

Marie-José Latour

La structure et le twist *

Au début de cette séquence de notre séminaire, à l'instar de mes collègues, je tiens à saluer la mémoire de Pierre Bruno (1939-2025) et dire ma gratitude envers le professeur qu'il a été, ici à Toulouse. C'est grâce à son accueil exigeant et chaleureux que quelque chose de nouveau ne cesse pas de surgir dans le rapport à la psychanalyse.

Sans oublier la dimension d'impossible qui y préside, il s'agit bien de travailler à sa transmission ! Saison après saison !

Qu'est-ce qu'une saison ?

Voilà donc cinq saisons que la même question insiste, « Qu'enseigne la psychanalyse ? », et que, chacun, nous tentons d'y inscrire l'actualité de nos tentatives d'élaboration.

Mais qu'est-ce qu'une saison ? Si l'on veut bien s'éloigner de l'usage actuel qui en restreint souvent la portée à l'ensemble des épisodes d'une série télévisée, ou à ces regrets hypocrites qui nous font dire « y a plus de saison ! » en voyant les fraises ou les tomates que nos assiettes accueillent en plein hiver, nous préférons renouer avec l'usage initial du terme qui désigne la période de trois mois comprise entre un équinoxe et un solstice, dont l'alternance est provoquée par l'inclinaison de l'axe polaire sur le plan de l'orbite terrestre.

Ryoko Sekiguchi en parle remarquablement dans son livre *Nagori, La Nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*¹. *Nagori*, en japonais, littéralement, c'est « ce qui reste des vagues ». Ce terme signifie la trace, la présence, l'atmosphère d'une chose passée, d'une chose qui n'est plus.

*  Ce texte reprend l'intervention faite à Toulouse le 30 mai 2026 dans le cadre du séminaire *Qu'enseigne la psychanalyse ? Saison V*, organisé par Michel Bousseyroux, Didier Castanet, Jean-Claude Coste et Marie-José Latour.

1.  R. Sekiguchi, *Nagori, La Nostalgie de la saison qui vient de nous quitter*, Paris, P.O.L, 2018.

L'objet de *nagori* est donc aussi bien un lieu qu'un objet ou une personne ou une saison. Ce terme évoque la nostalgie mais il évoque également la notion de quelque chose qui décale légèrement la saison, comme si cette chose même (les fleurs, la neige) ne quittait qu'à regret ce monde. *Nagori*, c'est la coexistence d'une arrivée et d'un départ, d'un cycle et d'un autre, d'une primeur et d'un arrière-goût, d'une attente émue teintée de nostalgie, conjuguant ce qui fait retour et ce qui a changé. Nicolas Bendrihen en avait parlé lors de ses élaborations durant son mandat d'analyste de l'École ². Peut-être y avais-je déjà entendu cette sorte de *twist*.

Tout à la fois, les saisons tournent et reviennent tous les ans, chacune en son temps, mais ce n'est jamais deux fois tout à fait la même ; chaque saison est semblable et différente, identique et singulière, de celle de l'année précédente. Combinant à sa façon la structure – le système cyclique des saisons – et ce que j'appelle le *twist* – ce qui s'actualise dans la structure de façon toujours nouvelle –, chaque saison s'articule à notre propre temporalité qui, elle, a une structure linéaire.

Il y a dans le retour de chaque saison quelque chose qui tient du miracle ! Comme l'écrit Pascal Quignard dans un de ses livres, les saisons se ressemblent alors que rien ne se ressemble jamais.

« Alors, en place pour la leçon de *twist* ? »

C'était ainsi que commençait « cet air nouveau qui nous fait du dégât », chanté initialement par Chubby Checker, les Chaussettes noires, mais bientôt également par les Beatles, Johnny Hallyday, Dalida ou Richard Antony, etc. Les jeunes gens du début des années 1960 dansaient, sans contact, sur « ce rythme merveilleux, un pied devant et les deux mains fermées / légèrement sur le côté sans oublier aussi de pivoter / *twist and twist*, voilà c'est ça oui vous l'avez / courir un peu, sauter de temps en temps / ensuite vous baissez très lentement / tout en conservant le balancement / voilà c'est ça ».

Un ami très cher m'a offert un très beau livre qui rend hommage en même temps au *nagori* et au *twist*. Son autrice Clélia Zernik est professeure de philosophie de l'art à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Ses recherches portent sur l'art contemporain et le cinéma japonais. *Je ne suis pas un yakusa* ³ se compose d'une trentaine de courts textes

2.  Cf. notamment N. Bendrihen, « Summertime sadness », *Wunsch*, n° 19, bulletin international de l'EPFCL, février 2019, et « Un éclair », *Wunsch*, n° 23, mars 2023.

3.  C. Zernik, *Je ne suis pas un yakusa*, Trocy-en-Multien, Éditions Conférence, 2025.

(autant que de stations de métro sur la ligne circulaire de Tokyo) et l'autrice y témoigne de sa connaissance du Japon, à la fois du dedans et du dehors.

Elle sait faire valoir ce qu'en écriture musicale on appelle une coexistence contrapuntique, qui consiste dans la superposition de lignes mélodiques distinctes (« La trahison des images » de Magritte ou le vers d'Aragon « ensemble séparés » en sont également des déclinaisons aussi pertinentes qu'inoubliables). J'y ajoute dorénavant ce magnifique chapitre du livre de Clélia Zernik « Au Japon, le gris n'existe pas ». À Tokyo, Clélia Zernik court, elle court au bord de la rivière. Aller et retour. Pour peu qu'on veuille trouver à ce qui ne synthétise pas quelque intérêt, on peut apercevoir que, alors que le trajet semble le même, le monde a pourtant changé de visage.

Cela est peut-être plus facile dans ce pays, le Japon, où l'austérité de la couleur « gris » est portée à la puissance d'une grande sensibilité esthétique. Par exemple, « en Occident, le gris n'est ni noir ni blanc, mais bien une autre couleur, un mélange et une synthèse des deux couleurs qui est une troisième entité ; au Japon, le gris est toujours en même temps *et* du noir *et* du blanc. Le gris fait coexister le blanc et le noir ⁴ ». Il n'y a donc pas là de synthèse ! « Le gris, c'est *et* noir *et* blanc : blanc à l'aller noir au retour. »

Chacun de ces petits poèmes en prose est à l'image d'une bande de Möbius. Toujours dans sa course le long de la Yamanote (la fameuse ligne circulaire de métro), elle s'avise que « soudain, dans la torsion du ruban de Möbius, dans la courbure de la Yamanote, on se trouve à l'envers de la surface ⁵ », et pour un peu on toucherait du doigt le revers du monde ⁶. Ainsi, le fond n'est pas tant l'opposé de la surface que ce qui l'accompagne ⁷.

Si sur une bande de Möbius, le trajet est toujours le même, le twist ne serait-il pas ce qui donne lieu à l'envers et à l'endroit de décoïncider ? Le truc analytique serait-il chorégraphique ?

C'est en regardant, cet hiver, le patinage artistique durant les Jeux olympiques que ce titre, « La structure et le twist », m'est venu à l'esprit. Les mouvements, les sauts, les enchaînements y sont d'une telle complexité que rien ne peut être laissé au hasard dans leur réalisation. Le twist est une figure de couple où la partenaire est projetée en l'air avec une rotation (twist), ou deux, ou trois, et rattrapée par son partenaire. Dans ces torsions, la réussite ne relève-t-elle pas, au-delà de la performance, d'un

4.  *Ibid.*, p. 89-90.

5.  *Ibid.*, p. 29.

6.  *Ibid.*, p. 43.

7.  *Ibid.*, p. 102.

petit miracle ? Un miracle discret comme celui qui peut se produire dans une séance de psychanalyse, quand soudain, dans le désordonnement d'une phrase répétée pourtant cent fois, surgit un air nouveau qui change radicalement le paysage.

Un genre de bande de Möbius

Une psychanalyse pourrait-elle être une histoire de retours et de torsions ? Si nous relisons le séminaire XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, nous trouvons, notamment dans la leçon du 3 juin 1964, précisément conjuguées « la voie du retour » et « la torsion ». Le passage de la page 199 est paradigmatique de cette complexe conjugaison. La psychanalyse est « la voie de retour » offerte au sujet qui lui permet d'avoir affaire à cette « torsion fondamentale par quoi [...] [il] revient donc au point initial, qui est celui de son manque ⁸ ». Nous y reviendrons.

Mais je vais faire un petit détour. Encore un ! Vous l'avez vu, j'ai choisi pour l'affiche un « genre » de bande de Möbius. Cette lithographie s'intitule *Cavalier*, au singulier, associant une tessellation (un pavage) à une bande de Möbius. C'est ce twist au centre qui a attiré mon attention : là où dans le ruban de Möbius ça tourne *ad infinitum*, ici on est obligé de s'arrêter sur ce qui a lieu.



C'est l'exposition de Maurits Cornelis Escher (1898-1972) à la Monnaie de Paris (du 15 novembre 2025 au 1^{er} mars 2026) qui m'en a donné l'occasion. Celui qui a transformé la géométrie et les mathématiques en art, qu'on surnomme quelquefois le « mathémagicien », celui dont le mouvement hippie a tenté de faire son égérie (nombre de ses œuvres ont été détournées pour des pochettes d'albums de musique), n'a pourtant, de son vivant, jamais vraiment été reconnu par le monde de l'art.

Né à la toute fin du XIX^e siècle aux Pays-Bas dans une famille fortunée de scientifiques, cet enfant d'une santé fragile a été placé dans une pension au bord de la mer. Durant ce qu'il nomme lui-même une « horrible

8. [↑] J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 199.

période », et qu'il situe comme une sorte de point de départ, il trouve un recours auprès de la pratique du dessin, qui le conduira à faire une école d'arts appliqués.

Suivra un voyage en Italie, où les paysages et l'architecture l'éblouissent et où l'intérêt pour le fantastique et les images doubles, qu'on peut interpréter de deux manières différentes, le conduit à chercher au-delà de l'apparence. Il y rencontre sa femme, ils s'installent à Rome et ont trois enfants. À l'arrivée du fascisme, ils quittent l'Italie. Un voyage à Grenade est déterminant, Escher est subjugué par les mosaïques de l'Alhambra ; à partir de leur relevé exhaustif, avec l'aide de sa femme, il va établir une sorte de dictionnaire de formes.

Outre les expositions et notamment la dernière, différentes vidéos et ouvrages qui lui sont consacrés, on peut voir sur Arte un formidable documentaire de Robin Lutz ⁹, réalisé en 2018 à partir des écrits d'Escher (notes, discours, journaux) et de sa correspondance.

Avec deux figures, plus ou moins identiques, qui s'imbriquent, Escher parvient à faire une sorte de pavage dans lequel aucun espace ne reste libre. Par cette méthode, il réalise des tessellations qui vont du plus grand au plus petit, typique de sa tentative pour représenter l'infini et de son intérêt pour la métamorphose. À ce qu'il dit faire depuis l'enfance, des associations d'idées, il allie la rigueur scientifique et l'imagination poétique pour passer de l'image d'un poisson à celle d'un oiseau, de celle d'une petite ville italienne à celle d'un échiquier. Il observe les déformations dans les miroirs, captivé par les sphères, il en vient à renverser les codes de la perspective, il tord la perspective jusqu'à la faire mentir, comme le montre son escalier paradoxal de la gravure intitulée *Relativité*.

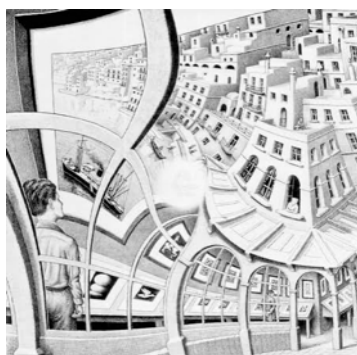
En 1954, les estampes d'Escher vont être exposées au Congrès international des mathématiciens à Amsterdam, qui y lisent des représentations de ce qu'ils ne connaissaient que comme des formules abstraites, comme le cube de Necker ou le ruban de Möbius. Il y rencontrera Roger Penrose (1931-2005), H. S. M. Coxeter (1907-2003) et d'autres mathématiciens, à qui il ne manquera pas de reprocher leur façon de parler, trop complexe pour un profane. Sur YouTube on trouve des vidéos où on voit Coxeter commenter les dessins d'Escher et en donner leur formalisation mathématique. M. C. Escher devance les mathématiciens et sait sans eux ce qu'ils enseignent !

9.  R. Lutz, M. C. Escher, *l'explorateur de l'infini*, documentaire, 81 min, Pays-Bas, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=_t_4jANbFhQ&t=2560s.

Et au milieu un trou

Dans un de ses ouvrages, Douglas Hofstadter, scientifique et universitaire américain, réunit Gödel, Escher, Bach [GEB] comme les *brins d'une guirlande éternelle*¹⁰ [BGE]. Les mathématiciens ont repéré dans les dessins d'Escher les principes mathématiques de symétrie et de structure. Comme dans un canon de Bach (qu'Escher écoutait en boucle), dans l'œuvre intitulée *Métamorphose*, on s'éloigne de plus en plus du point du départ pour s'y retrouver soudain. Cela ne nous rappelle-t-il pas le mouvement d'une psychanalyse ?

Revenons un instant sur la gravure *Galerie d'estampes* (1956).



Un jeune homme regarde un tableau dans une galerie d'art, le tableau d'un navire dans le port d'une petite ville, qui se trouve être la ville même dans laquelle il se trouve. L'espace du tableau se fond avec celui de l'observateur, créant une boucle visuelle apparemment sans fin. Pourtant, il ne s'agit pas d'une mise en abyme, toujours voisine d'une illusion d'éternité, car ce que le jeune homme ne peut pas voir et que nous voyons, est la « tache singulière » du milieu, le centre vide du tableau, là où nous pouvons lire la signature d'Escher et un certain nombre d'indications sur la lithographie elle-même.

C'est à ce point qu'il y a un débat entre mathématiciens. Certains, dont Hofstadter, qui y voit une parabole graphique du théorème d'incomplétude de Gödel, posent que le centre est et doit être incomplet, alors que d'autres veulent achever l'inachevable. En 2003, Lenstra et Bart de Smit, de l'université de Leyde, ont retrouvé la grille de torsion utilisée par Escher. Ils ont démontré les règles mathématiques qui président à cette construction

10. ↑ D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach, Les Brins d'une guirlande éternelle*, Paris, Dunod, 2000.

et ont réussi à remplir l'espace laissé vide de forme par Escher, en proposant une méthode pour combler cet espace en considérant l'œuvre comme dessinée sur une courbe elliptique du corps des nombres complexes. Ils estiment qu'une version idéale de la *Galerie d'estampes* contient une copie d'elle-même (effet Droste), pivotée d'un angle dans le sens horaire et réduite d'un facteur $r \approx 22,58$.

Or, ce qui intéresse Escher, lui qui sait que « l'intensité d'un ressenti reste irréprésentable », ce n'est pas le possible. Ce qu'il poursuit, ce n'est pas le comblement d'un trou, mais « ce sont des idées qui ne sont pas réalisables », car « seuls ceux qui tentent l'absurde atteindront l'impossible ¹¹ ».

Je reviens un instant sur cette merveille de la langue japonaise que Clélia Zernik évoque dans son ouvrage et qui concerne le verbe « perdre ». En français, le verbe perdre est transitif. C'est toujours un sujet qui perd quelque chose. Par conséquent, le sujet est toujours un peu responsable de la perte. En japonais, il n'y a pas de sujet de la perte : c'est plutôt l'objet lui-même qui a disparu, qui s'est effacé, qui s'est retiré. Les objets perdus deviennent ainsi autant d'offrandes au monde de l'envers.

« La structure, c'est le réel qui se fait jour dans le langage ¹² »

En 1966, dans un entretien avec Gilles Lapouge, Lacan disait que pour lui le « mot structure désigne exactement l'incidence du langage comme tel dans ce champ phénoménal qui peut être groupé sous la rubrique de ce qui est analysable au sens analytique ¹³. »

Il écrira plus tard cette phrase dans « L'étourdit » que j'ai choisie comme titre de ce dernier chapitre. Elle a souvent été dépliée par Michel Bousseyroux, notamment dans la première séquence de notre saison ¹⁴. Je vous invite à lire ses livres, qui nous donnent bien du fil à retordre et qui nous font tirer la langue, et qui nous conduisent également, à force de twists et de torsions, sur des voies inédites.

Cette phrase de Lacan formule les deux plans que j'ai essayé de nous rendre sensibles dans leur imbrication. Dans le discours courant, la structure est souvent considérée comme équivalente à ce qui est fixe, figé – qui peut bouger, voire se rompre, mais alors point de salut ! Si la structure d'un pont bouge, ou la structure d'un arbre, il y a de grandes chances que

11.  M. C. Escher, cité dans R. Lutz, *M. C. Escher, l'explorateur de l'infini*, op. cit.

12.  J. Lacan, « L'étourdit », dans *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 476.

13.  J. Lacan, Interview au *Figaro littéraire* du 29 décembre 1966.

14.  M. Bousseyroux, « Ce qui fait tirer la langue », *Mensuel*, n° 194, Paris, EPFCL, mars 2026, p. 43-56.

surviene un patatras ! Ce n'est pas que la structure ne soit pas tout, c'est qu'elle est pas toute.

C'est dans la trente et unième des *Nouvelles conférences*, intitulée « La décomposition de la personnalité psychique », que Freud aborde la question de la structure. Comme Escher, il l'aborde par le biais de la cristallographie : « Si nous jetons un cristal par terre, il se brise, mais pas arbitrairement, il se casse alors suivant ses plans de clivage en des morceaux dont la délimitation, bien qu'invisible, était cependant déterminée à l'avance par la structure du cristal ¹⁵. » Le cristal se brise selon les lignes de faille qui le structurent. La structure impose donc une méthode de lecture qui inclut le « pas-à-lire ¹⁶ ».

Lacan soulignera le caractère d'incomplétude de la structure : y est absent ce qui fonde son fonctionnement, le trou. J'ai saisi (enfin !) pourquoi le théorème de Gödel, dit d'incomplétude ¹⁷, est si important pour la psychanalyse. Il me semble que c'est également ce qui est indiqué dans cette phrase dont j'ai fait le titre de ce chapitre. Le sujet est l'effet de la structure du signifiant et ce n'est que par cette prise du sujet que la structure s'active.

Si le sujet, comme le cristal, est déterminé par la structure, il est, lui, responsable de l'effet qu'il est. D'en prendre la mesure est ce qui peut permettre un twist radical ! Le twist serait une façon de nommer ce qui dans la structure reste ouvert.

Je reviens un instant sur ce passage du séminaire XI, que j'évoquais tout à l'heure, où Lacan conjugue « la voie du retour » et « la torsion ». Si la psychanalyse est « la voie de retour » offerte au sujet qui lui permet d'avoir affaire à cette « torsion fondamentale par quoi [...] il revient au point initial qui est celui de son manque », « cet effet de torsion est essentiel à intégrer la phase de sortie du transfert ¹⁸ ».

15.  S. Freud, « La décomposition de la personnalité psychique », dans *Œuvres complètes*, tome XIX, Paris, Puf, 1995, p. 142.

16.  J. Lacan, « Postface au Séminaire XI », dans *Autres écrits*, op. cit., p. 504.

17.  Le premier théorème d'incomplétude établit qu'une théorie cohérente suffisante pour y démontrer les théorèmes de base de l'arithmétique est nécessairement incomplète, au sens où il existe des énoncés qui n'y sont ni démontrables, ni réfutables (un énoncé est démontrable si on peut le déduire des axiomes de la théorie, il est réfutable si on peut déduire sa négation). Une théorie est cohérente s'il existe des énoncés qui n'y sont pas démontrables ; par exemple, on exprime souvent la cohérence de l'arithmétique par le fait que l'énoncé $0 = 1$ n'y est pas démontrable (sachant que bien entendu $0 \neq 1$ l'est).

18.  J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 199.

Twist and twist

Lors d'une séance de notre séminaire, en 2018, partagée avec Nicolas Bendrihen, alors que lui avait parlé sous ce beau titre qui ne manquait pas de twist : « Ça commence à la fin ¹⁹ », j'avais évoqué « la géométrie du peu ». Souhaitant tenter de répondre, non pas à la question, mais de la question qui nous occupait à l'époque, « Qu'est-ce qu'une psychanalyse lacanienne ? », j'avais convoqué plusieurs artistes et chercheurs dont le point commun pourrait être un certain art de la discrétion, qui me semble également présider à la pratique psychanalytique. Aux côtés de Robert Desnos et Samuel Beckett, j'avais évoqué l'œuvre de Maurice Matieu (1934-2017), qui a d'abord été mathématicien avant de devenir peintre, et à cette occasion « retrouvé » quelques-uns de « ces objets impossibles », dont la représentation d'une construction fictive est contraire aux lois physiques connues, soit précisément ce qui avait épaté le congrès de mathématiciens dans l'exposition des gravures d'Escher en 1954. Roger Penrose a donné son nom à un triangle de cet acabit.

Il se trouve que Penrose a proposé, dans les années 1970, une théorie des *twisteurs*, qui s'appuie sur la relativité fondamentale, faite de structures géométriques complexes liées à la lumière, qui entraîne une nouvelle manière de regarder l'espace-temps. Je vais résumer cela très grossièrement. Si on considère une ville, il y a la façon classique de la voir par les bâtiments et les rues, et il y a la façon « twistorielle », par tous les rayons lumineux qui traversent la ville. Nous avons l'idée que nous aurons là deux façons différentes de voir le monde, qui ouvrent des perspectives tout aussi différentes !

Je crains, hélas, de vous avoir apporté plus d'ombre que de lumière. Cependant, j'ai pu mesurer, une fois encore, à quel point « tout surgit de la structure du signifiant ²⁰ » et combien la psychanalyse est un procédé remarquable pour en prendre la mesure !

19.  N. Bendrihen, « Ça commence à la fin », *L'En-je lacanien*, n° 31, Toulouse, Érès, 2018, p. 57-62.

20.  J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 188.