

TABLEAU

Gérard Wajeman

Que la topologie n'est pas pour la psychanalyse une métaphore*. C'est de ce point, déroutant au premier abord, qu'il faudra partir pour en venir à parler sérieusement de peinture. C'est le point d'où Lacan part lui-même dans la leçon du 4 Mai 1966 de son Séminaire qui, cette année-là, portait sur *L'objet de la psychanalyse* — séminaire non publié, c'est-à-dire deux fois illisible — qui mènera, par la peinture, à une construction (pas moins qu'une construction du monde, bien étrangère à une vision) qui, je crois, vaut la peine.

Montrer

Aussi ne verrai-je pas d'un mauvais œil qu'on envisage ce qui va suivre comme simple paraphrase de cette leçon. J'ai mes raisons. D'abord parce que si la modestie de mon ambition trouve sa raison de la grandeur du discours paraphrasé, je gagne un peu de son aura, outre qu'il me resterait un motif personnel de me rengorger si je pouvais vraiment vous sembler un type pour qui la paraphrase de Lacan serait chose simple. Ensuite parce que c'est bien une paraphrase qui paraît nécessaire pour au moins se repérer dans une leçon dont le jaillissement inventif, lumineux, pour faire son immense intérêt, ne progresse pas toujours de façon rectiligne, méandres d'une élaboration nodale quant à la fonction que Lacan donne à la peinture, au tableau exactement, ajoutons : dans le discours analytique. (Ceci pour court-circuiter d'entrée un débat qui n'est pas ici de mise sur la psychanalyse appliquée.) Enfin, parce que la première vertu, l'effet élémentaire de la paraphrase, ou sa fonction première si cela signifie bien : phrase à côté, c'est, avant même de dire ou redire quelque chose, de désigner ce dont elle est la paraphrase ; redoublement certes, mais pas simple, car en redoublant, silencieusement elle fait geste de montrer.

Or, ici, la monstration importe. Car la topologie montre. Quoi ? — La structure. Elle n'est pas métaphore de la structure puisque « cette structure, elle l'est »¹. La topologie, c'est le réel de la structure, en tant qu'elle ne peut

* Le présent texte est la reprise d'une conférence prononcée à Bruxelles le 22 juin 1985, à l'invitation de l'École de la Cause freudienne en Belgique. Il a été publié dans *La part de l'œil* n°2, Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles, 1987. Pour cette parution sur le site internet de la Section Clinique de Nantes, nous avons reproduit la mise en page de *La part de l'œil*.

¹ Cf. J. Lacan, « L'étourdit », *Scilicet* n°4, p. 40 ; *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 483.

se dire. Ce qui ne peut se dire — ni se voir —, cela se montre. La topologie lacanienne est monstration tacite de la structure².

Situer

« Il s'agit pour nous, écrit Lacan, de situer notre topologie — de nous situer, nous analystes, comme agissant en elle. » *Situer* est un verbe éminemment lacanien, pour autant que si tout son enseignement consiste dans le projet d'orienter les psychanalystes, ce projet se montre absolument homogène à la structure qu'il cherche à transmettre puisque ce qui en fait la donnée de départ c'est la désignation d'un lieu, le lieu de l'Autre, vis-à-vis duquel le sujet a à s'orienter. Tout cet enseignement s'est fait en lieu et place — lieu de l'Autre, lieu commun, et place du sujet. Lacan toponymiste, Lacan topographe, qu'il soit devenu topologue est dans l'ordre — dans l'ordre même de l'inconscient, topologisé par Lacan parce qu'il est topologique. De toujours pourrait-on dire, Lacan a soutenu son discours d'une *psychanalysis situs*, et fait de la psychanalyse dans l'espace. Un constant recours à des représentations graphiques en témoigne, ou le montre, qui sont autant de mises en espace d'une structure elle-même spatiale. Qu'on puisse considérer les trois « dimensions » lacaniennes du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire comme définissant trois espaces rendrait loisible de distribuer l'ensemble des représentations graphiques de Lacan selon cette trifonctionnalité : espace symbolique, le *graphe* en répond qui inscrit des *places* (le point y prévaut) ; espace imaginaire, les *schémas* le figurent en stratifiant les *plans* de l'image (la surface y prévaut) ; quant à l'espace réel, sa représentation suppose qu'on promeuve à côté des graphes ou des schémas la notion de *tableau* qui, lui, présente des *sites* (qu'on pourrait définir comme lieux réels purs, tout en soulignant l'origine picturale du terme). (La représentation graphique du nœud borroméen serait donc un tableau.) De sorte qu'on appellerait graphe ce qui donne à lire, schéma ce qui donne à voir et tableau ce qui montre. En supposant toutefois un nouage des trois à chaque cas pour autant qu'on doit admettre qu'une écriture est susceptible de montrer (le blanc entre les lignes) — en quoi elle ferait tableau —, le schéma de se lire — sa face graphe — ou le tableau de se voir — il revient par là au schéma —, etc.

Grappe écrivant ce qui se peut dire, schéma représentant ce qui se peut voir, le tableau se sépare qui, ce qui ne peut ni se dire ni se voir, le montre.

Représenter

La topologie, donc, n'est pas une métaphore. Ce qui pourrait s'entendre simplement : elle ne représente pas le sujet. Ni signifié, ni figuré, elle en présente la structure, le site où le sujet s'élèvera, comme effet. La topologie présente ce que Lacan nomme : « les fondements de sa position », ni dit ni vu — il s'y combine.

Si chez Lacan la topologie a rang de mathème de l'analyse, si le mathème vise à résoudre la question d'une transmission sans perte du discours analytique, cette transmission prend alors le statut d'un acte, muet : montrer, sans mot dire. La psychanalyse serait ainsi gagnée par la peinture : un art du silence visant au réel — soit : ce qui est impossible à dire, elle le montre.

² Le statut de la topologie lacanienne croise ici, selon une indication donnée par Jean-Claude Milner, deux propositions du *Tractatus* de Wittgenstein : « 7. Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. » et « 6.522. Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se *montre* /.../ »

Ainsi est-on conduit à repérer une structure visuelle de la topologie, exactement cette structure que, dans son Séminaire de 1964 sur *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan a construit comme schize du regard et de la vision, c'est-à-dire une structure visuelle déchirée du visible. Ce que la topologie montre, on ne le voit pas — telle le Saint Etienne de Carpaccio du Louvre, pointant son doigt vers une trouée du ciel qui est hors-champ du tableau, un pur réel.

Fondement

« Il nous faut maintenant en venir à ce que j'ai appelé la structure visuelle de ce monde topologique, celui sur lequel se fonde toute instauration du sujet. » Structure visuelle du monde topologique, il convient de souligner une sorte de renversement, du moins quant au point de départ, par rapport au *Séminaire* de 64 où il serait plutôt question de construire la structure topologique du monde visuel, ce que Lacan donne alors sur le mode du doigt de gant — (Là d'où ça me regarde, je ne vois pas, là où je vois, ça ne me regarde pas ; « Jamais tu ne me regardes là d'où je te vois ; ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir » ; là d'où je vois, je ne suis pas, là où je suis, je ne vois pas... Je vois donc je suis regardé, etc.) Ainsi c'est par la topologie que Lacan, en 66, fait retour sur la structure visuelle quand, antérieurement, c'est la structure visuelle qui le menait à une topologie. Ce qui indique au moins une conséquence qu'on peut anticiper ; car si la topologie montre, l'exploration de la structure visuelle et le recours au tableau auront alors une visée : construire le mathème de la monstration,

À cette visée, un enjeu est attaché qui doit être souligné. C'est que si, comme on le verra, Lacan fait du tableau une fenêtre dans laquelle vient se loger l'objet, un cadrage qui le montre, cette structure, pour être celle du monde visuel et supposer en son centre l'objet qui y est intéressé, à savoir le regard, n'est pas celle du seul monde visuel et le regard n'est pas seul intéressé. Pour le dire autrement : si le tableau est construit par Lacan comme mathème de la structure visuelle, c'est-à-dire ce qui la transmet, s'il est mathème de la monstration de l'objet, c'est de l'objet comme tel qu'il s'agit, déclinable sous ses quatre espèces du sein, de la merde, de la voix, le regard bien sûr s'y ajoutant mais avec, dans cette série, une singularité, un privilège, d'être la matrice des trois autres — ainsi pourrait-on dire que lorsque le sein, la merde ou la voix se montrent, ils sont en fonction de regard. Explorer la structure visuelle sera donc rendre compte du rapport du sujet à l'objet en tant qu'il se montre — le fantasme que ça s'appelle. Le tableau, outre de l'objet, s'avère donc aussi le cadre d'une question centrale du discours analytique. En quoi, pour Lacan, la peinture, lorsqu'il en parle, ça n'est pas de la psychanalyse appliquée : c'est de la psychanalyse pure.

Élémentaire

Revenons maintenant là où nous en étions : structure visuelle du monde topologique qui fonde le sujet... Lacan en quête des fondements du sujet... Cela sans doute pourrait constituer le chef sous lequel se rangerait l'intégralité de son enseignement. Il s'applique toutefois avec une particulière justesse à cette leçon du 4 Mai 66. Car, par-delà les méandres d'une élaboration profuse, d'un jaillissement continu, Lacan suit un parcours d'une surprenante radicalité. Il va en effet tirer trois fils, distincts, à partir de trois références : à Descartes, à la peinture rupestre, à la perspective du quattrocento. Trois références, on peut souligner qu'elles ont un point commun : chacune vise un point d'origine, un temps d'émergence

— du sujet classique, de l'être parlant, de l'espace moderne. Trois « naissances » en somme, on sait que chez Lacan cela n'a en général guère de valeur historique mais que dans les temps premiers, c'est l'élémentaire qui est visé. On pourrait d'ailleurs considérer que chacun des trois fils ramène un élément qu'il faut tenir comme au fondement de chacune des dimensions, respectivement I, S, R. Ainsi le fil cartésien débouchera sur le corps, celui de la peinture pariétale sur la matrice logique du signifiant et le fil de la perspective sur un trou — asile élu de l'objet. Il y aurait une autre manière de présenter l'issue des trois fils parcourus ici par Lacan ; ce serait de considérer que tous trois impliquent une structure différente supposée au sujet : géométrique dans le premier, logique dans le second, topologique dans le troisième. On voit, j'espère, de quoi il retourne.

Il est possible que, trop empressé de vous faire part, en toute hâte, de ces trois sillons aperçus dans cette leçon qui paraît un champ labouré, je n'aie réussi qu'à faire de ce champ une épaisse forêt à vos yeux — pleine de richesses penserez-vous, mais bien impénétrable. Pourtant, il ne faudrait pas que la forêt cache ici l'arbre de simplicité que Lacan aspire à faire pousser. Car toutes ces références de nature diverse ne sont ici convoquées que pour répondre à une question : « qu'en est-il exactement du sujet, de ce lieu nécessité par la constitution du monde objectif ? » Sujet défini de son rapport au monde, telle est la question naïve — au sens de native — qui se trouve posée. À quoi Lacan apportera trois réponses possibles. Si quelques difficultés se font jour, si un peu de complexité est requise, si Lacan se donne du mal — et nous en donne à le suivre — cela n'est en somme dû qu'à son horripilant souci de vouloir dire « ce qu'il en est » « *exactement* ». Mais à cette exigence nul ne saurait trouver à redire.

Écran

Soient donc deux termes : le monde, le sujet. Comment le sujet accède-t-il à une représentation du monde ? Par les sens, d'abord par la vue. Ce qui nécessite de poser, ou interposer, un troisième terme : l'écran. Soit ce qui, pour le sujet, supporte tout ce qui, du monde, se présente. L'écran est un terme élémentaire ; élémentaire mais complexe, ou ambigu. Car, si sa fonction est de supporter, avant même de présenter quoi que ce soit, il cache. Construit sur deux idées opposées — ça présente, ça cache — on aurait du mal à parler du « concept » d'écran (si concept signifie : ce qu'on peut saisir). Si l'écran est élémentaire, c'est qu'il est support : support de l'image, support de la lettre, support de l'objet (si on peut parler dans ce dernier cas de support). Dans ces trois cas son statut peut s'énoncer de façon différente : support de l'image, il est la surface comme au principe de ce qu'est l'image ; support de la lettre, il est le fond blanc de la page, le fond vide où surgit la lettre, et qui surgit lui-même de l'inscription — la lettre montre le fond, le fait ex-sister ; support de l'objet, il est d'abord support d'un trou où se situe l'objet — bord de l'un, il donne son cadre à l'autre. Inversement, aux trois éléments qu'il supporte, on peut faire correspondre trois modes de présence de l'écran : support de l'image, de ce qui se voit, il est caché par l'image, en révélant, l'image voile l'écran comme ce qui cache, elle voile le voile ; support de la lettre, il est montré comme ce qui cache opacité vide ; « support » de l'objet, il montre ce qu'il cache, il est troué.

Par là, donc, on pourrait dire que les trois fils que j'indiquais à partir de trois références prises par Lacan, s'avèrent en définitive l'exploration des trois statuts ou trois modes de l'écran. Dans le film « Le monde, le sujet et l'écran », film lacanien, si le sujet du film c'est le sujet — barré —, si l'action se situe dans le monde des objets, c'est assurément l'écran qui tient la vedette — Lacan fait une vedette de l'écran.

J'indique cependant qu'il ne faut pas perdre de vue une chose : que l'écran est aussi un objet du monde — ne pas se précipiter donc à rapporter les trois termes du film à la trifonctionnalité lacanienne. Si pourtant l'écran se distingue des autres objets, c'est qu'il est la matière sur quoi le monde se dépose ; sur sa surface le monde se dessine, le signifiant s'inscrit, l'objet, lui, la perçe, en se peignant. Support de l'image, du signifiant ou de l'objet, l'écran en un sens c'est le monde lui-même envisagé selon qu'il se voit (c'est sa surface) ; en tant qu'il s'écrit (mais l'écriture ne pourra jamais écrire complètement le monde, résorber en somme dans l'écrit la surface sur laquelle elle s'écrit ; aussi, cet impossible, ce réel, elle le montre, elle ne cesse de le montrer) ; en tant que présence réelle (le monde qui se montre, pas représenté, qui se représente lui-même).

Surface

« Le fondement de la surface est au principe de tout ce que nous appelons organisation de la forme, constellation. » Le monde, le monde visible est un monde d'images. Que la surface soit au principe de l'image, c'est ce qui amène à concevoir l'espace visible comme une superposition de plans parallèles ; le monde visible, c'est un espace feuilleté, je dirais scannérisé, une épaisseur de plans. Dès lors, pour que dans un tel feuilletage puisse se délimiter un objet, il faut poser un sujet « qui unifie la configuration ». Question : est-ce sur une surface, sur la surface qu'est la rétine de l'œil où va se former l'image, l'image comme forme, qu'on peut saisir le principe unificateur ? C'est cette question qui fait appel à Descartes, à la distinction de l'étendue et de la pensée. Une remarque préalable est à faire. C'est que ce dont Descartes va produire la théorie, dans le *Traité du Monde* qui poursuit la douzième Règle de la Direction de l'esprit, c'est d'une opposition dans quoi aura consisté le bouleversement majeur introduit par les conceptions artistiques de la Renaissance, deux siècles plus tôt. C'est-à-dire qu'en rupture d'avec le Moyen Âge, les peintres, comme l'écrit Panofsky dans *Idea*, arrachaient l'objet au monde intérieur de la représentation subjective pour le situer dans le monde extérieur. Ce que l'on peut dater du *Trattato della pittura* de Cennino Cennini (entre 1350 et 1400) qui, pour la première fois, conseillait au peintre de se placer — pour peindre une montagne — devant un modèle. Ainsi était posée la séparation au sujet et de l'objet, ceci emportant l'instauration entre les deux d'une *distance* que la perspective, prochaine, matérialisera. Ainsi peut-on dire qu'en un sens, la peinture « anticipait » Descartes.

Reste que l'opposition de la pensée et de l'étendue consiste dans un paradoxe. Car pour Descartes, l'étendue, c'est-à-dire l'espace comme homogène, est à concevoir en même temps comme *partes extra partes*, ce que Lacan traduit par : « chaque point est identique à tous les autres tout en étant différent. » Ce qui rend l'espace impensable. Lacan, me semble-t-il, lève la difficulté en reformulant l'hypothèse cartésienne sur l'étendue ainsi : « toutes ses parties se valent ». Par la notion de valeur, il introduit ainsi l'opération, non plus d'une identité imaginaire aporétique (un semblable qui serait non-semblable) mais celle d'une égalité, ce qui suppose la mesure. Par la mesure, ce qui est différent peut être identique en ayant même valeur. (Cela constitue le fondement de la géométrie métrique.) Ce qui est d'une conséquence considérable : c'est que l'étendue et la pensée chez Descartes ne sont pas séparables mais cohérents. Car dès lors il s'avère que la pensée ne peut unifier l'espace et ce pour une bonne raison : c'est que l'espace comme tel ne peut être pensé hors la pensée ; la pensée n'introduit pas la mesure dans l'espace, supposément conçu comme séparé, elle est constitutive de l'espace. Aussi, la pensée, dit Lacan, ne peut explorer l'espace puisque c'est elle qui le bâtit. Il n'y a d'espace que mesurable, et c'est la

pensée qui mesure. En quoi espace et pensée sont homogènes car tous deux géométriques. La pensée elle-même est une étendue, un espace. (On pourrait donc dire aussi bien que c'est l'espace qui mesure la pensée.) S'ils sont mesurables, qu'elle en est alors la mesure ? La réponse tient dans ce que les Grecs ont appelé mesure : l'homme — qui est la mesure de toute chose. C'est en somme l'homme vitruvien, dont le corps est mesure (le pied, le pouce et la coudée), de toute chose, donc aussi de lui-même. La mesure de la géométrie, c'est le corps, l'image du corps, image significatisée (en quoi la géométrie sera du signifiant imaginarié). Étendue et pensée sont réductibles au corps (on pourrait dire que la pensée ne pense que dans la limite de l'espace du corps — en quoi l'imagination humaine qu'on se plaît à supposer infinie est en vérité bornée, les plus grandes fantaisies se rapportant toujours à terme à l'image du corps (cf. par exemple la désolante science-fiction).

Autrement dit, en rapportant la structure visuelle chez Descartes à une géométrie métrique, une impasse se trouve désignée qui rend impensable l'opposition du sujet au monde des objets, enveloppés qu'ils sont ensemble dans le même vêtement du corps qui les unifie. De sorte que si cette théorie procédait de se qui s'était accompli dans les faits dans la perspective du quattrocento, elle ne parvenait au terme qu'à recouvrir la béance, la distance du sujet à l'objet. De là, la nécessité de revenir à la perspective elle-même pour autant que, par elle, se sera franchi le pas d'une géométrie métrique, de l'espace euclidien, à une géométrie projective, non métrique. Pas d'importance puisqu'ainsi sera fondée la séparation du sujet à l'objet c'est-à-dire aussi bien leur articulation — ce qui est autre chose que leur cohérence.

On pourrait juger ce trajet d'un autre point de vue et considérer que ce qui va guider Lacan dans son exploration de la structure visuelle, c'est la recherche d'un au-delà de la théorie tant il semble que, quelle qu'elle soit, elle procédera à un recouvrement du réel de la structure. Si cela est vrai pour Descartes où Lacan fait saillir une impasse, un point d'impossible, ce le sera tout autant en ce qui concerne la perspective ; c'est-à-dire qu'il n'en considérera pas la théorie — ce pour quoi cependant elle se donnait : théorie optique de la vision — mais qu'il la scrutera dans sa pratique, à son ras, là où elle constitue une pure opération par quoi s'établissent des correspondances entre une figure dans une surface et celle qui s'inscrit dans une autre surface selon une construction réglée, la seconde figure se nommant perspective de la première³. C'est par un maniement et non dans un discours qu'il va faire surgir la structure — il va la montrer, pas la dire.

Fond

On en viendra donc à la peinture ; soit à l'écran en tant que sur lui il se peint quelque chose. À ce niveau, élémentaire, c'est-à-dire avant même en un sens de se demander ce qui s'y peint ou comment cela se peint, une question déjà surgit : qu'est-ce qui, en somme, se passe dès qu'un homme donne un coup de pinceau sur une surface ? Question posée à la racine — elle sera logique — il était dans l'ordre que référence soit faite aux travaux de Monsieur Leroi-Gourhan sur l'art pariétal⁴. Si en 64 c'est à la perspective que Lacan va rapporter la structure symbolique du champ scopique, c'est en un point archéologique qu'il convient d'entendre comme logiquement antérieur qu'il va la ramener, en 66.

³ Ceci n'implique, soulignons-le, entre les deux figures ni ressemblance ni égalité mais une équivalence ; trois termes qui sont trois modes du rapport d'une figure à une autre, on peut associer à chacun son opérateur propre : ressemblance par réflexion (miroir), égalité par mesure, équivalence par transformation ; soient catoptrique, géométrie, topologie.

⁴ Sans doute très directement à un livre considérable, bien qu'il ne soit pas nommé, intitulé *Préhistoire de l'art occidental*, publié aux éditions Mazenod en 1965, l'année même du séminaire qui nous occupe.

Pour dire les choses directement, cette référence aux travaux de Monsieur Leroi-Gourhan est, chez Lacan, rien de moins que paradoxale ; car là où spécifiquement on traite de préhistoire, c'est-à-dire par définition d'un temps sans écriture, Lacan ne trouvera pas mieux que de considérer la peinture pariétale comme une pure écriture. J'irai à l'essentiel.

Soit une question étudiée par Leroi-Gourhan à laquelle Lacan va s'attacher : pourquoi retrouve-t-on ces peintures qui s'étalent sur les parois en série réglée, jusqu'au fin fond des grottes où le noir absolu qui y règne les rendaient invisibles ? La réponse de Lacan est radicale : il n'y avait nul besoin que ces peintures soient vues pour qu'elles aient une fonction. Quelle fonction ? Tout simplement d'être ce auprès de quoi les peintures de l'entrée, visibles celles-là, représentaient les sujets. Les peintures de l'entrée représentant le sujet pour les peintures du fond, cela peut s'écrire :

$$\frac{S_1}{S} \rightarrow S_2$$

en notant toutefois l'élémentarité scopique de cette logique : ce qui est vu par le sujet le représente auprès de ce qu'il ne voit pas.

Marque

J'aimerais à ce propos faire trois remarques. 1° — Lacan fait de ces peintures pariétales un mathème de l'analyse. Mais s'il les considère comme une écriture, elles sont en somme une écriture d'avant l'écriture, ou une peinture d'avant la peinture car il les envisage avant qu'il y ait proprement lettre ou représentation visuelle : il s'agit d'un système de marques. Il ne parle d'ailleurs pas de signifiant mais de la « signification ». On peut même envisager que Lacan désigne ici une sorte de matrice à la matrice signifiante. Pour le dire autrement, dès qu'on trace une marque sur un support — sur l'écran —, il y a « signification » et représentation ; la marque, avant même de se dessiner en une lettre, avant de représenter quoi que ce soit du monde, représente le sujet. Et on peut dire qu'à cet égard une seule marque suffit. Car dès que faite, déjà on a un couple : la marque fait exister le fond où elle s'appose. Et il est curieux de constater que le système de peintures analysé par Leroi-Gourhan qui s'étale du devant, de l'entrée, vers le fond, on pourrait parfaitement le restituer, suivant ce qu'en fait Lacan, sur une simple feuille blanche portant une marque unique ; les peintures de l'entrée représentant le sujet pour les peintures du fond deviendraient : la marque représente le sujet pour le fond de la page ; ou bien on y pourrait voir une matrice « un » et « zéro » qui serait ici comme une structure réelle : la marque *montre* le fond. En somme, le fond, l'écran apparaît bien le support de ce que Lacan appelle la signification, une structure réelle du signifiant — non pas la matérialité de la lettre mais la matière dont sera faite la lettre, la lettre d'avant la lettre, ramenée au point où simplement un vague trait, déjà montre, avant de dire. Une remarque de Lacan est d'ailleurs intéressante à cet égard. Evoquant le réalisme de ces peintures préhistoriques, il fait cette réflexion générale : que le réalisme en art est « foncièrement métonymique ; c'est-à-dire qu'il désigne autre chose que ce qu'il nous présente ». Formule dont il convient de souligner qu'elle se démarque de celle donnée de la métonymie dans *L'instance de la lettre* : ce qui permet de signifier autre chose que ce qu'on dit. Or cette fois on a affaire à la lettre en tant non pas qu'elle dit mais présente, non pas qu'elle signifie mais désigne — au réel de la lettre. 2° — Que cette « antécriture » (nommons ainsi cette pure fonction de trace faite par le premier homme, ce qui a vocation de se reproduire dès qu'un enfant pose son pinceau sur une feuille — ainsi la touche, la tache seront ici envisagées comme réel de la marque) montre un impossible à voir, Lacan l'amène aussi dans un autre sens, allant soutenir que, comme nous n'aurons jamais aucune trace de la voix de ces premiers hommes, le style de

l'écriture constitue la première manifestation chez eux de la parole. En somme, cette écriture montre la voix, ou la voie de la parole de ces premiers hommes — parole sans voix, cette écriture montre la voix impossible à entendre. J'ajouterais ceci. C'est qu'on pourrait tirer ici la conséquence que ce que Lacan nomme ailleurs l'effet d'écrit dans la parole concerne aussi la monstration. Parlant d'écrit dans la parole, il le situe au point où le signifiant ne prescrit plus aucune signification ; mais aussi pourrait-on dire qu'à ce moment, en se faisant pur, le signifiant se détache de la voix, se montrant il devient silencieux, et montre la voix absente, il montre le fond de silence sur quoi il s'élève, comme sur une page blanche. 3° — Bien que cela puisse sembler en contradiction avec la remarque précédente, on pourrait aller jusqu'à dire que Lacan fait ici de l'écriture quelque chose d'antérieur à la parole ; au moins logiquement antérieur. Il aurait en somme suffi qu'un grand singe fasse un premier gribouillage sur un mur de caverne pour que soit posé le champ du langage et que la parole soit mise en fonction. On croirait ici Lacan refaisant, dans son propre filum, le film de Stanley Kubrick, 2001, *l'odyssée de l'espace*, du moins les premières scènes où, pour la première fois, un singe se saisit d'un os comme instrument, sauf que, plutôt que de s'en servir pour taper sur la tête du voisin (ce qui est somme toute malheureusement le plus probable), il irait, admirable, dessiner avec une scène de genre (ou bien ce singe a-t-il peint comme scène la bataille menée par le premier, pour pouvoir, par exemple, compter le nombre des morts...) Il me semble que ce qui se trouve amené ici c'est moins un rapport de la structure signifiante à la structure visuelle qu'une façon de poser une structure visuelle du monde signifiant (à ainsi supposer qu'avant même qu'il vagisse ou gazouille, le simple battement de l'ombre et de la lumière introduit le bébé au monde du signifiant, sans qu'un mot ni un bruit ne soit prononcé ou produit). Il faudrait dire que, en rapportant ainsi la structure signifiante à une structure visuelle, le sens qu'on peut donner au fait que le sujet n'a nul besoin de parler pour se situer dans un monde de parole, c'est que la structure signifiante se montre. La structure visuelle comme réel de la structure signifiante. Si l'on peut dire que les premiers hommes avaient du style, puisqu'ils usaient déjà de deux figures : la métonymie et la métaphore, cela suffit à considérer les peintures pariétales préhistoriques comme mathème de l'analyse (et Lacan se paie le luxe de voir dans la forme de S commune à ces peintures que vient parfois barrer une flèche, tout simplement le \$ de sa grammaire — troglodytes mais déjà lacaniens...) En somme, juste un petit trait sur une feuille, et on a de quoi transmettre toute la logique du signifiant.

Pictural

Tout ceci n'était donc qu'un préalable — préalable logique au tableau puisque tout premier coup de pinceau, autant que la peinture des premiers hommes, le mettra en jeu. Prolégomène à toute peinture future, il me paraît nécessaire de souligner combien Lacan réduit, et par là combien il éclaire le débat sans cesse repris sur *ut pictura poesis* sur dire et voir, écriture et peinture... qui fait les choux gras de tant de théoriciens qui ne trouveront chez Lacan qu'un chou singulièrement maigre à se mettre sous la dent — juste une feuille, mais avec un petit trait dessus —, ce qui me semble la seule façon de ne pas faire chou blanc sur cette question. Je veux dire que tout cela, pour s'inscrire dans le champ de l'analyse, n'est pas sans enjeu pour les théories de l'art. Car en visant ainsi à l'élémentaire, en cherchant à repérer le rapport du sujet au monde d'abord dans son rapport à l'image, puis dans son rapport au signifiant, Lacan permet de dégager cette question : est-ce que dans la représentation du monde que supporte l'écran comme tableau, tout est réductible à l'image ou au signifiant ? Pour le dire autrement : si, dès

que se peint, pour un sujet, une image, sur l'écran, suffit-il de poser qu'au-delà de ce que le sujet voit, au-delà de ce que représente l'image, c'est le sujet qui, par la fonction de la marque, est « représenté », pour tenir la structure de ce qu'est un tableau ? Car Lacan construit une sorte d'iconographie analytique, très rudimentaire puisqu'on pourrait dire que toute marque sur une toile ne signifie jamais qu'une seule chose : le sujet, le sujet du langage. Or, après l'image, après le signifiant, c'est sur un troisième terme que proprement va s'ouvrir la question du tableau : l'objet, l'objet comme réel. D'où la nécessité d'en désigner l'enjeu : si tout du tableau n'est pas réductible à ce qui s'y voit, l'image, à ce qui s'y peut lire, le signifiant, c'est à un post-panofskysme que Lacan permet d'introduire, en quête d'un réel de la peinture — ce que l'historien et théoricien Daniel Arasse nommerait « le proprement pictural de la peinture », soit ce qui dans le tableau est sans image et indicible, que le signifiant échoue à nommer, et qui ne s'institue dans le tableau que comme pure présence — présence de l'objet qui se montre. Ainsi ce qu'il faudra appeler structure du tableau ce sera une articulation des trois termes : image, sujet, objet.

Structure

Que l'image ne soit pas structurante mais qu'elle est en vérité structurée, c'est ce qui aura conduit Lacan à se repérer à partir de la peinture rupestre, de la logique du signifiant. Si la structure signifiante se montre dans une structure visuelle, il convient de souligner que cette structure visuelle est posée comme antérieure à l'optique et à la physiologie ; nul besoin de se fonder en effet sur la loi de propagation des rayons lumineux ni sur l'organisation de la rétine pour la faire surgir. C'est en un sens une structure en-deça du visible que cette structure visuelle. En retour, on peut dire qu'elle est ce qui structure le visible. Seulement, si la fonction de l'image est de faire voile à l'objet, si le signifiant ne procède que d'une mortification de l'objet, s'il n'émerge que comme vidage du réel de l'objet, reste encore à définir comment ce qui, dans le tableau, se trouve voilé et vidé se trouve mis, par lui, en présence, c'est-à-dire en même temps montré.

Introducing la perspective. Que la perspective permette de centrer la question de l'objet, que l'objet comme réel soit un impossible à dire et à voir, c'est bien ce qui conduira Lacan à la perspective pratique que j'évoquais ; c'est-à-dire qu'il ne pourra le faire surgir que dans un maniement, au niveau d'une pure combinatoire. Certes, Lacan aura déjà centré son élaboration de la structure visuelle en 64 sur la perspective. Seulement, la perspective sur laquelle s'appuie alors Lacan est une perspective géométrale — Lacan est, sur ce point, strictement panofskyen. Disons qu'il s'agit alors d'un repérage à partir de la théorie perspective, c'est-à-dire à partir d'un discours de la géométrisation de l'espace et de la mathématisation de la vision. Or là où Lacan va, en 66, saisir la perspective c'est en un point où, pour se construire, elle n'a besoin en rien de référer à l'espace visible ; elle sera réduite à un fonctionnement, réglé, simple combinatoire de lignes et de points. C'est cette perspective-là qui livrera la structure visuelle.

Cette structure visuelle qui, donc, antérieure à la physiologie de l'œil et à l'optique — logiquement — donnera *sous forme exacte* (c'est Lacan qui souligne), « ce qu'il en est du rapport du sujet à l'étendue ».

Combinatoire

On voit donc l'enjeu, et qu'aussi, pour parvenir à cette forme exacte que fait miroiter Lacan, il faudrait progresser sérieusement, autant dire ici en aveugle — en suivant aveuglément quelques principes élémentaires de géo-

métrie projective soit celle qui introduit de figure à figure la fonction d'équivalence par transformation. Or ce progrès de la géométrie, par rapport à celle euclidienne, métrique dont la fonction centrale est celle de l'égalité, c'est précisément dans « la contribution d'artistes » du quattrocento qu'il est apparu. En somme, leur perspective n'avait curieusement rien à faire avec le visible. Il y a deux façons d'entendre cela. La première c'est que la géométrie projective comme telle se fonde d'évacuer la dimension de l'intuitif qui ressortit au visible ; ainsi on s'imagine que les parallèles sont des droites qui s'exceptent. Or le principe sera : que deux lignes se couperont toujours en un point. Ce qui excède notre imagination qui même répugnerait à cette idée. Seconde façon d'entendre cette coupure d'avec le visible, c'est de considérer que ce point où se coupent deux droites existe. Or, ce qui fondera la géométrie projective, c'est précisément de faire exister ce point. C'est même l'important de la perspective, c'est qu'elle va projeter ce point invisible sur un plan. Ainsi d'une part, la perspective va en quelque sorte montrer un point théorique, invisible et, d'autre part, ce qui en fait l'intérêt c'est que ce point soit produit à partir de rien de visible ou d'intuitif mais seulement de lois purement combinatoires.

Celle-ci par exemple : deux points ne déterminent qu'une seule droite et, deux lignes droites ne peuvent se couper qu'en un point. C'est là, en géométrie projective un principe essentiel qu'on nomme « principe de dualité » et qui situe bien cette géométrie hors de toute saisie intuitive puisque dans ce double énoncé on n'aura fait que substituer *point* à *ligne* et *ligne* à *point*, obtenant par cette simple opération deux théorèmes corrects, l'un et l'autre. C'est là l'invention d'un certain Brianchon qui, en 1806, a déduit du théorème de l'hexagramme de Pascal un autre théorème qui porte son nom, et cela par simple interversion des termes de *droites* et de *points*.⁵

C'est à la condition de s'en tenir à une telle combinatoire que se dégagera un nouveau mode de correspondance d'un objet avec sa figure. Par là, c'est la structure même de l'espace qui apparaîtra, fondant dans le sujet une schize de la vision et du regard.

Projection

Je m'emploierai donc à montrer — autant dire que je m'efforcerai de présenter un maniement.

Essentiellement, c'est la question de la perspective d'un point qu'il faudra considérer (la perspective d'une surface ou d'un volume s'obtient aussi à partir d'une transformation ponctuelle). Et en vérité, la perspective, ou projection centrale c'est simplissime — le tout sera de consentir à se faire assez bête pour ne pas trop comprendre, seul espoir d'y voir clair.

Soit un plan dit plan de projection que Lacan nommera plan-figure (PF)⁶ et un point dit centre de projection (point de vue dans la perspective picturale)

⁵ Dans l'*Essai pour les coniques* de 1640, Pascal énoncera un théorème qui reprend la théorie des coniques de Desargues (premier à comprendre le rôle de la perspective en géométrie et premier théoricien de la géométrie projective) : les points de rencontre des côtés opposés de tout hexagone inscrit dans une conique sont alignés. Quant au théorème de Brianchon il est celui-ci : dans un hexagone circonscrit à une conique, les trois droites joignant les sommets opposés se rencontrent en un point.

⁶ Le plan ici désigné PF est le plus fréquemment nommé T dans les manuels ; T pour tableau. Mais il réfère aussi au *taglio* des perspectivistes depuis Alberti, pour lesquels l'image s'identifie à la « coupe » (*taglio*) en un point quelconque de la pyramide des rayons visuels qui vont de l'objet représenté à l'œil du spectateur. T se trouve donc connoté par une construction optique inutile en somme au fonctionnement de la projection, la structure se mettant ici en place étant donnée par Lacan comme « antérieure » à l'optique. D'où le choix de préférer à T (tableau) PF, un plan figure, plus élémentaire, à partir de quoi Lacan construira la structure du tableau, sans référence au visible mais comme ce qui en livre la structure.

n'appartenant pas à PF, point que Lacan identifiera comme celui, géométral, du sujet — la perspective réduit donc le sujet voyant à un point, S. (À ces données fort simples on ajoutera un plan, noté PS [plan du sujet] passant par S et parallèle à PF.) On appellera projection centrale — faite donc d'un point S sur une surface PF — la transformation ponctuelle qui fait correspondre à tout point M de l'espace, le point m sur PF, qui sera l'intersection d'une droite SM avec PF. À partir de cette définition, on peut apercevoir tout de suite une conséquence d'importance; c'est que si la projection d'un point de l'espace sur un plan s'obtient en faisant passer une droite (dite : projetante), de ce point par le centre de projection S, qui coupera le plan en donnant ainsi sa perspective, il suit immédiatement que la perspective du point S lui-même ne peut être définie.

Mais avant que d'y venir, la définition donnée permet d'envisager six cas de la perspective d'un point.

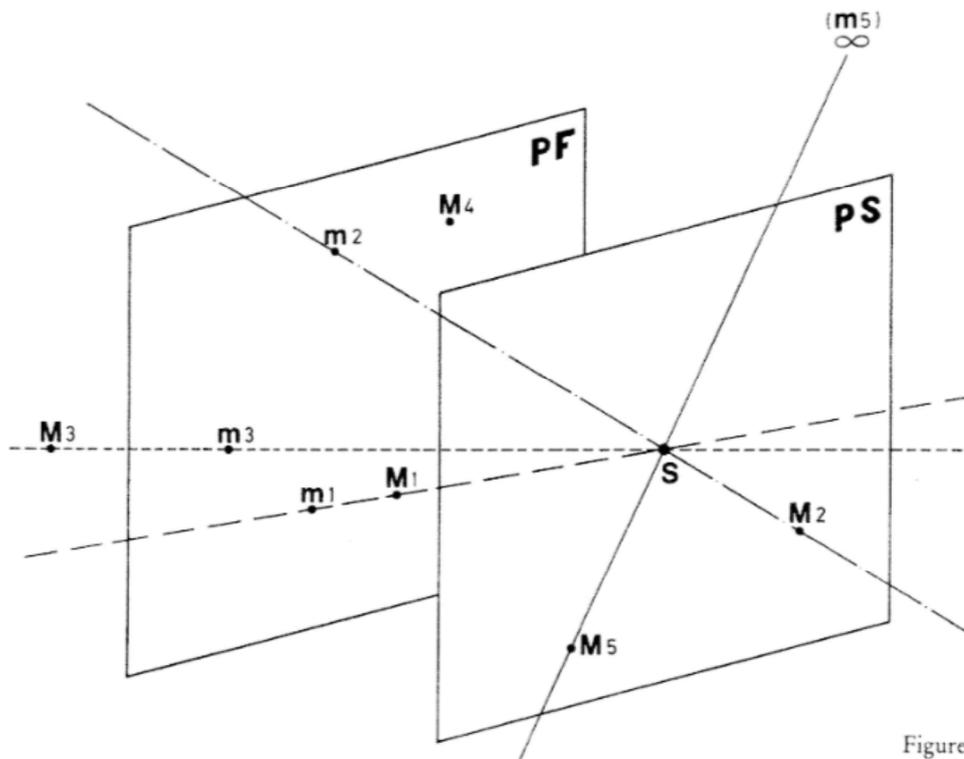


Figure 1

1. M_1 est situé entre PF et PS ; sa projection en PF sera m_1 .
2. M_2 est situé en-deça de PS ; sa projection en PF sera m_2 .
3. M_3 est situé au-delà de PF; sa projection en PF sera m_3 , en notant toutefois qu'on aura affaire ici à un plan PF transparent — le plan du tableau conçu, dans la perspective picturale depuis Alberti, comme une fenêtre.
4. M_4 est situé dans PF ; il est dans ce cas sa propre perspective.
5. M_5 est situé dans PS ; sa projection en PF sera un point rejeté à l'infini dans la direction de la droite MS. Cette construction procède du principe déjà énoncé: deux droites se couperont toujours en un point, les parallèles n'y faisant pas exception. (Ajoutons que toutes les droites de même direction se coupent en un point à l'infini, ce genre de point étant appelé point impropre).
6. La perspective du point S n'est pas définie.

Avec ces simples données on tient l'armature perspective dont Lacan dira qu'« elle révèle, matérialise la topologie d'où il résulte que quelque chose se produit dans la construction de la vision, quelque chose comme une perte. » (On tient donc là ce qui permettra de donner la structure visuelle sous sa forme « exacte »).

Une fois posés l'écran — le plan projectif — et le sujet — centre de projection — reste encore à figurer dans cette construction « le monde ». Soit un plan sol (on le notera PL), ce qu'en perspective on nomme aussi *géométral* et que Lacan pendant un temps appellera plan-support. Ce plan-sol sera donc un plan horizontal sur lequel s'élève, perpendiculairement, le plan-figure (PF). On retrouve donc le ternaire de départ, plus la règle d'un fonctionnement combinatoire qui permettra de les articuler.

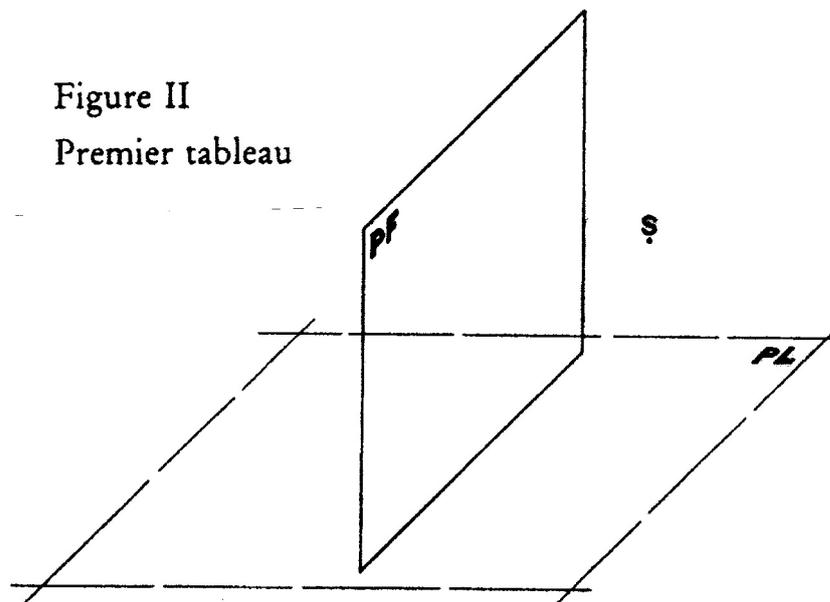
Horizons

Maintenant une question. Elle concerne l'horizon, c'est-à-dire cette ligne qui fait limite au monde visible. Classiquement, en perspective picturale, cette ligne se bâtit en faisant passer par le point S un plan horizontal qui coupera le plan vertical du tableau selon une ligne qu'on dira l'horizon (elle sera donc une ligne située exactement au niveau de l'œil du spectateur). Alors cette question : à quoi cette ligne d'horizon correspond-elle dans le plan-sol ? de quelle ligne du monde est-elle la perspective ? On répondra : de l'horizon réel, de cette ligne qu'on ne voit jamais vraiment droite que dans un tableau. À voir. Une simple application du principe de la projection fera apparaître autre chose.

Je recourrai à une figure qui, par nécessité pour la monstration, se détriplera en trois tableaux⁷. Il s'agira de répondre à cette question : comment, en géométrie projective, représenter le plan-sol ? ou, l'espace visible du monde limité par l'horizon, comment se peint-il ? (L'horizon n'a pas à faire avec la rotondité de la terre ; un espace absolument plan le supposerait tout autant).

En somme, quelle est la représentation exacte du monde ?

Premier tableau. — Il présente les trois éléments de la construction : PL le "plan-sol, PF le plan-figure et S le centre de projection.



⁷ Ces représentations sont de mon cru. Elles sont une tentative de reconstruire des schémas faits par Lacan, à partir du commentaire oral qu'il donne. Car ils ne figurent pas dans la dactylographie du séminaire, du moins dans la version que j'en possède. Jacques-Alain Miller, qui a la responsabilité de l'établissement du Séminaire de Lacan, m'a dit ne pas non plus en avoir la reproduction. Outre un appel que je lance à quelque auditeur de l'époque qui en aurait gardé trace, je note que dans des leçons dont le centre est constitué par la question du tableau et celle de la monstration, on a soigneusement omis d'en transmettre toutes les représentations ...

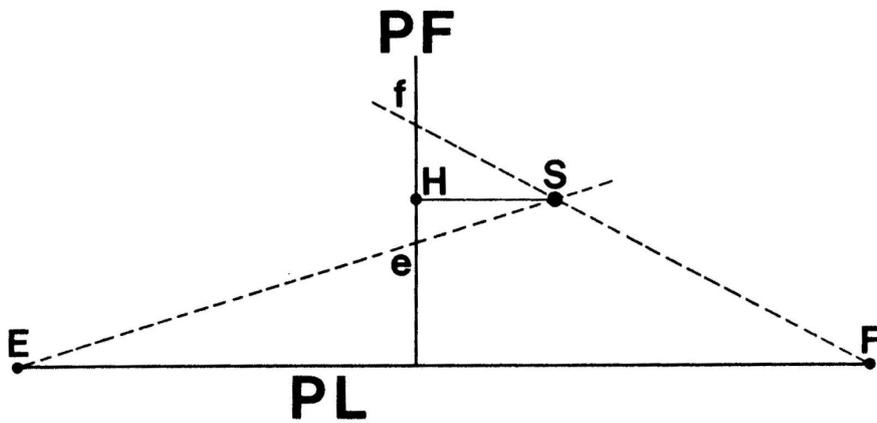


Figure III
Deuxième tableau

Deuxième tableau : le trou. Il s'agit d'une coupe de profil du premier tableau.

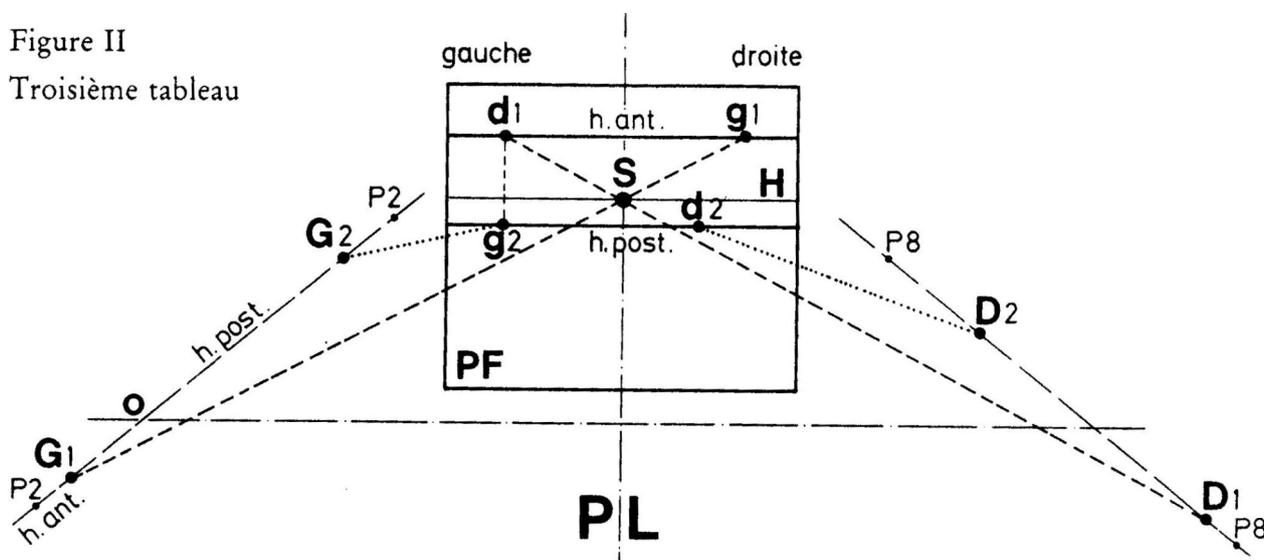
1) La droite EF représente en coupe le plan PL du sol. 2) Les points E et F représentent chacun la ligne d'horizon. 3) Si on se situe par rapport au point S (le sujet qui regarde vers le plan-figure PF), on peut désigner deux horizons : un horizon postérieur en E, un horizon antérieur en F (dans le dos du sujet). 4) Le point H sur PF représente la ligne d'horizon du tableau, construite comme indiqué. Maintenant, les points e et f étant respectivement perspectives de E et de F, conformément aux principes projectifs, il s'avère ceci : que la projection de l'horizon antérieur se situe au-dessus de l'horizon du tableau, dans ce qu'on imagine un ciel, tandis que la projection de l'horizon postérieur vient en-dessous de l'horizon. Ainsi les deux ne se recouvrent pas. Surgit, s'ouvre dans le plan de la figure une béance, un trou impossible à réduire. Là donc où, sur un plan, se trouve projeté le tout du monde visible, un trou vient, si l'on peut dire, figurer un pan de l'espace qui ne peut y être représenté, visible. La structure visuelle du monde s'ordonne autour d'un trou de la représentation — un impossible à représenter. De là, l'horizon du tableau, apparaît un trou dont les bords auront été cousus. Comment s'opère cette couture, c'est ce qu'on peut voir dans le troisième tableau — quant à ce qu'emporte cette couture pour la structure visuelle, c'est ce qu'on dira après.

Troisième tableau : vers la couture. Le premier tableau est cette fois vu de face. Ce qui permet, selon un axe vertical central, de latéraliser l'espace en espace de gauche et espace de droite. On tiendra en outre que PS coupe le plan-sol PL selon une ligne qui, elle, répartit l'espace en espace antérieur en-deça de PS et espace postérieur au-delà. Le point S (dans PS) se trouve devant PF, à distance de lui (ce que la représentation qui n'est pas ici en perspective ne permet pas de voir du premier coup d'œil). Avec le tableau deux, on a pu déjà montrer que l'horizon postérieur se projetait sur PF en-dessous de l'horizon et que l'horizon antérieur se projetait, lui, au-dessus de H. La latéralisation gauche/droite introduit autre chose. Savoir la division de la ligne d'horizon réelle, sur PL en quatre parties : 1) horizon antérieur de gauche, 2) horizon antérieur de droite, 3) horizon postérieur de gauche, 4) horizon postérieur de droite. Soit donc l'horizon — sur mon tableau : une ligne hachée grossièrement en perspective à gauche et à droite sur PL, deux portions d'une ligne circulaire délimitant l'espace visible de S sur le plan-sol (le cercle, «ligne entière» chez Alberti). Considérons alors le point G_1 . Il est un point de la ligne d'horizon antérieur de gauche. Sa projection sur PF (par une droite passant par S) va situer sa perspective, le

point g_1 sur PF, certes au-dessus de H, mais aussi à droite de PF. D_1 , qui est situé sur l'horizon antérieur de droite aura sa perspective d_1 à gauche sur PF. Considérons maintenant G_2 , point de l'horizon postérieur de gauche. Sa projection sur PF (par une ligne passant de S) va cette fois situer sa perspective, non seulement en-dessous de H, mais encore, le point g_2 se retrouvera à gauche sur PF. De la même façon, D_2 , point de l'horizon postérieur de droite se projettera à droite sur PF, en d_2 .

Ainsi, chaque point de l'horizon antérieur se trouve inversé gauche/droite ou droite/gauche dans sa perspective, alors que chaque point de l'horizon postérieur est latéralisé conformément à sa position sur PL, gauche/gauche ; ou droite/droite. De sorte que les deux lignes sur PF, perspectives des horizons antérieur et postérieur, se trouvent orientées mais selon une orientation inverse. C'est-à-dire qu'à la gauche de PF, au point d_1 projection d'un point de droite, va correspondre g_2 projection d'un point de gauche de l'horizon de PL ; de la même façon sur la droite de PF. En somme, l'horizon postérieur est représenté dans son sens (on voit g_2 à gauche qui correspond à G_2 qui est aussi à gauche sur PL) tandis que l'horizon antérieur est représenté en sens contraire (d_1 qui est à gauche sur PF correspond à D_1 qui est à droite). Admettons que sur PL on numérote dix points sur l'horizon postérieur et dix sur celui antérieur, et cela à partir du point 0 dans les deux cas (0 étant sur la ligne où se coupent PS et PL). La perspective des points de l'horizon postérieur sur PF s'ordonnera donc ainsi : $p_1p_2p_3...p_{10}$; celle des points de l'horizon antérieur ainsi : $p_{10}p_9p_8...p_1$.

Figure II
Troisième tableau



Trou

Dès lors, ce qu'on appellera l'horizon, H, s'avère non pas une ligne mais une fente dont on a couturé les bords (une remarque en passant : dans son *Della Pittura* — 1435 — qui fonde la construction perspective, Alberti conseille aux peintres de ne pas délimiter d'un trait trop fort leurs figures : ces lignes, dit-il, sembleraient des fissures). Soient deux lignes accolées l'une à l'autre. Si cet accollement referme le trou qu'on a fait apparaître dans la structure visuelle (tableau deux), il n'est pas supprimé comme réel (faire un point de couture sur une veste déchirée n'élimine pas le trou réel, il le dissimule seulement à l'œil, le rend invisible). De plus, le mode même de cette couture fera surgir la structure du monde visuel ; rien de moins.

Car avec nos trois éléments : PL, PF et S, et une seule définition de géométrie projective — la perspective d'un point — on peut maintenant montrer la structure visuelle comme topologique.

Couture

On procédera donc à notre propre point de couture. Ce qui nécessite l'emploi d'une matière, simplement déformable. Ainsi, donc, il s'agira d'opérer le stoppage d'un trou en réunissant deux bords, deux lignes. Seulement, comme on l'a dit, le problème est de joindre, d'accoler deux lignes qui sont orientées en sens inverse l'une de l'autre. Pour l'occasion, on taillera une couronne circulaire.

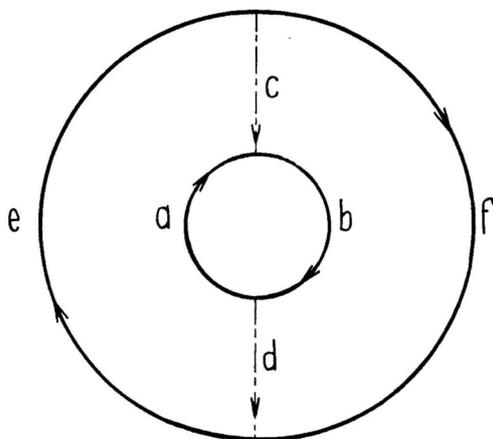


Figure III a

Afin de nous représenter les choses, disons qu'on retrouve là, sur un plan, les données de notre problème : 1) Le bord extérieur de la couronne serait la ligne d'horizon du plan sol (vu de haut). 2) La ligne cd, le plan figure (vu de haut). 3) Cette ligne délimiterait donc bien deux horizons (ceux antérieur et postérieur), les lignes e et f. 4) Quant à la ligne ab, a serait la projection d'un des horizons, et b la projection de l'autre. 5) Les lignes a et b délimitent bien notre trou central.

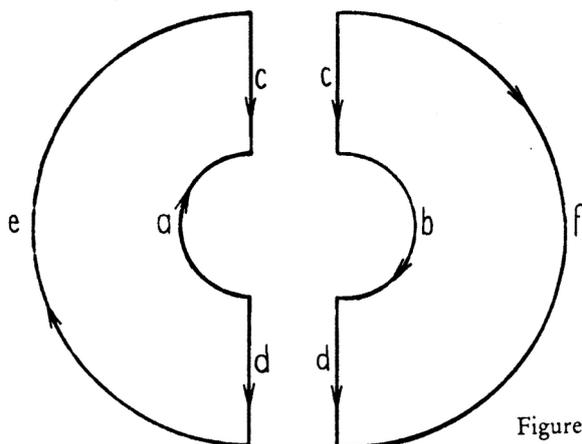


Figure III b

Afin de faire apparaître nettement les deux lignes qu'il s'agit de coudre ensemble, on coupera le disque par le milieu, selon la ligne cd, ce qui amènera à une première façon de faire (Fig. III b).

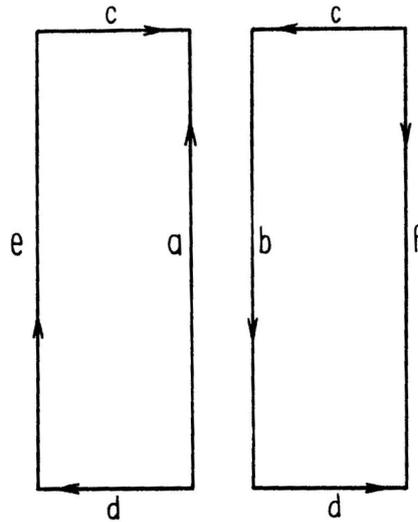


Figure III c

Les lignes étant ici orientées, reposons notre question : comment faire la couture de deux lignes orientées en sens inverses ? D'abord, on peut déformer ces deux parties en deux rectangles (Fig. III c).

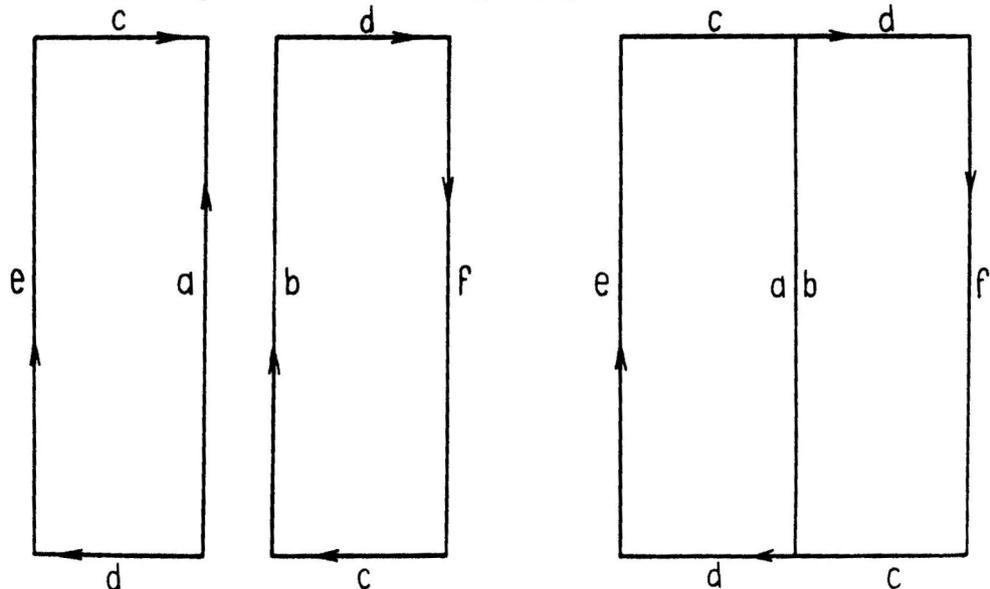


Figure III d / e

Maintenant, puisque nous devons inverser le sens soit de a soit de b, une solution commode s'offre à nous : il suffira de retourner l'un des rectangles (Fig. III d),

Il ne reste plus qu'à coller nos deux rectangles. Ainsi, ce qu'on aura fait, c'est, identifier les points diamétralement opposés des lignes a et b de la couronne circulaire de départ.

Seulement, le tour n'est pas fini. Car si l'on veut retrouver une figure équivalente à la couronne première, il faut encore adjoindre les parties qui ont été coupées, c'est-à-dire c à c et d à d. Ce qu'on obtiendra aisément : il suffira d'effectuer une torsion du rectangle, et de coller les deux bords. Ce que l'on a ainsi obtenu ? Une bande de Moebius.

C'est-à-dire qu'à partir de notre problème de coudre deux lignes d'horizon inversement orientées, on est passé, par une série continue de transformations à un objet topologique, un premier objet.

Bonnet

Car c'était là, on l'a dit, une première façon de procéder mais qui, pour permettre de résoudre en partie notre problème ne le résout pas totalement. En effet, afin de poser nettement les deux lignes de sens contraires, on a été conduit à retourner un des deux rectangles (Fig. III d). C'est-à-dire qu'en même temps que de b, on a aussi inversé le sens de f. Or, si f peut être considéré comme la ligne d'horizon du plan-sol, celle-ci reste de même sens. En vérité, le problème posé est encore plus simple dans ses données, s'il ne l'est dans son résultat.

Repartons de la couronne circulaire (Fig. III a). Ce qu'ont fait apparaître les premières constructions perspectives, c'est simplement ceci : soit, pour nous repérer sur la couronne, ce sont les lignes a et b (pour nous projection des deux horizons) qui se couturent en sens inverse. C'est-à-dire qu'à chaque point va correspondre le point diamétralement opposé. Il suffira donc de réaliser cela.

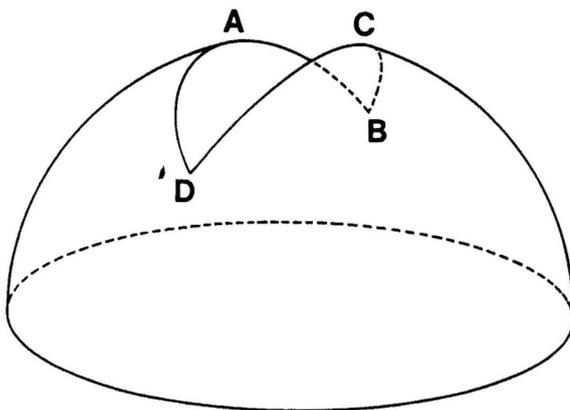


Figure IV a

Tenons alors que notre couronne est en tissu. En soulevant légèrement le tissu, on forme donc une demi-sphère, avec un trou à son sommet, notre trou. En outre, on indiquera, sur son bord deux fois deux points diamétralement opposés (Fig. IV a).

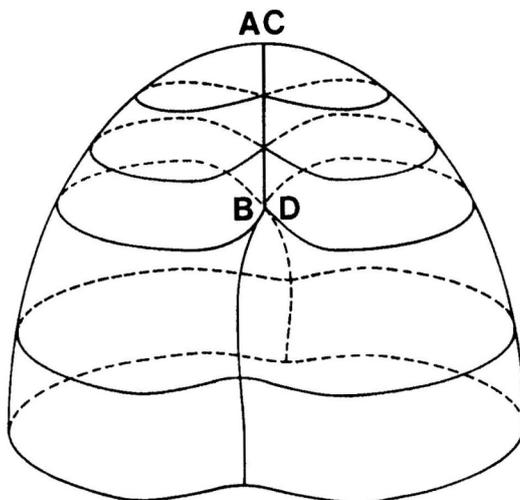


Figure IV b

Il reste à identifier les points d'un bord à ceux opposés de l'autre bord. C'est-à-dire qu'on va fermer l'ouverture en attachant AB avec CD et DA avec BC. Ce que l'on obtient cette fois ? Un objet nommé *cross-cap* ou, plus joliment en français : un bonnet croisé (Fig. IV b).

Il s'agit là d'une surface ouverte ayant une ligne de pénétration, AB. Soulignons cependant que, hormis les deux points A, B, cette ligne de pénétration doit être considérée comme l'ensemble de deux points distincts — le trou étant refermé, il demeure réellement. Et c'est cette ligne de pénétration qui donnera à la surface du bonnet croisé sa propriété intéressante : savoir, qu'il s'agit d'une surface unilatère. Il n'y a, dans le bonnet croisé, ni dessus ni dessous. C'est là une propriété que cet objet partage avec la bande de Moebius⁸.

On voit donc ce qui surgit pour nous. Que la perspective picturale introduit bien à l'espace moderne, qu'elle le structure. Seulement ça n'est pas à un monde étendu que nous avons été par elle introduit : c'est à un monde en forme de bonnet, un bonnet croisé. Ce qu'amène donc la peinture, ça n'est pas tant, selon ce que construit Hubert Damisch⁹, que la surface a un dessous, mais que le dessus et le dessous de la surface sont sur un même côté, ils se donnent en même temps.

Ainsi, par une couture des horizons du monde, le monde se présente comme un sac. « Ce qui fait, dit Lacan, la cohérence d'un monde signifiant à structure visuelle, est une structure d'enveloppe et nullement d'indéfinie étendue. »

Ce qui est pour le moins une invention, aussi surprenante qu'elle est robuste. Et qui aurait destin de nourrir les théories de la peinture. Pour l'heure, c'est le discours analytique qu'elle a enrichi, en permettant de montrer de quelle façon objet et sujet sont articulés.

Puisque cette question faisait l'horizon de mon projet, j'en parlerai ; puisque je commence à faire long, ce sera brièvement, par quelques repères.

Distance

C'est la *costruzione legittima* qui permet de nous régler. Soit le point de fuite central, point où, dans le tableau vient exister ce point où toutes les parallèles de l'espace (perpendiculaires au plan du tableau) vont se rejoindre (les obliques se rejoindront sur chaque point de l'horizon du tableau). Ce point constitue la projection de l'œil sur le tableau : si le sujet voit, son œil est dans le tableau. Afin de construire ce qu'on appelle le plan de base (damier du sol mais aussi ce qui permettra d'obtenir la diminution progressive des objets compte tenu de leur éloignement relatif), un autre point aura été nécessaire, dit point de distance. Étant donnée la ligne d'horizon, le point de fuite étant donné, ainsi que la distance (choisie) du spectateur (de son œil punctiforme) au plan du tableau, le point de distance sera produit par un report sur la ligne d'horizon à partir du point de fuite, de la distance du spectateur au tableau (il peut donc être à la droite ou à la gauche du tableau, ou hors de son cadre). Puisque j'ai référé à la construction légitime, j'indique que, comme tel, le point de distance n'existe pas chez Alberti qui se sert bien d'un second point mais qui n'est pas l'application de la distance du spectateur dans le plan du tableau — ce que ne sera défini que plus tard, avec Serlio et Vignole.

Pour la première expérience de la perspective, Brunelleschi a employé dans son panneau deux points de distance situés au bord du tableau. Ce qui pro-

⁸ En outre, la relation entre le bonnet croisé et la couronne circulaire, d'une part, et la bande de Moebius et la couronne circulaire, d'autre part, amène à conclure, entre le bonnet croisé et la bande de Moebius, une homéomorphie de telle sorte que le bord de l'un corresponde à celui de l'autre et que la ligne de pénétration du bonnet croisé corresponde à la ligne médiane sur la bande de Moebius (Cf. M. Fréchet et K. Fan, *Introduction à la topologie combinatoire I*, Paris, Librairie Vuibert, 1946.)

⁹ Dans son beau livre *Fenêtre jaune cadmium*, Seuil, 1985.

cédait d'une construction antérieure dite système bifocal (dont la première trace fut trouvée dans une fresque du XIV^me à Assise). Uccello aura, lui, employé un système trifocal (deux points de distance plus le point de fuite). Certains auront pensé que ce système restituait la vision binoculaire (la construction légitime supposant un œil unique). Si l'on en juge sur certains tableaux, ces gens ne doivent pas avoir les yeux en face des trous car les deux points obligerait à une loucherie divergente que bien des clowns aimeraient pouvoir réaliser. On a en fait pu montrer qu'un tel système se fondait sur un jeu de bascule entre la fonction du point de fuite principal et des points de distance, chacun pouvant être pris pour l'autre.

Là encore, rien de l'optique ou de la réalité physiologique (le fait que nous ayons deux yeux) n'entre en ligne de compte. Il s'agit d'une pure construction formelle.

Le point S du sujet se trouve représenté deux fois dans le plan du tableau (PF) : une fois par le point de fuite, une fois par le point de distance (il reporte en effet le point de vue dans PF)¹⁰.

Tenons donc que le sujet se trouve divisé en ces deux points : l'un où il voit (point de fuite), l'autre étant celui d'où il est regardé (le point de distance qui est en somme le point d'où le tableau est regardé, de profil, ainsi qu'on peut l'apercevoir sur la figure V qui est faite d'après Vignole). Pour construire la perspective d'un

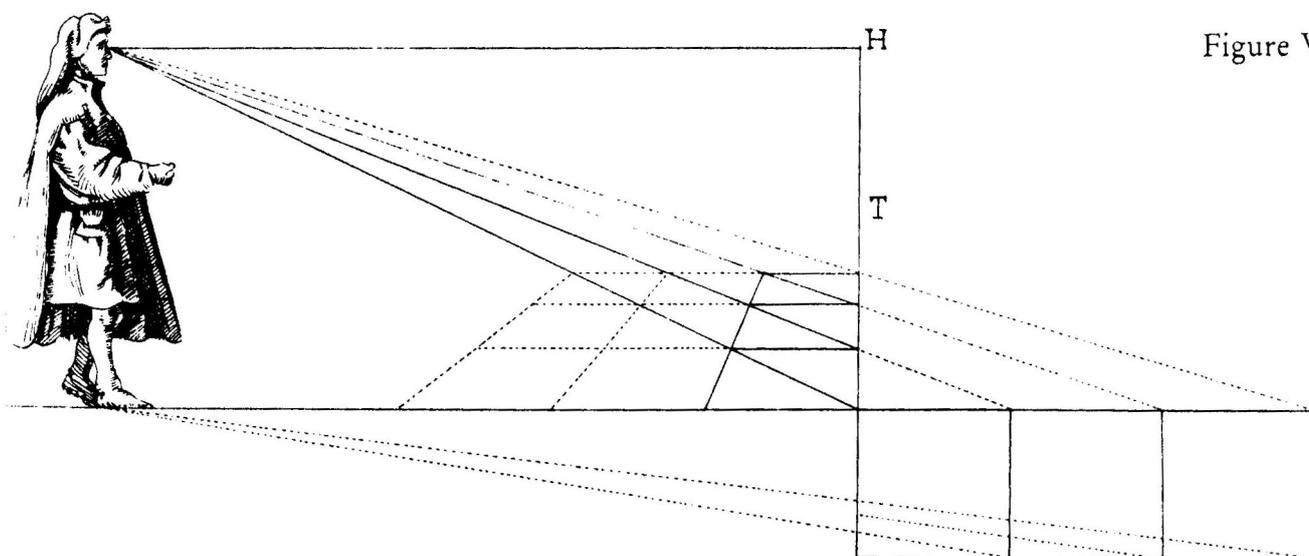


Figure V

objet sur un plan il faut un œil dans le tableau et un autre — « l'autre œil » — regardant.

Maintenant, une remarque. C'est que la distance telle qu'elle est utilisée par les peintres perspectivistes, est une distance métrique, mesurable. Or ce qui peut nous intéresser — et ce qui intéresse Lacan —, c'est quelque chose comme la distance non métrique. C'est-à-dire que si on ne tient pas compte de la mesure, on obtient une pure structure qui part de ceci que, pour voir, il faut non pas une mais *la* distance — simplement le fait que le sujet doit se tenir à distance de l'objet pour le voir. Ce qui transforme notre construction.

¹⁰ On peut, en pratique, mettre le point de fuite au point de distance, comme la prédelle de la *Profanation de l'hostie* d'Uccello à Urbino (donnant une vision comme de profil, le damier du sol fuit transversalement, les deux points n'en sont pas pour autant confondus).

Pour le point de fuite, rien ne bouge. À savoir que le point de fuite est en somme sans distance ; c'est l'œil du sujet dans le plan, dans ce qu'il voit¹¹. Il y a donc entre le spectateur et le point d'où il voit, une distance, une distance pure ; cette distance, elle, en tant que non-métrique, la distance comme telle du sujet au tableau est une béance ; et c'est comme béance qu'elle s'inscrit dans la structure. Ce que l'on a déjà envisagé dans la Fig. 1. C'est-à-dire la question de la perspective du point S dont on a montré que, compte tenu du principe de la projection, elle ne pouvait être définie. C'est un point, certes, mais illocalisable. (On peut faire tourner une droite, sur le point S, à 360° dans toutes les directions, elle coupera donc PF en un point mais ce point ne peut être défini). Lacan parle à ce propos de « point perdu ». Autrement dit Lacan, à partir de la perspective, considère deux points : le point de fuite, qu'il dira être celui du sujet de la vision ; et un point de distance — le point de la distance — où il désignera le sujet du regard. Où l'on construit donc la division du sujet dans la structure visuelle.

Quant à l'objet réel, on pourrait, par intuition lacanienne, suggérer que pour répondre à la question de savoir quelle place il occupe, il suffit de chercher le trou. Or, de trou, nous en avons un : celui du bonnet croisé. Car si nous en avons fait la couture, si nous avons ainsi couturé les deux horizons, il faut bien dire que ce que nous avons fait c'est de prendre les bords du monde visible pour les resserrer, comme on referme une de ces bourses de velours — on en voit encore, nouées par un lacet de cuir — où l'on enferme les trésors d'argent.

Fenêtre

Autrement dit, dans le trou, entre ces bords, c'est le monde qui se trouve enfermé, les objets n'étant donc pas répandus tout au long d'un espace indéfini mais gisant au fond du sac. Là se tient notre trésor. Aussi c'est en surgissant entre les bords du trou qu'on dira que l'objet est présent — l'objet se montre dans le trou.

Ce trou, c'est celui de la fenêtre. En somme, nous voyons le monde d'une fenêtre — de notre fenêtre (ce pourrait être une définition du fantasme)¹².

Le tableau, au sens de Lacan, est une fenêtre. Il se trouve que c'est aussi la conception des peintres perspectivistes (fenêtre pour Alberti, lucarne pour Dürer...). En quoi Lacan n'ajoute rien, sinon en montrant la structure qui opérait dans la peinture celle du monde visuel. En quoi on pourrait dire que les développements de Lacan se ramènent à être un geste qui désigne du doigt, il montre la fenêtre. Ce qui veut dire aussi qu'il la montre pour ce qu'elle est, très fidèlement d'ailleurs au sens que possède ce mot en latin classique ; fenêtre s'y disait « lumineaire » qui signifiait aussi bien volet que fenêtre. C'est-à-dire soit un trou où ça se montre, soit ce qui cache. Seulement, si tout ce parcours a eu un peu d'utilité, c'est qu'il nous permet de dire que si le tableau livre la structure visuelle, si cette structure visuelle est celle du bonnet croisé, alors le tableau n'est pas une fenêtre qui soit

¹¹ Le point de fuite est le point d'où le sujet voit, point en somme à la surface du plan, il voit la scène qui se déroule devant lui, dans l'espace perspectif. Le spectateur se voit donc là où sujet, il voit.

¹² On sait l'écriture donnée par Lacan du fantasme, soit le rapport du sujet à l'objet : $\$ \diamond a$. Je suggérerai ici que le poinçon pourrait aussi se concevoir comme étant ce quadrilatère (ABCD dans la figure IV b) qui délimite le trou dans le *cross-cap*. Autrement dit, le poinçon — \diamond —, comme la fenêtre du tableau. Ce qui pose un certain type de problème puisque l'on aurait ici à définir le rapport entre une écriture, qui introduit une logique du fantasme, et une structure qui donne, elle, un repérage topologique du fantasme [l'articulation de $\$$ à (a)].

révèle soit cache, mais qu'en même temps il cache et révèle. Ce qu'on a dit au début de la fonction de l'écran, et ce pourquoi aussi je doutais qu'on puisse en donner le concept. Disons que maintenant on sait pourquoi — l'écran, ça n'est pas un concept qui se dit, c'est un objet topologique qui se montre!

Gérard Wajcman