

Annie Tardits

L'expérience surréaliste de l'objet

Parmi les raisons que j'ai de vous remercier de votre invitation, il y a celle-ci : votre parti pris de mettre en tension la question de l'objet a dans la cure et dans les phénomènes de civilisation m'a donné l'occasion d'explorer un territoire, très délimité, d'un des champs où les humains tentent d'élaborer, d'approcher avec les semblants de leurs discours, ce réel qu'« il y a des hommes et des femmes ». Ce territoire limité, c'est, dans le champ artistique, celui qu'on peut repérer comme une de ces avant-gardes dont Lacan écrit à son retour du Japon que le discours qu'elles émettent ne se produit pas à partir du semblant. Peu avant, il a dit aux Japonais sa dette à l'endroit du Surréalisme. C'est ce moment, et le moment Dada avec lequel le Surréalisme se trouve à la fois en rupture et en continuité, que j'ai exploré sur la question de l'objet.

Pour introduire mon propos, voici deux catalogues, non exhaustifs, d'objets, des objets psychanalytiques et des objets surréalistes :

l'objet interne, l'objet primaire, le mauvais objet	l'objet incorporé, l'objet à projeter
l'objet perdu, l'objet partiel	l'objet fantôme, l'objet réel et virtuel, l'être-objet (comédon)
l'objet fétiche, l'objet phobique, l'objet phallique	l'objet <i>ready-made</i> , l'objet mobile et muet
l'objet transitionnel, l'objet bizarre	l'objet à fonction symbolique, l'objet transsubstantié (montres molles)

À ce deuxième catalogue — mixte de Breton, Dali et Giacometti — il faut ajouter les objets sur lesquels les surréalistes ont attiré l'attention : l'objet trouvé (objet épave ou déchet du marché aux puces) et l'objet mathé-

matique (en particulier des objets construits à partir des géométries non euclidiennes que Max Ernst a découverts avec saisissement sur les tables de l'Institut Poincaré).

Ce double catalogue a eu l'effet de faire surgir pour moi une question saugrenue : auquel de ces deux catalogues « l'objet insensé » que Lacan a inventé, l'objet *a*, pourrait-il être annexé ? N'est-il pas plutôt en excès à ces deux catalogues, en excès mais permettant de construire une logique pour leur bric-à-brac et donnant la raison du bric-à-brac : cet « objet dont on n'a pas l'idée » était un trou jusqu'à présent dans toute théorie, un trou sans nom. Il reste sans doute un « *topos* », un lieu qui reste un trou, mais qui a un nom.

Même s'il proteste contre le fait qu'on le tanne avec lesdits surréalistes, Lacan n'a cessé jusqu'au bout de faire référence à ceux que Desnos a nommés les « poètes ». Encore en 1974 il nous invite à prendre de la graine du chambard qu'ils ont fait... sans savoir ce qu'ils faisaient. Or dans ce chambard, il n'y a pas seulement leur écriture, il y a ce qu'ils ont fait avec l'objet. Même s'ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient, en raison du trou dans la théorie, ils ont accompagné les objets insolites qu'ils ont trouvés, photographiés, fabriqués et exposés, de textes qui tentent d'en rendre compte. En 1953, dans une sorte de *Nachtrag*, Breton situe leur mouvement comme une contribution parmi d'autres à une « opération de grande envergure portant sur le langage ¹ ». En dehors de toute visée esthétique, une commune volonté d'insurrection contre « la tyrannie d'un langage totalement avili » a porté, selon lui, nombre d'artistes à tenter de saisir « la matière première du langage » et ce qui fait sa vie. Cette opération les a conduits, quant à eux, « dans la région où s'érige le désir sans contrainte », au lieu même de la « naissance du signifiant », plutôt que de s'en tenir au signe.

Si leur ambition a été celle qu'écrit Breton, il est de bonne logique que ces artistes aient rencontré la question de l'objet — non pas au sens des « objets domestiques » (selon une jolie dénomination de Claude Cahun), ni des objets d'art, ni des objets d'usage, ces objets de l'échange et de la perception, mais au sens de cet objet que Lacan a construit dans une élaboration *in progress* comme « effet majeur du langage », quoique sans commune mesure avec lui, manifestant que l'univers du discours n'est pas fermé. Référencés comme ils le sont à la psychanalyse, centrés de façon

1 A. Breton, « Du surréalisme en ses œuvres vives » [1953], *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962.

décidée sur la « vie du langage », du désir et de l'amour, les surréalistes pouvaient-ils ne pas rencontrer l'objet dans sa dimension de perte, mais aussi de reste, de déchet, de déchet susceptible de causer le désir, dans sa capacité de récupérer quelque chose de la jouissance primordialement refoulée, cet objet que l'on n'imagine qu'à le briser dans ses éclats pulsionnels ? Et en effet ils l'ont rencontré ; et il arrive qu'ils en parlent en terme de rencontre. De cette rencontre, intime, ils ont transmis quelque chose par leur culture d'une éliision de l'objet au cœur même de la perception qu'ils en construisent.

Lacan sait cela, même si ses allusions, souvent ambivalentes d'ailleurs, concernent plutôt leurs recherches sur le langage à travers l'écriture. Son article de 1933 sur le style, puis sa façon de déplacer en 1966 l'aphorisme de Buffon, sont à lire sur fond de sa fréquentation de l'avant-garde surréaliste autant que de l'expérience psychotique. En 1964, il reprend le concept fondamental de transfert avec l'objet *a*, cet objet... « inavalable » qui reste « en travers de la gorge du signifiant » ; cet objet dont l'analyste doit se faire le support pour que se présente dans la cure la pulsion. Pour imaginer la présence de l'objet *a* et son incidence dans le mouvement du transfert, Lacan propose une petite fable, l'apologue du menu rédigé en chinois ². Le mouvement de l'analysant est de demander à l'analyste de savoir et de traduire — d'interpréter donc — ce que lui, le sujet empêtré dans son symptôme, désire là-dedans. Lacan rappelle que l'objet oral n'est là que comme symbole du sexuel rejeté du psychisme. Cette reprise amusante de la dimension oraculaire de l'interprétation analytique permet à Lacan de demander si, plutôt que de s'en remettre à la divination de la patronne, il ne serait pas plutôt adéquat que l'analysant aille titiller ses seins. Il en appelle alors à Apollinaire pour avancer que « l'analyste, il ne suffit pas qu'il supporte la fonction de Tirésias. Il faut encore qu'il ait des mamelles ». Lacan ne s'étend pas sur l'allusion au petit « drame surréaliste », dont la représentation en 1917 fut le grand événement de l'avant-garde littéraire. La formule de l'analyste aux mamelles, passée dans la doxa, n'est guère explicitée dans sa référence au personnage de Thérèse-Tirésias, tant l'exigence posée par Lacan paraît d'évidence, malgré le tournant qu'elle manifeste alors — un premier tournant — par rapport à un « tout signifiant ». Mais quelques années plus tard, les choses deviennent moins évidentes.

2 J. Lacan, Le Séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 242.

On pourrait espérer que la construction de l'objet *a* et l'écriture du Discours analytique fassent balise pour orienter la position et le savoir-faire de l'analyste, en tant qu'il ne peut se contenter d'appuyer sur les boutons qu'il faut pour que ça s'ouvre dans l'inconscient. Car il a surtout à faire opérer « un dispositif dont le réel touche au réel ». Cette formulation, contemporaine du séminaire *Encore*, donne l'enjeu qu'il y a à ce que l'analyste soit « promu comme abjection » à la place que le Un, le S_1 , occupe de droit dans le discours, « avec l'aggravation que cette place est celle du semblant, soit là où l'être fait la lettre » (...*Ou pire*). Un peu plus tard, Lacan souligne que « ne faire que semblant de l'objet *a*, c'est calé », que ça demande d'être doué, et que c'est encore plus difficile pour une femme. Il ne suffit pas d'avoir une idée dudit objet, ou de croire qu'on en a un éclat pulsionnel pour en faire le semblant. Il y a un hiatus entre la connaissance qu'on peut en avoir et le savoir-faire ; peut-être même y a-t-il hiatus, ou jointure aporétique, dans la théorie elle-même.

Lacan fait valoir que l'incompréhension est de structure dans chaque discours : elle frappe le maître dans le Discours du Maître ; dans le Discours analytique l'incompréhension de cet objet est, de structure, la plus forte au niveau de l'analyste. Lacan soutient même que, cet objet, lui-même n'en a pas eu l'idée, il l'a écrit, il l'a construit, déduit, inventé. À charge d'inventaire plus exhaustif, il me semble que l'insistance de Lacan sur les difficultés, dans la théorie et dans la pratique à propos de l'objet, est contemporaine du moment où il nomme du terme de semblant — soit le signifiant lui-même — la place qui, selon son occupant, détermine le discours. Ce moment est aussi celui où il donne une nouvelle formulation du réel auquel a affaire le discours analytique — la béance du rapport sexuel, soit l'impossibilité de l'écrire — réel auquel ce discours a affaire pour tenter d'y toucher, de le contrer, de le déterminer... Le séminaire *D'un discours qui ne serait pas du semblant* fait surgir presque conjointement ces deux nominations. Je retiendrai une question qui formule la sorte d'aporie sur laquelle tombe alors Lacan, ce qui l'engage dans un questionnement qui va aboutir à la formulation de son « hypothèse » — l'hypothèse-Lacan en quelque sorte — formulée dans *Encore*, puis, de là, à la réélaboration borroméenne. Voici la question : « Qu'un discours se centre de son effet comme impossible a-t-il quelque chance d'en faire un discours qui ne serait pas du semblant ? » (13 janvier 1971). Et voici une voie que Lacan envisage pour y parvenir : « apprendre à soutenir une métaphore non pas fabriquée pour ne pas marcher, mais dont nous suspendrons l'action. » (10 février 1971).

C'est au regard de ces questions et des difficultés que souligne Lacan, qu'il m'a paru légitime d'explorer un peu le chambard que l'avant-garde Dada et surréaliste a fait avec l'objet et de tenter, comme Lacan nous y invite, non pas d'y trouver des réponses ou des recettes, mais d'en prendre de la graine pour cette autre chose, ce discours autre que nous avons à supporter.

Je commencerai par mettre côte à côte ce que disent Apollinaire et Lacan à propos de l'invention de l'objet. Apollinaire légitime son recours à un néologisme — le mot « surréaliste » à cette date en était un — en faisant valoir que les hommes ont fait du surréalisme sans le savoir quand ils ont inventé la roue : « quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. » On pourrait ajouter qu'il l'a fait en se dégageant de ce que Lacan nomme en 1933 « le réalisme naïf de l'objet » ; ils ont inventé un objet dont on n'avait pas la moindre idée. Faut-il y voir œuvre de poète et de son agir métaphorique... ou le résultat de quelque suspens de la métaphore ? Une substitution signifiante ou un collage ? Lacan de son côté rend compte de son invention de l'objet a comme « plus de jouir » par cette opération : il a « coulé » la très sérieuse élaboration freudienne de la relation d'objet dans le « godet » de la plus-value de Marx. Personne n'y avait pensé, n'avait osé produire ce collage. Il convient de rappeler ici, puisque le mot collage vient à Lacan, ce que Jean Arp attendait de ses collages : en surmontant les obstacles de la tradition et de la subjectivité, ils devaient permettre d' « approcher de l'éclat pur de la réalité ». Ernst, quant à lui, attendait que l'étincelle de poésie surgisse de la rencontre fortuite, ou produite, de deux réalités sans rapport entre elles. Ernst fait ici un clin d'œil à la métaphore de Lautréamont pour dire la beauté : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie. »

Une chose, plutôt inouïe, est d'inventer la roue, autre chose est de faire d'une roue de bicyclette placée sur un tabouret, un objet ludique et intime. C'est ce que fait Marcel Duchamp, animé par le simple plaisir de regarder son mouvement dans le vide : il retire sa fonctionnalité à la roue (le déplacement) en inversant la fourche. L'objet d'échange s'en trouve comme tel éliidé. « Voir cette roue tourner était très apaisant », aussi reconfortant que regarder les flammes dans une cheminée. Quelque chose de l'objet regard tend à y être présentifié. Cette roue à vide — équivoque oblige — n'est pas encore le *ready-made* que Duchamp va inventer, elle reste l'objet d'une jouissance intime et énigmatique. Le premier *ready-made*,

exposé dans une galerie, semble avoir été une pelle à neige sur le manche de laquelle Duchamp a gravé un titre « *In Advance of the Broken Arm* » (En avance du bras cassé). L'objet est signé : « d'après Duchamp ». Par la suite, les titres qui nomment les objets manufacturés seront des phrases non descriptives, influencées par l'écriture de Raymond Roussel, susceptibles d'emporter le spectateur dans un univers verbal. Le *ready-made*, c'est donc l'association, le collage de l'objet d'usage manufacturé, d'un titre sans rapport avec lui et d'un nom d'auteur. Mais qui est l'auteur de cet objet, de cette invention ? La définition canonique que Breton a donnée du *ready-made* donne à croire que c'est l'artiste : Breton le définit comme un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste ». L'objet primitif dont est issu le *ready-made*, la roue à vide, oblige cependant à interroger ce soi-disant « choix » de l'artiste : Duchamp choisissait-il ou était-il choisi par l'objet ? En 1966, cinquante ans après cette aventure, Duchamp témoignera de « l'anesthésie » qui présidait au soi-disant choix, et du fait que ce choix était « toujours basé sur l'intelligence visuelle », hors émotion, hors intérêt, hors goût, hors temps. C'est plutôt l'objet qui était actif et le sujet subverti, quasi hypnotisé — devenu regard avide ? Mais dans le titrage et la signature dudit objet, un désir est à l'œuvre, qui est sans doute le véritable auteur de l'œuvre exposée. Là est sans doute la raison de structure qui peut rendre compte de l'ascendant que ces *ready-made* ont exercé sur de nombreux mouvements qui, du Surréalisme au Body Art, se sont réclamés de cette expérience initiale. Cette révérence quasi unanime signera pour Duchamp l'échec de sa tentative de sortir de l'art, de l'art et sans doute de sa culture du semblant. Malgré la tentative Dada de mettre à mal les semblants du monde artistique, malgré les provocations à l'endroit du public, leur adresse audit public fait lien social, discours. Si la roue à vide reste de l'ordre du plus de jouir inéchangeable, le *ready-made* proposé à l'échange passe d'une certaine façon au semblant. Dans ce passage (qui inclut le titrage, la signature et l'exposition) ce qui se trouve maintenant élidé c'est « l'objet » qui, dans le moment du choix, a anesthésié Duchamp, l'a comme neutralisé dans une indifférence visuelle. Un objet tout à fait autre que la pelle à neige.

Je n'ai pas le temps de parler des objets promus par Breton sur le modèle des objets « éminemment énigmatiques et troublants » que l'on approche avec le rêve. Il faut lire son « équation de l'objet trouvé », un de ces objets qui « entre la lassitude des uns et le désir des autres vont rêver à la foire de la brocante ». « Toute épave à la portée de nos mains peut être

considérée comme un précipité de notre désir. » Il faut lire aussi son texte sur « L'objet fantôme » dont la fabrication relève de l'écriture par rébus du rêve, mais dont l'interprétation nécessite le recours à la symbolique phallique. Il faut lire aussi la promotion par Dali d'« êtres-objets » étranges – montre molle ou cathédrale molle – issus de notre « épais et personnel espace-temps non euclidien » ; il introduit ces nouveaux objets par une description jubilatoire de l'extraction de « l'être-objet » par excellence qu'est le comédien. Je voudrais m'en tenir à certaines mises en œuvre de l'éliision de l'objet. Comme l'indique le catalogue partiel du début, la pratique Dada et surréaliste de l'objet n'est pas unifiée. Trois interprétations de la métaphore de Lautréamont (la rencontre de la machine à coudre et du parapluie sur la table de dissection) en témoignent : Ernst l'interprète comme une métaphore de l'accouplement sexuel de deux réalités en apparence inaccouplables. Crevel conteste cette lecture métaphorique : les objets font vraiment l'amour : « ils se caressent, se sucent, s'enfilent, ils font l'amour quoi ! » Quant à Man Ray, il photographie la machine à coudre emballée et ficelée dans une couverture. Le volume obtenu à partir de l'objet supposé féminin a une forme clairement phallique. Mais l'emballage élide l'objet, le voile, laissant énigmatique la représentation et surtout l'objet de la réalité. Il se fait index d'un réel. C'est d'ailleurs ce que dit le titre donné à la photo : « L'énigme d'Isidore Ducasse », titre dont l'équivoque interroge tout autant le désir énigmatique d'Isidore Ducasse, désir qui serait à l'œuvre dans l'agir métaphorique de Lautréamont. On peut noter que la forme voilée n'est pas sans évoquer aussi l'index du *Saint Jean Baptiste* de Léonard, pointé, écrit Lacan, vers « l'horizon déshabité de l'être ».

Plusieurs objets – parfois de véritables installations – mettent en acte une éliision de l'objet, son effacement du champ de la perception, parfois même l'index d'un réel à partir de la monstration d'un « ce n'est pas ça ». Je n'en donne que deux exemples. Les photographies de Paul Nougé, accompagnées par le texte, « Subversion des images », mettent en acte une présence d'autant plus réelle de l'objet qu'il se trouve élidé, manquant. Ainsi il photographie un homme en train d'écrire, à qui le porte-plume a été enlevé ; l'homme ferme les yeux. Devant lui, les premiers mots d'une phrase interrompue : « yeux clos, bouche scellée, main libre trace les signes de l'a- ». La photographie, les mots du descriptif, qui font titre et la phrase écrite interrompue présentent le référent réel dans son absence, effet de langage mais ne s'articulant que de la lettre : le « a- » produit par le suspens de la désignation métaphorique. Autre effet de ce suspens, les yeux

clos et la bouche scellée présentifient l'instance pure des pulsions scopique et orale, mais aussi bien le silence comme modalité de la pulsion invocante.

Vous ne vous étonnerez pas que Paul Nougé ait été longtemps le complice de Magritte dans ses recherches sur le rapport des objets avec les mots qui les nomment et les images qui les représentent. Les deux versions maintes fois commentées, en particulier par Foucault, de son tableau *Ceci n'est pas une pipe* concentrent cette méditation soutenue jusqu'au vertige. À la troisième séance du séminaire *D'un discours...* Lacan souligne que le « ceci » de la désignation est toujours un fait de langage, métaphorique, qui rate le référent, réel lui. Il avance ça à propos de son cigare, dans un clin d'œil vraisemblable à la pipe de Magritte, et peut-être à la métaphore que celui-ci a proposé pour l'acte métaphorique de la poésie : « La poésie est une pipe. » Le séminaire suivant, Lacan va produire le nœud borroméen comme écriture de la phrase d'amour : « Je te demande de me refuser ce que je t'offre parce que ce n'est pas ça. » Lacan écrit le « ce n'est pas ça » au lieu du coinçage des trois nœuds, dans ce topos qu'il écrira a. Le tableau de Magritte, en faisant valoir les trois dimensions de l'image, du semblant et du réel noués par la lettre, pourrait se lire avec la phrase de Lacan.

L'image aimable et les mots d'amour que je t'offre, ce n'est pas ça, ce n'est pas le rapport que nous ne savons pas écrire, sauf avec le symptôme qui est son réduit et qui nous empêche. Faute du code qu'il n'y a pas, et pour déprécier autant que faire se peut la jouissance opaque du symptôme, comment faire advenir au semblant l'objet qui, avec le phallus symbolique, cause et oriente le désir, l'objet *a* qui est le « noyau élaborable de la jouissance » ? Cette question croise, une autre façon qu'a eue Lacan de parler de la position de l'analyste : les orientations qu'il propose avec le semblant d'objet a relaient en effet et réveillent la question récurrente de la présence de l'analyste, une question toujours là dans le moment borroméen. J'en retiens trois occurrences : celle, bien connue, du Séminaire XI, où Lacan indique que la présence de l'analyste est irréductible, en tant que témoin de la perte pour le sujet — à l'époque il parle de perte sèche — du fait de sa constitution comme effet du signifiant ; présence irréductible en tant que manifestation de l'inconscient et de sa pulsation temporelle. Dix ans plus tôt il pouvait noter que le sentiment plutôt mystérieux de la présence de l'analyste est pour l'analysant souvent teinté d'angoisse ; notation à corréliser avec l'indication, en 1964, que l'objet a, l'objet de l'angoisse, est cela même qui cause la fermeture du transfert. Enfin, en 1974, muni cette fois du nœud qui lui permet de situer l'objet a du coinçage des trois dimen-

sions, Lacan note que dans cette affaire — l'affaire pouvant être, dans le contexte, aussi bien l'amour que l'analyse — « nous y mettons notre peau, c'est-à-dire ce qu'il peut y avoir de plus efficace et aussi loin qu'on y aille, de notre présence réelle ». Peut-on entendre cette référence à la présence réelle de l'analyste dans « l'expérience disposée » de la cure avec la présence réelle de l'objet élidé ? Comment, entre cette présence réelle et le semblant d'objet *a*, entendre l'indication de 1964 que l'analyste doit avoir des mamelles ? La Thérèse-Tirésias d'Apollinaire est-elle, en 1964, un clin d'œil érudite, un *private joke*, ou une référence qui donne à penser ?

De la figure mythique du divin Tirésias, décisif pour le destin d'Œdipe, Apollinaire ne retient pas son devenir aveugle, dans le temps même qu'il voit, mais son vécu temporaire dans un corps de femme. Son petit drame met en scène une crise carnavalesque des semblants. Thérèse veut faire l'homme et laisse la charge d'enfanter à son mari qui lui ne pense qu'à faire l'amour. Sa décision étant prise, elle sent que sa poitrine se détache d'elle ; de sa blouse entrouverte sortent les mamelles, des ballons d'enfants que des fils retiennent dans leur envol et à qui elle s'adresse : « Envolez-vous oiseaux de ma faiblesse [...] comme c'est joli les appas féminins [...] on en mangerait. » Redevenue Thérèse, mais toujours aussi plate qu'une punaise, elle finit par rejoindre son mari pour... « tremper la soupe » ; elle distribue un stock de ballons pour nourrir les enfants qu'il a enfantés par milliers. Même sans ses appas, qu'elle a laissés dans l'aventure, elle cause son désir.

C'est à cet objet-là, séparable du corps et séparateur, réel, que Lacan se réfère dans certaines formulations du Séminaire XI. La nomination de la place du semblant dans l'écriture du discours infléchit cette élaboration dans des formulations successives qui ne sont pas équivalentes : faire semblant d'objet *a*, se faire le semblant d'objet *a*, devenir le *a* pour le faire advenir, être l'objet *a* incarné, être incarné comme analyste par un semblant de (*a*), être le semblant de déchet (*a*). Sans doute faut-il le nœud borroméen à 3 pour s'orienter dans ces formulations — faire le tri ou les tenir ensemble —, pour approcher l'impossible qu'il y a à incarner, ou à être incarné par, un objet passé au semblant, un objet qui peut être un éclat pulsionnel de l'objet premier dont on n'a pas d'idée, un objet qui n'est qu'un trou, mais qui peut être aussi la lettre qui écrit cet objet et qui doit passer au semblant. En 1974 (*La Troisième*) Lacan reformule ainsi son indication que l'analyste doit fournir l'objet *a* à l'analysant : « Il s'agirait que vous y laissiez cet objet insensé que j'ai spécifié du *a*. C'est ça ce qui s'attrape au

coincement du S, de l'I et du R. C'est à l'attraper juste que vous pouvez répondre à ce qui est votre fonction : l'offrir comme cause, comme cause de son désir à l'analysant [...] ce nœud il faut l'être [...] Il n'en reste pas moins que de l'être il faut que vous n'en fassiez que le semblant. Ça c'est calé. » Pas facile en effet d'attraper cet objet qui conditionne les jouissances en les séparant, un objet qui comme *topos* est un trou, le trou de l'être originellement rejeté. On conçoit qu'il faille en passer par la manipulation des nœuds — bouts de ficelles que les surréalistes auraient volontiers ajoutés à leur catalogue — pour « attraper juste » ce *topos*.

Dans ce temps des nœuds, Lacan marque sa distance à l'endroit du pathétisme de l'objet-déchet ; il situe le semblant de déchet qui incarne l'analyste du côté de la voix désubstantialisée, non phonique : la voix comme silence, comme scansion, mais aussi comme temps qu'il faut pour dire les choses. Le titre du dernier séminaire *La topologie et le temps* reprend cette corrélation de l'objet à au temps. Dans *Encore*, c'est plutôt par le regard, dans la fonction de la hâte, que l'objet a était corrélé à la dimension du temps. Il est assez saisissant de rapprocher cette dimension temporelle de l'objet trou qui fait nœud avec la façon dont Lacan, dans le *Discours de Rome*, rendait compte du temps qu'il faut pour que l'inconscient se révèle « en comparant le temps de la création d'un objet symbolique et le moment d'inattention où nous le laissons choir ³ ».

3 J. Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 313.