

Je remercie Élisabeth Baillon d'avoir accepté mon invitation à venir nous parler de son expérience de création. C'est assez rare qu'un artiste accepte de parler de son acte et d'y porter un regard analytique. Il y a plutôt, dans le discours de certains, la crainte que la psychanalyse stérilise l'élan créateur. Cette crainte n'est pas justifiée, mon expérience de la psychanalyse m'a plutôt convaincu du contraire. C'est pour cela que lorsque j'ai entendu pour la première fois Élisabeth Baillon parler de son travail et de l'incidence de la psychanalyse sur son œuvre, cela a constitué pour moi une de ces rencontres que l'on n'oublie pas.

Je repensai alors à cette remarque de Freud qui disait, je ne sais plus où exactement, que l'artiste a une longueur d'avance sur le psychanalyste et c'est pourquoi nous avons beaucoup à apprendre de lui. Cela dit, l'attitude de Freud par rapport à la création artistique est complexe parce qu'aussi bien Freud se laisse aller par moments à appliquer sa technique psychanalytique aux productions artistiques en interprétant les fantasmes de personnages aussi célèbres que Léonard de Vinci, Goethe, Dostoïevski, et quelques autres qui l'ont fasciné. Il réduit alors l'œuvre de ces auteurs à leur symptôme et il faut bien dire que la psychanalyse appliquée, même si elle se montre parfois perspicace, ce n'est pas du meilleur Freud.

La grande thèse freudienne sur l'œuvre d'art, c'est d'en faire le résultat d'une dérivation de la pulsion sexuelle: c'est ce qu'il appelle la sublimation. Je crois que, là encore, il faut situer Freud dans son siècle et prendre en compte ses goûts artistiques qui étaient, semble-t-il, très classiques. Il est certain que l'art classique est au service de la sublimation. Les artistes n'ont longtemps pu vivre que dans la mesure où ils étaient au service de l'Église, ou tout du moins au service du pouvoir en place. La sublimation était donc de mise. Mais dans la Vienne du début du vingtième siècle, la création artistique s'est libérée de ce joug, les artistes commencent à sortir du cadre classique et à s'aventurer hors des sentiers battus de l'esthétique habituelle. Il n'y a guère que trente ans qui séparent Freud de Marcel Duchamp.

Aujourd'hui on ne peut plus parler de l'œuvre picturale sans parler de Marcel Duchamp parce que c'est quelqu'un qui a poussé le plus loin possible tous les paradoxes de la peinture. A sa façon, par son œuvre, il a interprété la peinture, ce qui l'a conduit, d'ailleurs, à cesser de peindre.

Pour Duchamp, l'œuvre est un *Ready-made*, c'est-à-dire, littéralement, du déjà fait. Duchamp part d'un objet manufacturé dont il se sert comme d'un prêt-à-porter pour l'opération artistique. L'exemple le plus célèbre, c'est sa *Fontaine*. Duchamp prend un urinoir, l'expose la tête en bas dans un musée sous le titre *Fontaine*. Le *Ready-made* porte à son comble le fait que l'art détourne l'usage de l'objet commun pour le transformer en quelque chose qui ne sert à rien d'autre qu'à satisfaire l'obscur intention de l'artiste. Ce qui me semble intéressant dans l'intention de Duchamp, avec son *Ready-made*, c'est sa volonté de s'opposer au mouvement sublimatoire qui transforme quelque chose de

sexuel, de pulsionnel, bref quelque chose qui n'est pas beau en un objet esthétique. Ca, c'est la sublimation freudienne classique. En caricaturant cette démarche, Duchamp montre qu'il entend bien s'y opposer. C'est d'ailleurs ce qu'il dit très explicitement en donnant les règles du *Ready-made*:

- Il faut que l'impression esthétique dégagée par l'objet choisi soit nulle.
- Il faut qu'il ne réponde à aucun goût personnel.
- Ca doit être un objet qui n'a aucune raison de devenir beau ou laid.
- Il faut en limiter le nombre car n'importe quelle chose mise en série peut devenir belle.

Il faut donc que dans la transformation de l'objet en *Ready-made* il n'y ait aucune production esthétique et à ce niveau-là le quatrième point de la règle est tout à fait intéressant. Qu'est-ce qu'il peut y avoir, dans la mise en série, qui puisse faire surgir la dimension esthétique? On pourrait se servir de cette question pour examiner l'origine de l'émotion esthétique. Et là on va découvrir deux thèses bien différentes.

La thèse de Freud se limite à dire que le plaisir esthétique est une sublimation du plaisir sexuel puisque le caractère esthétique dérive forcément de la pulsion sexuelle. Pourtant, Freud remarque que les organes sexuels ne sont pas retenus pour leur beauté. Il émet donc l'hypothèse que l'esthétique se réfère aux caractères sexuels secondaires.

En fouillant un peu dans l'œuvre de Freud on rencontre, malgré tout, une théorie un peu plus consistante. L'esthétique serait issue de la mise en accord de deux principes en apparence contradictoires: le principe de plaisir et le principe de réalité. L'artiste, c'est celui qui n'a pas renoncé au principe de plaisir et qui réussit à se faire reconnaître socialement sans renoncer à ses fantaisies. C'est ainsi qu'il s'adapte à la réalité. De plus, il permet aux autres qui se sont adaptés à la réalité de retrouver cette satisfaction du principe de plaisir. C'est dire s'il est gentil, l'artiste, puisqu'il nous permet, à nous qui avons tout sacrifié pour rentrer dans le rang, de rêver un peu en pensant qu'il y en a quelques uns à qui le plaisir réussit. Autrement dit, on peut en déduire que le plaisir esthétique est la part du principe de plaisir que l'art nous permet de soutirer au principe de réalité.

La thèse de Lacan est un peu différente et pourtant elle part du même point. Mais Lacan prend au sérieux une petite remarque de Freud, dans sa *Formulation sur les deux principes du cours des événements psychiques*, qui dit que si le sujet est capable de renoncer au plaisir immédiat en s'adaptant à la réalité, ce n'est que dans l'espoir d'acquérir plus de plaisir plus tard. C'est donc toujours le plaisir qui est visé. Autrement dit, le principe de réalité est au service du principe de plaisir. Autant dire, donc, qu'il n'y a qu'un seul principe essentiel: c'est le principe de plaisir. Alors on peut en déduire que l'émotion esthétique est une production du principe de plaisir. Dire que l'émotion esthétique répond au principe de plaisir peut paraître absolument banal et pourtant c'est en profonde contradiction avec la théorie freudienne de la sublimation. Cela apparaît clairement quand on prend la mesure de ce qu'est le principe de plaisir.

Le principe de plaisir est le principe qui gouverne l'économie psychique des êtres parlants. Quand il

accepte de parler, l'homme renonce à jouir de façon immédiate comme pourrait le faire l'animal sauvage. Il convertit sa volonté de jouissance en désir de se faire entendre. Mais toute cette supposée jouissance primitive ne peut pas se traduire dans la parole. Il y a une part perdue à jamais. C'est cette part-là que le sujet vise quand il se sert de la parole pour demander à l'Autre de l'aider à satisfaire ses besoins. C'est bien pour cela que, si par hasard l'Autre répond, ça ne convient jamais tout à fait puisque c'était autre chose qui était visé au-delà de la demande. Cette part perdue qu'aucun mot ne peut traduire, Lacan va d'abord l'appeler de son nom freudien: la Chose.

C'est un terme freudien qui concerne «cet Autre absolu du sujet qu'il s'agit de retrouver». Mais, justement, on ne le retrouve jamais et, pour Lacan, c'est là le ressort principal du principe de plaisir: «L'homme cherche toujours ce qu'il doit retrouver mais qu'il ne saurait atteindre». Autrement dit, ce qui fait plaisir, c'est cette recherche, c'est la quête en elle-même qui fait plaisir. Le principe de plaisir est donc un principe élémentaire chez l'homme, du fait qu'il parle, et qui consiste à tromper ses propres instincts c'est-à-dire, en gros, à *prendre des vessies pour des lanternes*. L'être parlant prend plaisir à se tromper sur ce qu'il cherche. La parole lui fournit des objets qu'il peut demander à la place de la Chose qu'il vise et qu'aucun mot ne lui permet de désigner.

Le sujet, du fait qu'il est engagé dans la parole, n'a pas directement accès à la Chose, il lui faut en passer par le défilé de la parole et notamment par les signifiants de la demande de l'Autre. Eh bien, pour Lacan, c'est ça le principe de la sublimation. Il s'agit «d'élever un objet à la dignité de la Chose». Si l'on prend l'exemple du peintre qui fait ses mélanges, qui travaille la matière, il élève l'objet qui sort de ses tubes à la dignité de la Chose, c'est-à-dire que cet objet est utilisé à la place de cette jouissance indicible qui, dans la peinture, est facilement localisable et qui concerne l'objet anal et le regard.

C'est quelque chose qui se repère assez bien dans la structure de ce qu'en peinture on appelle «le détail». Prenons par exemple l'éclat, le petit point de lumière qui donne à un verre, une carafe, son allure de transparence cristalline ou bien encore ce petit éclat qui donne son brillant à la pupille d'un œil. En s'approchant de la toile, il y a un moment où cette impression de transparence lumineuse disparaît, c'est-à-dire un moment où l'image perd sa signification. On se trouve alors nez à nez avec un petit dépôt de pâte blanchâtre qui n'a absolument rien de transparent. La peinture n'est, en définitive, qu'un étalage de «petits dépôts sales». Mais ces petits dépôts sales prennent une autre valeur, justement, quand ils sont élevés à la dignité de la Chose. Ils deviennent éclats sublimes, symboles de la lumière et de la transparence. Nous avons là un objet à deux faces. D'un côté il a une signification: le reflet, la transparence, la lumière et de l'autre côté, quand on se rapproche et qu'on l'isole de son environnement, on tombe sur cet amas de pâte qui n'a pas de sens. Lorsque l'on pratique ce petit exercice qui consiste à se rapprocher puis à s'éloigner d'une toile qui présente ce genre de détails, on ressent une sorte de jubilation à voir disparaître l'objet signifiant et apparaître la Chose qui ne veut plus rien dire, puis à retrouver à nouveau la signification et perdre la Chose en reprenant de la distance.

En fait, cet objet auquel la parole donne une signification, ce n'est pas tant un objet qu'un signifiant. Ce qui est demandé, ce qui est échangé, mesuré, ce qui a une valeur, c'est avant tout un signifiant. La Chose, par contre, n'est pas de l'ordre du signifiant. C'est même un trou dans l'univers des signifiants de l'Autre. Il n'empêche que c'est ce trou impossible à combler avec des mots qui fait que l'on cherche à communiquer, que l'on veut comprendre, que l'on veut transmettre et la création artistique n'échappe pas à cette règle. Il y a de la jubilation, il y a du plaisir à essayer de faire rentrer cette Chose insensée, cet objet irréductible, dans la série de ce que l'on peut reconnaître, dans la série de ce qui a du sens.

C'est cette expérience de retrouvaille avec le sens connu qui est à la base de l'émotion esthétique. Pour être esthétique, la création doit répondre aux canons de la beauté, c'est-à-dire qu'elle doit suivre une certaine orientation dictée par les maîtres d'une époque. Mais si nous poussons le raisonnement un peu plus loin, nous pouvons dire que l'esthétique c'est ce qui se réfère au sens et le sens, il ne faut pas l'oublier, c'est toujours le produit d'une association de signifiants. Un tableau va nous rappeler quelque chose, va nous évoquer un autre tableau, une époque, une école, bref, nous allons trouver du sens et cela nous procurera du plaisir puisque le ressort du principe de plaisir c'est la signification. Rien ne nous fait plus plaisir que de chercher et de trouver des significations.

Évidemment, dans l'art abstrait, ce n'est pas par la représentation qu'on va obtenir de la signification, mais ce n'est pas, pour autant, dénué de toute signification parce qu'une toile peut toujours renvoyer à une autre toile. Et c'est là qu'il faut se souvenir du quatrième point de la règle du *Ready-made* de Duchamp: il faut limiter le nombre des objets transformés en *Ready-made* car n'importe quoi, mis en série, peut créer l'émotion esthétique. La remarque de Duchamp est extrêmement pertinente. C'est d'ailleurs un des principes de l'exposition d'art moderne. Prenez une toile, la moins figurative possible, une de ces toiles peintes d'une couleur uniforme par des artistes comme Klein, Rothko ou Soulages, et présentez-la en série avec cinq ou six autres du même type sur les murs blancs d'une galerie: cela fait série, une toile renvoie à une autre, chaque toile prend alors un sens minimum et aussitôt l'émotion esthétique est là. Alors, bien sûr, si vous en extrayez une, si vous la sortez de son contexte signifiant pour l'accrocher dans votre salle de séjour, vous allez retrouver l'expérience que je proposais avec le détail et vous retrouver face à un objet qui aura perdu son sens et l'émotion esthétique risque de disparaître complètement. Ce qui pourra, éventuellement, vous sortir de l'impression désagréable d'avoir fait un mauvais choix, c'est de vous souvenir du prix du tableau: plus vous l'aurez payé cher, parce que c'est une toile signée X ou Y, et plus vous vous rassurerez sur la valeur de la chose. Parce que la Chose, au sens freudien du terme, n'a aucune valeur, il n'y a aucune raison de l'accrocher au mur pour épater la galerie. Ce que l'on accroche au mur, ce sont des objets symboliques, pas la Chose. Ce qui sauve le tableau, ce qui lui évite d'être la Chose c'est, en dernier recours, sa valeur marchande. C'est sans doute là-dessus que se fonde le marché de l'art moderne.

Il me fallait insister sur ce phénomène car il montre bien que l'esthétique est solidaire du sens et de la conformité. Les toiles ou les objets les moins conformes aux standards d'une époque acquièrent une

certaine conformité, donc une certaine esthétique, quand ils sont mis en série. C'est précisément ce que Duchamp veut briser. Il ne cherche pas l'effet de sens, il cherche, au contraire, à débusquer la Chose. Le *Ready-made*, c'est une œuvre et encore une fois, elle est en avance sur son temps. Elle n'est pas à interpréter mais elle interprète. Elle interprète son époque.

Si j'insiste sur cette fonction de l'œuvre, et spécialement de ce genre d'œuvre à la Duchamp qui opère une véritable subversion, c'est parce que Lacan lui-même s'est servi du *Ready-made* comme modèle pour l'interprétation analytique. L'interprétation de l'analyste ne doit pas fournir des significations mais cherche, plutôt, à fatiguer la recherche du sens et à faire surgir, dans la surprise, la condition du sens. Or, la condition du sens, c'est le non-sens, c'est la jouissance. C'est cet objet insensé, cette jouissance qu'on essaye d'atteindre en empruntant le discours du sens. Dans cette optique, il est manifeste que l'on s'écarte de l'idée de la création comme sublimation, tout du moins, au sens freudien du terme.

Pour Lacan, l'œuvre d'art, c'est ce qui est produit par un sujet quand il se réalise dans des objets qui sont «cessibles», c'est-à-dire des objets qu'il peut céder à l'Autre. Mais, attention, il ne s'agit pas de ces objets symboliques qui servent d'emblèmes pour la reconnaissance, mais plutôt cette sorte d'objet qui a été élevé à la dignité de la Chose et qui porte donc la marque de sa jouissance singulière. C'est-à-dire que l'artiste, c'est quelqu'un qui doit avoir lâché quelque chose de sa jouissance intime pour le mettre sur le marché. Et c'est là qu'il va attraper, qu'il va capter dans sa boucle le passant qui y est sensible parce que cet objet va trouver à résonner en lui. C'est là que réside une fonction essentielle de l'œuvre d'art: une œuvre d'art sert à faire lien social.

Ce qui caractérise l'œuvre d'art, c'est cette capacité qu'elle a à mobiliser quelque chose de pulsionnel chez l'autre. On tombe en arrêt devant tel tableau, sans pouvoir dire pourquoi, mais c'est celui-là et pas un autre qui nous ravit. C'est une rencontre et elle est due à ce que l'artiste a su faire émerger du rapport intime qu'il entretient avec sa jouissance et qu'il a offert à qui voulait s'y laisser prendre; c'est ça «la cession de l'objet».

Aussi, pour ceux qui connaissent la théorie lacanienne, ce rapport intime du sujet à l'objet de sa jouissance ne manquera pas d'évoquer la structure du fantasme. Alors, y aurait-il équivalence entre l'œuvre d'art et le fantasme? Freud le pensait, lui qui comparait la production artistique au rêve éveillé, c'est-à-dire au fantasme. Dans sa vingt-troisième conférence d'*Introduction à la psychanalyse*, il dit ceci: «Le véritable artiste sait donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers et deviennent une source de jouissance pour les autres... Il s'attire ainsi leur reconnaissance et admiration et a finalement conquis par sa fantaisie ce qui, auparavant, n'avait existé que dans sa fantaisie: honneurs, puissance et amour des femmes». Ainsi, on pourrait faire dire à ce passage de Freud, bien que ce ne soit pas vraiment ce qu'il dit, que l'œuvre d'art, c'est un gain sur le fantasme.

C'est, me semble-t-il, ce sens qu'accentue Lacan quand il distingue l'œuvre et le fantasme. Il dit en effet ceci dans son séminaire de 1966, *L'objet de la psychanalyse*: «Pour la sorte d'artistes à qui nous

avons affaire, ceux qui nous consultent, l'œuvre d'art est à usage interne». Ceci veut dire que le fantasme, c'est l'œuvre d'art à usage interne du névrosé. Il se la garde pour lui, il ne l'expose pas sur le marché, il n'en fait pas cession, il n'en fait pas lien social parce qu'il recule à envisager que ça puisse concerner l'Autre. A ce propos, on pourrait dire que la fin de l'analyse porte sur cette question: l'analysant va-t-il faire cession de son fantasme, va-t-il accepter d'entrevoir à quel point l'Autre y est concerné?

Si l'on considère l'Autre pour ce qu'il est, un partenaire que le sujet s'invente et qui saurait tout de lui, eh bien cet Autre supposé tout savoir manque, quand même, d'un savoir essentiel, d'un savoir sur ce fameux objet, c'est-à-dire sur l'être de jouissance. Pour le névrosé, l'Autre sait et la preuve, c'est l'inconscient qui l'apporte. Il y a un savoir sur la jouissance mais c'est un savoir sans sujet. Il s'inscrit tout seul sur l'écran du rêve, dans le lapsus, l'acte manqué et, bien sûr, il n'y est question que de sexe. Le névrosé met donc le savoir du sujet supposé savoir à la place de ce qui manque dans l'Autre, c'est-à-dire à la place de la jouissance. De ce fait, ça lui rend inaccessible l'idée même du manque dans l'Autre. Cela ne le prédispose pas particulièrement à la création. Car l'œuvre prend son point de départ de cette confrontation avec le manque fondamental de savoir dans l'Autre. La démarche artistique suppose que le sujet accepte que l'Autre ne réponde pas de cet objet. C'est pour cela qu'on ne peut pas limiter la création artistique à la version freudienne de la sublimation car Freud suppose à l'artiste, comme point de départ, une demande de reconnaissance. C'est-à-dire que là, l'Autre répondrait de cet objet. Or, si c'est la réponse de l'Autre qui est visée, on sait bien qu'elle ne concerne pas l'objet, elle concerne le signifiant présenté par le sujet, c'est-à-dire le signifiant idéal. Au fond, la sublimation freudienne n'a pas grand chose à voir avec ce que l'on peut dégager de l'éthique de la création artistique après avoir lu Lacan. La sublimation, au sens freudien du terme, reste tout à fait dépendante de la reconnaissance de l'Autre.

Je pourrais vous glisser ici le témoignage éclairant d'un analysant qui ne m'en voudra pas, j'espère, de vous faire partager l'importance de sa trouvaille. Ce sujet s'interrogeait sur un détail de sa vie. Très tôt, au seuil de l'adolescence, il s'était mis à peindre et puis il avait laissé tomber sans trop savoir pourquoi. Comme il recherchait des traces de cette époque, un souvenir s'est imposé: il est un peu tard dans la nuit et il est tellement absorbé par la toile qu'il essaye de peindre, qu'il n'a pas vu le temps passer. Heureux d'avoir réussi quelque chose et dans l'idée de faire reconnaître séance tenante son exploit, il s'avise que ses parents ne dorment pas, un rai de lumière filtre sous la porte de leur chambre. Alors il se rue dans celle-ci pour exhiber son œuvre. Je vous laisse deviner le tableau sur lequel il est tombé. Toujours est-il qu'il a vu la taille de l'organe paternel et que ça ne l'a pas encouragé à continuer de manier le pinceau pour épater sa mère. On est là dans le registre de la névrose infantile et pas du tout dans celui de la création. C'est sans doute parce que l'acte de peindre de cet adolescent était de l'ordre de la sublimation, au sens freudien, que cette vocation n'a pas résisté à la rencontre avec le tableau de la sexualité parentale, autrement dit avec ce qui implique la castration.

C'est bien parce que Lacan n'a pas du tout cette idée-là de la sublimation qu'il peut dire, dans un de ses séminaires, que «le névrosé est incapable de sublimation», c'est-à-dire, qu'il est incapable d'élever l'objet à la dignité de la Chose. Ce qui l'en empêche, c'est justement l'idée qu'il se fait de l'Autre, de son savoir et de la jouissance qu'il lui attribue ou qu'il lui refuse. «Toute création de l'art se situe dans le cernement de ce qui reste d'irréductible dans ce savoir, en tant que distingué de la jouissance».

A en croire cet énoncé de Lacan, la sublimation ne détourne pas la pulsion de son but mais, au contraire, elle rapproche le sujet de la Chose, c'est-à-dire de la cause obscure de son désir. Cela situe, résolument, l'œuvre d'art du côté de ce reste irréductible de jouissance dans le savoir. Lacan a un mot pour désigner cet irréductible, il appelle ça l'objet *a*, et on comprend bien en quoi il peut être difficile d'offrir cet objet à la reconnaissance de l'Autre. Cet Autre que le sujet fait exister est toujours un partenaire plus ou moins foncièrement méchant puisqu'il est celui qui impose la parole donc un sacrifice de jouissance. Pour la majorité d'entre nous, la sévérité de cet Autre est tempérée par le fait que ce sacrifice qu'il exige n'est que parodie et qu'il peut s'accommoder du fait que l'objet *a* lui échappe; c'est même cela qui le constitue comme désir. Mais certains ne peuvent se déprendre de la présence intrusive d'un Autre féroce qui réclame qu'on lui sacrifie tout, un Autre qui répondrait, alors, de toute la jouissance sans reste. Cet Autre, c'est le surmoi féroce du psychotique. Ce surmoi ne laisse donc aucune place à ce fameux reste que nous appelons l'objet *a*. Or nous savons en quoi il est essentiel à la constitution du désir et même à la régulation des rapports entre individus. Puisqu'il est ce reste inassimilable, l'objet *a* assure le sujet de ne jamais pouvoir être tout pour l'Autre, ce qui évite bien des passions et bien des folies. Le psychotique, ne disposant pas de la fonction de cet objet qui fait objection au sacrifice, se constitue un Autre qui doit répondre de toute la jouissance. De ce fait c'est un Autre qui n'arrête pas de jouir et le paranoïaque en sait quelque chose. Or il apparaît que certains sujets psychotiques ont su contrer ce déferlement de jouissance par une création artistique.

Nous abordons là un point essentiel, celui de la création comme suppléance ou comme nœud pour stabiliser la psychose. C'est une question très délicate à traiter car il ne faudrait pas laisser croire que cela soit donné à tout psychotique de pouvoir éviter la catastrophe en s'adonnant à une tâche artistique. Il ne faut pas pousser systématiquement un sujet psychotique dans cette voie-là car cela peut tout aussi bien déclencher des catastrophes, dans la mesure où cela le placerait face à l'absence de garantie de l'Autre et face à la paternité d'une œuvre qui en témoignerait. Néanmoins, pour certains comme Joyce, Dali ou d'autres encore, l'œuvre d'art peut faire symptôme et permettre au sujet d'assumer une identité sans en subir les ravages. Ceci suppose, quand on y regarde de près, une astuce qui introduise une limite dans un univers où tout fait signe, où les significations se déchaînent parce que l'exception paternelle fait défaut.

Ainsi Joyce réussit à se faire un nom, en dépit de la forclusion qui touche le Nom-du-Père dans sa lignée. Il pare à la catastrophe qu'il porte en lui en se battant contre un envahisseur. Les Irlandais lui en sont reconnaissants car pour beaucoup d'entre eux Joyce se présente comme le héros qui a lutté

contre l'envahissement de l'Irlande par la langue anglaise. En fait son *Work in progress* traduit surtout l'envahissement par la jouissance de la langue et Joyce n'a pas d'autre solution que cette invention translinguistique qui fait que son écriture reste intraduisible, elle échappe à la signification totalisante de l'Autre du psychotique. Mais, et c'est là le génie de Joyce, elle s'offre aussi comme énigme au monde entier au point qu'elle permet à Joyce d'être ainsi inscrit dans un discours et notamment d'être reconnu par des hommes de lettres dans toutes langues.

Je ne voudrais pas terminer ce travail sur l'œuvre sans évoquer un personnage qui n'a pas eu la chance de Joyce, un personnage dont la création artistique n'a pas fait suppléance à la forclusion puisque cette création n'a vu le jour qu'après le déclenchement de la psychose. Il s'agit d'un créateur reconnu aujourd'hui au Brésil mais aussi en Europe où il a représenté son pays lors de la Biennale de Venise; il s'agit d'Arthur Bispo do Rosario.

Voilà bien quelqu'un d'aussi acharné que Joyce pour se battre contre le déchaînement de la langue. Malheureusement pour lui, il n'a eu recours à son travail créateur qu'à l'occasion de son internement pour un délire mystique caractérisé. Au cours de son séjour à l'hôpital psychiatrique il entend une voix qui lui dit: «tu dois reconstruire le monde». Sa création est donc une façon de répondre à cette injonction. Il s'imagine que Dieu lui donne mission de reconstruire une représentation de tout ce qui existe sur terre pour pouvoir le guider lors de son prochain retour sur notre terre. Il s'agit essentiellement d'un travail sur la matérialité de la lettre fait à base d'écritures sculptées au stylet sur du fer blanc ou brodées sur des bandes de tissu. Ces écritures recensent des noms de lieux, des listes de personnes, des détails géographiques... L'un des objets les plus fameux, c'est le *Manteau de la reconnaissance*, sorte de chasuble brodée qu'il devra revêtir au moment de la rencontre avec Dieu de retour sur terre. A l'intérieur de la chasuble sont brodées des listes de noms de personnages qu'il devra présenter à Dieu: c'est le peuple à partir duquel il devra reconstruire une nouvelle humanité après le passage de Dieu. Sur la face externe de la chasuble sont cousus des galons, des tresses de cordelettes dans un savant nouage. A côté du *Manteau de la reconnaissance*, j'ai pu voir également les *Écharpes de miss*. Ce sont des bandelettes de tissu comparables à ces écharpes que portent les demoiselles élues Miss France, Miss Brésil... Sur ces bandes de tissu sont brodés les noms des pays, leur capitale, les principales villes, leurs curiosités, etc. Bref, il s'agit d'apprendre à Dieu la géographie de la Terre et Bispo avait l'idée que le support des miss pouvait rendre la chose plus attractive pour Dieu.

Un des points qui distingue cette création de celle de Joyce, par exemple, c'est que Bispo n'a jamais eu l'idée de s'en servir pour s'adresser à ses contemporains. Son partenaire, c'était Dieu et personne d'autre. De ce fait, son œuvre n'a pas eu fonction de lien social. On ne s'intéresse d'ailleurs à Bispo que depuis sa mort. L'œuvre de Bispo n'est pas une suppléance mais sans doute a-t-elle favorisé une certaine stabilisation du processus morbide. On peut saisir en quoi le *Manteau de la reconnaissance*, c'est l'habit qui fait le moine Bispo dont l'identité corporelle a dû voler en éclats lors du déclenchement de la psychose. Le corps n'a de consistance imaginaire chez l'être parlant que si l'Autre lui a donné une valeur symbolique et cette valeur se mesure à l'étalon phallique. C'est sans



doute ce qui n'a pas fonctionné pour Arthur Bispo do Rosario et c'est pourquoi, pour retrouver une intégrité corporelle, il a été obligé de graver sur cette enveloppe les signifiants chargés de le représenter auprès de Dieu son créateur. Bispo sculpte, brode les mots qui deviennent objets; en fait, il démontre par-là sa schizophrénie. Mais peut-être qu'avec cette tâche de tous les instants qu'il s'était fixée, avec ce travail d'artisan de la lettre, il a pu stabiliser le processus psychotique dissociatif dont il était le siège.

Alors à la fin de ce parcours que nous venons d'effectuer, depuis les sublimations du névrosé jusqu'aux audaces créatives du psychotique, peut-être que vous vous serez aperçus que la question de la création dépasse de loin le cadre des formations de l'inconscient. Dire que l'inconscient y est à l'œuvre est bien insuffisant. Si la formule est séduisante, si l'idée est passée dans le discours commun, il n'est pas sûr qu'elle soit très opérante. En tout cas, ce n'est pas par ce biais que l'expérience artistique retient notre attention. Ce qui nous intéresse, nous les psychanalystes, ce n'est pas d'interpréter des œuvres artistiques, comme s'il s'agissait de symptômes, pour y débusquer des formations de l'inconscient - histoire d'exercer nos talents - ce qui nous intéresse c'est le témoignage de cette expérience humaine qui peut paraître totalement futile pour le profane alors qu'elle répond bien souvent à une nécessité pour celui qui s'y confronte, une nécessité devant laquelle il n'a pas reculé.