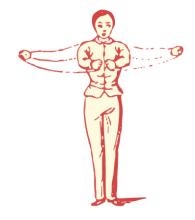
# Retour sur les images indélébiles



Serge Cottet

Le numéro 30 de la revue *La Cause freudienne* retranscrit les interventions du colloque qui s'est tenu en 1994 sur le thème des « images indélébiles <sup>1</sup> ». Plus de vingt ans après, il y a lieu de revivifier cette question. Le fil rouge qui traverse ce numéro concerne un traitement des images – images du rêve, souvenirs – à partir du signifiant et du refoulement. Cela concerne les images produites par le sujet, leurs représentations sous les espèces d'un rêve récurrent ou d'une obsession. Traitées à partir des formations de l'inconscient elles ne se

distinguent pas très bien du souvenir-écran comme Freud en parle dans son article de 1909. La catégorie du réel n'y est pas mise en avant et l'imaginaire est encore conçu comme en déficit par rapport au symbolique quand, par exemple, l'image est traitée comme un succédané prenant la place d'une fonction symbolique absente. L'autonomie de l'image n'est pas fortement revendiquée, ni sa continuité avec le réel. En outre, dans notre champ, on a coutume de traiter davantage de l'imaginaire que de l'image, et quand il s'agit vraiment de l'image, c'est celle du corps qui est privilégiée. Chez Lacan, l'image spéculaire ouvre le champ à l'imaginaire avec le stade du miroir. Viendra plus tard dans son enseignement la métaphore des deux miroirs distinguant l'image réelle et l'image virtuelle pour figurer le montage de l'objet pulsionnel par rapport à l'image narcissique.

On peut partir de là : l'image n'est ni copie d'un original, ni purement réductible au symbolique comme on dit d'une image ou d'une figure rhétorique. Il y a du réel dans l'image, un réel souvent marqué d'un trou, ou d'une tache, ou d'un élément irréductible au langage. On pourra voir plus en détail :

- le statut de l'image dans le rêve chez Freud, son statut de métaphore ;
- également dans le fantasme où elle est plus difficile à réduire à une interprétation (par exemple l'image indélébile de « un enfant est battu » qui s'alimente d'une iconographie plus ou moins érotisée) ;
- on distinguera encore l'image hallucinatoire et son inquiétante étrangeté;
- et le trou dans l'image dont on a des traces dans les dessins du petit Hans.

Quel réel irréductible y a-t-il dans l'image qui pourrait passer pour l'équivalent du fantasme fondamental, en ceci qu'il contient une impossibilité de le traverser ? Un statut de l'image qui dessinerait la limite de la traversée du fantasme au sens d'un ininterprétable. Justement, par rapport au syntagme « traversée du fantasme » c'est le syntagme « événement de corps » qui a pris l'hégémonie. Mais l'un comme l'autre sont un hapax, et c'est l'intérêt du travail dans notre école, avec Jacques-Alain Miller, de produire un effet de loupe et un éclairage nouveau sur une expression employée une seule fois dans l'œuvre de Lacan.

Si l'on parle de l'autonomie de l'image c'est que depuis le Séminaire « R.S.I. » les hiérarchies sont supprimées entre les registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire et l'imaginaire est traité à l'égal des deux autres. On constate notamment dans la passe l'effort pour faire occuper à l'imaginaire une place qui tient compte du réel sous les espèces de la pulsion ou de l'objet a qui peut être connoté dans le rêve par une image indélébile. Le fantasme est en

\_

Une première version de ce texte, relue par l'auteur, est parue dans *L'a-graphe, Le corps parlant et ses pulsions*, Publication de la Section clinique de Rennes, octobre 2016.

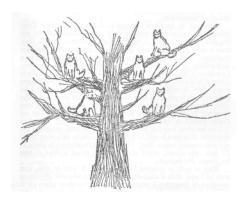
<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> « Images indélébiles », La Cause freudienne, n° 30, mai 1995.

même temps un *écran* sur le réel et une *fenêtre* ouverte sur ce réel, deux métaphores qui sollicitent l'image sans s'y réduire mais en revendiquant une certaine autonomie.

C'est dire que la phrase du fantasme, à quoi souvent Freud l'a réduit – on bat un enfant = mon père m'aime – c'est le noyau dur du fantasme qui est, dans le texte de Freud, refoulé : *on* bat. Mais le sujet en analyse associant sur l'enfant battu, fait surgir le signifiant du père, le désir d'interpréter est satisfait lorsque le fantasme masochiste est résorbé dans le *on*. L'image est parfois traitée métaphoriquement comme le produit d'un montage qui fait la synthèse entre jouissance interdite et autopunition.

## Iconographie et rêves de l'homme aux loups

Pourtant, même une fois interprété, un tel fantasme peut devenir à l'occasion le support d'une pratique perverse masochiste et son noyau imaginaire peut être renforcé par des images indélébiles qui fixent le sujet à une représentation extérieure. Comme pour le jeune « homme aux loups », avec ce que le sadisme de sa sœur lui imposait de regarder dans les contes de Grimm, des images terrifiantes de loups à la queue coupée prise dans des pièges, ou des illustrations d'époque comme pour le conte « Le loup et les sept chevreaux » qui l'a tellement fasciné. Je privilégie l'aspect matériel de l'image extérieure sur le scénario fantasmatique. L'iconographie est riche sur ce sujet dans l'enfance du jeune garçon.



Lacan explique que la fixité du regard dans le rêve des loups sur les branches d'arbres est indélébile car c'est l'image de la pulsion en elle-même. Ce regard c'est celui du sujet, il touche à un mode fondamental de jouissance, à la fascination dans l'observation de la castration maternelle et son identification à la femme castrée (castration comme prix de la jouissance). La fixité de l'image est elle-même une protection contre la pulsion, contre sa volonté de jouissance d'être aimé par le père comme une femme subissant le coït, ou son analogon : être dévoré par le père.

L'identification à la jouissance de la femme n'est pas la seule transcription métaphorique. Car dans un cauchemar plus tardif, lors de son analyse avec Ruth Mac Brunswick à l'époque de son déclenchement psychotique, la même image des loups se retrouve et cette fois ils sont en meute <sup>2</sup>. Lacan en fait un rêve de transfert <sup>3</sup> dans lequel l'analyste fasse barrage à la persécution.

<sup>2</sup> « Derrière le mur il y a une bande de loups gris, ils se pressent vers la porte et courent de ci de là, leurs yeux brillent... le patient est terrifié craignant qu'ils ne réussissent à faire irruption à travers le mur », Mac Brunswick, R., « Supplément » à l'« Extrait de l'histoire d'une névrose infantile » de Freud, 1928, *in* Gardiner, M., *L'homme aux loups par ses psychanalystes et par lui-même*, Paris, Gallimard, 1981, p. 293-294.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Cf. Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 312. « Ruth Mac Brunswick ne s'est en somme pas du tout mal repérée dans sa position délicate à l'endroit du transfert. (On se souviendra du mur même de notre métaphore en tant qu'il figure dans l'un des rêves, les loups du rêve-clef s'y montrant avides de le tourner...) »

Gilles Deleuze dans *Mille plateaux* <sup>4</sup> dénoncera l'interprétation œdipienne classique des loups à partir du moment où ceux-ci sont en meute. L'équation loups = père ne tient pas compte d'une multiplicité, d'une fragmentation à l'infini de l'image du loup. Cette multiplicité n'empêche pourtant par le « Un de la jouissance » contre lequel notre homme aux loups se protège par le mur séparateur.

Par ailleurs, d'autres manifestations symptomatiques de l'épisode psychotique de l'homme aux loups attestent du fait qu'il a de son corps une image trouée, au sens d'une hallucination, puisqu'il s'observe dans le miroir pour constater que les trous qu'il a dans le nez ont été causés par un dermatologue malveillant et sont toujours là. Ce qui témoigne d'un morcellement de l'image du corps débordant l'image narcissique.



À cette époque, l'illustration sadique tenait une bonne place dans la pédagogie. Des images circulaient, diffusées par des pédagogues féroces, images atroces destinées à détourner les enfants de leurs mauvaises habitudes. Aucun enfant allemand n'a échappé dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle aux images de *Der Struwwelpeter* <sup>5</sup>. Gide aussi aura été menacé « qu'on la lui coupe », mais ça ne lui a fait ni chaud ni froid. En revanche, ce sont d'autres images comme celle de Gribouille, image innocente en apparence, qui l'ont marqué et angoissé.

Dans *La Gradiva* de Jensen, un jeune archéologue fasciné par une statue grecque du v<sup>e</sup> siècle, fait revivre une image extérieure dans la réalité. Dans ce cas l'image réelle précède l'image du désir au lieu de la reproduire. C'est la réalité qui vient se conformer à l'image qu'un trait fétichiste lié à la démarche de Gradiva accompagne.

### Un point de réel dans l'image du rêve

Un point ombilical du rêve est irréductible à une métaphore. Il y a des images de souvenirs et des images de rêve qui sont marquées d'un trait d'une particulière intensité. Un terme en allemand indique cette discontinuité, *Überdeutlich*, traduit en français par *Ultra clair* ou *excessivement net*, et en anglais par *sharpness*, une netteté inhabituelle, discontinue.

Ce concept évoqué seulement en note dans la revue, est utilisé par Freud dans l'article sur « Le souvenir-écran » et aussi dans « Constructions dans l'analyse ».

Dans un souvenir, une image au contenu indifférent, peut être néanmoins trop chargée de sens. Il y eu un déplacement d'une intensité sur un objet anodin.

Voici ce que Freud en dit :

« Ce qui m'a frappé dans quelques analyses, c'est que la communication d'une construction manifestement pertinente provoquait chez les analysés un phénomène surprenant et d'abord incompréhensible. Ils sentaient émerger des souvenirs très vivaces, qu'ils qualifiaient eux-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Cf. Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, t. II, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 44.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Der Struwwelpeter (en français Pierre l'ébouriffé) du D<sup>r</sup> Heinrich Hoffmann, 1858.

mêmes d'"excessivement nets" (Überdeutlich); ils retrouvaient cependant, non pas l'événement même qui était le contenu de la construction, mais des détails voisins de ce contenu, par exemple, avec une extrême précision, les visages des personnes qui y figuraient, ou les pièces dans lesquelles quelque chose de semblable aurait pu se passer, ou bien encore, de façon un peu plus éloignée, les objets contenus dans ces pièces et que la construction ne pouvait évidemment pas connaître. Cela se produisait aussi bien dans les rêves survenant immédiatement après la communication, que dans des états de rêverie diurne. [...] Ces souvenirs auraient pu être qualifiés d'hallucinations, si à leur netteté s'était ajoutée la croyance à leur actualité. Mais l'analogie gagna de l'importance quand mon attention fut attirée par la présence occasionnelle de véritables hallucinations dans d'autres cas, des cas qui n'étaient certainement pas psychotiques <sup>6</sup>. »

Freud poursuit dans la voie de la Traumdeutung selon laquelle le rêve a une structure hallucinatoire. Lacan a contesté cette analogie, considérant que c'est une erreur clinique de Freud. L'hallucination c'est autre chose, c'est le retour dans le réel de ce qui est forclos et non une production du refoulement.

On connaît l'article sur le souvenir-écran <sup>7</sup>, dans lequel Freud évoque un souvenir d'enfance où règne l'intensité de la couleur jaune dans un bouquet que tient une petite fille; le jaune revient exagérément : « le jaune des fleurs se détache beaucoup trop fort sur l'ensemble » et « le bon goût du pain apparaît lui aussi outré », comme dans une hallucination, donnant lieu à des associations.

On a d'autres exemples dans lesquels se détache un détail : ainsi dans le texte sur l'oubli du nom propre, Signorelli; à la place du nom oublié surgit le visage du peintre, excessivement net.

### Arrêt sur image

L'intensité de l'image n'est pas toujours le résultat du refoulement. On peut lui trouver une homologie structurale avec le fétichisme. Tout l'arsenal des objets fétichistes peuvent être convoqués, voiles sur lesquels se peint l'absence du pénis maternel, c'est-à-dire sur des objets qui précédent la découverte de la castration féminine. Arrêt sur image sur laquelle se fixe l'intensité du désir, le sujet s'arrête sur le chemin de son investigation. Ces objets sont surinvestis car ils voilent et démentent la castration. Il en est ainsi de la passion des étoffes ou des vêtements féminins qui ne sont pas des métaphores ou des substituts de l'objet manquant mais autant d'étapes de la métonymie de la jouissance.

Dans la revue, un texte de Pascal Bonitzer réalisateur de la génération de Benoît Jacquot, ami de François Regnault, est à cet égard remarquable. Il raconte dans cet article intitulé « Cardigan baissé, les yeux clos », comment il est devenu cinéaste à partir d'une image. Il commence par dire que la mémoire du cinéma est faite d'images, comme celle de la poussette

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Freud S., « Constructions dans l'analyse », Résultats, idées, problèmes, t. II, Paris PUF, 1992, p. 278.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> « Je vois une prairie carrée, un peu en pente, verte et herbue ; dans ce vert, beaucoup de fleurs jaunes, de toute évidence du pissenlit commun. En haut de la prairie, une maison paysanne; debout devant la porte, deux femmes bavardent avec animation : la paysanne coiffée d'un foulard et une nourrice. Sur la prairie jouent trois enfants ; je suis l'un d'eux (âgé de deux à trois ans), les deux autres sont mon cousin, qui a un an de plus que moi et sa sœur, ma cousine, qui a presque exactement mon âge. Nous cueillons les fleurs jaunes et tenons chacun à la main un certain nombre de fleurs déjà cueillies. C'est la petite fille qui a le plus joli bouquet ; mais nous, les garçons, nous lui tombons dessus comme d'un commun accord et lui arrachons ses fleurs. Toute en pleurs, elle remonte la prairie en courant et pour la consoler la paysanne lui donne un gros morceau de pain noir. À peine avons nous vu cela que nous jetons nos fleurs et, nous précipitant nous aussi vers la maison, nous réclamons du pain à notre tour. Nous en obtenons également ; la paysanne coupe la miche avec un grand couteau. Le goût de ce pain, dans mon souvenir, est absolument délicieux et là dessus, la scène prend fin », Névrose, psychose et perversion, Paris, PUF, 1988, p. 121.

dévalant les marches dans *Le Cuirassé Potemkine* ou celle de la robe de Marylin soulevée par l'air chaud dans *Sept ans de réflexion*... Puis il en évoque une autre, équivoque, dont il sait qu'elle vient d'un film, mais il n'a pas vu le film! Il ne sait pas ce qu'il y a avant, ni ce qu'il y a après et cette amputation donne à l'image représentant une fille qui a l'air de se pâmer, son caractère immédiatement érotisé pour le jeune garçon qu'est Pascal Bonitzer à l'époque.



Monika, fille sans voiles, Ingmar Bergman

Mais quand il voit le film, ça se dés-érotise complètement car c'est juste une fille qui fait le lézard au soleil... Cet arrêt sur image est exactement le processus du fétichisme, ce qui donne ce caractère d'objet a, agalmatique, supplémentaire à l'image même, mais ce caractère tombe dès qu'est réintroduite la continuité d'un récit.

Lacan n'a pas spécialement commenté ce qualificatif d'*Überdeutlich*. C'est la part obscure du rêve qui a retenu son attention, tel l'ombilic du rêve.

Néanmoins, dans une note, il identifie ce *trop de clarté* comme un nom possible de l'inconscient, puisqu'à la suite de Freud il réfute son caractère d'obscurité : « L'inconscient n'est pas subliminal, faible clarté. Il est la lumière qui ne laisse pas sa place à l'ombre, ni s'insinuer le contour. Il représente ma représentation là où elle manque, où je ne suis qu'un manque du sujet <sup>8</sup>. »

J'ai toujours associé cet énoncé, d'abord à *Plein soleil* de René Clément, puis à *La mort aux trousses* d'Hitchcock, quand Cary Grant, dans une plaine du Middle West, a rendez-vous avec la mort sous la forme d'un bi-plan qui lui fonce dessus, tout cela en plein midi. Hitchcock disait qu'il voulait rompre avec le cliché du film policier français en noir et blanc, film d'avant-guerre, extérieur-nuit, avec ses réverbères, ses pavés mouillés, à Montmartre, un chat noir qui traverse la rue. La série des Maigret a recours à cette iconographie. Dans le film d'Hitchcock, l'Autre menaçant est en pleine lumière, bien visible, mais Cary Grant ne le sait pas. La représentation du danger est absente.



<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Lacan J., « La méprise du sujet supposé savoir », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 334, nbp nº 1.

Ainsi notre conception de l'image se dédouble : ou bien l'image est un substitut, un ersatz : faute de mieux le symbolique étant refoulé, l'image est surinvestie ; ou bien l'image fait trou dans le symbolique lui-même.

Dans cette perspective on ne peut pas soutenir que l'image vient toujours pallier un défaut du symbolique. Ce serait le statut de l'image indélébile, une image qui subsiste en dépit de l'interprétation qui résiste au signifiant interprétatif comme à la levée du refoulement.

C'est l'ambiguïté du terme de substitut, comme on dit substitut du procureur : ou bien on envoie quelqu'un à la place du procureur en son absence, ou bien il n'y a pas de procureur du tout, il y a un trou, une absence. En ce sens, l'ultra clair remplit une béance, un trou dans le symbolique. L'image ne représente plus un signifiant refoulé.

### Controverses sur le figural

Un philosophe, spécialiste de Freud, s'est engagé dans cette voie, qui voulait assurer à la plasticité de l'image sa pleine autonomie par rapport au discours, au signifiant, au symbolique. Il s'agit du philosophe Jean-François Lyotard qui, peu avant Deleuze, s'était insurgé contre la dictature de l'ordre symbolique lacanien sur l'imaginaire. Cette contestation s'affirme explicitement dans son article intitulé « Le travail du rêve ne pense pas » (1968) 9. L'article mérite d'être relevé puisque Lacan le signale dans « Radiophonie », ajoutant qu'il y a des choses à retenir de l'argumentation de Lyotard 10.

Lyotard s'en prend spécialement à la condensation interprétée par Lacan comme métaphore : substitution d'un signifiant à un autre. Il réfute l'image assimilée à une figure de rhétorique, à un discours. C'est donc toute la thèse freudienne du texte du rêve identifié à un rebus qui est en question. Lyotard ne connaît de Lacan que « L'instance de la lettre dans l'inconscient », de 1956. Si Lacan prend la peine de répondre à sa critique dans « Radiophonie », c'est qu'il considère que Lyotard est en retard sur l'élaboration lacanienne du réel. La condensation conçue comme « limite d'où s'instaure par le symbolique la catégorie du réel 11 ». Pour Lyotard, la condensation n'est pas signifiante mais réelle : c'est une opération matérielle de pliage d'une écriture, une opération typographique, la production d'un texte froissé. Il propose une autre interprétation de la « Darstellbarkeit » de Freud. Lacan traduit : « égards aux moyens de la mise en scène », c'est-à-dire habillage théâtralisé d'une expression idiomatique. Par exemple chez Freud, une scène d'amour dans une voiture est traduite par « auto-érotisme ». Le figural est autre chose, il n'est pas métaphorique. Lacan cite l'exemple donné par Lyotard <sup>12</sup> d'un drapeau froissé par le vent sur lequel on lit « Rev d'or ». En fait, sur le drapeau déplié il est écrit « Révolution d'octobre ». La condensation exige donc cette troisième dimension qui est celle du fantasme, seule capable de froisser le texte.

Dans son commentaire, Lacan considère qu'en effet, il y a des choses à retenir : « Un professeur évidemment induit par mes propositions (qu'il croit d'ailleurs contrer, alors qu'il s'en appuie contre un abus dont il s'abuse, sans nul doute à plaisir)... <sup>13</sup> » Lyotard en reste à une conception saussurienne du signifiant tandis que Lacan a déjà ajouté une propriété nouvelle au signifiant « qui fait pavé dans la marre du signifié <sup>14</sup> », ou encore, « ressurgit comme couac dans le signifié de la chaîne supérieure à la barre <sup>15</sup> ». Cette matérialisation du signifiant est comme « dépôt, alluvion du langage <sup>16</sup> ».

<sup>12</sup> Lyotard J.-F., *Discours, figure, op. cit.*, p. 247.

-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Lyotard J.-F., *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1985.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Lacan J., « Radiophonie », Autres écrits, op. cit., p. 417.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> *Ibid*.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Lacan J., « Radiophonie », op. cit., p. 417.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ibid.

### La photographie : une image juste

Lacan en a peu parlé. Mais Roland Barthes, en s'inspirant manifestement dans le Séminaire XI, du chapitre « Tuché et automaton <sup>17</sup> », a apporté l'originalité de son analyse dans *La Chambre claire* <sup>18</sup>. Cette analyse consiste à séparer la photo de toute rhétorique de l'image, de tous les codes attachés à la représentation. C'est un point commun avec Lyotard : l'image n'est pas qu'une rhétorique.

Ces auteurs ont du mérite car on est alors à une époque de pleine sémiologie : pas le moindre événement qui ne se déchiffre, qui ne donne lieu à une lecture, tout est signe, il faut déchiffrer. Or, le sémiologue des sémiologues c'est Barthes lui-même qui pourtant fait une exception pour la photographie.

Ce qui lui plaît dans la photo, c'est que ça se situe hors toute rhétorique, hors tout codage. Pas la peine de ramener *La chambre obscure* ou de considérer que la photographie est construite sur l'artifice d'Alberti du tableau selon lequel la peinture du Quattrocento fixe le cadre de la photographie. Cela n'intéresse pas Roland Barthes pour qui l'intérêt de la photo c'est justement qu'elle ne représente pas, qu'elle ne dépasse jamais vers autre chose. C'est un exemple de relation de l'image à l'objet où justement ça se confond, ça répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement.

En termes lacaniens, Roland Barthes dit de la photographie, « qu'elle est le particulier absolu, la contingence souveraine » avec la distinction qu'il fait entre le *studium* et le *punctum* : le studium c'est l'intérêt, le contenu de la photo ; et le punctum, c'est le trait, le détail, ce qui fait tache dans la photo, précisions prélevées sur la tache dans le tableau du Séminaire de Lacan.

Donc la photo n'est pas le tableau. Elle est immédiatement désignatrice de l'existence, un « c'est ça ». La distinction image et référent symbolique s'abolissent. La photographie a quelque chose de tautologique. Contrairement au tableau de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, avec la photo, « une pipe est une pipe » : image et référence sont collées. Dire que l'image témoigne d'un réel, c'est faire valoir un trait, au-delà de l'image, s'agissant d'un personnage qui est l'être même du sujet et non une copie. Roland Barthes développe là une intuition de Walter Benjamin, selon lequel la ressemblance de l'image à son modèle n'est pas un trait spécifique.

La seule photo qui ait donné à Barthes l'éblouissement de la vérité, c'est une photo perdue, lointaine, une photo de sa mère qui d'ailleurs ne lui ressemble pas. Tout se rapporte à l'instant de voir, à la certitude d'un « c'est elle » : *la chose a été là*, *ça-a-été* <sup>19</sup>.

En effet, après la mort de sa mère il cherche des photos, toutes sont décevantes : « j'allais ainsi remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé <sup>20</sup> ». Et finalement il retrouve un portrait d'elle à l'âge de cinq ans <sup>21</sup>. Il peut alors dire « c'est elle », en tant que « figure d'une *innocence* souveraine <sup>22</sup> ». Il cite Proust qui ne trouvait pas dans les photographies l'image juste qu'il conservait dans sa mémoire. La photo bloque le souvenir, c'est sa thèse, comme elle bloque l'interprétation. La limite de l'interprétation à quoi une photo invite, c'est le temps, la certitude que cela a été. Il cite le

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Lacan J., « Tuché et automaton », Le Séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973, p. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Barthes R., *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> *Ibid.*, p. 115 : « je ne puis montrer la Photo du Jardin d'hiver. Elle n'existe que pour moi, pour vous elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du quelconque... ». <sup>22</sup> *Ibid.*, p. 107.

cinéaste Jean-Luc Godard : « Pas une image juste, juste une image <sup>23</sup> ». Il veut dire que cette photo rassemblait « tous les prédicats possibles dont se constituait l'être de ma mère <sup>24</sup> » Il avoue donc avoir confondu vérité et réalité et reconnaître la présence de la chose, mais jamais métaphorique.

Barthes rend hommage à Sartre, au Sartre de *L'imaginaire*, à quoi se réfère aussi Lacan dans le Séminaire I : la conscience intentionnelle irréalise son objet : je n'ai pas d'image de Pierre en moi. L'imaginaire c'est cette intentionnalité qui irréalise Pierre.

Pour Barthes, une image s'impose du dehors. Son réalisme va jusqu'à lui faire dire que ce sont les chimistes et non les peintres qui ont inventé la photographie; cela contrairement à ce que disent les historiens sur le cadrage, la perspective, l'optique de la *camera obscura*. Barthes donne beaucoup d'importance à la découverte de la sensibilité à la lumière avec les halogénures d'argent. Cette découverte chimique a permis d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet éclairé diversement. Donc la photo est littéralement une émanation du référent, d'un corps réel qui était là, de ce corps sont partis des radiations qui viennent le toucher... « Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard <sup>25</sup> ». Il ne dit rien pourtant du paradigme que représente la photo de sa mère, le côté angélique de la petite fille, sa douceur, sa beauté, trait du moi idéal de l'auteur qui s'identifie à ce portrait jusqu'à retourner les rôles dans une fiction où il a l'impression d'être le père de cette petite fille. Il s'agit donc bien d'une communauté substantielle entre la chose et l'image.

La fixité de cette image tient aux caractéristiques pour lui de la photographie, à savoir une image sans code, une émanation du réel. Sur ce point il prend le contre-pied des sémiologistes des années 1980 pour lesquels dominent la relativité sémantique et le symbolique. Pour Barthes, le pouvoir d'authentification prime sur le pouvoir de représentation. En ce sens l'image authentifie un réel au lieu d'être une production subjective.

### Méduse et limite de l'interprétation

Je voulais maintenant proposer un commentaire de deux images, qui sont deux tableaux célèbres de Méduse : celui du Caravage et celui de Rubens. Ce qui m'a intéressé c'est soit l'image d'une amputation, d'un moins, d'une castration comme Freud l'interprète dans son article de  $1922^{26}$ ; soit au contraire une image surabondante introduisant un objet en plus, l'objet a.

La tête coupée de Méduse comme l'horreur de la castration féminine d'une part, et comme une sorte de protestation virile incarnée par les serpents d'autre part. C'est la traduction freudienne. Mais on peut se demander si ce ne sont pas les serpents qui sont les agents de la terreur davantage que la tête coupée. Il y a beaucoup de têtes coupées chez Caravage, notamment avec *Judith et Holopherne*, sans que cela produise autant d'horreur!

Cela dépend bien sûr de l'iconographie : la *Méduse* du Caravage n'est pas celle de Rubens : celle du Caravage est vivante, elle regarde du coin de l'œil, bouche tordue, elle « se » regarde comme dans un miroir. Que regarde-t-elle par ce regard biaisé sinon son propre supplice qu'elle contemple ? *A contrario* chez Rubens, la tête avec les yeux révulsés semble morte. Les serpents eux, semblent bien vivants, agités. C'est codé, comme dirait Roland Barthes ; un codage par le maniérisme hollandais de l'époque : il faut que ça grouille, que ça s'agite, avec des formes serpentines ; c'est le cas de le dire.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>26</sup> Freud S., « La tête de Méduse », *Résultats, idées, problèmes*, t. II, *op. cit.*, p. 49.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Barthes ajoute : « mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image mais une image juste », p. 109.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> *Ibid.*, p. 110.



Le Caravage, Méduse, 1598



Rubens, Méduse, 1618

J'ai en analyse le cas d'une personne qui a à voir avec une image indélébile de serpents : victime d'attouchements étant enfant, elle se souvient d'une main sous sa robe qui s'avançait lentement « comme une anguille ». Elle développe une obsession des serpents, ainsi qu'une phobie de la conduite de la voiture. En analyse, elle découvre que si l'image persiste, son désir n'est pas innocent, elle a un désir d'adultère et une fois celui-ci réalisé la phobie de la conduite de la voiture disparaît, mais... pas celle des serpents! C'est comme une limite à la tentation : « Attention ! Serpents ! », tandis que la problématique de la castration n'est pas abordée par le suiet.

Autre exemple : Véronique Voruz, dans son témoignage de passe, évoque l'exemple de l'image obsédante de l'accident de montagne de sa mère qui lui a coûté une amputation. L'image de la jambe coupée persiste d'autant plus qu'elle ne symbolise rien, inapte à symboliser le moins phi de la castration. Cette amputation était plutôt pour sa mère un motif de gloire, comme un trophée avec lequel aucun homme de la famille n'était capable de rivaliser. Femme « inentamable », quoiqu'elle perde, cela ne s'inscrit pas dans le registre de la castration imaginaire <sup>27</sup> ».

Telles sont les images obsédantes chez des sujets féminins pour lesquels l'image n'est pas substitut mais marque, poinçon d'une jouissance.

Dans le numéro trente de *La Cause freudienne*, Jo Attié fait part d'une séquence clinique <sup>28</sup>: une fillette obsédée par le fouet, condensation de jouissance et punition. Le soir de Noël, sous le sapin, elle ne s'est pas intéressée aux jouets mais au fouet, la scène restée obsédante cinquante ans après est devenue quasiment indélébile lorsqu'un analyste précédent lui a dit « on ne dit pas un fouet pour un enfant, on dit martinet ». À ce moment là, l'objet a pris une valeur érotisée et elle a réalisé qu'elle n'avait pas été punie pour une faute réellement commise. Le martinet était d'autant plus investi qu'il n'avait pas été l'instrument d'une punition alors qu'elle avait découpé le bas de sa propre robe. J. Attié, en plus de l'image indélébile, note que la patiente a toujours dans la tête « le crissement des ciseaux sur le tissu ». L'attente d'une jouissance de la punition, jamais arrivée, s'est condensée dans l'image. Je m'arrêterai sur ces exemples d'analyses qui montrent la limite de l'interprétation lorsque l'image vient toucher à un irréductible de la pulsion.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Voruz V., « Échapper à un destin de solitude : du mépris à la méprise », *La Cause du désir*, n° 93, août 2016, p. 94. Attié J., « Le primat de la perception », *La Cause freudienne*, n° 30, *op. cit*.