



**Sans titre, 2014**  
Armelle Gaydon

Je vous dois quelque explication sur mon titre. « Sans titre, 2014 », fait référence aux arts plastiques : un tableau, une sculpture ne sont pas toujours rangés sous une bannière signifiante. Ce qui se donne à voir, l'artiste peut choisir de ne pas le traduire en mots. Il peut vouloir ne pas mortifier, ni réduire, ni contraindre la lecture que le spectateur en fera.

« Sans titre », l'œuvre se livre dans son immédiateté. Sans la barrière des mots, le spectateur peut en jouir, se faisant plus encore « regardeur », comme dirait Marcel Duchamp, pour qui « c'est le regardeur qui fait l'œuvre »<sup>1</sup>.

J'aborderai le thème de la jouissance en ce point précis : là où les mots s'arrêtent et où la pulsion surgit, c'est-à-dire au plus près du réel de la jouissance. Pour le regardeur, il s'agit de la pulsion scopique, celle qui met en jeu l'objet regard.

Comment rendre compte de ce réel de la jouissance ? Si le réel est hors sens, il ne devrait se saisir ni par le symbolique, ni par l'imaginaire. Comment en parler, dès lors ? Dès qu'on cherche à l'attraper par le symbolique, ce n'est déjà plus le réel. Le saisir par le mot, c'est injecter du sens, donc du joui. Comment sortir de là ?

Une analyse vise à serrer la jouissance au plus près du réel, c'est-à-dire au-delà des articulations symbolico-imaginaires du fantasme. En ce point de cessation du discours, là où la langue défaille, où le mot manque, le sujet n'est plus représentable par un signifiant pour un autre signifiant, mais par une modalité pulsionnelle, singulière à chacun. C'est une zone de *désêtre*. À l'approche de ce point, nul *je* : seulement du *ça*, et le vivant. Cette modalité pulsionnelle représente à la fois le plus intime qui se puisse trouver, et en même temps le plus *extime*. Le sujet ne s'y reconnaît pas. Piloté comme une marionnette par le  $S_1$  reçu de l'Autre, sa vie étant cadrée par un signifiant précis, il ne peut accéder à cette racine de jouissance, à ce réel qui reste hors cadre. Ce réel est lié, lui, aux signifiants qui ont percuté le corps du *parlêtre* lors de son entrée dans le discours. Ils ont laissé une marque de jouissance qui, malgré sa prégnance, échappe à la conscience, aux mots, aux images.

Or ce point de cessation, cette zone où le discours défaille, produit une action sur le discours. Il fonctionne comme le point aveugle de la langue. Ce point aveugle est à l'horizon d'une analyse. Il est aussi ce autour de quoi toute œuvre d'artiste s'organise, car l'artiste est celui qui jamais ne tient ce réel pour rien et sans cesse y fait retour. Cet au-delà de la parole s'entend dans la parole, l'imprègne profondément : elle donne son style au sujet. Elle se glisse dans l'énonciation, fait parler à chacun sa propre langue, sa *lalangue*.

La langue (en deux mots) est reçue par l'enfant comme un virus, comme une peste qui percute le corps, traçant un sillon profond. En ce lieu gît quelque chose, un savoir, une vérité sur la jouissance singulière propre au sujet. En ce lieu de *lalangue*, quelque chose se sait : *lalangue* sait. *Lalangue* sera d'ailleurs le nom donné à l'inconscient dans le dernier enseignement de Lacan. C'est un savoir sur la langue, c'est un savoir contenu dans l'inconscient, un savoir sur la jouissance.

Télescopage du signifiant et de la jouissance

<sup>1</sup> Duchamp M., Conférence autour de l'œuvre « Fontaine » de Marcel Duchamp, 1965.

C'est pourquoi Lacan peut donner de la jouissance la définition suivante, sur laquelle insistait Jacques-Alain Miller dans son cours : « le Réel sans loi, c'est la *conjonction* du signifiant et de la jouissance »<sup>2</sup>. Lors de leurs témoignages, nos collègues Analystes de l'École, pour transmettre ce moment traumatique dont leur modalité de jouissance particulière garde la trace, relatent souvent le choc véritable, ressenti sur le corps, que cette « conjonction » a occasionné. Ils arrivent ainsi à remonter jusqu'au moment « où la conjonction du signifiant et de la jouissance [...] se présente concrètement dans un événement de corps dont on ne voit pas d'autre description que l'effraction », ainsi que le définit J.-A. Miller.

Une œuvre, un poème, peuvent provoquer une pulvérisation de même nature et provoquer une onde de choc en faisant effraction dans notre organisation psychique. Lorsque nous avons été ainsi profondément ébranlés, un intense travail psychique est nécessaire pour remanier le nouage qui jusqu'alors organisait notre relation au monde.

Dans ses *Autres écrits*, Lacan rappelle que si « l'inconscient relève du logique pur, autrement dit du signifiant »<sup>3</sup>, c'est également le cas de la jouissance qui « relève du signifiant, mais à son joint avec le vivant ». Elle « se produit de “manipulations” [...] langagières, affectant le vivant qui parle, celui que la langue traumatise »<sup>4</sup>. Lacan énonce enfin dans *Le Séminaire*, livre XX que « le signifiant peut être appelé à faire signe, [...] signe d'un sujet »<sup>5</sup>.

### *Le geste artistique, trace du style, trace d'un sujet*

Le geste artistique nous rend cela sensible : même en l'absence de sa signature, il est parfois facile de reconnaître son style dans le texte que nous découvrons d'un écrivain, dans un tableau s'il s'agit d'un peintre. « Reconnaître » un style est au fondement de l'expertise en matière d'art. Encore faut-il, évidemment, que du style, il y ait, c'est-à-dire que l'auteur ait fréquenté ces parages du réel. Son geste n'en portera la trace que s'il est allé puiser profondément en lui, en ce lieu où quelque chose se sait, au-delà des mots.

Tous ceux qui se disent artistes ne satisfont pas à cette définition lacanienne, et restrictive, de l'art et de l'artiste. Mettre nos pas dans ceux de Lacan conduit en effet à aborder l'art non pas à partir de la biographie de l'auteur ni à partir de son autodéfinition comme artiste, mais à partir de l'objet, qu'en tant qu'artiste il produit et porte (ou pas) la trace de son geste, de l'engagement de son être dans l'opération de production.

Dans l'ouverture de ses *Écrits*, Lacan lance : « C'est l'objet qui répond à la question sur le style, que nous posons d'entrée de jeu. » Et chez le sujet en analyse, « nous appelons la chute de cet objet ». La chute de cet objet fait référence à la fin d'analyse, moment où s'isole l'objet comme cause du désir et comme base du scénario fantasmatique avec lequel le sujet se défend contre le réel en jeu.

L'objet *a* est ce qui pose le *parlêtre* comme décomplété. De même, en la langue, le mot manque en son principe et en ce manque même Mallarmé fonde la possibilité de la poésie. Après *Un coup de dés*, Mallarmé rêvait d'écrire *Le Livre*, qu'il faudrait écrire avec un « Le » barré, car jamais ne put venir à l'existence ce livre plein, achevé, définitif. Aussi à jamais, à son tour, « Le » Livre devra manquer...

Si l'on se reporte aux *Écrits*, on constate qu'ils s'achèvent sur un hommage au dernier grand texte de Mallarmé, *Un coup de dés*, dans lequel le poète affirmait ce à quoi il « ne consentait qu'à regret, à savoir que la parole est sans référent et notre existence sans être »<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Miller J.-A., L'orientation lacanienne, « L'Être et l'Un », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçon du 23 Mars 2011, inédit.

<sup>3</sup> Lacan J., Quatrième de couverture, *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XX, *Encore*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 130.

<sup>6</sup> Bonnefoy Y., « La poétique de Mallarmé », Préface à Mallarmé S., *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 35.

Vers ce point de cessation, l'artiste ainsi défini, sans cesse, fait retour. En ce point où quelque chose *ne cesse pas de ne pas s'écrire* – proposition logique qui nomme l'impossible, à ne pas confondre avec l'impuissance – le poète, inlassablement, fait retour : jamais il ne consent à le tenir pour rien. Jean-Claude Milner le précise : « Soit le manque qui marque *lalangue* : qu'on lui confère un être, et il devient concevable qu'on se propose comme un devoir de dire cet être, de faire qu'il cesse de ne pas s'écrire. »<sup>7</sup>

L'acte poétique résulte de ce pas constitutif, de ce projet de « se faire un devoir de dire cet être ». Il consiste à transcrire, dans *lalangue* même – et par ses voies propres – le point de cessation du manque à s'écrire. « C'est en quoi la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné, commande d'être dit »<sup>8</sup>. L'opération poétique va consister à explorer les carrières profondes de la langue, pour en remonter la vérité qui y gît. Mallarmé assigne à la poésie ce devoir de dire : « Le vers rémunère le défaut des langues. »<sup>9</sup>

Dans sa conférence à Rome intitulée « La troisième », Lacan exprime ainsi la vérité inconsciente inscrite dans *lalangue* : « *Lalangue*, c'est ce qui permet que le *vœu* (souhait), on considère que ce n'est pas par hasard que ce soit aussi le *veut* de vouloir, troisième personne de l'indicatif, que le *non* niant et le *nom* nommant, ce n'est pas non plus [...] pur hasard ni non plus arbitraire, comme dit Saussure. Ce qu'il faut y concevoir, c'est le dépôt, l'alluvion, la pétrification qui s'en marque du maniement par un groupe de son expérience inconsciente. »<sup>10</sup>

De cette vérité encapsulée dans sa *lalangue*, le poète va s'emparer, pour en jouer – comme s'exprime Lacan dans « Télévision » ; il va, de *lalangue*, assurer « la monte dans le langage... »<sup>11</sup>.

Les artistes ont en commun avec les AE. de nous révéler parfois ce point de cessation, de parvenir à le nommer :

Ce peut être l'absence... : « Heureusement que là nous avons le poète pour vendre la mèche : Dante, que je viens de citer, et d'autres [...]. Un regard, celui de Béatrice, soit trois fois rien, un battement de paupières et le déchet exquis qui en résulte : et voilà surgi l'Autre que nous ne devons identifier qu'à sa jouissance à elle, celle que lui, Dante, ne peut satisfaire, puisque d'elle il ne peut avoir que ce regard, que cet objet [...] »<sup>12</sup>

...ou l'exil, avec Celan, qui cherche ses mots « du dedans de la langue-de-mort » et explore toutes les possibilités de transformation et de création du code, dans plusieurs langues, pour créer une contre-langue qui témoigne de ce manque structurel, au cœur de la langue.

Pour Bataille, le nom de ce point de cessation, c'est la mort.

Ce peut être une visée de pureté.

Ce peut être aussi l'obscène, comme le signale Lacan dans *L'éthique de la psychanalyse*, en citant un étonnant poème d'amour courtois dans lequel « le jeu sexuel le plus cru » se mêle au scatologique<sup>13</sup>.

Concernant Mallarmé, Jo Attié avance ceci : « tout se passe comme si l'œuvre proprement poétique [de Mallarmé] a commencé avec le projet d'écrire Hérodiade, qui va le hanter toute sa vie. [...] “Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom”, [écrit le poète à son ami Eugène Lefébure]. Hérodiade est élevé à la dignité du signifiant [...] et de toucher au

<sup>7</sup> Milner J.-C., *L'amour de la langue*, Paris, Le Seuil, Coll. « Connexions du Champ freudien », 1978, p. 38.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>9</sup> Mallarmé S., *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p. 245.

<sup>10</sup> Lacan J., « La troisième », *Lettres de l'École freudienne*, n°16, 1975, p. 177-203.

<sup>11</sup> Lacan J., « Télévision », *Autres écrits, op.cit.*, p. 545 : « ce qui peut se savoir, et mieux : moins de jouer du bonheur de *lalangue* que d'en suivre la monte dans le langage... ».

<sup>12</sup> Lacan J., « Télévision », *op.cit.*, p. 526-527.

<sup>13</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 191-193.

signifiant, il en résulte des conséquences incalculables pour le sujet »<sup>14</sup>. Ce vertige à l'approche du nom Hérodiade, qui hante Pessoa, cet abîme où il rencontre le manque réel, trouvera le nom de *desassossego*. *Desassossego* est aussi cet affect qui court sous son texte, ce glissement métonymique qui donne la tonalité de l'œuvre, que le traducteur nommera intranquillité, ce que nous traduirions par « angoisse ».

### *Nommer suppose un acte*

Lacan se demandait comment réveiller avec la psychanalyse et s'il était possible de concevoir le signifiant nouveau qui aurait véritablement un effet de réveil, comme une interprétation peut en avoir un, c'est-à-dire un effet propre à changer le cours de votre existence : « Un signifiant nouveau, celui qui n'aurait aucune espèce de sens, ce serait peut-être ça qui nous ouvrirait à ce que, de mes pas patauds, j'appelle le réel. Pourquoi est-ce qu'on ne tenterait pas de formuler un signifiant qui, contrairement à l'usage qu'on en fait actuellement, aurait un effet ? »<sup>15</sup>

L'analyse comme l'acte artistique consiste en une opération continue de nomination autour du point de cessation, ce dernier étant le mode d'accès au réel absolument singulier du sujet. Ce point de cessation, incommensurable, inévaluable, est alors mis en fonction.

En ce lieu d'inexistence de l'Autre, la vérité balbutie, le dicible s'efface. Lacan dans *Encore*, signale qu'à l'approche de cette jouissance « qu'il ne faut pas », l'être s'abolit, devient muet. Comment dès lors la jouissance peut-elle condescendre à être un peu moins du Un, et un peu de l'Autre, c'est-à-dire moins autistique. Lacan répond et donne la voie : « Seul l'amour permet à la jouissance de condescendre au désir »<sup>16</sup>.

Mais comment sortir assez de la jouissance pour accéder à l'amour ? L'amour suppose de faire une place à l'Autre. Or la jouissance étant du Un exclut justement l'Autre.

Mon hypothèse est qu'il y faut un acte. Car comme le dit Lacan, pour surmonter les impasses de l'Un-tout-seul, il y faut de l'amour : mais ce n'est pas pour autant qu'on ait là un acte. Que nous enseignent les artistes à ce sujet ? Que l'Un-tout-seul, s'il prend la parole, en son nom propre, en sortant du *blablabla*, par son acte d'énonciation, par son geste artistique extrait des carrières du *désêtre*, par l'objet qu'il produit et adresse à l'Autre, a ce pouvoir de nous *toucher*, au sens étymologique du mot, du latin *toccare*, le verbe toucher trouvant son étymologie dans le mot onomatopéique *toccāre*, « faire toc », et ses dérivés musicaux autant que mouvementés : sonner les cloches, heurter, frapper<sup>17</sup>.

C'est pourquoi Lacan parle de la poésie en ces termes dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient » – ce qu'il dit sur la poésie pouvant être généralisé à l'art en général – : « C'est qu'à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant, [...], on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être. »<sup>18</sup>

Modifier, changer, les amarres de nos êtres : voilà donc ce que nous promet la poésie – et plus généralement l'art. En d'autres termes, la peinture, la littérature, la poésie, ont le pouvoir de changer le cours de nos histoires. Or, seule la psychanalyse partage avec l'art ce pouvoir – ce pouvoir de nous faire *changer de discours*.

Il y faut le désir de l'analyste, ou celui de l'artiste. « Seul l'amour permet à la jouissance de condescendre au désir »<sup>19</sup>, note Lacan. « Condescendre », c'est consentir avec une perte. C'est accepter une perte. Ici le mot « perte » est à prendre au sens économique, une dépense

<sup>14</sup> Attié J., « Raison et Réson », *Ornicar ? digital*, n° 140, 15 septembre 2000.

<sup>15</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre XXIV, « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », leçon du 17 mai 1977, inédit.

<sup>16</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre X, *L'angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 209.

<sup>17</sup> Bloch O., Von Wartburg W., *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1996, p. 640.

<sup>18</sup> Lacan J., « L'instance de la lettre dans l'inconscient », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 527.

<sup>19</sup> Lacan J., *Le Séminaire*, Livre X, *op. cit.*, p. 209.

permettant un gain, c'est-à-dire une opération de production avec l'obtention d'une plus-value, l'opération de production se faisant toujours avec un reste : là où il y avait la jouissance, condescendre au désir (ou à l'amour) c'est substituer le désir (ou l'amour) à la jouissance, avec une déperdition.

Dans un texte de 1933, Bataille avait ainsi défini la poésie en termes économiques, comme étant foncièrement dépense, c'est-à-dire « sacrifice » au sens de « création au moyen de la perte »<sup>20</sup>.

La poésie, la création artistique, peut être conçue comme une « dépense symbolique », dépense étant à prendre au sens où le poète crée à ses dépens, dans une économie de type « la poésie ou la mort » – la ligne de partage entre poésie et mort étant l'éthique du bien-dire.

Il y a la langue de l'Autre et la langue singulière du *pohâtassé*, de celui qui a potassé assez pour être *pohâte* (ou *pouêt-pouêt*) assez<sup>21</sup>.

Une fois engagé dans cette dépense, l'acte poétique permet le maintien du sujet dans le symbolique : en s'approchant de cette zone de *désêtre* d'où il extrait son œuvre, le poète reste en deçà du point où s'atteint le réel pouvant mener à la mort. Pour chacun en effet existe le risque d'un recouvrement du symbolique par ce réel. En côtoyant de près le réel, l'artiste côtoie le risque y afférent. Bataille pose cette possibilité dans le même texte, lorsqu'il assure que « la fonction de représentation engage la vie même de celui qui l'assume ». Les artistes ont toujours signalé cette nécessité d'engager leur être dans l'acte de création à leurs risques et périls. Ainsi Fernando Pessoa, dans *Le livre de l'intranquillité*, prêtant ses mots à Soares : « Ce n'est pas la mort que je veux, ni la vie : mais cette autre chose qui luit au fond de mon désir angoissé, comme un diamant imaginé au fond d'une caverne dans laquelle on ne peut descendre [...] ! »<sup>22</sup>

C'est pour contenir un vide et lui donner un lieu que le poète crée l'objet « poème », l'écrivain l'objet livre, le peintre le tableau, l'artiste contemporain l'installation... Cette intention préside à toute création artistique. Elle est le procédé pour affronter le manque réel, l'isoler, le ciseler, lui donner forme, y revenir, y faire retour.

C'est par les voies de la langue elle-même que ce trajet est possible, en tant que la langue peut être *automaton*, rouille et routine du prêt à parler, mais qu'elle peut aussi se faire acte : acte de bien-dire, dont on sait s'il a eu lieu seulement dans l'après-coup, lorsqu'il produit des effets. Cette opération est un traitement du réel : elle affecte le manque et le fait cesser en créant un objet, l'objet manquant, proposé comme partenaire du manque. Cet objet, le fantasme ou la belle peinture vont le voiler, le rendre beau, aimable, éventuellement choquant, transgressif, voire *gore* – en tout cas transmissible.

L'art – et c'est particulièrement dénuqué dans l'art contemporain, qui ne se donne plus pour mission de voiler le réel par le beau – avec sa capacité d'aller au-delà des semblants, nous montre que ce partenaire est nécessairement « affolant », « inhumain » (comme le pose Lacan dans *L'éthique de la psychanalyse*, citant l'amour courtois) : « La création de la poésie [mais je pose que c'est vrai pour toute création artistique véritable] consiste à poser, selon le mode de la sublimation propre à l'art, un objet que j'appellerai affolant, un partenaire inhumain. »<sup>23</sup>, avance-t-il, avant de préciser dans un autre texte : « ce dont l'artiste nous livre l'accès, c'est la place de ce qui ne saurait se voir [...] »<sup>24</sup>

Nous disposons d'indicateurs qui nous signalent lorsque nous approchons de ce réel

---

<sup>20</sup>Bataille G., « La notion de dépense », *La critique sociale*, n°7, janvier 1933, réimpression Éditions de la différence, Paris, 1983, cité par Nathalie Georges, « Petit exercice de lecture exposée », *Ornicar ? digital*, 12 mars 2003 et *Tabula*, bulletin de l'ACF Voie Domitienne, n° 4, septembre 1999, p. 91-97.

<sup>21</sup>Lacan J., « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », *op. cit.*, leçon du 17 mai 1977.

<sup>22</sup>Pessoa F., *Le Livre de l'intranquillité*, Christian Bourgois, 1999, p. 241-242.

<sup>23</sup>Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, *op.cit.*, p. 180.

<sup>24</sup>Lacan J., « Maurice Merleau-Ponty », *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 183.

indicible : « Parmi ces indicateurs, citons l'angoisse, l'insupportable... Dans leur proximité le sujet s'affole, vacille, se rompt. Ce point est au-delà de ce que Freud a formulé comme le complexe d'Œdipe, et Lacan comme Nom-du-père, ou signifiant-maître »<sup>25</sup> note Marie-Hélène Brousse. Ce qu'il s'agit de ne pas savoir, d'éviter, c'est la rencontre avec un noyau de vérité composé de ce réel de la jouissance.

L'horreur se lève quand est approché l'objet inhumain qui vient faire bouchon pour masquer *la Chose*, le vide. « La Chose se situera donc entre le réel et le signifiant »<sup>26</sup>, résume François Regnault. Nommer ce point mène aux confins du langage. Lacan indique ceci dans « La science et la vérité » : « “Moi la vérité, je parle...” et la prosopopée continue. Pensez à la chose innommable qui, de pouvoir prononcer ces mots, irait à l'être du langage, pour les entendre comme ils doivent être prononcés, dans l'horreur. »<sup>27</sup>

Sade savait quelque chose de cette horreur de la révélation. C'est ce qu'il nous a amené sous l'apostrophe de « Français, encore un effort pour être révolutionnaires. » Il entendait par là qu'être révolutionnaire, c'était mettre la pulsion au poste de commandement, à la place du signifiant-maître sous lequel le sujet névrosé se range si volontiers – ce qui est une des lectures possibles du discours de l'analyste, avec *a* aux commandes. Il allait jusqu'à imaginer une société tout entière fondée sur la promotion de la pulsion – projet qui rencontre un impossible de structure, rappelle J.-A. Miller. Freud a bien mis en évidence que toute forme de discours, et à partir de là, d'organisation sociale, se fonde du renoncement aux pulsions. La pulsion au poste de commande promeut le Un et ne saurait faire collectivité.

Dans son Séminaire, J.-A. Miller, non sans ironie, pose par conséquent que « L'effort de poésie, c'est tout ce qu'il nous reste, quand “Encore un effort pour être révolutionnaires” a été retiré de l'affiche. »<sup>28</sup>

En se frayant une voie vers la pulsion en rejetant normes esthétiques et morales, le poète, l'artiste, modifie les frontières du non-dit, inscrit quelque chose d'un impossible à dire – ce qui produit un effet de rétroaction sur la langue. Quand il y parvient, il effectue par cette opération un effet qu'on pourrait dire « de passe ». Quelque chose du réel de l'expérience parvient à se transmettre.

Imre Kertész, prix Nobel de littérature, notamment pour son effort de dire quelque chose de l'innommable de l'holocauste, parle de « blesser le lecteur, rentrer sous la peau, ne pas provoquer juste un hochement de tête ou de compassion »<sup>29</sup>.

Lacan, en faisant de l'objet *a* le leurre qui à la fois désigne et comble le vice de structure de l'être parlant, n'en fait donc pas pour autant « une raison d'impuissance, mais le ressort même de l'acte et de la certitude du sujet »<sup>30</sup>.

Dans le séminaire *Encore*, Lacan formule : « N'est-ce pas de l'affrontement à cette impasse, [...] d'où se définit un réel, qu'est mis à l'épreuve l'amour ? »<sup>31</sup> Lacan se réfère à l'amour courtois – comme prenant acte du rapport sexuel impossible – et il en fait la condition même de l'amour. L'acte de création artistique, en tant que création *ex-nihilo*, à partir du vide, prend acte du non-rapport. De même, au sujet de ce que la psychanalyse peut promettre, Lacan parle d'un *Nouvel amour* quand il énonce : « Le discours analytique fait promesse : d'introduire du

---

<sup>25</sup> Brousse M.-H., « Que soigne la psychanalyse ? », *La Cause freudienne*, n° 57, juin 2004, p. 58.

<sup>26</sup> Regnault F., *Conférences d'esthétique lacanienne*, Agalma, Paris, Le Seuil, 1997, p. 14.

<sup>27</sup> Lacan J., « La science et la vérité », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 866.

<sup>28</sup> Miller J.-A., L'orientation lacanienne, « Un effort de poésie », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de Paris VIII, leçon du 11 juin 2003, inédit.

<sup>29</sup> Kertész I., conférence à la radio, novembre 2003.

<sup>30</sup> Razavet J.-C., *De Freud à Lacan, Du roc de la structure au roc de la castration*, Paris, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000, p. 252.

<sup>31</sup> Lacan J., *Encore*, *op. cit.*, p. 131.

nouveau. »<sup>32</sup>

De sa position de solitude, singulière, l'artiste fait système pour inventer du nouveau, qui n'était pas là avant. « L'amour, c'est [...] le signe, pointé comme tel, de ce qu'on change de raison [...] c'est-à-dire – on change de discours. »<sup>33</sup>, pose Lacan. En d'autres termes : « L'amour, c'est le signe qu'on change de discours. »<sup>34</sup> Changer de discours, c'est-à-dire de discours en tant qu'il fait lien social, en tant que traitement de la jouissance, c'est ce que permet donc la parole dictée par l'amour.

Introduire « du nouveau dans l'amour », c'est introduire un discours ayant pris acte du non-rapport, ayant produit le sujet dans sa singularité radicale, soit avec une modalité de jouissance cernée, ciselée, contenue et mise en fonction. Assumer une modalité pulsionnelle comme faisant signe du sujet, c'est un savoir qui peut être collectivisé avec ce *Nouvel amour*.

On comprend avec « Télévision » que mieux vaut pour l'humanité que ce changement de discours en passe par l'amour : c'est la condition pour ne pas « virer du Père au pire » – car chercher à collectiviser sa propre modalité de jouissance pourrait conduire à chercher à l'imposer aux autres. On basculerait alors dans la haine de l'Autre et dans le racisme. Car le racisme, c'est cela : chercher à imposer aux autres une seule modalité de jouissance, la sienne. L'enjeu éthique, pour l'artiste comme pour l'AE, dès lors, est de rester du côté du témoignage, de l'objet produit, de la performance, adressés à ses contemporains. Cela suppose un exil consenti hors des terres familières du discours ambiant, un effort pour rester fermement campé sur les rives solitaires de sa propre énonciation enfin mise aux commandes. Cela suppose aussi un don de parole, offert à un Autre sur lequel on ne projette plus rien. Donc un franchissement. Un avant et un après. Une solitude. Une coupure. Que seul un acte permet.

---

<sup>32</sup> Lacan J., « Télévision », *Autres écrits, op.cit.*, p. 530.

<sup>33</sup> Lacan J., *Encore, op. cit.*, p. 20.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 21.