

Michel Bousseyroux

L'objet kleinien et la passe *

Nous sommes à l'avant-veille d'un choix capital – n'est-ce pas ? – qui va engager chacun dans son rapport au discours du maître. Ce soir, je vous parlerai d'un choix tout aussi capital, qui engage chacun dans son rapport au discours de l'analyste, à *ce qu'il produit*, choix qu'on ne saurait correctement poser tant qu'on ne dispose pas de l'outil qui permet de penser un certain nombre des problèmes cruciaux posés par ce qui, comme me le disait sur le divan pas plus tard que ce matin quelqu'une, tourbillonne dans une psychanalyse. Cet outil, c'est l'objet que je dis kleinien, l'usage analytique qu'en propose Lacan. C'est à cet usage que je voudrais vous familiariser un peu ce soir.

L'objet kleinien et la passe. C'est le titre. Il prête à l'équivoque, à dessein. Je qualifie de kleinien l'objet de la psychanalyse, l'objet qu'est pour l'analysant l'analyste, et en particulier la *coloration* qu'il prend sur la fin, pour autant que l'analyste persiste à causer son désir « plutôt maniaco-dépressivement », ainsi que s'exprime Lacan dans « L'étourdit ¹ ». Mais soyez tout de suite rassurés, ce n'est pas de l'objet interne ou externe de Melanie Klein que je veux vous entretenir ! Béatrice Guitard qui est ici le ferait beaucoup mieux que moi, d'en avoir eu l'usage. Non, c'est de l'objet qu'a inventé en 1882 le grand mathématicien allemand du programme d'Erlangen, Félix Klein, objet appelé *die kleinische Fläche*, et qui n'a que faire de l'interne et de l'externe. Car c'est un objet pour lequel dedans c'est dehors, ici c'est ailleurs et qui... se contient lui-même !

Son appellation de bouteille de Klein (*the Klein bottle*), qui s'est imposée, vient d'une erreur de traduction de l'allemand à l'anglais, par confusion entre le mot *Fläche*, surface, et le mot *Flasche*, bouteille.

* Séminaire d'École « Structure et histoire » à Toulouse.

1. J. Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 487.

On l'appelle aussi tore de Klein, ou encore tore non orientable. C'est donc un tore qui a perdu sa bilatéralité, pour lequel endroit et envers ne veulent plus rien dire.

Cet objet est la surface qui s'obtient en cousant bord à bord deux bandes de Möbius (ou bien deux mitres de cross-cap). On s'y déplace comme sur la surface du jeu vidéo de Pac-Man, le mangeur de fantômes. Quand Blinky, le fantôme rouge, sort par le haut (1), le revoilà qui rentre par le bas (1'), et quand Clyde, le fantôme orange, sort par la droite (2), le revoilà qui rentre par la gauche. Avec cette différence qu'alors il rentrera la tête en bas (2'). Et si, marchant ainsi sur la tête, il ressort par la droite (3), il re-rentre par la gauche, marchant de nouveau sur ses pieds (3'). Car le carré de l'écran, tel qu'en sont fléchés les bords ci-dessous dessinés, est une bouteille de Klein quand on identifie, recolle le bord gauche au bord droit après l'avoir tordu d'une demi-torsion et qu'on identifie, recolle, sans le tordre, celui du bas à celui du haut.

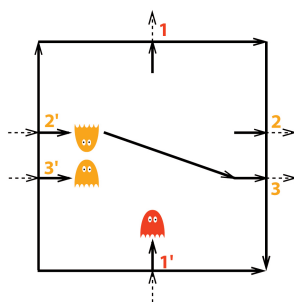


Fig. 1. La surface kleinienne au jeu vidéo de Pac-Man.

La dive bouteille et le slip de Möbius

La bouteille de Klein est une surface qui, dans notre espace à trois dimensions, s'autopénètre. Elle comporte un *cercle d'autopénétration* par lequel son goulot recourbé entre dans son propre ventre pour rejoindre le *cercle de rebroussement* (ou de réversion) situé au cul de ladite bouteille. Mais pour pouvoir la plonger en 3D, il faut enlever la pastille que découpe ce cercle d'autopénétration dans le corps qu'il traverse. Il faut donc la trouer. Ainsi trouée, si on en fabrique une en verre (on peut l'acheter sur Internet), on s'aperçoit alors que ce n'est

pas si facile que ça de la remplir, et encore moins de la vider *toute*. Pour y arriver, il faut sacrément la secouer ! Sans doute est-ce pourquoi Lacan l'identifie, à la fin de son compte rendu du *Séminaire XII*², à la dive bouteille de Rabelais. La dive bouteille, c'est quoi, c'est qui dans l'œuvre de Rabelais ? C'est le sujet supposé savoir. Que dis-je ? C'est le sujet supposé *ça-boire*, « qui tient toute vérité enclose », dont Panurge part consulter l'oracle dans le *Quart Livre* et dont Bacbuc n'obtiendra le fin mot – qui est *Trinque* ! – qu'à la fin du *Cinquième Livre*. Et comme il se trouve qu'aujourd'hui c'est mon anniversaire, eh bien ! je leur porte un toast ! À la dive bouteille, donc ! À Felix Klein, à ce génie de la topologie, et au truculent curé de Meudon que fut notre immense François Rabelais, que j'adore !

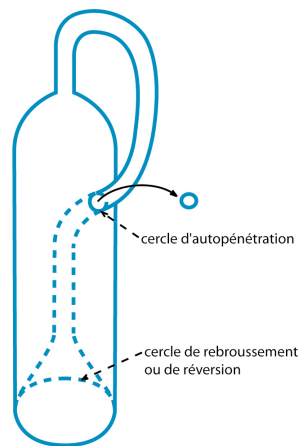


Fig. 2. La bouteille de Klein trouée.

Le *Dictionnaire des mathématiques* d'Alain Bouvier³ nous apprend que cette bouteille de Klein trouée équivaut à ce que les mathématiciens appellent un « slip de Möbius » (*Möbius shorts*) – Calvin Klein n'a pas encore sorti ce modèle ! C'est un carrefour de bandes avec demi-torsion (comme le tore troué en est un sans demi-torsion).

2. *Ibid.*, p. 202.

3. A. Bouvier, M. George et F. Le Lionnais, *Dictionnaire des mathématiques*, 7^e éd., Paris, PUF, 2005.

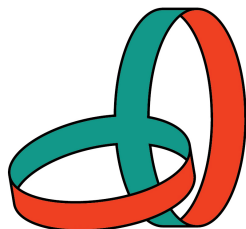


Fig. 3. Tore troué (carrefour de bandes sans demi-torsion).

Voici trois modèles de ce slip immettable, un jaune, un bleu et un violet, que j'ai taillés dans du papier et qui sont trois présentations du même objet topologique. Vous verrez par vous-même, à déplacer votre doigt sur sa surface, que vous pouvez accéder à son envers sans avoir eu à passer de bord.

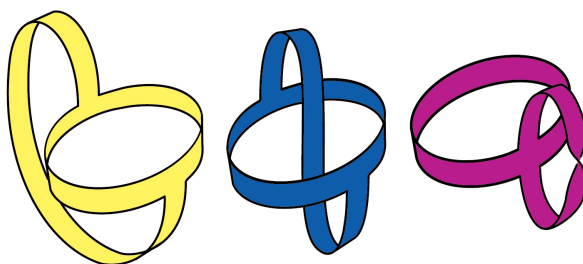


Fig. 4. Slips de Möbius (3 présentations).

Le corps par les Papous mis en bouteille

Claude Lévi-Strauss explique fort bien, dans *La Potière jalouse*⁴, comment les mythes mohave et cahuilla de Californie, ainsi que le mythe amazonien de Poronominaré, sont structurés en bouteille de Klein. C'est aussi le cas du mythe de Bitavabu chez les Elema de Papouasie-Nouvelle-Guinée. Car chez les Papous, on pense le corps masculin comme une bouteille de Klein. Le pénis et la bouche sont reliés par une sorte de trompe, l'organe pénétrant devenant un organe engloutissant.

4. C. Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, coll. « Agora », 2005, p. 209-226.

C'est pourquoi à l'exposition *Qu'est-ce qu'un corps ?* présentée au musée du quai Branly l'on peut voir, à côté des magnifiques statuettes à trompe et à bec de la région du fleuve Sepik, au nord de la Papouasie, une bouteille de Klein en verre qui explique la topologie tubulaire de ces sculptures du bas-Sepik⁵. Il faut lire, dans le magnifique catalogue édité par le musée Branly, le texte remarquable intitulé « La matrice masculine ». Ainsi les indigènes vivant dans les forêts du bassin du Sepik ont-ils dû, pour s'expliquer le rapport du masculin avec le féminin et du père avec la mère, s'inventer la topologie d'un corps androgyne *se contenant lui-même comme une bouteille de Klein, sans qu'on puisse trancher sur la question de savoir s'il s'auto-pénètre ou s'il s'auto-engloutit !*



Fig. 5. Statuettes à trompe et à bec du Sepik.

Certes, tant qu'on se la représente dans notre espace euclidien, on peut en dire ce que Lacan dit de l'œuf de la seconde topique : que c'est un *pudendum*. Ce qu'il faut, lit-on quai Branly, c'est la déployer dans quatre dimensions. Et la penser comme *une surface* (soit un objet à deux dimensions qui peut s'autotraverser dans l'espace 3D) *qui fait un nœud dans R^4* – dans un hyperespace de dimension 4 –, exactement de la même façon qu'une courbe (soit, un objet à une dimension qui peut s'intersecter en 2D, dans le plan) fait un nœud dans l'espace 3D.

5. S. Breton, M. Coquet, M. Houseman, J.-M. Schaeffer, A.-C. Taylor et E. Viveiros de Castro, *Qu'est-ce qu'un corps ?*, Paris, musée du quai Branly-Flammarion, 2006, p. 134-139.

Cube, hypercube et quatrième dimension

Une bande de Möbius est un ruban tordu qu'a rendu non orientable sa demi-torsion dans l'espace 3D. De la même façon, on peut dire que la bouteille de Klein – je dirai pour abrégé la BK – est un tore qui se tord sur lui-même dans un hyperespace de dimension 4.

On ne peut se déplacer physiquement dans la quatrième dimension. Mais on peut très bien la visualiser, comme le montre magnifiquement François Lo Jacomo dans *Visualiser la quatrième dimension*⁶, où il étudie les propriétés géométriques d'objets mathématiques de dimension 4 comme l'hypergranatoèdre et l'hypericosaèdre. Voyons voir ce que signifie la visualiser. Autant je ne peux faire entrer, par compression, un cube dans un plan, autant je peux l'y projeter en perspective conique, comme vu d'en haut : je dessine un carré dans un carré en reliant leurs sommets. De même, on peut visualiser un hypercube de dimension 4 (appelé *tesseract*) dans R3. À la Pennsylvania State University, se trouve une sculpture en acier du mathématicien Adrian Ocneanu, réalisée en 2005, qui représente « l'ombre tridimensionnelle » d'un hypergranatoèdre. Ce solide de dimension 4 a 24 sommets, 96 arêtes et 96 faces triangulaires !

Quant au simple hypercube, son patron est fait de 8 cubes qui forment une croix et dont les faces se recollent par rotation autour de ses arêtes en dimension 4 pour former l'hypercube. Salvador Dali s'en est servi pour peindre en 1954 une crucifixion qu'il a intitulée *Corpus hypercubicus*. Cet hypercube a 32 arêtes constituant un polyèdre de Schlegel, auquel a dû penser l'architecte de l'Arche de la Défense. On peut, comme l'explique George Gamow dans *Un, deux, trois... l'infini*⁷, assimiler ses 8 arêtes rouges, reliant les vertes du cube intérieur aux bleues du cube extérieur, à la quatrième dimension et les appeler les 8 « arêtes du temps », formant comme l'ombre projetée du temps dans notre espace.

6. F. Lo Jacomo, *Visualiser la quatrième dimension*, illustrations D. Muller, Vuibert, 2003.

7. G. Gamow, *Un, deux, trois... l'infini*, Paris, Dunod, 1956, p. 59.

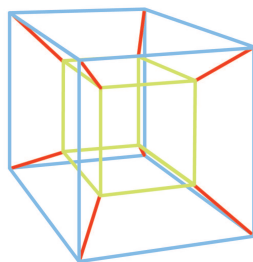


Fig. 6. Le polyèdre de Schlegel et ses 8 arêtes du temps (en rouge).

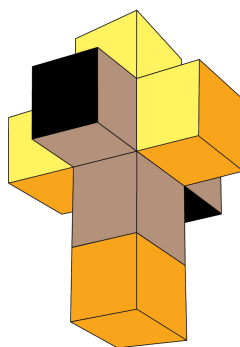


Fig. 7. L'hypercube du tableau Crucifixion de Dalí.

Reste qu'il serait bien difficile de suivre les « arêtes-temps » de la bouteille de Klein, fût-elle transformée en ce que Jean-Pierre Petit appelle un Klein-cube. On se contentera donc de dire que sa dimension 4 est *le temps qu'il faut pour que sa surface fasse nœud* et que, la parcourant, l'on passe « dessus, dessous » là où, ou plutôt *là quand* c'est dans le mur cartésien de l'étendue qu'en E3 son cercle d'auto-pénétration nous fait entrer.

Topologie de la praxis et passe de la demande

Pour être comprise, la BK exige du temps, exige *le* temps. À la question « Qu'est-ce que la topologie ? », Lacan répondait, le 10 novembre

1978 à Sainte-Anne : « C'est le temps. C'est littéralement le temps. Je crois que c'est le temps, le temps qu'il faut pour la comprendre. »

Disons donc que la topologie de la bouteille de Klein, c'est le temps qu'il faut pour la comprendre, le temps qu'il faut pour comprendre que *son cul est partout et nulle part*, et qu'en toute rigueur il n'y a nulle part ce cercle de réversion du cul par où l'on entrerait dans la bouteille, parce que ce cercle, « il glisse partout », « comme sur un bas nylon qu'on retrousse ». « Pas de point de la surface de Klein, écrit Lacan le 9 juin 1971, qui ne soit partie topologique du rebroussement qui se figure du cercle seul propre à donner à cette bouteille le cul dont les autres bouteilles s'enorgueillissent indûment ⁸. »

Lacan insiste bien sur cette ubiquité du cercle de rebroussement/réversion comme essentielle à la compréhension de la structure de la bouteille de Klein comme ce qui donne support à « la forme privilégiée du sujet dans son lien de couture à soi-même ». Dans son lien donc à la pulsion. Sur les vingt-quatre leçons du *Séminaire XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, pas moins de onze y sont consacrées. Ce cercle de réversion est par Lacan désigné, dans la leçon du 20 janvier 1965, comme une « passe », comme la « passe » où la demande D s'engage. Et ce d'une façon telle que ses spires, quand elles ont franchi cette « passe », changent de sens, le sens dans lequel elles tournent du point de vue de la surface s'étant, au sortir de cette « passe », inversé sans qu'il y paraisse, la giration sur le dessin semblant au sortir du cercle pourtant la même. Il faudra que les spires de la demande fassent un *deuxième* tour de la bouteille de Klein pour que la demande puisse retrouver son sens giratoire initial. Il y a donc une « passe » au niveau du « cul » de la bouteille, qui tient aux demi-torsions inverses des deux bandes de Möbius dont elle se compose et qui pourrait nous permettre de mieux comprendre ce qui se répète dans l'éternel retour de la demande intransitive, et en particulier de mieux comprendre comment la demande s'inverse dans la pulsion, quand de sa forme passive elle vire à l'active, pour, d'un second tour, se réfléchir.

8. J. Lacan, notes préparatoires à la séance de *D'un discours qui ne serait pas du semblant* du 9 juin 1971, dans le supplément au n° 8-9 de *L'Une-bévue*, printemps-été 1997, p. 9.

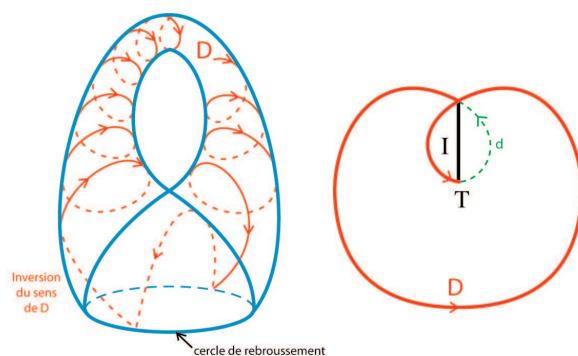


Fig. 8. La « passe » de la demande. La traversée du plan de l'identification.

On commence dès lors à apercevoir en quoi la bouteille de Klein concerne fortement ce qui se passe dans l'expérience d'une analyse. Et tout spécialement ce qui se passe en un certain point de cette expérience que Lacan ne va pas tarder à appeler, en octobre 1967, la passe, en tant qu'au cœur de celle-ci se trouvent posés trois problèmes que la bouteille de Klein permet de penser, de repenser dans ce qu'ils ont de cruciaux pour la résolution de la fin de cette expérience. Ces trois problèmes cruciaux que Lacan veut traiter par la bouteille de Klein, dans la foulée de la fin du *Séminaire XI* où il est question de « traverser le fantasme radical », sont celui de la nomination, celui de l'identification et celui du temps logique. C'est pourquoi Lacan parle, le 3 février 1965, de la bouteille de Klein comme de la « topologie essentielle à la praxis psychanalytique », essentielle en ceci qu'elle livre la clef, pour l'analyse, de la coupure entre le sujet et le champ de l'Autre du transfert en tant qu'il est lié au temps et à son maniement.

Nomination, identification et coupure

Premier problème crucial, la nomination. Le 6 janvier 1965, Lacan revient au fameux oubli de Freud, l'oubli du nom propre de l'auteur des fresques d'Orvieto, pour dire que ce qui est refoulé par Freud, ce n'est pas *Signor*, le signifiant italien du maître qu'est la mort, mais *Sig*, le début du prénom de Freud, et que c'est ce *Sig* qui tombe dans le trou kleinien du sujet supposé savoir. L'oubli de Freud

n'est plus déchiffré en 1965 comme en 1957 Lacan l'avait fait à partir de sa formule de la métaphore paternelle. L'oubli de Freud n'est plus lu comme une métaphore ratée, comme un trou métaphorique par rapport au bouchon du Nom-du-Père. Il est lu comme ce qui s'est perdu dans le trou kleinien de l'être du sujet, trou que la nomination comble. Ce *Sig* de Sigmund Freud qui est passé dans le trou, c'est « la vraie place de son identification », nous dit Lacan, par rapport à la fausse à laquelle Freud se cramponne, quand il se voit *regardé*, au bord du cercle kleinien de rebroussement de l'oubli, par la figure magistrale, toute de noir vêtue, qui tant avait impressionné Freud, de lui-même aux côtés de Fra Angelico que le maître de Cortona, Luca Signorelli, a peint à Orvieto, en bas et à gauche de ses *Scènes du temps de l'Antéchrist* dans la chapelle de San Brizio.

En 1965, Lacan a donc changé d'avis sur ce qui fait bouchon. Ce n'est plus tant le Nom-du-Père que *le nom propre* qui, d'après Lacan, fait bouchon, en tant qu'il prend, « au niveau du personnel de la langue », la « fonction volante » d'aller combler les trous. « Ce n'est pas en tant qu'individu que je m'appelle Jacques Lacan, dit-il, mais en tant que quelque chose qui peut manquer. » C'est dire que Lacan envisage d'ores et déjà le nom propre, la nomination comme une fonction de suppléance qui vient croiser la fonction de l'identification.

Deuxième problème crucial, l'identification et la fin de l'analyse. Car c'est cette inversion de sens du parcours de la demande D sur la surface de Klein (inversion par laquelle, par exemple, le fantasme d'être dévoré devient pulsion de dévorer) qui permet de mieux comprendre, de lire autrement, comme le fait Lacan dans la leçon du 13 janvier 1965, le schéma qu'il avait présenté six mois avant, à la fin du *Séminaire XI*⁹, du parcours de l'analyse comme ayant à franchir le plan I de l'identification pour qu'advienne le désir de l'analyste. Là, en 1965, Lacan parle de la « réversion » du fantasme qui résulte de cette « inversion » de la demande au niveau de la pulsion. Cette réversion du fantasme est la propriété spécifique de réversibilité qu'on retrouvera en 1973 au niveau du nœud bicolore du fantasme, en tant que sa couleur-sujet est strictement interchangeable avec sa couleur-objet.

9. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 244.

Lacan montre aussi, le 3 février et le 3 mars 1965, que la coupure à double tour, dont il parlait à la fin du *Séminaire XI* comme de la coupure nécessaire au franchissement du plan de l'identification, peut se faire sur la bouteille de Klein de deux façons. L'une a pour résultat ce que produit la coupure à double tour du cross-cap, par laquelle Lacan explique l'issue de l'analyse dans le *Séminaire XI* : elle sépare la bouteille de Klein en une bande de Möbius plus un résidu bilatère, l'objet *a*. L'autre coupure, aussi à double tour, sépare la bouteille de Klein en deux bandes de Möbius inverses l'une de l'autre, en miroir, l'une de torsion droite et l'autre de torsion gauche. Leur couture bord à bord était celle constitutive du sujet supposé savoir.

Cette coupure diffère, par son résultat, de celle qui opère sur le fantasme. Elle sépare le sujet non pas de l'objet, mais du *savoir*. Elle taille un costard au sujet supposé savoir. C'est donc bien de la topologie de destitution subjective qu'il s'agit avec cette coupure de la bouteille de Klein. Les deux bandes de Möbius qui en résultent sont le support-surface d'une *Entzweiung* radicale qui porte aussi bien sur le sujet que sur le savoir dans leur rapport au sexe. Lacan emploie ce terme allemand qui signifie division, scission, désunion.

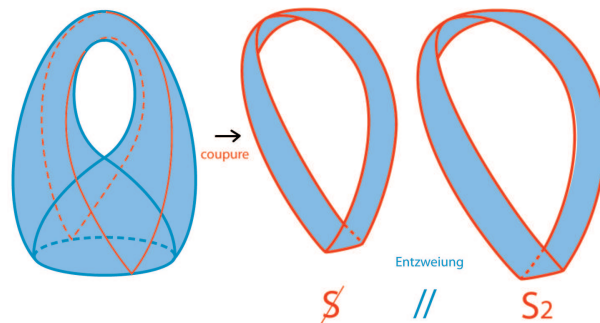


Fig. 9. La coupure qui sépare l'être-de-vérité de l'être-de-savoir.

Ce sont « les deux bords de l'être du sujet » que cette coupure sépare, qui « se diversifient de la divergence entre vérité et savoir », ainsi que Lacan s'exprime dans le compte rendu du *Séminaire XII* ¹⁰, parlant de « l'être-de-vérité » du symptôme et de ce qui de « l'être-de-savoir » du psychanalyste en constitue le complément.

10. J. Lacan, *Autres écrits*, op. cit., p. 201.

La couleur du tailleur retaillé

Lacan définit (le 3 février 1965) l'analyste comme *sartor resartus*, le tailleur retaillé, se référant au livre de Thomas Carlyle, le facétieux dénonciateur des semblants de l'époque victorienne qui a écrit en 1833 *Sartor Resartus*, un livre sur la philosophie du vêtement ¹¹. L'analyste, pour Lacan, c'est le *sartor resartus*. Il est un tailleur retaillé. Mais il ne suffit pas qu'il fasse la bonne coupure, qu'il taille « le vêtement derrière lequel il n'y a que, peut-être, rien » – puisque c'est l'habillage du fantasme qui masque le vide de La femme (cf. le très beau conte de Jean-Côme Noguès, *Le Prince de Venise* ¹²). Encore faut-il, une fois la coupure faite, dit Lacan, « le retourner d'une autre façon », ce vêtement. Le retourner d'une autre façon pour s'identifier d'une autre façon. Retourner d'une autre façon ce *sous-vêtement de l'être* qu'est pour chacun son symptôme, ce pourrait bien être ça l'identification au symptôme !

J'en arrive au troisième problème crucial que la bouteille de Klein permet de repenser, en tant qu'elle spatialise le rapport temporel du sujet à l'Autre. Il s'agit du sophisme du temps logique. La bouteille de Klein est la surface sur laquelle *s'embouteille* le temps pour comprendre, qui comporte, on le sait, pour les trois prisonniers A, B et C, deux motions suspensives d'arrêt-redépart, lesquelles sont nécessaires au saut du moment de conclure. Dans la leçon du 13 janvier 1965, Lacan applique l'inversion de sens qui se produit au niveau du cercle de rebroussement au tour de raisonnement du prisonnier A. Lorsque A, voyant que B et C, *sur la couleur desquels il raisonne*, n'ont pas bougé, inverse son hypothèse de départ où il se pensait vu noir par B et C, se disant alors qu'il ne peut être noir, il s'est retardé d'un tour de raisonnement sur B et C, qui n'ont pas eu à faire son hypothèse, l'ayant *tout de suite* vu non noir, et doit donc *se hâter* de se dire blanc. C'est donc la structure topologique de la bouteille de Klein, en tant qu'elle *ne peut être vue d'un seul coup* et que le sens des tours de son parcours s'y inverse, qui permet d'objectiver comme dû à cette inversion le *tout petit temps de retard* qu'*aurait A si jamais* il était bien noir et qui précipite son identification à un blanc, de peur de ne plus savoir s'il n'est pas l'inverse. La bouteille de Klein, comme support-

11. T. Carlyle, *Sartor sartorus, La Philosophie du vêtement*, Aubier, 1992.

12. J.-C. Noguès, *Le Prince de Venise*, illustrations A. Romby, Toulouse, Milan, 2003.

surface du *pari de A sur le temps qui reste*, crée un petit retard de la *demande à voir*, retard dans lequel se glisse l'objet *a*, l'objet hâté, par lequel *A se dépasse lui-même*, comme prisonnier de son raisonnement ! Je dirai donc que, comme le prisonnier du temps logique, la bouteille de Klein a la *couleur du temps*, du temps qu'il faut pour la comprendre.

Le problème du temps logique, c'est que *le sujet ne peut pas voir sa couleur*, parce qu'il l'a dans le dos. De même, dirai-je, il y a une couleur de la praxis analytique qu'on ne peut pas voir, parce que sur le divan *on l'a dans le dos*. C'est la couleur, si je puis dire, de l'analyste, en tant qu'il *temps-père*, comme sinthome. C'est la couleur de la quatrième dimension où la praxis se noue.

Mais l'analyste, comme tailleur retailleur, c'est dans l'espace ordinaire qu'il opère. Et dans l'espace ordinaire où plonge la praxis, où est plongée la BK, la couleur fait apparaître ce que Lacan dans les *Écrits*¹³ appelle, parlant de l'objet *a*, « la doublure du sujet », et que les topologues nomment le revêtement à deux feuillets de la BK. J'en ai déjà parlé comme de ce par quoi passe le retournement non trivial du tore. Jean-Pierre Petit l'explique très bien : si je peins une bouteille de Klein sur son unique face puis que j'enlève la bouteille en conservant la peinture, j'obtiens une surface fermée avec deux faces, qui est la doublure de la bouteille de Klein et qui est une immersion de tore. Dans notre clinique, cela veut dire que *l'identification primaire au père passe par ça*, par ce *retournement de ce qui fait la doublure de notre être*. C'est cette doublure de la BK, par laquelle l'objet *a* est cousu aux habits du sujet, qu'il s'agit dans l'analyse de découdre. Car elle est comme sa seconde peau. Elle est ce qui lui donne, dans sa relation à l'Autre, *de la couleur*. Elle est sa couleur *locale*. Elle annonce l'objet *a*. Car, dans la fin de partie, il s'agit bien de ça. *D'annoncer la couleur*. *D'annoncer la couleur de l'a-tout* dont le sujet jouit.

La couleur de la jouissance de l'Autre barré

La couleur, ça n'est pas qu'une affaire de vision. La couleur, ça touche au regard, à l'objet-regard. Matisse parle de la couleur comme d'une « sensation rétinienne qui détruit la tranquillité de la surface et du contour ». « Les tableaux, écrit-il dans *Le Minotaure* en 1926, qui sont des raffinements, des dégradations subtiles, des fondus sans

13. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 818.

énergies, appellent des *beaux bleus*, des *beaux rouges*, des *beaux jaunes*, des matières qui remuent le *fond sensuel des hommes*. » Les premiers à l'avoir remué, ce fond sensuel de la couleur, bien avant Turner, bien avant Van Gogh, bien avant Cézanne, bien avant Matisse, bien avant Rothko, ce sont Giotto et Bellini.

Giovanni Bellini, le fondateur de la Renaissance vénitienne, a traversé, à la différence de Vinci, le fantasme de la séduction maternelle précoce, séduction énigmatique qu'il a distanciée et dont il s'est *séparé en acte* à travers ses multiples madones (comme dans celle de Sao Paulo, au regard en biais et dont le bébé semble vouloir lui tordre le cou), qui sont autant de présentations de l'irreprésentable de la jouissance de l'Autre barré. Car la Madone, c'est la Différente, celle qu'aucun organe masculin n'a pénétrée, n'a effractée et qui pourtant a accouché du Divin Enfant. Comme le formule si bien Philippe Sollers dans *Le trou de la Vierge*, une vidéo réalisée en 1982 par Jean-Paul Fargier et qui inspira Godard pour son *Je vous salue Marie*, la Vierge Marie, c'est l'hypothèse d'un Autre *troué du dedans*, d'une grande Autre dont le trouage *viendrait de l'intérieur*. C'est de ce trou intérieur, inviolable, de l'Autre barrée à jamais en sa jouissance immaculée, que Bellini est, à travers ses madones énigmatiques, le peintre par excellence. C'est de cette jouissance infigurable, hors figure, que Bellini nous fait approcher par sa façon propre de « spatialiser la couleur », de « faire de la lumière colorée un espace courbe et ouvert ». Telle est la thèse que développe Julia Kristeva, dans un des magnifiques textes qu'elle consacre aux « Frontières du refoulement » dans son livre *Polylogue*¹⁴, dont Lacan fait un éloge appuyé à la dernière leçon de *L'Une-bévue*.

La couleur devient chez Bellini l'agent central d'une « mise en volume » qui prime sur la figuration. La jouissance est *là*, dans ces plis de draperies colorées, dans cette « architecture faite de couleur seulement ». Elle est partout, écrit Kristeva, où le volume architecturé des couleurs s'extrait du thème, comme on le voit dans *L'extase de saint François*, qui est à la Frick Collection de New York et où le saint vacillant est « adossé, comme dans un tableau taoïste, à un vert extatique ». Puis il y a cette incroyable *Jeune femme à sa toilette*, qui est au Kunsthistorisches Museum de Vienne, que Bellini a peinte à

14. J. Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 409-435.

90 ans, en 1515, un an avant de mourir, et qui, écrit Kristeva, fait entrer Bellini dans le sex-shop de son époque ! Ce qui capte le regard, c'est, bien plus que l'irisation de la chair nue, cette lumière bellinienne qui vient de la couleur elle-même, créatrice d'un espace qu'ouvrent encore plus les deux miroirs dans lesquels la Nue, prisonnière comme le vieux Bellini de la fuite du temps, se regarde ce qui ne peut se voir dans un seul miroir, la nuque.

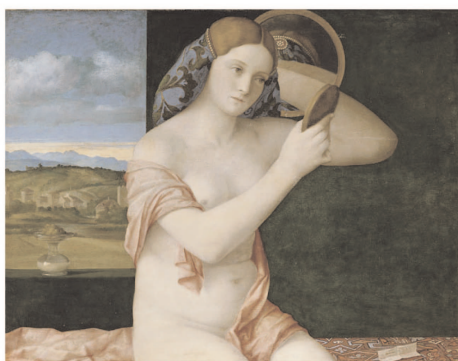


Fig. 10. G. Bellini, Jeune femme à sa toilette, 1515.

On trouve aussi dans *Polylogue* un très beau texte sur « La joie de Giotto ¹⁵ ». Avant Giotto, dans toute la peinture, les couleurs étaient pâles. Puis il y eut 1304 ! En 1304, apparaît le bleu de Padoue, qui saute littéralement aux yeux de qui entre dans la pénombre de la capella degli Scrovegni. Pour voir un phare bleu, dit le professeur d'optique André Broca, il ne faut pas le regarder. Comme si la perception du bleu, due à la périphérie de la rétine, exigeait la non-identification de l'objet. Ainsi l'irruption massive du bleu décentre-t-elle notre rapport à la représentation, donnant aux figures des scènes un volume sculptural et une profondeur tels que, écrit Kristeva, « la couleur semble les avoir arrachées à la surface du mur » !

IKB : le sinthome kleinien

Cela m'amène au troisième objet kleinien dont j'ai l'intention de vous parler. Celui qui nous vient ni de Melanie ni de Félix, non

15. *Ibid.*, p. 383-408.

plus que de Calvin, mais de celui pour qui « le bleu est l'invisible devenant visible ». Il se disait « propriétaire du ciel bleu ». Il s'agit d'Yves Klein ¹⁶, à qui je porte aussi, ainsi qu'à vous tous ici présents sans qui ce séminaire n'aurait pas lieu d'être, un toast immatériel *on the rocks* d'un *drink* couleur de vide !

Comme Monory et son bleu Rembrandt, Yves Klein a inventé son bleu, son bleu outremer à lui, mis au point par lui, et dont il déposera la formule chimique en 1960 à l'Institut national de la propriété industrielle ! Il l'a nommé de trois lettres, IKB (*International Klein Blue*). IKB, c'est l'objet kleinien. C'est l'objet dont Klein fait, à proprement parler, sa doublure. Ces trois lettres, c'est le réel sinthomatique qu'Yves Klein s'est inventé. En 1956, appelant ses monochromes « Propositions » au lieu de tableaux, il décide de s'auto-nommer Yves le Monochrome et choisit sa devise : « J'épouse la cause de la pure couleur, envahie par ruse, occupée et opprimée lâchement par la ligne. » « Je suis contre la ligne, déclare-t-il, et toutes ses conséquences : contours, formes, composition. Tous les tableaux, quels qu'ils soient, figuratifs ou abstraits me font l'effet d'être des fenêtres de prison dont les lignes, précisément, seraient les barreaux. Au loin dans la couleur, dans la dominante, la liberté ! »

Yves Klein commence alors par « monochromiser ». Il expose d'abord, en 1955 au club des Solitaires, des monochromes verts, rouges, de diverses couleurs, mais s'aperçoit que le public y voit une polychromie décorative. C'est alors qu'il décide d'entrer dans le bleu, comme couleur de « l'indéfinissable ». Il expose à Milan onze monochromes bleus, tous pareils, détachés des cimaises, sans cadre et qui semblent aller au-devant du spectateur. En 1958, il se lance dans la création, pour l'opéra en construction de Gelsenkirchen, d'immenses monochromes en bleu IKB de 7 mètres sur 20, avec aussi d'extraordinaires *Reliefs-éponges* qui semblent avoir bu comme des trous le bleu IKB !

L'immatérialisation de l'être du sujet

Le plus intéressant est que Klein n'en est pas resté là, à cette identification symptomatique à Yves le Bleu ! Il a cherché à *immatérialiser*

16. D. Riout, *Yves Klein, L'Aventure monochrome*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2006.

le bleu. Il a cherché à faire ce que dit Jean-Pierre Petit, à enlever la peinture, le bleu de la bouteille qui structure son rapport, sa conjonction à l'Autre. Ou plutôt, il a cherché à enlever le revêtement bleu à deux feuillets, c'est-à-dire la doublure dans laquelle il était entré et dont, comme le génie bleu enfermé dans la lampe d'Aladin, il s'était fait le prisonnier. Klein a cherché à montrer la bouteille immatérielle dont est fait l'être du sujet. Ce qui aboutit, le jour de son trentième anniversaire, à « L'exposition du Vide ».

Le 28 avril 1958, Klein organise une exposition à la galerie Isis Clert, rue des Beaux-Arts à Paris. Il décide que le bleu tangible, visible, sera dehors, et que dedans, ce sera l'immatérialisation du bleu. Dehors, la *doubl(e)ure*, dedans, dans la galerie, l'immatérialité de l'être du sujet. Les invités reçoivent un bristol imprimé en bleu (en relief pour que les aveugles puissent le lire !), dans une enveloppe avec un mini-monochrome bleu en guise de timbre. La vitrine et les carreaux de la galerie sont peints en bleu. De l'extérieur donc on ne voit que du bleu. Dans la cour, un cocktail au curaçao bleu est servi. Deux gardes républicains en grande tenue sont en faction à l'entrée, sous un dais bleu. Klein demande à la préfecture l'autorisation d'illuminer l'obélisque de la Concorde en bleu, mais au dernier moment elle l'annulera. À l'intérieur de la galerie tout est repeint par Klein au rouleau ripolin en « non-couleur », en blanc lithopone, rien n'est exposé. La blancheur était censée créer « le climat pictural de la sensibilité du bleu immatériel ». Klein voulait par là faire de la galerie son atelier, son espace de travail et de création. La galerie, l'espace d'exposition était *projeté au-dehors*. La galerie était devenue le lieu extime de l'artiste.

L'effet fut saisissant. Trois mille personnes dans la rue. Un visiteur lui lança : « Je reviendrai quand ce vide sera plein... » Klein lui rétorqua : « Lorsqu'il sera plein, vous ne pourrez plus entrer. » Klein a vendu, très cher, deux tableaux immatériels à ce vernissage hystorique. À la fin de cette soirée inoubliable, il déclara : « L'indéfinissable de Delacroix, ce n'est pas de peindre les murs en bleu mais de spécialiser l'atmosphère naturelle. » L'atmosphère, ce soir-là, avait une gueule de dive bouteille !

Que fait Klein, ce 28 avril 1958 ? *Il fout le bleu dehors*, littéralement ! Il convoque le public à une exposition dont l'affiche annonce simplement « Yves le Monochrome, du 28 avril au 5 mai » et à qui

demande à voir son bleu il répond : « Regarde ! C'est blanc ! » Klein opère ce que Lacan appelle, dans *L'Une-bévue* du 10 mai 1977, « un coup de sens ». *Le bleu est Yves Klein mais Yves Klein n'est pas bleu*. Yves le Monochrome fait s'abolir le sens de sa couleur *pour qu'on entre dans son réel*. De ce morbleu de bleu, il fait un « sens blanc ».

Des coups de sens, Yves Klein en a fait plein durant la séance courte qu'aura été sa vie, puisqu'il meurt le 6 juin 1962 d'une crise cardiaque. Car il ne s'est pas contenté d'immatérialiser le bleu. Il a conçu le projet, avec Werner Ruhnau, l'architecte de l'opéra de Gelsenkirchen, d'une « architecture de l'air » qui climatiserait l'espace avec des souffleries géantes pulsant de l'air qui empêcherait les intempéries de toucher le sol !

Puis, un mois après son exposition du Vide, il réintroduit la chair dans sa création : un modèle nu enduit de bleu rampe sur la surface posée à même le sol jusqu'à ce que la toile soit entièrement recouverte. Il réalise alors des *Anthropométries* et des *Suaires*, des empreintes de corps avec des filles servant de pinceaux vivants.

Le 27 novembre 1960, il fait distribuer dans les kiosques parisiens *Le Journal d'un seul jour*, avec, à la une, une photographie titrée « Un homme dans l'espace ! », où l'on voit Klein se jetant dans le vide, tel un ange qui prend son envol, avec un cycliste qui passe dans la rue en dessous !

En 1961, au musée de Krefeld, il installe un mur de feu, un spectacle de cinquante brûleurs à la nuit tombante. Au centre d'essai de Gaz de France, il se sert d'un puissant lance-flamme comme d'un pinceau, aidé de son ami Alex Kosta en pompier qui asperge d'eau la toile. Klein veut *trouver l'espace* de sculptures de feu.

Et surtout il y a la conférence que Klein fit à la Sorbonne le 3 juin 1959 sur « L'évolution de l'art vers l'immatériel » (rééditée avec un CD par les éditions Dilecta¹⁷). Il y fit entendre un extrait de sa symphonie monoton, suivi du cri d'Antonin Artaud. Il voulait obtenir des « cris bleus », qui rappelleraient les cris poussés par les marins dans la brume. Comme si c'était l'espace du silence bleu qu'enclôt la bouteille de Klein que le cri traversait. Ou mieux encore, comme si le cri, ainsi que le dit Lacan du *Cri* de Munch, faisait le gouffre où le silence se rue.

17. Y. Klein, *Vers l'immatériel, Towards the Immaterial*, Dilecta, 2006, p. 49-77.

Topologie du sens blanc : le tour de force du poète et celui de la structure

On peut donc dire d'Yves Klein qu'il a réussi ce que Lacan appelle, le 15 mars 1977 dans *L'Une-bévue*, « le tour de force du poète », qui est de « faire qu'un sens soit absent » et de le réduire à un « sens blanc », au réel d'un sens en blanc. Ce qui m'amène à la grande innovation du *Séminaire XXIV*, qui renouvèle, bouleverse, révolutionne la façon de penser l'interprétation dans l'analyse, l'effet qu'on peut en attendre.

Ce que cherchait alors Lacan pour l'interprétation, c'était autre chose que des effets de sens, « lesquels se bouchent tout de suite, sont en impasse ». Il le cherchait dans la poésie, du moins dans ce qu'il isole de l'effet de sens dont joue la métaphore et qu'il appelle, le 10 mai 1977, « effet de trou ». Le tour de force du poète consiste en cet effet de trou qui, quand il arrive qu'il se produise, et c'est rare, « réveille au réel ».

Lacan figure la topologie de ce tour de force au moyen d'un tore et de son complémentaire, un rouge et un vert, troués. En élargissant ce trou, ces tores sont réductibles à deux carrefours de bandes, comme les nomme Jean-Michel Vappereau, formés chacun de deux bagues qu'on peut faire s'emboîter, l'une des vertes dans l'une des rouges et l'autre rouge dans l'autre verte. Lacan définit la parole pleine comme pleine de sens double et la fait correspondre à l'emboîtement complet des bagues, la parole vide correspondant au déboîtement des quatre. Le tour de force du poète est de n'en déboîter que deux, par exemple de faire sortir la verte de la rouge dans laquelle elle était emboîtée.

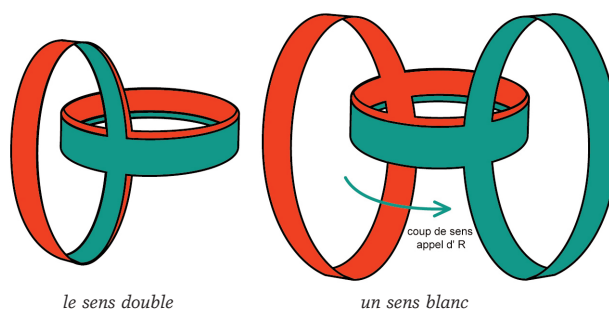


Fig. 11. Topologie du tour de force du poète.

Ce simple déboîtement *crée comme un trou d'air dans le sens. Ça lui donne de l'air, ça le libère de son double*. Tel est le tour de force, pour Lacan, de l'écriture poétique quand elle fait, comme quand Dante chante Béatrice, que le sens vient à manquer de sa moitié chérie.

Je me suis demandé ce qu'il en serait avec deux carrefours de bandes, non plus *sans* mais *avec demi-torsion*, qui correspondent à l'enlacement de deux tores de Klein troués. Qu'observe-t-on alors ? Là, on voit que seule leur partie cylindrique peut s'emboîter et glisser l'une dans l'autre, leur partie présentant une demi-torsion ne pouvant plus s'emboîter. C'est dire que le jeu que permet la demi-torsion de chaque tore de Klein troué s'oppose à ce que le sens puisse être plein de lui-même. Pas de place ici pour la parole pleine ! *Le tore de Klein exclut, de par sa structure, la parole pleine de sens* et donc engage, force au coup de sens qui, comme le coup de dés de Mallarmé, jamais n'abolira le hasard d'une rencontre avec le réel. Là, remarquez bien qu'on vire du *tour de force du poète* au *tour auquel force la structure*. Là, c'est la structure kleinienne qui force à ce qu'un sens soit absent. C'est elle qui, par sa demitorsion, force ici le tour. C'est pourquoi Rabelais a pu la dire dive, cette bouteille dont il laisse le sens en blanc dans son *Quart Livre*.

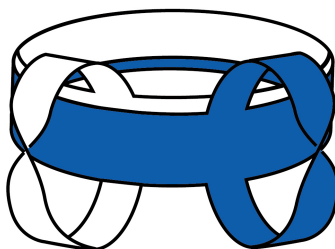


Fig. 12. *Quand c'est la structure qui force au sens blanc.*

À la fin de *L'Une-bévue*, Lacan parle de nouveau de cet écueil du sens et du plein qui fait l'analyse « s'engloutir dans la parenté la plus plate ». Il soupire de n'être pas « pouâteassez », de ne pas s'apparenter assez à un « pouâte ». Ne peut-on se désapparenter du sens double où nous ramène la métaphore ? Le mythe individuel du névrosé ne gagnerait-il pas à être, comme l'a fait Lévi-Strauss pour

les mythes des Amériques et comme le font dans leur art les Papous du Sepik, « mis en bouteille de Klein » ? Sûr que ça aiderait le névrosé à sortir de sa religion du sens. À coup sûr, l'effet de trou que produit cette *mi-dive* bouteille l'aiderait à mettre le sens en blanc, comme l'a fait *en acte* Yves Klein à son exposition de 1958. *Dés-apparenté*, on peut dire qu'Yves Klein a tout fait pour le devenir, par son entreprise de dépassement de l'art, lui dont justement le père était peintre figuratif et la mère peintre abstrait.

Trouver un signifiant nouveau, qui aurait un « effet de réel », est l'espoir que Lacan caressait à la fin de ce *Séminaire XXIV*, le 10 mai 1977. En fait de signifiant nouveau, il venait tout juste d'en trouver un. C'était ce mot qu'il avait forgé en déformant le mot poète en poâte, qu'il prononça, comme le restitue la version de l'ALI, pouâte, après avoir dit qu'il n'était « paspouâteassez ». Pourquoi cette accentuation du « po » en « pou » ? Il me plaît d'y entendre ce petit nom affectueux par lequel ma fille m'appelle souvent, comme bien des filles appellent leur papa : *papou*. Ce que Lacan invente en prononçant « papouâte », c'est donc un signifiant nouveau qui lie le père au temps, qui lie le *papou* à la fonction de la hâte !

Signé « Là quand »

Lacan a écrit un texte qui me semble pouvoir être mis en rapport avec cette fin du *Séminaire XXIV*, texte qu'il n'a finalement pas lu mais qui fait partie des cent dix-sept textes manuscrits qu'il a remis un jour à Jean-Michel Vappereau et qui ont été publiés en fac-similé dans le catalogue d'Artcurial¹⁸ paru à l'occasion de leur vente aux enchères le 30 juin 2006. Ce texte est écrit à l'encre violette, avec des passages raturés puis corrigés à l'encre noire et avec en haut de page ajouté « À lire après ». Il n'y a pas de date, mais on peut le situer comme ayant été écrit entre 1976 et 1977. Cet écrit destiné à être lu, que Lacan a donc relu et corrigé, est, vous allez le voir, d'une importance exceptionnelle. Je vous le lis *in extenso* :

« Comme je suis "né" poème et papouète, je dirai que le plus court étant le meilleur, il se dit : "Être où ?" Ce qui s'écrit de plus d'une façon, à l'occasion : étrou. Le refuser pour que l'étrou vaille..., tient le coup quoiqu'en suspens.

18. J. Lacan, *Œuvres graphiques et manuscrits*, avant-propos de R. Dumas, introduction de J. Roubaud, « La D.I. » de J.-M. Vappereau, Artcurial, 2006, p. 48.

C'est un poème signé : Là-quand..., parce que ça a l'air d'y répondre, naturel ment.

J'aurais avancé ça, si la passe, je m'y étais risqué. Mais je suis trop vieil analyste pour que ça serve. Y ajouter "à quiconque" serait déplacé.

J'ai appris dans ce métier l'urgence de servir non pas *aux*, mais *les* autres, – ne serait-ce que pour leur montrer que je ne suis pas le seul à *leur* servir.

C'est la plus bête salade que je connaisse. Bête au fond que j'ai des auditeurs, parce qu'à ce poème ils se bercent, vraisemblablement.

Cela m'angoisse. Comme tout le monde, quand le réel ment assez pour être senti mental. Phobie dans ce cas on le sait : moi "allergique" à mon auditoire. »

Cet écrit retient notre attention par la concision extrême avec laquelle Lacan parle de sa passe, de la forme de *Witz*, de trait d'esprit qu'il lui aurait donnée s'il s'y était risqué. On peut rapprocher ce texte de ce qu'écrit aussi Lacan dans sa « Préface à l'édition anglaise du *Séminaire XI* ¹⁹ » datée du 17 mai 1976 : « Je ne suis pas un poète, mais un poème. Et qui s'écrit, malgré qu'il ait l'air d'être sujet. » Mais pourquoi Lacan se dit-il « né » poème ? Cela ne peut vouloir dire que ceci : qu'il est né poème de par son nom propre, de par le nom de famille qu'en naissant il a reçu de son père. Parce que ce nom est un poème. Un poème de « papouète », un poème de *pas poète papou de Papouasie*, qui le dés-apparente du *pater* de la nomination familiale. Lacan est un poème, encore plus court qu'un haïku, qui se dit « Être où ? », qui s'écrit « étrou » et qui est signé « Là quand ». Lacan fait jouer l'homophonie entre « être où ? » et « est trou », qu'il écrit en contracté *étrou*, comme si le trou absorbait la copule e-s-t : Lacan *étrou*. *Le prédicat s'oublie dans le trou que fait la nomination*. Lacan est un poème qui s'écrit *étrou* et qu'il signe sur la bouteille de Klein, en tant qu'elle est la surface à rendre compte du trou si avide d'engloutir, comme l'ont fort bien perçu les Papous du Sepik, l'être phallique du sujet et qui est le trou que le nom propre bouche comme il peut.

Le nom propre, comme tel, est un poème, et ce poème, comme tel, comme effet de trou, s'écrit *étrou*. Et s'il est si court, ce poème, c'est qu'*étrou-hâte* est la porte de la nomination ! La passe de Lacan, qu'il a, comme la mer, toujours recommencée, aura été d'avoir fait entrer le Nom-du-Père que son nom propre supporte dans les communs

19. J. Lacan, *Autres écrits*, op. cit., p. 572.

du langage, de l'avoir fait entrer dans ces deux *déterminants de l'être et du temps* qui s'y font entendre : *là quand*.

On se retrouve là dans le droit fil de ce que Lacan avançait déjà dans le séminaire *Le Sinthome* ²⁰ du 10 février 1976, quand il disait que Joyce a beau chercher à valoriser aux dépens du père le nom qui lui est propre, ça n'aboutit jamais qu'à une chose, « c'est à faire rentrer le nom propre dans ce qu'il en est du nom commun », et terminait en disant : « Puisque j'en suis arrivé là à cette heure, vous devez en avoir votre claque, et même votre *jaclaque*, puisqu'aussi bien j'y ajouterai le *han* qui sera l'expression du soulagement que j'éprouve à avoir parcouru aujourd'hui ce chemin. Je réduis ainsi mon nom propre au nom le plus commun. » On peut noter que cette réduction de son nom propre, Lacan l'opère dans son énonciation même, de façon à ce qu'elle satisfasse, au sens de la performativité chez Austin, à l'acte de conclure cette séance de séminaire où il se questionne sur l'usage qu'en a fait Joyce.

En faisant entrer son nom propre dans ce qu'il y a de plus commun – et quoi de plus commun qu'une simple fonction adverbiale ? – Lacan s'est *pouâtivement* réduit à n'être plus qu'une « fonction volante » naviguant, dans la brume épaisse du réel de l'expérience, ohé ! ohé ! entre la topologie et le temps. Et donc entre structure et hystoire.

20 avril 2007.

20. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 89.