIII^{ème} leçon: La thérapie analytique. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIV, p. 465-480). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1917). Une difficulté de la psychanalyse. In *Oeuvres complètes* (Vol. XV, p. 41-52).

- Freud, S. (1919a). Avant-propos à Theodor Reik: problèmes de psychologie religieuse. In *Oeuvres complètes* (Vol. XV, p. 209-216). Paris: Puf.
- Freud, S. (1919b). Faut-il enseigner la psychanalyse à l'université? In *Oeuvres complètes* (Vol. XV). Paris: Puf.
- Freud, S. (1920). Au-delà du principe de plaisir. In *Oeuvres complètes* (Vol. XV). Paris: Puf.
- Freud, S. (1923a). Court abrégé de psychanalyse. In *Oeuvres complètes* (Vol. XVI, p. 351-354). Paris: Puf.
- Freud, S. (1923b). « Psychanalyse » et « Théorie de la libido ». In *Oeuvres complètes* (Vol. XVI, p. 181-208). Paris: Puf.
- Freud, S. (1924). La perte de la réalité dans la névrose et la psychose. In *Oeuvres complètes* (Vol. XVII).
- Freud, S. (1925a). Autoprésentation. In *Oeuvres complètes* (Vol. XVII, p. 51-122).
- Freud, S. (1925b). La négation. In *Oeuvres complètes* (Vol. XVII).
- Freud, S. (1925c). Les résistances contre la psychanalyse. In *Oeuvres complètes* (Puf, Vol. XVII, p. 123-136).
- Freud, S. (1927). L'avenir d'une illusion. In *Oeuvres complètes* (Vol. XVIII). Paris: Puf.
- Freud, S. (1929). Le malaise dans la culture. In *Oeuvres complètes* (Vol. XVIII). Paris: Puf.
- Freud, S. (1932a). Sur la prise de possession du feu. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIX, p. 29-38).

- Freud, S. (1932b). XXIX leçon: révision de la doctrine du rêve. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIX, p. 87-111).
- Freud, S. (1932c). XXXIII leçon: la féminité. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIX, p. 195-219).
- Freud, S. (1932d). XXXIV leçon: Eclaircissements, applications, orientations. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIX, p. 220-241).
- Freud, S. (1932e). XXXV^e leçon: D'une vision du monde. In *Oeuvres complètes* (Vol. XIX, p. 242-268). Paris, France: Puf.
- Freud, S. (1937). L'analyse finie et l'analyse infinie. In *Oeuvres complètes* (Vol. XX). Paris: Puf.
- Freud, S., & Breuer, J. (1893). Etudes sur l'hystérie. In *Oeuvres complètes* (Vol. II, p. 9-332). Paris: Puf.
- Hegel, G. W. F. (1997a). *Esthétique*. (B. T. Timmermans & P. T. Zaccaria, Éd., C. Bénard, Trad.) (Vol. I). Paris, France: Librairie générale française.
- Hegel, G. W. F. (1997b). *Esthétique*. (B. T. Timmermans & P. T. Zaccaria, Éd., C. Bénard, Trad.) (Vol. II). Paris, France: Librairie générale française.
- Heidegger, M. (1987). *De l'origine de l'oeuvre d'art: première version (1935)*. (E. Martineau, Éd.). France: Authentica.
- Israël, L. (1996). *La jouissance de l'hystérique: séminaire 1974*. Strasbourg, France.
- Jakobson, R. (2003). *Essais de linguistique générale* ([Nouv. éd.]. Paris: les Éd. de Minuit.
- Jimenez, M. (1997). *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, France: Gallimard, impr. 1997.

Kant, I. (1989). *Critique de la faculté de juger*. (A. Renaut, Trad.) (Vol. 1–1). Paris: J. Vrin.

Klein, M. (1929). Infantile Anxiety-Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse. *Int. J. Psychoanal.*, (10), 436-443.

Lacadée, P. (2010). *Robert Walser, le promeneur ironique: enseignements psychanalytiques de l'écriture d'un « roman du réel »*. Nantes, France: C. Defaut, impr. 2010.

Lacan, J. (1961). *Le séminaire [1961-1962], livre IX, l'identification*. Paris.

Lacan, J. (1962). *Le séminaire [1962-1963], livre X, l'angoisse*. Paris.

Lacan, J. (1964). *Le séminaire, livre XII, Problèmes cruciaux* (Inédit).

Lacan, J. (1965). *Le séminaire [1965-1966], livre XIII, l'objet de la psychanalyse*. Paris.

Lacan, J. (1966a). *Le séminaire [1966-1967], livre XIV, la logique du fantasme*. Paris.

Lacan, J. (1966b). L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. In *Ecrits* (p. 493-528). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1967a). *Le séminaire [1967-1968], livre XV, l'acte analytique*. Paris.

Lacan, J. (1967b). Psychanalyse et médecine. *Lettres de l'École freudienne*, (1), 34-61.

Lacan, J. (1968). *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*. (J.-A. Miller, Éd.) (Vol. 1–1). Paris: Éd. du Seuil.

Lacan, J. (1971). *Le séminaire [1971-1972], livre XIX, ou pire...; et livre XIXbis, le savoir du psychanalyste*. Paris.

- Lacan, J. (1973a). *Le séminaire [1973-1974], livre XXI, les non-dupes-errent* (Inédit, référence Staferla). Paris.
- Lacan, J. (1973b). *Le Séminaire, livre XI, Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: 1964*. (J.-A. Miller, Éd.) (Vol. 1–1). Paris: Éd. du Seuil.
- Lacan, J. (1975a). *Le séminaire [1953-1954], livre I, les écrits techniques de Freud*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris, France: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1975b). *Le séminaire [1972-1973], livre XX, Encore*. Paris: du Seuil.
- Lacan, J. (1976a). Conférences et Entretiens dans les universités nord-américaines. *Scilicet*, 6/7.
- Lacan, J. (1976b). *Le séminaire [1976-1977], Livre XXIV: L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*.
- Lacan, J. (1977). *Le séminaire [1977-1978], Livre XXV: Le moment de conclure*.
- Lacan, J. (1978a). Discours de Jacques Lacan à l'Université de Milan le 12 mai 1972. In *Lacan in Italia*. Milan: La Salamandra.
- Lacan, J. (1978b). *Le séminaire [1954-1955], Livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (Le Champ Freudien). Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1981). *Le Séminaire [1955-1956], Livre III: Les Psychoses*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éditions du Seuil.
- Lacan, J. (1991a). *Le séminaire [1959-1960], livre VII, l'éthique de la psychanalyse*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éd. du Seuil.

Lacan, J. (1991b). *Le séminaire [1969-1970], livre XVII, l'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1991c). *L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éd. du Seuil.

Lacan, J. (1992). La science et la vérité. In *Ecrits* (p. 855-877). Paris: Seuil.

Lacan, J. (1994). *Le Séminaire [1956-1957], Livre IV : La relation d'objet*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éditions du Seuil.

Lacan, J. (1998). *Le séminaire: [1957-1958], Livre V: Les formations de l'inconscient*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Éd. du Seuil.

Lacan, J. (2001). *Le séminaire [1960-1961], Livre VIII, le transfert*. (J.-A. Miller, Éd.) (2e éd. corr). Paris: Éd. du Seuil.

Lacan, J. (2005). *Le séminaire [1975-1976], livre XXIII, le sinthome*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris, France: Ed. du Seuil, DL 2005.

Lacan, J. (2013). *Le séminaire [1958-1959], Livre VI, le Désir et son interprétation*. (J.-A. Miller, Éd.). Paris: Editions de la Martinière.

Lacan, Jacques. (1948). L'agressivité en psychanalyse. In *Ecrits* (p. 101-124). Paris: Seuil.

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2007). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF.

Le Rider, J. (2001). Philologie grecque et formation de la théorie psychanalytique : Sigmund Freud et Theodor Gomperz. *Essaim*, (2001/1 (n°7)), 203-217.

Bibliographie

- Locke, J. (1693). *Quelques pensées sur l'éducation*. Paris: 2007, Vrin.
- Locke, J. (1972). *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. (P. Coste, Trad.) (5e éd. revue et corrigée, reprod. en fac-sim). Paris: J. Vrin.
- Longé, T. (2011). Sigmund Freud, Pour concevoir les aphasies. Une étude critique. *Essaim*, (2011/1 (n°26)), 169-179.
- Longin. (1991). *Du sublime*. (J. Pigeaud, Trad.). Marseille: Éd. Rivages.
- Mandeville, B. de. (1990). *La fable des abeilles*. (L. Carrive & P. Carrive, Éd.) (3e éd. cor). Paris: J. Vrin.
- Marcuse, H. (1968). *Eros et civilisation: contribution à Freud*. (J.-G. Nény & B. Fraenkel, Trad.). Paris, France: Editions de Minuit, DL 1968, cop. 1963.
- Marinetti, F. T. (1909, février 20). Manifeste du futurisme. *Le Figaro*.
- Masotta, O. (1967). *El « Pop-Art »*. Buenos Aires: Columba.
- Mill, J. S. (1988). *Système de logique déductive et inductive: exposé des principes de la preuve et des méthodes de recherche scientifique*. (L. Peisse, Trad.) ([Reprod. en fac-sim, Vol. 1–2]). Liège: P. Mardaga.
- Mill, J. S. (1998). *L'utilitarisme Essai sur Bentham*. (C. Audard & P. Thierry, Éd.). Paris: Presses universitaires de France.
- Mill, J. S. (2008). *L'utilitarisme*. (G. Tanesse, Trad.) (Vol. 1–1). Paris: Flammarion.
- Mill, J. S., & Leavis, F. R. (1962). *On Bentham & Coleridge*. New York, Etats-Unis d'Amérique: The Academy library Harper & brothers.

- Mill, J. S., Villeneuve, G., & Robson, J. M. (1993). *Autobiographie*. Paris: Aubier.
- Ordine, N. (2012). *L'utilité de l'inutile: manifeste*. (L. Hersant, Trad.). Paris: les Belles lettres.
- Pigeaud, J. (1991). Introduction du « Du sublime » de Longin. In *Du sublime*. Marseille: Éd. Rivages.
- Platon. (1966). *La République*. (R. Baccou, Trad.). Paris: Flammarion.
- Platon. (2008). Phèdre. In R.-P. Droit, L. Brisson (Éd.), *Le banquet ; Phèdre ; Apologie de Socrate*. Paris, France: Flammarion.
- Pleger, R. (2012). La folie Wagner (The Wagner File). *Le documentaire culturel*. Arte.
- Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Del Cifrado.
- Reinach, S. (1905). *Cultes, mythes et religions* (Vol. 1–4). Paris: Leroux.
- Richter, J.-P. (1979). *Cours préparatoire d'esthétique*. Lausanne, Suisse: Age d'homme.
- Saint Girons, B. (1993). *Fiat lux: une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire.
- Saussure, F. de. (1967). *Cours de linguistique générale*. (R. Engler, Éd.). Wiesbaden: O. Harrassowitz.
- Schiller, F. von, & Leroux, R. T. (1943). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme = Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Paris, France: Aubier : Éditions Montaigne.
- Strachey, J. (1919). Nota introductoria a « ¿Puede enseñarse el psicoanálisis en la universidad? » In S. Freud, *Obras completas* (Vol. XVII).

Bibliographie

Umérez, O. (1999). *Deseo, demande, pulsión y síntoma*. Buenos Aires: Psiqué J.V.E.

Umérez, O. (2003). *Cuaderno de teóricos escuela francesa*. (Inédit).

Wagner. (1989). *Mi vida*. (Martin Gregor Dellin, Éd., Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Trad.). Madrid: Turner.

Wilde, O. (2005). The Picture of Dorian Gray. In *The Picture of Dorian Gray and Other Writings* (p. 565). United States of America: Bantam Classic.

Liste des éléments retirés du fichier de diffusion de la thèse de Roberto Cristóbal Farriol González.

Photo de la page 135 : Martin Schongauer, *La tentation de saint Antoine*. Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.