

Docteur Jacques LACAN

CONFERENCE

du

Mercredi 11 Mars 1964.

J'ai donc aujourd'hui à tenir ma promesse, tenir ma gageure, et celle où je me suis engagé, en choisisant le terrain où est le plus évanescent cet objet (a) et sa fonction, en tant qu'il vient dans notre expérience, symboliser le manque central du désir, autrement dit ce que j'ai pointé toujours, ^{d'une} de façon univoque, par l'algorithme $(-\psi)$.

Je ne sais pas si vous voyez le tableau. J'y mets, comme d'habitude, quelques repères.

Cet objet (a), dans le champ du visible, c'est le regard. A la suite de quoi, sous une accolade, j'ai écrit :

{ dans la nature
 (comme = $(-\psi)$)

C'est dans la mesure où nous pouvons saisir dans la nature ^{quelque chose} qui, déjà, le regard, l'approprie, à cette fonction, dans la relation symbolique, chez l'homme, qu'il peut en effet, venir, à la fonction que je dis, en dessous, les deux systèmes triangulaires, que j'ai introduits les deux fois

précédentes, à savoir, celui qui, dans le champ géométral, met à notre place, le sujet de la représentation, et le second triangle, celui, qui me fait, moi-même, tableau, sur la droite, c'est la ligne où se situe le sujet de la représentation, me fait tableau sous le regard, ces deux triangles, ici, se superposent, comme ils sont en effet, dans le fonctionnement du registre scopique.

Il me faut donc bien insister, pour commencer ce que j'ai à dire aujourd'hui, à marquer, que dans ce schéma, il nous faut, considérer, que le regard, est au dehors. Rien n'est compréhensible de ce qui se passe dans ce registre, sinon à concevoir, que je suis regardé, et que c'est là la fonction, qui se trouve au plus intime de l'institution du sujet, dans le visible, ce qui me détermine au plus intime dans le visible, c'est ce regard qui est au dehors, dans le visible, d'abord, je suis tableau, je suis regardé. C'est par le regard, que j'entre dans la lumière, éclairé que je suis, c'est du regard que j'en reçois l'effet...

D'où il ressort que le regard est l'instrument par où; la lumière s'incarne; et, si vous me permettez de me servir d'un mot comme je le fais souvent, en le décomposant, essentiellement, je suis photo-^{to}graphié.

Dans ce registre, observez bien que, ce dont il s'agit, ça n'est pas du problème de la représentation, en présence de

de quoi, je m'assure moi-même, comme, en somme, en sachant long. Je m'assure comme conscience qui sait que ce n'est, que représentation, qu'il y a, au-delà, la chose, la chose en soi, du noumène, par exemple.

Mais que je n'y peux rien, que mes catégories transcendantales, comme dit Kant, n'en font qu'à leurs têtes, qu'elles me forcent à prendre cette chose à leur guise, et que, dans le fond, c'est bien ainsi, heureusement, que tout s'arrange comme ça.

Ce n'est pas, dans cette autre perspective, dans cette dialectique que les choses sont en balance. Ce n'est pas d'un rapport de l'apparence de l'image, de quelque surface, à ce qui est au-delà qu'il s'agit, mais de quelque chose qui, en moi, instaure une fracture, une bipartition de l'être, une schize, qui, dès la nature, se montre, comme ce à quoi l'être s'accommode, de façon observable, repérable, dans une certaine direction.

Cette direction, c'est celle que je pointai la dernière fois, en vous montrant, en vous indiquant, dans l'échelle diversement modulée de ce qui est, dans son dernier terme, inscriptible sous le chef général de mimétisme, en vous montrant que ce qui est ce qui entre en jeu, manifestement, sensationnellement, ^{Kant} quand il s'agit de l'union sexuelle, ou quand il s'agit de la lutte à mort, l'être s'y décompose, tout spécialement, entre son être et son semblant, entre lui-même et ce tigre de

papier qu'il offre, qu'il s'agisse de la parade, chez le mâle animal le plus souvent, ou qu'ils'agisse de ce gonflage grimaçant, par où il procède dans le jeu de la lutte, ^{sou} la forme de l'intimidation.

Il donne de lui ou reçoit de l'autre quelque chose qui est essentiellement, double, masque, enveloppe, peau détachée, et détachée pour couvrir le bâti d'un bouclier.

C'est par cette forme séparée de lui-même, qu'il entre en jeu, dans ses effets de vie et de mort, et il est frappant qu'on puisse dire, que ce soit en quelque sorte, à l'aide, de cette doublure, de l'autre ou de soi-même, que se réalise la conjonction, d'où procède le renouvellement des êtres dans la reproduction.

Le leurre y joue cette fonction essentielle ; et c'est bien ce qui nous saisit dans cette appréhension, que nous avons, au niveau même, de l'expérience clinique, de ce qu'il y a de prévalant par rapport à ce qu'on pourrait imaginer de l'attrait à l'autre pôle comme conjoignant le masculin au féminin, à ce qu'il y a de prévalent dans ce qui se présente comme travesti.

Le masculin, le féminin, se rencontrent, de la façon la plus aiguë, la plus brûlante, par l'intermédiaire des masques, du masculin et du féminin.

Ici il me faut pointer, ^{quelle} la fonction pour le sujet, le sujet humain, le sujet du désir qui est l'essence de l'homme, il me faut pointer pour ce sujet, qui n'est point pris comme l'animal, entièrement, par cette capture.

Comment le sujet s'y repère ou peut avoir le soupçon qui lui permet de s'y repérer, dans la mesure où il peut isoler cette fonction de l'écran. Cet écran, lui, sait en jouer. Il sait jouer du masque, comme étant ce, au-delà de quoi il y a le regard. L'écran joue le rôle du lieu de la médiation. J'y ai fait allusion la dernière fois, à cette référence que donne Maurice Merleau-Ponty dans la Phénoménologie de la perception, où l'on voit, sur des exemples bien choisis, comment au niveau simplement perceptif, cet écran est ce qui rétablit les choses dans leur statut de réel.

J'ai fait allusion à ces exemples sur lesquels il insiste avec beaucoup de pertinence, qui relevaient des expériences de Gelb et de Goldstein, nous montrent comment, si, à être isolés, ce qui est d'un fait d'éclairage nous domine, si ce pinceau de la lumière ^{qui} conduit notre regard, nous captive au point de ne nous apparaître que comme ce cône laiteux qui nous empêche en somme, de voir ce qui l'éclaire, la seule apparition dans ce champ, d'un petit écran, qui tranche sur ce qui est éclairé mais n'est pas vu, fait rentrer, si l'on peut dire, dans l'ombre, cette lumière, pour ^{nous} faire apparaître l'objet.

qu'elle cachait.

Phénomène au niveau perceptif de quelque chose qui est à prendre dans une fonction plus essentielle, c'est que, dans le rapport de désir lui-même, la réalité, n'apparaît que marginale.

Et c'est bien là un des traits, que, dans la création picturale, on semble n'avoir guère vu et justement, ce qui indique, insiste sur ce qui, dans la composition du tableau, ^{est} créée justement composition, ligne de partage de la surface, je m'étonne qu'en un livre d'ailleurs remarquable, qui, comme tellement d'autres, c'est un jeu si captivant que de trouver les bâtis de ces surfaces créées par le peintre, qu'au total on croit intituler comme en ce livre, charpente, ces images qu'on se complaît à faire traverser par des lignes, ^{donnant} des partages diversement décomposés, des lignes de fuite, des lignes de force, dirait-on, où l'image trouve son statut, qu'il soit éludé de leur effet principal, ^à ces lignes, c'est quelque chose qui, ne suggère guère cette notion de charpente, mais plutôt, comme par une sorte d'ironie, ce qui est au dos de ce livre, à savoir, comme plus exemplaire qu'un autre, un tableau de Rouault, où l'on retrouve, où l'on désigne, un tracé circulaire, manifestement fait voir ce dont il s'agit, ce dont toujours, dans un tableau, on peut noter tout au contraire de ce qu'il en est dans la perception, on peut noter l'absence, c'est que le champ

central où le pouvoir séparatif s'exerce au maximum dans la vision, ne peut en être absent et remplacé par un trou, reflet, en somme, de la pupille ^{devenue} ~~vers~~ ^{est} laquelle elle regarde.

Dans ce qu'il s'agit de construire, et pour autant que le tableau entre dans le rapport ^r au désir, la place d'un écran central est toujours marquée, qui est justement ce par quoi, devant le tableau, je suis *ébloui*, comme sujet d'un plan géométral.

C'est par là que le tableau ne joue pas, dans ce champ de la représentation, ^{de} ^{et} que c'est ailleurs, un ailleurs qu'il s'agit de déterminer, que résident sa fin et son effet.

En somme, tout se joue, entre deux termes, ce qui pré-sentifie que, du côté des choses, il y a le regard, que les choses me regardent, *joue* de façon antinomique, avec le fait que je peux les voir, et c'est dans ce sens qu'il faut entendre cette parole, martelée dans l'Évangile, : "Ils ont des yeux pour ne pas voir". pour ne pas voir quoi ?

Justement ceci, que les choses me regardent.

Et c'est là, pourquoi ? j'ai fait entrer dans notre champ d'exploration la peinture, par cette petite porte sans doute, que nous donnait la remarque de Roger Caillois, dont tout le monde s'est aperçu la dernière fois que j'avais fait un lapsus, en le nommant René, Dieu sait pourquoi, par cette petite porte, il nous entre, en marquant que, sans doute, ce mimétisme est

à chercher comme équivalent de la fonction qui, chez l'homme, ^{d'exerce} perçoit par cette activité singulière de la peinture.

Ce n'est point pour faire ici cette psychanalyse du peintre toujours si glissante, si scabreuse, et qui, jusqu'à un certain point, provoque toujours chez l'auditeur, une réaction de pudeur.

Quelqu'un qui m'est proche et dont les appréciations, pour moi, comptent beaucoup, m'a dit, la dernière fois, avoir été quelque peu gêné que j'abordasse quelque chose qui ressemblât à la critique de la peinture.

Bien sûr, c'est là danger, mais, qu'il n'y ait pas de confusion; aucune formule, bien sûr, ne nous permet de rassembler, dans toutes les modulations qu'ont imposées à la peinture les variations, au cours des temps, de la structure subjective ^{dans} de l'histoire des visées, des trucs, des ruses, peut-on dire, infiniment diverses; et vous avez bien vu d'ailleurs, qu'à poser la formule, que je pourrai aujourd'hui reprendre et rassembler en disant qu'il y a dans la peinture du compte-regard, que par la peinture, celui qui regarde est toujours amené par quelque côté, à poser bas, son regard, dût-il amener aussitôt ce correctif, et c'est tout de même dans l'appel tout à fait direct à ce regard que se situe l'expressionnisme, - j'incarne pour ceux qui hésiteraient ce que je veux dire : la pein-

ture d'un Munch par exemple, d'un James ^{Enson} ~~Hausa~~, ou d'un ^{Kubin} ~~Goubin~~ ou de cette peinture qui, curieusement, on pourrait si-tuer de façon géographique comme cerⁿant ce qui, de nos jours, se concentre de la peinture à Paris, l'assiégeant, pour quel jour verrons-nous forcées les limites de ce siège, c'est bien ce qui est en jeu pour l'instant, si j'en crois, le peintre André Masson avec qui j'en parlais récemment, la question la plus présente- à indiquer des références comme celles-là, ce n'est point d'entrer dans le jeu historique, mouvant, de la critique, qui essaie de saisir quel/est, à un moment donné, le chez tel auteur ou dans tel temps, la fonction de la peinture, c'est à quelque chose qui se situe plus radicalement au principe de la fonction de ce bel art, que j'essaie de me placer, et remarquant d'abord, que c'est par la peinture, que Maurice Merleau-Ponty, plus spécialement a été amené, si je puis dire, connaissant ce rapport qui, depuis toujours a été fait par la pensée entre l'oeil et l'esprit, a renversé ce rapport.

A voir, que la fonction du peintre est toute autre chose que cette organisation du champ de notre représentation où le philosophe nous tenait dans notre statut de sujet, que ce qui est déterminant, essentiel, c'est ce qu'il a admirablement repéré, au niveau du peintre, peut-être le plus interrogateur, de Cezanne, en partant de ce qu'il appelle avec Cezanne lui-même, ces petits bleus, ces petits bruns, ces petits blancs, ces touches qui

pleuvent, du pinceau du peintre.

Qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est-ce que ça détermine ? Comment cela détermine-t-il quelque chose ? C'est déjà donner forme et incarnation à ce champ dans lequel le psychanalyste s'est avancé à la suite de Freud, avec ce qui ^{en} Freud est hardiesse folle, ce qui, pour ceux qui le su^{iv}ent, redevient vite imprudence.

Freud a toujours marqué avec un infini respect qu'il entendait ne pas trancher de ce qui, dans la création artistique, faisait sa véritable valeur, aussi bien concernant les peintres que les poètes, qu'il y a une ligne à laquelle s'arrête son appréciation. Il ne peut dire, il ne sait pas ce qui est là, pour tous, pour que ceux qui regardent, qui entendent, fait la valeur de la création artistique.

Néanmoins, quand il s'agit de Léonard, il nous conduit sur quelque chose dont, pour aller vite, le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il recherche, c'est qu'il cherche à trouver, la fonction que, dans cette création, a joué le fantasma originel de Léonard, le rapport avec ces deux mères qu'il voit figurer dans le tableau du Louvre, ou dans son esquisse de Londres par les corps, ce corps double branché au niveau de la taille, des deux femmes qui semblent s'épanouir d'un mélange de jambes à la base.

Où faut-il donc voir le principe de la création artistique dans ceci qu'elle extraierait ce quelque chose qui tient lieu -rappelez-vous comment je traduis Vorstellungsrepresentanz, qui tient lieu de la représentation- est-ce là ce à quoi je vous mène en distinguant le tableau de ce qui est la représentation ?

Assurément pas, sauf dans de très rares oeuvres, sauf dans une peinture qui quelquefois ^{en effet} émerge, apparaît, qui est peinture onirique ^{mais} et combien rare et d'ailleurs, à peine ^{dans} situéable, à la fonction de la peinture.

Peut-être est-ce là la limite où nous aurions à désigner ce qu'on appelle art psychopathologique; cet autre chose, cet ailleurs, c'est de façon bien différemment structurée qu'il nous faut saisir ce qui est création du peintre, et peut-être, justement dans la mesure où nous restaurerons dans l'analyse le point de vue de la structure, peut-être le temps est-il venu, où nous pouvons, avec profit, je veux dire, dans ce dont il s'agit pour nous de poser des termes, de la structure dans la relation libidinale. Il est, peut-être, temps d'interroger par ce que, avec nos nouveaux algorithmes, nous pouvons en articuler mieux la réponse, ce qui est en jeu, l'interroger, dans la création artistique comme Freud la désigne, c'est-à-dire comme sublimation, et dans la valeur qu'elle prend dans le champ social, que Freud désigne seulement et de façon vague,

et précise à la fois, qui désigne seulement son succès, dans le fait, qu'une création du désir, pure au niveau du peintre, prend valeur, commerciale, d'abord ; ce qui en est une gratification, qu'on peut tout de même qualifier de secondaire, mais si elle prend cette valeur commerciale, c'est aussi, que dans son effet, sur ce qui, dans la société, constitue l'ensemble de ce qui tombe sous le coup de l'oeuvre, dans son effet réside quelque chose pour la société de profitable et c'est ici que vient la notion de valeur.

Ici encore, c'est dans le vague que nous restons. Dire que ça les apaise, que ça leur montre l'exemple bien reconfortant de ceci qu'il peut y en avoir quelques-uns qui vivent de l'exploitation de leur désir ; pour que cela les satisfasse tellement, il faut bien aussi qu'il y ait cette autre incidence, que leur désir, à eux, qu'ils contemplent, y trouvent quelque apaisement, et comme on dit, cela leur élève l'âme, c'est-à-dire que cela les incite, eux, au renoncement.

Est-ce que nous ne devons pas tenter, d'aller plus loin dans ce sens, et d'ores et déjà, ne voyez-vous pas que quelque chose s'en indique, dans cette fonction que j'ai appelée du compte-regard.

Le compte-regard, je l'ai dit la dernière fois, a une autre face. C'est celle du trompe-l'oeil. En quoi j'ai l'air

d'aller en sens contraire de tous ce qui, par la tradition et la critique nous est indiqué, comme étant très distinct de la fonction de la peinture. C'est pourtant là-dessus que j'ai terminé la dernière fois, marquant dans l'opposition des deux oeuvres, celle de Zeuxis et celle de Parasius, l'ambiguïté des deux niveaux, celui sur lequel j'ai insisté quand j'ai repris aujourd'hui, la fonction naturelle du leurre.

Si le tableau de Zeuxis se fit prendre ou qui se fit prendre par des oiseaux pour des raisins qu'ils pussent becqueter puisque, paraît-il, peu importe la vérité ou la légende, de la chose, ils se sont précipités sur la surface où Zeuxis avait indiqué ses touches. Observons que rien n'indique que le succès d'une pareille entreprise implique que ces raisins admirablement reproduits tels que ceux que nous pouvons voir dans la corbeille que tient un bacchus du Caravage ; si ces raisins avaient été ainsi, il est peu probable que les oiseaux s'y soient trompés car pourquoi les oiseaux verraient-ils des raisins dans ce style de tour de force. Il doit y avoir quelque chose de plus réduit à un signe dans ce qui, pour des oiseaux, peut constituer la proie raisin.

Mais il est clair, par l'exemple opposé de Parasius, qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente, c'est la peinture d'un voile, de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir, et que c'est là que cet apologue prend sa valeur, de

nous montrer ce pourquoi Platon proteste contre l'illusion de la peinture.

Malgré l'apparence, ce n'est pas, de ce que la peinture, donne un équivalent illusoire de l'objet, qu'il s'agit ^{même} mais si apparemment, Platon, ainsi peut s'exprimer, c'est justement, que le trompe-l'oeil de la peinture, se donne pour autre chose, que ce qu'il^{n'}est. Ce qui nous séduit dans le trompe-l'oeil, ce qui nous satisfait, ce qui fait que, dans ce moment où par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir qu'il ne bouge pas avec lui, qu'il n'est qu'un trompe-l'oeil, c'est à ce moment qu'il nous captive, qu'il nous met dans cette sorte de joie, de jubilation que donne le trompe-l'oeil.

Car, à ce moment-là, apparaissant, c'est autre chose que ce qu'il n'est, qu'il nous donne, il se donne justement comme étant cet autre chose, c'est de ce que le tableau rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'idée, c'est ~~qu'il n'est pas~~ que le tableau vienne à lui faire concurrence, vienne à la place de ce que la théorie du modèle éternel nous désigne comme étant au-delà de l'apparence, c'est cette apparence qui nous dit qu'elle est ce qui nous donne l'apparence contre quoi Platon s'insurge comme contre une activité rivale de la sienne.

Cet autre chose, c'est justement le (a).

Et c'est bien là autour de quoi, tourne un combat dont le trompe-l'oeil est l'âme. Il vaut la peine ici, de tenter de rassembler la position du peintre dans l'histoire, de la rassembler concrètement, pour s'apercevoir qu'il est la source le point de jaillissement de quelque chose qui peut passer dans le réel, et qu'après tout, en tout temps, on prend à ferme, si je puis dire,

Il ne suffit pas de marquer l'opposition du temps où il dépendait de nobles mécènes. La situation n'est pas fondamentalement changée avec le marchand de tableau. C'est aussi un mécène, et du même acabit. Toujours quelque chose le prend à ferme, Société fermière du peintre. Avant le noble mécène, c'est aussi bien l'institution religieuse qui lui donne à quoi faire avec l'image sainte, l'icône.

Il s'agit toujours de l'objet (a), et plutôt que de le réduire, ce qui, à un certain niveau d'explication et d'accès peut vous paraître mythique, à un (a) avec lequel, c'est vrai au dernier terme, c'est le peintre en tant que créateur qui dialogue. Il est bien plus instructif de voir, comment dans cette répercussion sociale, ce (a) fonctionne. Bien sûr que dans l'icône, dans le Christ triomphant de la voûte de Daphni ou dans ces admirables mosaïques byzantines, il est manifeste que nous pourrions nous en tenir là, que leur effet est de nous

Illustration

tenir sous leur regard.

Mais ça ne serait pas là vraiment saisir le ressort de ce qui fait que le peintre est engagé à faire cette icône et de ce à quoi elle sert en nous étant présentée.

Il y a du regard là-dedans bien sûr, mais il vient de plus loin. Ce qui fait la valeur de cette icône, c'est que le dieu qu'elle représente, lui aussi la regarde. C'est qu'elle est censée plaire à dieu.

L'artiste, à ce niveau, opère sur le plan sacrificiel. Lequel, X consiste à jouer sur ce registre qu'il est des choses qui peuvent éveiller le désir de dieu, ici au niveau de l'image.

Dieu est créateur, il crée à de certaines images, ce que nous indique la genèse avec le Āelem Eloīm.

Et c'est bien ce qu'il y a de frappant dans la pensée iconoclaste, c'est qu'il y ait sauvé ceci, qu'il y a un dieu qui n'aime pas ça. Mais c'est bien le seul. Et je ne veux pas aujourd'hui m'avancer plus loin dans ce registre qui nous porterait au coeur de ce qui est un des éléments les plus essentiels du ressort des noms du Père, c'est qu'un certain pacte peut être établi au-delà de toute image.

Mais là où nous sommes, l'image est le truchement. ^{Si} Javeh interdit aux Juifs, de se faire des idoles, c'est parce que ces idoles plaisent aux autres dieux.

Dans un certain registre, ce n'est pas Dieu qui n'est pas an-

thropomorphe, c'est l'homme qui est prié de ne pas l'être.
Mais laissons.

Et passons à l'étape suivante, à l'étape que j'appellerai, si vous voulez, communale, portons-nous dans la grande salle du palais des Doges où sont peintes toutes sortes de batailles de Lépanthe ou d'ailleurs.

C'est ici que nous voyons bien la fonction sociale telle qu'elle se dessinait d'ailleurs déjà au niveau religieux ceux qui viennent là c'est ce que Retz appelle les peuples,.

Qu'est-ce que les peuples ^{vient} font dans ces vastes compositions. Ils voient essentiellement, le regard des gens qui, quand ils ne sont pas là, eux les peuples, délibèrent dans cette salle, derrière le tableau, c'est leur regard qu'il y a là.

Vous le voyez, ce que nous trouvons à toutes les étapes, il y a à toujours tout plein de regards, là derrière, et rien de nouveau n'est introduit, par l'époque qu'André Malraux distingue comme l'époque moderne, celle où vient à dominer ce qu'il appelle le monstre incomparable, à savoir le regard du peintre qui prétend s'imposer comme étant à lui tout seul le regard. Il y a toujours eu du regard là derrière. Et d'où vient-il ?

C'est là que se pose le point le plus subtil, le point où il nous faut saisir quelle est la source de ce regard ?

Et nous revenons à nos petits bleus, à nos/petits blancs, à nos petits bruns de Cézanne, à ce que Maurice Merleau-Ponty met si joliment en exemple quelque part au détour de son livre, Signe, c'est à savoir^{que} ce qui apparaît d'étrange dans un film au ralenti où l'on saisit Matisse en train de peindre. L'important est que Matisse lui-même en ait été bouleversé.

Maurice Merleau-Ponty souligne le paradoxe de ce geste qui, agrandi par la distension du temps, ^{l'on} permet en quelque sorte, d'imaginer, car ce n'est là que mirage, le plus exact choix, la délibération la plus parfaite, dans chacune de ces touches.

Sa remarque, ici, nous porte, si je puis dire, au seuil de ce dont il s'agit, en disant, qu'assurément, il n'est pas question qu'il s'agisse là d'autre chose que d'un mirage, qu'au rythme où pleut du pinceau du peintre, toutes ces petites touches qui arriveront au miracle du tableau, c'est de quelque chose d'autre qu'il s'agit.

Est-ce que nous ne pouvons pas nous-mêmes essayer de le formuler ? Est-ce qu'à ce moment-là, les choses, pour le peintre ne sont pas à remettre au plus près de ce que j'ai appelé la pluie du pinceau ? Est-ce que, si un oiseau peignait, ce ne serait pas en laissant choir ses plumes, un serpent ses écailles, un arbre à s'écheniller, à faire pleuvoir ses feuilles. Ici, ce qui s'accumule, c'est le premier acte de cette déposition du regard, acte sans doute souverain car il passe,

dans quelque chose qui se matérialise et qui, de cette souveraineté, rendra/duc; exclu, inopérant, tout ce qui, d'ailleurs se présentera ^{ca-} devant ce résultat de regard.

Et aussi bien, c'est ici que nous devons trouver ce qui est essentiel, c'est, ne l'oublions pas, que la touche, la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement.

C'est que nous nous trouvons là devant quelque chose qui donne son sens, un sens nouveau et différent au terme de régression, c'est que nous nous trouvons là devant l'élément flotteur au sens de réponse, en tant qu'il engendre, en arrière, son propre stimulus.

C'est là, ce par quoi la temporalité originale, par où se situe comme distincte, cette relation à l'autre, au désir comme étant institué dans le sujet en relation à l'autre, la temporalité originale, de la dimension scopique est celle de l'instant terminal. Ce qui, dans la dialectique identificatoire du signifiant et du parlé se projettera en avant comme *être* et qui, ici, au contraire, la feint, de ce qui, au départ de toute nouvelle intelligence, s'appellera l'instant de voir.

Ce moment terminal est ce qui nous permet de distinguer d'un acte, un geste. C'est par le geste que vient sur la toile s'appliquer la touche, et il est si vrai que ce geste y est toujours présent que d'abord, il n'est pas douteux que le tableau n'en soit pour nous, éprouvé, ressenti, comme ce terme

de l'impression où l'impressionnisme, que la tableau soit plus
efficace à toute représentation de mouvement qui ne soit
 d'abord le geste, qu'à toute autre que même une action repré-
 sentée dans un tableau, en son cours, l'action, nous y appa-
 raîtra comme dans une scène de bataille, très forcément comme
 théâtral, comme faite pour le geste et ^{qu'}aussi bien, c'est à
 cette insertion dans le geste que le tableau quel qu'il soit,
 figuratif ou pas, il n'y a pour nous, jamais de doute, on ne
 peut pas le mettre à l'envers.

Si par hasard, c'est ce que l'on appelle un diapositif,
 retournez-le, vous vous apercevrez, incontestablement tout de
 suite, quel que tableau que ce soit, si on vous le montre
 avec la gauche à la place de la droite.

Le sens du geste de la main suffisamment désigne cette
 symétrie latérale.

Ici, ce que nous voyons donc, c'est ce quelque chose par
quoi le regard opère dans une certaine descente, une descen^t
 qui, sans doute, est de désir, mais comment le désigner ?
 Comment ne pas voir que le sujet n'y est pas tout à fait,
 qu'il est téléguidé. Pour le désigner, je dirai, modifiant
 la formule qui est celle que je donne du désir en tant qu'in-
 conscient, désir de l'homme qui est désir de l'autre, ici,
c'est une sorte de désir à l'autre qu'il s'agit, au bout
duquel, est le donner à voir.

En quoi se donner à voir apaise-t-il quelque chose ?
 sinon, qu'en celui qui regarde, il est un appétit, ^{de} l'oeil.
 Cet appétit de l'oeil qu'il s'agit de nourrir, ce plan beau-
 coup moins élevé qu'on ne le suppose est la valeur de charme de
 la peinture, il est à chercher dans ce qu'il en est de la
 nature, de la vraie fonction de l'organe de l'oeil, cet oeil
plein de voracité, est le mauvais oeil.

Il est frappant qu'en contraste à l'universalité de cette
 fonction du mauvais oeil, il n'y ait trace nulle part, d'un
 bon œil, d'un oeil qui bénit.

Qu'est-ce à dire ? sinon que l'oeil porte avec lui cette
fonction mortelle d'être en lui-même doué, permettez-moi de
 jouer, ici sur plusieurs registres, d'un pouvoir séparatif.
 Mais ce séparatif va bien plus loin que la vision distincte,
 Ces pouvoirs qui lui sont attribués, qui est de faire tarir
le lait de l'animal sur quoi il porte, croyance aussi répandue
 de nos jours qu'en tout autre et dans les pays les plus civi-
 lisés, de porter avec lui, la maladie, la malencontre, ce
 pouvoir, oû pouvons-nous le mieux l'imager ?

Invidia vient de videre et l'invidia la plus exemplaire
 pour nous analystes, est celle que j'ai depuis longtemps relevé
 dans Augustin pour lui donner tout son sort, à savoir, celle
 du petit enfant, regardant, dit Augustin, son frère pendu au
 sein de sa mère et qui le regarde amare conspectu, d'un regard

amer qui le décompose et fait sur lui-même l'effet d'un poison. Pour comprendre ce qu'est l'invidia, dans sa fonction de regard, il ne faut pas la confondre avec la jalousie.

Ce que le petit enfant ou tout aussi bien^a que quiconque envie, ce n'est pas du tout forcément, ce~~est~~, comme on s'exprime improprement, il pourrait avoir envie.

L'enfant, après tout, dont parle Augustin, qui regarde son petit frère, qui nous dit qu'il a encore besoin d'être à la mamelle ? Et chacun sait que l'envie est communément provoquée par la possession de biens qui seraient, à celui qui envie, à proprement parler, d'aucun usage, dont il ne soupçonne même pas la véritable nature. Telle est la véritable envie, celle qui fait pâlier l'envieux devant quoi ? Devant l'image d'une complétude qui se referme et de ceci que le (a), le (a) par rapport à quoi il se suspend comme séparé, peut-être pour un autre, la possession dont il se satisfait, la Befriedigung.

C'est à ce registre de l'oeil comme désespéré par le regard qu'il nous faut aller pour saisir le ressort apaisant et charmeur, la fonction du tableau, le côté civilisateur de ce qui, chez le peintre est produit par une action spécifique et ce rapport foncier du (a) au désir, me servira comme exemplaire dans ce à quoi nous nous introduirons maintenant concernant le transfert.

DISCUSSION

Je vais donner cinq minutes pour qu'on me pose des questions.

Pourriez-vous préciser le rapport que vous avez posé entre le geste et ce que vous avez dit de l'instant de voir.

LACAN

Qu'est-ce que c'est qu'un geste ? Un geste de menace, par exemple. Ce n'est pas un coup qui s'interrompt. C'est bel et bien quelque chose qui est fait pour s'arrêter et suspendre, dans quel sens ? Puisque c'est un geste de menace, ça ne veut pas dire que je le pousserai jusqu'au bout. Je le pousserai peut-être jusqu'au bout après, mais mon geste de menace s'inscrit comme geste en arrière.

Cette temporalité, très particulière, que j'ai défini par ce terme d'arrêt et qui crée, derrière elle, sa signification, c'est la distinction du geste et de l'acte.

Ce qui est très remarquable, si vous avez assisté à tant

soit peu de choses, je ne sais pas moi, aux derniers Opéras de Pékin et à la façon dont on s'y bat. On s'y bat comme on s'y est battu de tous temps. Rien plus, avec des gestes qu'avec des coups. Bien sûr, le spectacle lui-même s'accommode d'une absolue dominance des gestes. Dans ces ballets où interviennent, vous le savez peut-être, d'extraordinaires acrobates, on ne se cogne jamais, on glisse dans des espaces différents où se répondent des suites de gestes, des suites de gestes qui, pourtant, ont dans le combat traditionnel, leur valeur d'armes, au sens, qu'à la limite, elles peuvent se suffire et comme instrument d'intimidation.

Chacun sait que les primitifs, que nous appelons comme ça, vont au combat avec des grands masques horribles et des gestes terrifiants, faut pas croire que ça soit fini. On apprend aux marines, à répondre aux soldats japonais en faisant autant de grimaces qu'eux, simplement que ce soit des grimaces qui soit dominantes. Et dans un certain côté, après tout, nos plus récentes armes, nous pouvons aussi les considérer dans ce registre du geste. Fasse le ciel qu'elles puissent s'y tenir.!

Mais ce sont des réflexions, des réflexions qui consistent en ceci : à lier ce qui vient au jour dans la peinture et dont on peut dire que l'authenticité est amoindrie, de fait que, nous, êtres humains, nos couleurs, après tout, il faut bien que nous allions les chercher là où elles sont, c'est-à-dire

dans la merde.

Si j'ai fait allusion aux oiseaux qui pourraient se déplumer pour faire un tableau, c'est parce que, nous, nous n'avons pas ces plumes. Ce qui est véritablement la participation du créateur dans ce qui ne sera jamais qu'un petit dépôt sale et une succession de petits dépôts juxtaposés, c'est ça. C'est par cette dimension là que nous sommes dans la création scopique : le geste, le geste en tant que mouvement donné à voir. Ça vous satisfait cette explication ? Est-ce que c'est ça que vous me demandiez ? Je ne vous dis pas "est-ce ^{si} que vous êtes sans objections ?" Est-ce que j'ai répondu ^à la question que vous me posiez ? Ou bien est-elle placée ailleurs ?

S. Pas exactement. J'aurais voulu que vous me précisiez ce que vous disiez plus précisément sur ce temps à quoi vous avez déjà fait allusion une fois et qui suppose quand même des références que vous avez posées ailleurs sur le temps logique.

LACAN Ecoutez. J'ai marqué, si je puis dire, là, la suture, la pseudo-identification qu'il y a entre ce que j'ai appelé ce temps d'arrêt terminal du geste et ce que, dans une autre dialectique, celle que j'ai appelée la dialectique de la hâte identificatoire, je mets comme premier temps, à savoir l'instant de voir. Ça se recouvre, ça n'est certainement pas iden-

tique puisque l'un est initial et l'autre absolument terminal.
N'est-ce pas.

Disons encore autre chose, sur quoi je n'ai pas pu donner, faute de temps, aujourd'hui, les indications nécessaires. Il faudra peut-être tout de même qu'au début de la prochaine fois, je les donne.

Quand je dis que ce temps du regard est absolument terminal, n'est-ce-pas, qui est celui qu'achève un geste, je le mets très étroitement en rapport avec ce que je vous ai dit ensuite du mauvais oeil. Le regard en soi, non seulement termine le mouvement, mais le fige.

Regardez ces danses dont je vous parle, elles sont toujours ponctuées par une série de temps d'arrêt, ou latents, et les autres s'arrêtent dans une attitude absolument bloquée. Qu'est-ce que c'est, en fin de compte que cette butée, que ce temps d'arrêt du mouvement dont il s'agit dans ce registre. Mais ce n'est rien d'autre que l'effet fascinateur, en ceci, le mauvais oeil, en tant qu'il s'agit de le déposséder du regard pour le conjurer, le mauvais oeil, c'est le fascinum qui a pour effet d'arrêter le mouvement, et, littéralement, d'y tuer la vie, au moment où le sujet s'arrête dans cette suspension de son geste, il est mortifié.

La fonction, si je puis dire, anti-vie, anti-mouvement, de ce point terminal, c'est cela, c'est le fascinum et c'est précisément, l'une des dimensions dans lesquelles s'exercent

directement la puissance du regard.

L'instant de voir, ici, bien sûr, ne peut intervenir que comme suture, comme jonction des deux domaines dont je parle, et l'autre, celui dont il s'agit, dans le point où l'instant de voir est repris dans une dialectique, elle...

Cette sorte de progrès qui s'appelle la hâte, l'élan, le mouvement en avant, je le reprendrai dans un autre registre, puisque ^{ce que} j'ai souligné aujourd'hui, et de montrer la distinction totale du registre scopique par rapport à ce champ-là, n'est-ce pas.

Si vous voulez, dans le champ scopique, contrairement, au champ invoquant, vocatoire, vocationnel qui est celui que j'y oppose, n'est-ce-pas, le sujet n'est pas comme dans ce champ, d'abord et avant tout et essentiellement indéterminé, -je parle du champ invoquant- le sujet y est déterminé par cette séparation même. Le sujet est à proprement parler déterminé par la coupure du (a) par ce que le regard introduit de fascinateur.

Est-ce que vous êtes un peu plus satisfait. Tout à fait, presque ?

François Wahl

M. F. W.

Une petite question. Elle me paraissait toute petite, mais elle est en train de s'aggraver. Vous avez laissé de côté, un phénomène qui se situe, justement comme le mauvais œil,

dans la civilisation méditerranéenne, c'est l'oeil prophylactique.

Ça me paraît d'autant plus amusant, ^{que} Précisément, si je ne me trompe, l'oeil prophylactique a une fonction ^{de protection} qui dure pendant un trajet, non pas du tout, ^{lié} à un arrêt, mais au contraire un mouvement sur lequel ~~il~~ vous va ~~over~~... Comment est-ce que vous ~~soyez~~ ça ?

Dr LACAN

Ce qu'il y a de plus prophylactique, n'est-ce pas, est, si l'on peut dire, allopathique. Que ce soit la corne, de corail ou pas de corail, ou mille autres choses dont l'aspect est infiniment plus clair, comme par exemple, ce truc, oui, turpicula res. C'est dans je ne sais plus quel auteur que c'est décrit. Je crois que c'est dans Warron ou quelque chose comme ça. C'est un phallus, tout simplement. C'est là, qu'est l'élément prophylactique par rapport au mauvais oeil, n'est-ce pas. C'est de lui opposer sa vraie raison de mauvais oeil, à savoir que c'est sur le terrain de la castration que l'oeil, c'est en tant que tout le désir humain est centré sur la castration que l'oeil prend cette fonction particulièrement virulente et non pas simplement leurrante comme dans la nature, qu'il prend sa fonction agressive. Cueillez, au milieu de tout ça, parmi les amulettes ^{des} formes où cela prend l'aspect homéopathique, où c'est un contre oeil, c'est le biais, par où nous pouvons introduire cette fonction prophylattique.

Mais ce que j'ai dit et qui, je crois, enfin, j'ai fait des recherches. J'ai pas mal refait d'hébreu à ce propos, par ce que je me disais bien que dans la Bible, il devait bien y avoir quand même quelque part où l'oeil joue le rôle, enfin, distribuât, conférât la baraka. Il y a quelques petits endroits où j'ai balancé : décidément non. Il ne s'agit pas de l'oeil. L'oeil peut être prophylactique, il n'est pas bénéfique. Par contre il est maléfique, alors, dans la Bible, il y en a dans tous les coins et même dans le nouveau Testament.

C'est tout.?

Ah, voilà quelqu'un que nous n'avions pas entendu depuis longtemps. Ça me fait plaisir.

H. ?

Je crois que nous avons tous maintenant le concept du sujet que nous pouvons attendre chez vous une définition par localisation dans un système de relation. Ce que vous nous avez expliqué, je crois, depuis un certain nombre de leçons, c'est que le sujet n'est pas localisé dans un espace qui appartenait au fond monde, à la quantité, à la mesure, ^{dans} un espace, disons, cartésien où il est ailleurs, le sujet devait toujours être localisé dans un tout autre espace,

D'autre part, vous avez expliqué, c'est ce qui, d'ailleurs a fait démarrer votre réflexion, vous nous avez expliqué que la recherche de Merleau-Ponty convergeait avec la votre... Vous avez dit qu'il posait les repères de la ...

LACAN

Les repères de ?

?

Les repères de l'inconscient.

LACAN

Je n'ai pas dit ça. J'ai espéré, enfin j'ai émis la supposition que les quelques traces qu'il y a, n'est-ce-pas, de la moutarde inconscient dans ses notes, l'aurait peut-être amené à passer, disons, dans mon champ. Mais je n'en suis pas sûr.

Pourquoi la conclusion pourrait être possible. Merleau-Ponty accomplit bien cette dénonciation de l'espace cartésien. On pourrait dire, vous pourriez dire, qu'il ouvre ainsi l'espace nécessaire, transcendantal, vous avez dit une fois... de la relation au grande Autre. Mais il faut tout de même reconnaître que si Merleau-Ponty dénonce l'espace cartésien, ce n'est pas du tout pour ouvrir cettespace-là mais pour ouvrir l'espace de l'intersubjectivité qui vous l'avez...

Est-ce que vous avez quelque chose à changer à la critique de Merleau-Ponty que vous avez publié dans un numéro des Temps Modernes.

LACAN

Absolument rien. Merci.

Questions après la conférence du 15.4.1964

1 On pourrait vous demander à quelle théorie de la connaissance, dans le système des théories existantes, pourrait se rattacher tout ce que vous avez dit dans la première moitié de la conférence et tout ce jeu d'un savoir qui n'est toujours en état de s'éclipser, c'est une évanescence...

an Comme je suis en train de dire, après tout, que c'est à proprement parler la nouveauté du champ freudien que de nous donner dans l'expérience quelque chose qui est fondamentalement saisi comme ça, après tout, ce n'est pas tellement surprenant, que vous n'en retrouviez pas le modèle dans Plotin.

Ceci dit, je trouve que j'ai quand même lâché un petit bout de la corde. Je sais que mon refus de suivre, par exemple, la première question de Millor à la première ou à la seconde conférence, sur le sujet d'une ontologie, justement de l'inconscient, j'ai tout de même lâché un petit bout de la corde par des références très très précises. J'ai parlé de l'on, de l'ouc on. Avec l'ouc on, je faisais très précisément allusion à la formulation qu'est amené à en donner Ey, dont on ne peut pas dire que ce soit de la plus grande compétence concernant ce qu'il en est de l'inconscient, je parle d'Henri Ey qui essaie de l'intégrer et qui y arrive à des tours de discours, qui arrive à situer quelque part, l'inconscient dans sa théorie.

de la conscience. Et j'ai parlé du mal en, de l'interdit, du dit-que-non, de ce qu'il y a d'être violé dans la position de non-savoir à l'étant, comme d'étant quelque chose qui ne va pas, dans le fond, très loin comme indication proprement métaphysique. Je ne pense pas là transgresser les bornes que je me suis à moi-même affirmées, mais qui, tout de même, structure d'une façon parfaitement transmissible, l'ordre dans lequel peut se situer ce que vous venez de dire, les points sur lesquels vous avez fait porter votre question.

Bien sûr, ça fait intervenir tout ce statut d'ailleurs depuis longtemps reconnu comme étant celui de l'inconscient, pour le terme c'est moins le terme de connaissance dont il s'agit, le terme précisément de savoir tant qu'il est la visée dernière de la réalisation, la ^{but} Bel/Bestimmung, dans l'inconscient, il y a un savoir, qui n'est pas du tout à concevoir, comme savoir à s'achever, à se clore, comme savoir futur, un savoir de non-savoir. En ce sens, vous complétez par votre question, si vous voulez, les remarques que j'ai faites à ce niveau de l'en, de l'que en et du mal en. Encore c'est-il toujours trop le substantiver que d'en donner de pareilles formules. C'est pour ça que ^{je} les évite très soigneusement, et aussi pourquoi je marque, qu'après tout, ça n'est pas là à concevoir comme une réserve, comme des sortes de linéament

qui serait simplement comme une photo, révélé. Il y a des choses qui sont là, au-delà des volets de la fermeture, mais justement ce n'est pas ce qui se désigne comme articulable, qui s'articule en avant, pour les faire se rouvrir, et de la place de l'analyste à l'occasion.

Ce qu'il y a au-dedans, ce que j'ai appelé tout à l'heure la belle, derrière les volets, c'est justement, ce dont il s'agit et donc que je n'ai point abordé aujourd'hui. Il s'agit justement de repérer, ici, comment quelque chose du sujet est là par derrière, aimanté, en quelque sorte et aimanté à un degré profond de dissociation, de schize, et qui est là le point clé où nous devons voir ce que j'ai appelé le nœud gordien, ce qui fait que c'est dans le mouvement même d'obturation qu'il -disons le mot- je le commenterai la prochaine fois, je ne crains pas de le lancer, prématurément, dont il s'agit dans le concept même de ce qui se produit dans le transfert et de ce qui est, alors, qui devient parfaitement concevable comme étant le ressort de la progression analytique.

Autre question ?

Mr Kauffmann

Quel rapport y a-t-il entre ce que vous avez désigné
dont
comme scorie et ce que vous avez parlé antérieurement comme
reste ?

Mr Lacan

Là, le terme scorie est employé d'une façon complètement négative ; ça veut dire, cette véritable régression qui peut se produire sur le plan de la théorie de la connaissance, de

de la connaissance psychologique, dans toute la mesure où l'analyste se trouve placé dans un écueil qu'il ne peut en quelque sorte que fuir ; et du même coup chercher les assurances dans toutes les théories qui vont s'exercer dans le sens d'une thérapeutique orthopédique, d'une thérapeutique conformisante, d'une thérapeutique qui ne cherche à rien d'autre qu'à ménager au sujet l'accès aux conceptions les plus mythiques de la happiness. Là, ce que j'ai appelé la scorie, c'est les analystes eux-mêmes, rien d'autre.

Mr Kaufman Là, vous vous placez à un point de vue épistémologique, de la connaissance, ...

Mr Lacan Je pense que, je ne pense pas du tout que ce soit une philosophie de la connaissance, je pense que c'est ce que j'ai appelé les éléments d'obscurantisme de notre temps...

Mr Kaufman ...

Mr Lacan Avec tout ce qu'il comporte, ce maniement sans critique des références évolutionnistes, bien d'autres choses encore, ce que Lévi-Strauss a désigné comme l'illusion archaïque, tout ce qui fait l'ambiance de notre pensée

Mr Kaufman Est-ce que ceci a, dans votre pensée, quelque relation avec la situation analytique elle-même, je veux dire ...

Mr Lacan Ça a une relation à la découverte de l'inconscient...

Mr Kaufman Et est-ce que ça a, dans votre pensée, une relation à la position ...

Dr Lacan qui est une découverte, en quelque sorte, à la fois un immense gain et une occasion de subversion sans précédent dans la psychologie.

Mr Kaufman Est-ce que ceci a quelque relation avec ce qui est mis en question à l'intérieur même de la psychanalyse par les gens qui y participent, touchant l'inconscient. Je rejoins ici, la question, vous avez parlé des phénomènes de reste et il est assez frappant que vous vous serviez du terme de scorie,

Dr Lacan Je pense que si j'ai changé de terme c'est précisément pour dire qu'il ne s'agit pas là du reste où se transmet la pointe de cette dialectique à savoir de ce reste en tant qu'il est toujours dans la destinée humaine, le point fécond ; c'est au contraire un reste négatif, un reste éteint, si vous voulez, c'est pour cela que je l'ai appelé une scorie.

Kaufmann Est-ce que votre réponse signifie que tout ce qui est visé relève de la même instance..

Lacan Je ne pense pas. Quand vous verrez la façon dont je corai à doctriner sur la fonction de l'objet (a), vous verrez bien qu'il ne peut y avoir aucune ambiguïté. Je ne pense pas que la déviation de l'analyse soit quelque chose d'aucune façon assimilable à l'effet dont se constitue la valeur guidée de l'objet (a) par rapport à la subjectivité dans le fantasme.