



Freud et l'image

Loin des poncifs moralisateurs qui dénoncent, dans notre société, un impérialisme de l'image au détriment de l'écrit, la psychanalyse a dû, dès son départ, tenir compte des effets de l'image sur les êtres parlants. Ces effets, qui ne sont pas des moindres et ont affecté Freud lui-même, relèvent souvent de l'énigme et provoquent la perplexité. L'art s'en empare dans ses créations pour atteindre le spectateur dans son intimité ; la psychanalyse, quant à elle, peut les éclairer. Elle y est notamment conduite lorsqu'il apparaît que l'image est une source de souffrance. L'image du corps propre d'un sujet, par exemple, si celle-ci lui échappe comme dans la schizophrénie ; l'image de l'être perdu qui fuit avec sa libido dans la mélancolie ; l'image qui le hante ou l'aspire dans l'hallucination ou qui l'angoisse, plus banalement, dans le cas de l'anorexie.

Dans *La Science des rêves*, Freud élabore la théorie et la clinique d'un sujet divisé : dans son sommeil, le dormeur est soumis à une véritable passion des images dont son inconscient et son préconscient sont pourtant les machinistes. La rédaction de ce livre

inaugural de Freud, véritable acte de naissance de la psychanalyse, n'est-elle pas contemporaine de l'invention du cinéma par les frères Lumière ? L'interprétation du rêve est censée remonter dans les méandres et les rouages de sa production qui peine souvent, à l'instar d'un travail réel dit « travail du rêve », à soumettre l'image à l'écriture des pensées du rêve, eu « égard à la représentabilité » de ces pensées. L'image semble être ici servie du logos, esclave frappée d'un certain archaïsme : le rébus du rêve, n'est-il pas comparé par Freud aux hiéroglyphes ? C'est la pensée et finalement le langage qui dépassent l'image et la dominent. Seul le sujet, dans sa foncière « stupidité » dira Lacan, la regarde avec fascination, sans rien y comprendre jusqu'à ce que le sens du rêve lui soit révélé.

Or, on trouve aussi chez Freud une autre attitude, un rapport tout différent à l'image, opposé au précédent, où le découvreur de l'inconscient se montre touché par une image dont le sens se dérobe plus longtemps que celui du rêve. Cette passion-là commence déjà quand Freud s'intéresse au « souvenir-écran » qui résiste un peu plus qu'un rêve à son déchiffrement. Lacan caractérisera le souvenir-écran comme un « arrêt sur image » cinématographique et le mettra dans un rapport structural avec le fétichisme. Plus inquiétant encore, cet autoportrait de Luca Signorelli, le peintre du Jugement dernier, fresque que Freud avait visitée dans le Duomo d'Orvieto. Son oubli du nom du peintre lors d'un voyage en Dalmatie contraste d'une façon étrange avec la luminosité d'une parcelle des fresques qui semble le narguer, comme si l'image gardait ici le dernier mot. Or plus Freud avance dans son œuvre, plus il est attiré par des peintures ou par des sculptures qui renferment un message qui lui échappe. Ainsi son interprétation trop subjective voire symptomatique du Moïse de Michel-Ange ne cesse d'être réfutée par les historiens d'art. En avançant que Michel-Ange avait voulu représenter un Moïse capable de maîtriser ses affects et pulsions, en qui l'esprit l'emporterait sur la matière, Freud anticipe sur son propre Moïse, fondateur du monothéisme juif et sur l'aversion des images comme la condition d'une spiritualité exceptionnelle reconnue aux Juifs. Réponse radicale à la force envoûtante de l'image.

Lacan a dû affronter cette puissance de l'image à travers sa théorie de la fixité du fantasme. Entré dans le discours psychanalytique par la porte de l'imaginaire, tel qu'il avait été conceptualisé par Sartre et Merleau-Ponty, Lacan déprécie pourtant d'abord cette dimension en faveur du symbolique et plus tard du réel, mais sans jamais mettre en veilleuse ni sa recherche sur les pathologies de l'image du corps ni sa passion pour la peinture. Ce n'est que vers la fin de son enseignement qu'il réévalue l'imaginaire comme l'équivalent des deux autres coordonnées, le symbolique et le réel, le traitant désormais comme une donnée irréductible de l'expérience humaine, voire la matrice du symptôme dans le cas de Joyce qu'il étudie toute une année.

Notre colloque prendra donc au sérieux la tension qui existe, d'une part, entre l'image dont le sens se laisse dévoiler même s'il se soustrait d'abord au sujet comme dans le rêve ou d'autres formations de l'inconscient et, d'autre part, l'image qui excède le discours, qu'elle soit porteuse des effets esthétiques les plus divers ou productrice de symptômes qui vous laissent coi.

Ne faudrait-il pas d'ailleurs examiner le lien entre l'image et la détermination de son support et se pencher par exemple sur le dessin par lequel l'homme aux loups a représenté les cinq loups sur un arbre qui l'avaient tant effrayé lors de son premier rêve d'angoisse ? Ou sur les girafes chiffonnées du petit Hans ? Quel rapport y a-t-il entre ces

images cliniques et d'autres « images freudiennes » comme l'autoportrait de Signorelli ou encore le sourire de Mona Lisa ou la sculpture de Michel-Ange, si ce n'est qu'elles ont été engendrées à partir du désir de l'Autre ?

Le rêve montre, mais, plus généralement, l'image donne aussi l'injonction de voir, sans qu'il soit toujours possible de déterminer le destinataire de cette injonction. Les recherches sur la dévotion chrétienne devraient à cet égard apporter des enseignements riches de paradoxes et de surprises. L'image se fait le vecteur de toutes sortes de volontés religieuses ou politiques. Elle a aussi la fonction d'assouvir la pulsion, faisant partie des montages qui la supportent. Une image peut ainsi véhiculer les impératifs du surmoi « obscène et féroce » et contribue parfois à cette inflation visuelle qui nous rend aveugle.

Nos exposés porteront donc d'une part sur le rapport littéraire ou rhétorique de la lettre à l'image dans les textes littéraires et d'autre part sur l'étude de l'image dans la photo, le cinéma ou la vidéo, ainsi que leur questionnement par la psychanalyse. Sans omettre l'image dans la psychanalyse, dans ses diverses acceptions, cliniques, freudiennes ou lacaniennes.

Arguments des interventions et titres des auteurs

— L'image voilée

Bruno Nassim Aboudrar

Une œuvre non figurative – un tableau abstrait, par exemple – est-elle une image ? Rigoureusement, non. L'image a partie liée avec sa propre étrange faculté à imiter ce que la théorie de l'art a longtemps nommé la nature, la création dans le discours religieux – à figurer. Et une peinture abstraite ne peut être dite image que parce qu'elle est reproduite, ou parce qu'on la perçoit à partir de notre habitude des images.

Pourtant, il y a dans toute image, central et constitutif, un motif qui tend à la limite de la figure, ainsi des toiles (nappes, linges, suaires), voiles, drapés dont l'image, en Occident, le plus souvent se compose. Pour autant qu'on connaisse le regard de Freud, il n'aura pas ignoré cette dimension non imageante de l'image, durant ses jours passés à Saint Pierre aux liens, à suivre le flot de la barbe de Moïse.

Professeur d'esthétique – Théorie de l'art à l'Université de Paris 3-Sorbonne nouvelle.
Auteur de *Voir les fous*, Paris, PUF, 1999 ; *Nous n'irons plus au musée*, Paris, Aubier, 2001. *Ici-bas* (roman), à paraître en avril 2009 chez Gallimard.

— Quand Hitchcock rencontre Dali : Spellbound (La Maison du Docteur Edwards, 1945)

Nancy Berthier

Selon Marc Vernet, « le grand apport de la psychanalyse a été de fournir un nouvel alibi à la structure du film narratif américain. Elle justifie en effet à la fois la démarche du film (énigme, récurrence, solution finale, etc.) et les actes des personnages. » Dans le processus de « cinématographisation de la psychanalyse » qui a irrigué le cinéma américain mais aussi européen du 20^{ème} siècle, ce film de Hitchcock occupe une place à part en raison de la rencontre qu'il suppose entre deux univers, celui du maître du suspense et celui de l'artiste surréaliste : « J'ai voulu absolument rompre avec la tradition des rêves de cinéma qui sont habituellement brumeux et confus [...] j'ai demandé à Seznick de s'assurer la collaboration de Salvador Dali », a précisé Hitchcock. De quelle manière ces deux univers convergent au service d'une « mise en image » de la théorie psychanalytique du rêve ?

Professeure des Universités (université Paris-Est). Agrégée d'espagnol, ancienne élève de l'ENS (Ulm), ancienne élève de l'École des Hautes Études Hispaniques (Casa de Velázquez, Madrid). Doctorat et Habilitation à diriger des recherches soutenus à Paris IV-Sorbonne. Auteure de *Le franquisme et son image. Cinéma et propagande*, Toulouse, PUM, 1998 ; *De la guerre à l'écran: ¡Ay Carmela!* de Carlos Saura, Toulouse, PUM, 1999, 2^e édition augmentée en 2005 ; *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, Paris, Cerf, 7^e Art, 2005.

— L'œil de Polyphème. Góngora et un mythe générateur d'images
Mercedes Blanco

Les mythes grecs, dont on peut poser qu'ils sont, comme tous les mythes, d'abord des récits et donc des êtres de discours, relevant avant tout du symbolique, ont depuis toujours engendré des images, aussi nombreuses que fascinantes, au point qu'il est des mythes, comme celui des Amazones, dont les témoignages les plus anciens et de loin les plus nombreux, se trouvent non pas dans des textes, mais dans des peintures sur des vases, le plus souvent attiques. La Renaissance et le Baroque se caractérisent par un retour du mythe grec (connu le plus souvent par des sources romaines). Or ce retour paraît rigoureusement inséparable d'un retour de l'image, ou de l'imagerie mythologique, et il coïncide avec un enrichissement et extension sans précédents du domaine de la peinture. Nous analyserons cette appartenance réciproque du mythe et de l'image fixée et perpétuée comme œuvre d'art, peinture et sculpture, à travers l'attention particulière portée à un des grands poèmes du Baroque, la Fable de Polyphème de Góngora, récit d'un mythe où le drame met en jeu la vision et son corrélat la cécité. Ce poème nous submerge dans un flot d'images ou d'effets d'image dont nous tenterons d'élucider les mécanismes et la visée.

Professeure à l'Université de Paris IV-Sorbonne et spécialiste de littérature espagnole (période classique), ancienne élève de l'ENS, agrégée d'espagnol. Auteure de *Les Rhétoriques de la pointe. Balthazar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992 et *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.

— Images et politique
Marie-Claire Boons

À partir du bannissement platonicien de tout recours à l'image, on examinera, dans des situations politiques différentes, des rapports singuliers à l'image et à son utilisation, depuis la non-pensée jusqu'à son au-delà.

Psychanalyste, membre de l'École de Psychanalyse Sigmund Freud. Auteure de *Le Pas aveugle*, Paris, Denoël, 2008 ; elle a contribué à *C'est terrible quand on y pense*, Paris, Galilée, 1982 ; *Mulheres/Homens (Ensaio psicanalítico sobre a Diferença Sexual)*, Rio de Janeiro, Edition Relume Dumara, 1992.

— L'étrangeté familière de la photographie

Lin Chi-Ming

Lire la photographie à la lumière de l'Unheimlich de Freud et lire l'Unheimlich à la lumière de la photographie, tel sera le point de départ de cette tentative. Autant que le sème du secret caché et de la familiarité devenue inquiétante, les thèmes des yeux arrachés, du double et de la mort, du clivage et de la convergence de la mécanique et l'optique, de la répétition non intentionnelle, de la signification secrète, du symbolisme excessif, du retour du même, de la folie, des membres coupés, de la léthargie sont lisibles sous ces angles différents. Cette lecture réciproque nous amènera surtout à une autre idée de l'inconscient optique et à une autre version de la photographie surréaliste. La lecture se terminera sur une analyse de l'œuvre de Chang Chien-Chi, le seul photographe taïwanais devenu membre de l'agence Magnum.

Professeur associé au Département des Arts, National Taipei University of Education, professeur invité à l'Université Paris 7. Ses publications récentes portent sur la photographie, l'art contemporain, l'esthétique, le cinéma et la pensée contemporaine. Il a notamment publié un livre sur la photographie réaliste et le photo-reportage à Taiwan (2004) et un article sur l'art contemporain et la photographie à Taiwan dans *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique* (Paris, You-Feng, 2008). Il est également le traducteur en chinois de W. Benjamin, F. Baudrillard, M. Foucault, P. Bourdieu et P. Jullien.

— « Le maître, c'est lui »

Hubert Damisch

Hubert Damisch a enseigné pendant trente ans à l'EHESS. Il a notamment publié *Un souvenir d'enfance* par Piero della Francesca, Paris, Seuil, 1997 ; *L'origine de la perspective*, Paris, Champs Flammarion, 1999 ; *Le jugement de Pâris*, Paris, Champs Flammarion, 1999 ; et *Ciné fil*, Paris, Seuil, 2008. Il prépare actuellement un ouvrage sur Luca Signorelli.

— Le « retour à Freud » dans le Cinéma de Deleuze

Daisuke Fukuda

Le thème du double est abondant dans les travaux littéraires de Freud. Il est abordé par ses écrivains préférés comme Zweig, Schnitzler, Hoffmann et surtout Jensens, auteur de *la Gradiva*. Nous traiterons de l'analyse cinématographique du double avec Deleuze. Dans son ouvrage consacré au septième art, le philosophe est plus freudien qu'on ne l'imagine. Il l'est surtout quand il traite les films d'Antonioni. En abordant le même

thème grâce à deux médiums différents, nous verrons la richesse de l'abord freudien de l'image.

Chargé de cours à l'université Aoyama Gakuin, School of Cultural Creative Studies (Tokyo). Doctorant de l'université Paris VIII.

— Des images insoutenables

Franz Kaltenbeck

La fonction du rêve de garder le sommeil et de satisfaire un vœu, qui remonte à l'enfance, échoue dans le rêve d'angoisse, explique Freud à la fin de *La Science des rêves*. Les rêves des névroses traumatiques, qui surviennent après des accidents ou des actes de guerre, mentionnés dans *Au-delà du principe du plaisir*, remettent toujours à nouveau le rêveur dans la situation traumatisante, et ne remplissent pas non plus cette fonction. À quoi servent-ils alors ? Leurs images se distinguent-elles de celles d'un rêve classique, forment-elles encore un rébus pour chiffrer l'inconscient ? Le rêveur est-il représenté par tous les personnages quand par exemple le cauchemar d'un assassin lui montre le corps de sa victime ? Afin de répondre à ces questions nous interrogerons des psychanalystes après Freud, avant tout Lacan, qui a tenu *Finnegans Wake*, l'œuvre ultime de James Joyce, pour un vaste cauchemar. Nous travaillerons aussi sur les rêves traumatiques de détenus ayant commis des crimes de sang.

Psychanalyste à Paris, à Lille et au SMPR de la Maison d'arrêt de Sequedin du Centre Hospitalier Régional Universitaire de Lille. Rédacteur en chef de *Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse*. Auteur de nombreux articles de psychanalyse et de critique littéraire, ainsi que de Reinhard Priessnitz, *der stille Rebell*, Vienne/Graz, Literaturverlag Droschl, 2006. Éditeur, avec Peter Weibel, de *Trauma und Erinnerung*, Vienne, Passagen-Verlag, 2000 et de *Sigmund Freud, Immer noch Unbehagen in der Kultur?*, Berlin, Diaphanes, 2009. Enseigne à « *Savoirs et clinique* » et anime le séminaire « *Psychanalyse et criminologie* » au SMPR de Lille.

— Les mots et les images chez Freud et Pérez Galdós : le dialecte du rêve et la création littéraire

Sadi Lakhdari

Les images visuelles et non les mots sont les modes de représentation privilégiés par le rêve. Ce système d'écriture n'est pas une langue mais un des dialectes de l'inconscient qui en possède d'autres. Le déchiffrement du rêve comparé par Freud à celui du rébus ou des hiéroglyphes a pour but de transcrire en mots ces images qui renvoient toujours à un substrat infantile perdu pour la conscience.

Benito Pérez Galdós (1843-1920), le plus grand romancier espagnol du XIXe siècle, développe des théories très semblables dans un de ses romans, *Angel Guerra* (1890-1891) où il accorde une grande importance aux « cauchemars constitutifs » de son héros. L'étude rapide de ce texte que nous prendrons en exemple nous permettra d'aborder les rapports entre le mot et l'image tels que les envisage Freud en posant la question de la création littéraire. Comment la mise en mot peut-elle permettre un accès à l'inconscient et comment la création de rêves fictifs peut-elle parvenir à ce même résultat, c'est la question que nous poserons. Dans ce cas précis c'est à partir de textes littéraires et de tableaux implicitement désignés que l'auteur tente de donner forme à des

représentations visuelles endogènes, nouant réalité, imaginaire et symbolique de façon complexe.

Professeur de littérature espagnole contemporaine à l'université de Paris-Sorbonne, ancien élève de l'ENS-ULM, agrégé d'espagnol, et détenteur d'un DESS de psychopathologie. Il dirige l'UFR d'Études ibériques et latino-américaines ainsi que le CRIMIC à l'université Paris-Sorbonne. Il a publié plusieurs éditions de romans de Benito Pérez Galdós en français chez Garnier-Flamarion et en espagnol chez Biblioteca nueva. Sa thèse d'État, publiée simultanément chez l'Harmattan et aux Éditions hispaniques de Paris IV, porte sur l'interprétation psychanalytique des romans de Galdós.

— Regard et miroir, image et monnaie : formes visuelles du tabou dans le totem bonapartiste, par Jacques-Louis David

Luiz Renato Martins

L'affiliation de David à la cause jacobine est indiscutable et le Marat (1793) est un « chef-d'œuvre », dit Baudelaire. Mais l'histoire passe et la peinture de David se met aussi au service du césarisme, contribuant à la sacralisation de l'État post-républicain comme fabrique de tabous. Quels sont alors les rôles de l'art et de l'image dans cette nouvelle situation, qui est aussi celle de l'assassinat de la Révolution? Clivage, duplicité, ambivalence ou lieu du non-dit et de l'impensé ?

Dans la polyvalence de la scène de « l'Odysseus » du Saint-Bernard, image qui est aussi celle d'un « impératif catégorique » incarné, réside déjà l'avenir d'une illusion, celle de l'autonomie de l'art. Nous suivrons les étapes de cette question jusqu'au portrait du tyran au bureau (National Gallery of Art, Washington) comme le Moïse d'un nouveau monothéisme : celui de l'administration panoptique totémisée.

Professeur au Département des arts plastiques et à l' « Escola de Comunicações e Artes », Université de São Paulo, Brasil ; auteur de *Manet: uma Mulher de Negócios, um Almoço no Parque e um Bar*, Rio de Janeiro, Zahar, 2007 ; coordinateur-scientifique du centre d'études DESFORMAS/ USP.

— Claude Cahun, l'écrit, l'image

Sophie Mendelsohn

Compagne de route indisciplinée du mouvement surréaliste, Claude Cahun a fait œuvre d'écrivain et de photographe de 1914 à 1953. La postérité qu'elle a trouvée chez des artistes contemporaines comme Cindy Sherman a contribué à la redécouverte de son travail de photographe depuis une vingtaine d'années. L'intérêt de la critique s'est alors porté sur ses auto-portraits, qui constituent la majeure partie de son exploration photographique, et l'on n'a pas manqué d'y mettre en évidence la fonction du masque et de la métamorphose comme mise au travail de la question du genre. On a moins remarqué, cependant, que le détournement systématiquement pratiqué dans ses écrits aussi bien que dans ses images profite plutôt à une certaine neutralisation - « Neutre est le seul genre qui me convienne toujours » (Aveux non avenues, p. 366) -, qui ne cesse de refaire le pari de l'indétermination (Les Paris sont ouverts). En croisant les écrits et les auto-portraits de Claude Cahun, on cherchera à montrer comment elle parvient à faire exister cet « impossible » qu'en artiste surréaliste elle tentait d'atteindre : « Je vais jusqu'où je suis, je n'y suis pas encore. » On s'orientera sur la logique du « pastout »

proposée par Lacan dans ses formules de la sexuation pour éclairer la façon dont elle produit des images pour briser avec le visible, et des textes pour rompre avec le lisible.

Sophie Mendelsohn, psychologue clinicienne, psychanalyste, Paris.

— Irreprésentable ou interdit de la représentation?

André Michels

Si l'interdit de la représentation est formulé de façon explicite à la fin de l'œuvre de Freud, n'est-ce pas un opérateur décisif intervenant dès le début de son élaboration ? De la représentation faut-il parler en termes d'impossible ou d'interdit? Quel est le statut de cette différence? Quelle est sa signification pour la pratique actuelle de la psychanalyse?

André Michels, psychiatre et psychanalyste (Luxembourg), membre d'Espace analytique et chercheur-associé à l'Université Paris 7, a dirigé *Les limites du corps, le corps comme limite*, Toulouse, érès, 2006.

— Dumme Dinge : Freud cinéphobe ?

Régis Michel

On sait que Freud a pensé l'image comme personne avant lui dans les éditions successives de la *Traumdeutung*. Mais cette image est sélective : elle ignore le mouvement (la mécanique), c'est-à-dire le cinéma. Cet oubli est bien sûr un déni. *Dumme Dinge* : des fadaïses, écrit Freud à Ferenczi (1925) d'un projet de film sur la psychanalyse qu'il récuse avec violence. Et si la formule s'appliquait au cinéma lui-même, qu'il avait en piètre estime ? C'est l'un des paradoxes les plus troublants de la pensée freudienne, dont l'âge d'or coïncide avec celui du cinématographe (les années vingt), et qui fait de la *Traumdeutung* une machine à voir l'invisible : un film sans caméra. Puissance du langage, fût-il visuel ? Méfiance de l'industrie, fût-elle culturelle ? L'image (trop d'image) rendrait-elle aveugle ? Mais de quelle image s'agit-il ? On interrogera, films à l'appui, la cinéphobie de Freud, lequel admet bien que la pensée vaut image, mais pas, comme dit Deleuze, que l'image vaut pensée.

Conservateur en chef au Musée du Louvre. Il est l'auteur, entre autres, d'une exposition récente sur la vidéo contemporaine, *L'œil-écran ou la nouvelle image. 100 vidéos pour repenser le monde* (Casino Luxembourg, 2007).

— Deuil, mélancolie et catastrophes au cinéma

Geneviève Morel

« Deuil et mélancolie » (1916) a suscité de nombreuses controverses. On a notamment reproché à Freud, qui était pourtant au fait de l'anthropologie de son temps, de ne pas avoir tenu compte de la dimension sociale et collective du deuil. Par ailleurs, la psychanalyse post-freudienne a souligné le rôle essentiel de l'image dans le deuil et la mélancolie (Lacan). Or l'étude de films très récents montre l'effort du cinéma contemporain pour résoudre l'aporie d'un deuil à la fois absolument singulier et, hélas, partagé par beaucoup : travail sur l'image et la narration qui ouvre peut-être de nouvelles perspectives psychanalytiques sur le deuil, notamment après une catastrophe naturelle, guerrière ou terroriste.

Psychanalyste à Paris et à Lille, ancienne élève de l'ENS, docteur en psychologie clinique et psychopathologie, présidente de « Savoirs et clinique » et du « Collège de Psychanalystes d'Aleph ». Dernier ouvrage paru : *La loi de la mère. Essai sur le sinthome sexuel*, Paris, Anthropos, 2008.

— L'Inconscient structuré comme un théâtre

Antonio Quinet

À la Salpêtrière, lors de son séjour à Paris, Freud fut touché par le spectacle des corps paralysés et agités des sujets hypnotisés et mis en scène par le Docteur Charcot. En 1900, il ouvre le rideau de l'inconscient avec la pièce *Oedipe roi* après s'être intéressé au « théâtre privé » - selon l'expression d'Anna O. - des hystériques. Cet inconscient tragique qui secrète les images de rêves et de cauchemars, Freud le situe sur une autre scène, die *Andere Schauplatz*.

La mise en acte de l'inconscient relève de la théâtralisation du langage et met en jeu le réel de la pulsion et les objets de la jouissance, le regard et la voix. Le fantasme en est l'illustration où le sujet est le « metteur en scène de toute la capture imaginaire » (Lacan). Le fantasme se situe au niveau scopique, ou spectaculaire, du désir comme « désir à l'Autre » - le spectateur - où le sujet met en scène le théâtre de sa jouissance, qui est le théâtre de la cruauté (Artaud). Le sujet théâtral, pour ne pas se retrouver comme une marionnette de l'Autre, est un acteur du réel : auteur de ses actes, acting out, passages à l'acte. Il est comme l'acteur sur la scène qui « prête ses membres avec son inconscient bien réel » (Lacan).

Psychanalyste, psychiatre, docteur en Philosophie (Paris VIII), analyste membre de l'École de psychanalyse des forums du champ lacanien, dramaturge et directeur de la jeune compagnie de théâtre « Inconscient sur scène », professeur adjoint de psychanalyse de l'Université Veiga de Almeida (Rio de Janeiro), auteur de *Le plus-de-regard. Destins de la pulsion scopique*, Paris, In Press, 2003 et *Psychose et lien social*, Paris, éditions du Champ Lacanien.

— Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain.

Esteban Radiszcz

Ainsi que l'ont soutenu Lucy Lippard et Oscar Masotta, la dématérialisation est, à partir des années 60, une question centrale dans l'art contemporain. Il ne s'agit pas néanmoins d'une véritable désobjectalisation, mais plutôt d'une production de l'objet a (Lacan) grâce à l'introduction d'une fissure dans l'image. Une telle destitution de l'image ne saurait cependant se produire sans évoquer une relation politique avec l'image pour la confronter à sa subversion. En ce sens, la dématérialisation continue à s'appuyer sur des images par lesquelles s'introduit un objet immatériel qui vient bouleverser l'image. En analysant la production de quatre artistes chiliens qui appartiennent à quatre générations différentes, j'examinerai diverses stratégies qui convoquent l'image contre l'image pour introduire un objet déréalisé, bien que fort réel car pulsionnel.

Psychanalyste à Santiago du Chili et Maître de conférences à l'Université Alberto Hurtado et à l'Université du Chili, docteur en psychopathologie et psychanalyse (Université Paris 7).

— **Transfert d'images**

Vladimir Safatle

Le concept freudien de transfert est largement dépendant des discussions concernant les phénomènes sociaux d'imitation, de suggestion et de mimétisme dans la psychologie sociale, ainsi que du débat esthétique de la fin du 19^{ème} siècle sur la récupération du concept de catharsis. L'axe commun de ces deux courants d'idées est une stratégie de problématisation du rapport entre l'image et l'organisation psychique qui apparaît dans l'élaboration freudienne du transfert. Il s'agira donc de comprendre la théorie de l'image ainsi que le sens de la dualité image/mémoire (Erinnerung) présumés par Freud dans sa notion du transfert. Nous verrons alors comment cette théorie s'inscrit dans une tradition moderne de compréhension de l'image comme « connaissance imparfaite ».

Professeur aux départements de Philosophie et de Psychologie de l'Université de São Paulo, cofondateur de la Société Internationale de Psychanalyse et Philosophie, auteur de *A paixão do Negativo: Lacan e a dialética*, Sao Paulo, Unesp, 2006, à paraître en français en 2009 ; *Cinismo e falência da crítica*, Sao Paulo, Boitempo, 2008, et *Lacan*, Sao Paulo, Publifolha, 2007.

— **« La Vocation de saint Pierre » : exégèse visuelle et figurabilité selon Henri Bles.**

Michel Weemans

Dans sa description du processus de condensation, Freud souligne le caractère nodal de l'élément frappant du rêve, auquel sont reliés tout un ensemble d'éléments. Il évoque alors l'image, décrite par Goethe dans son *Faust*, de la machine du tisserand où « à chaque poussée du pied on meut les fils par milliers ». L'exemple de la *Vocation de saint Pierre* du peintre exégète Henri Bles (c. 1500-1560) nous permettra de revenir sur cette caractéristique de l'image de rêve ainsi que sur une seconde, associée par Freud aux procédés du déplacement et de la condensation : la dimension de rébus ou d'énigme, qui correspond dans le tableau de Bles, à l'un des aspects fondamentaux de la pensée exégétique humaniste qu'Érasme qualifiait de « ruse sacrée ».

Chargé de conférences à l'EHESS et enseignant à l'ENSA de Bourges, actuellement boursier du Netherland Institute for Advanced Studies à Wassenaar, et commissaire associé de l'exposition « L'image double » (Galerie Nationales du Grand Palais, 6 avril-6 juillet 2009). Il termine un ouvrage sur les paysages exégétiques et anthropomorphes du peintre anversois Henri Bles (1500-1560).

— **Voir pour Savoir. Est-ce que c'est possible ? Et comment ?**

Peter Weibel

Chairman and CEO of the ZKM/Center for Art and Media, (Karlsruhe) depuis 1999, Honorary Doctorate de l'Université d'Art et Design d'Helsinki et directeur artistique de la biennale de Séville, Biacs3, en 2008.

©<http://www.aleph-savoirs-et-clinique.org/colloque-freud-et-limage.html>