
Du miroir aux Meninas

Une redéfinition lacanienne de l'image dans le langage

[...] [L]'idée que la surface est le niveau du superficiel est elle-même dangereuse. Une autre topologie est nécessaire pour ne pas se tromper quant à la place du désir. Effacer le désir de la carte quand déjà il est recouvert dans le paysage du patient, n'est pas la meilleure suite à donner à la leçon de Freud. Ni le moyen d'en finir avec la profondeur, car c'est à la surface qu'elle se voit comme d'artre aux jours de fête fleurissant le visage ¹.

La première partie du titre de cet article, « du miroir aux *Meninas* » peut laisser entendre que mon propos couvre une période assez longue, de 1936 à 1966. Un tel examen dans la durée serait de fait nécessaire pour le travail que nous nous proposons ici, qui vise à éclairer ce qui sous-tend les références lacaniennes aux appareils de représentation. Toutefois, compte tenu de l'espace limité dont je dispose, je m'en tiendrai à l'essentiel. J'essaierai d'abord de montrer comment l'intérêt de Lacan, dans sa tentative de redéfinir la notion d'image dans le contexte proprement psychanalytique, s'est déplacé de l'image spéculaire au miroir lui-même, puis à la peinture, en mettant au premier plan la notion de surface. J'examinerai ensuite la fonction picturale telle qu'elle est définie par Lacan, où la surface joue un rôle essentiel, et proposerai de désigner cette fonction propre aux tableaux composés en perspective sous le terme de *memento superficiem*. Je montrerai enfin que c'est de ce point de vue que nous pouvons comprendre – et sans doute développer – la référence lacanienne aux *Ambassadeurs* de Holbein en 1964, puis aux *Meninas* de Velasquez en 1966, qui conclut pour ainsi dire le cycle

1. Jacques Lacan, « La direction de la cure et les principes de son pouvoir » (1958), E601–602.

de ses recours aux appareils de représentation.

De l'image salutaire au miroir solitaire

Mais remontons tout d'abord jusqu'au commencement de ce cycle : « le stade du miroir ». Ces premières expériences du sujet devant le miroir sont qualifiées par Lacan de « jubilatoires » : au jeune sujet encore loin de la maîtrise de son corps, le miroir renvoie infailliblement une image qui lui permet d'en vivre visuellement l'unité anticipée. En d'autres termes, il s'agit d'une image qui « informe », à savoir qui donne au sujet la forme qui lui manque.

Ainsi, en se référant à l'image en tant qu'elle est spéculaire, Lacan a-t-il souligné l'aspect *salutaire* de ce phénomène. D'ailleurs, c'est par là qu'il a pu affirmer l'aliénation fondamentale du sujet humain, ou son « ex-sistence » qui fait qu'il ne peut se constituer que par rapport à ce point d'appui extérieur. Mais une telle description s'est avérée partielle, dès qu'il l'a intégrée dans sa première théorie du « moi ». Dans cette théorie, le moi est conçu comme une instance instituée chez le sujet par la sédimentation de l'image, ou plus exactement de *l'imago* qui prend racine dans ses relations passées avec les autres, et qui sert de médiateur dans ses rapports aux autres. L'image n'apporte pas la solution définitive, mais permet la reformulation du problème : elle sauve certes le sujet du *morcellement* initial qui l'a tant angoissé, mais ce n'est que pour le confronter à un autre problème, celui de la *méconnaissance*, puisque l'image, au sens psychanalytique du terme, qui n'est jamais le reflet immédiat mais pour ainsi dire « en différé » de l'objet, court toujours le risque de ne pas coïncider avec la réalité. Seulement, le problème est bien articulé, en termes de décalage et de discordance, et une partie importante des travaux lacaniens sera consacrée à définir ce par rapport à quoi l'image reste toujours décalée ou discordante.

Mais laissons pour l'instant le développement ultérieur, et voyons comment le miroir fait sa nouvelle entrée dans la réflexion de Lacan, juste après la Seconde Guerre mondiale. Ce qui le préoccupait le plus à l'époque, c'était le problème de la formation du psychanalyste : il lui fallait alors donner une définition précise de la fonction du psychanalyste, et cela, je n'irai pas jusqu'à dire indépendamment, mais du moins

à une certaine distance du courant « international » de la psychanalyse de l'époque. C'est ce qui l'a conduit à la relecture des textes freudiens, au cours de laquelle il rencontra vraisemblablement ce passage bien connu, où Freud définit la fonction du psychanalyste, en le comparant au miroir ². Ce miroir a un statut singulier. « Le médecin, dit Freud, doit être opaque [*undurchsichtig* : littéralement « impossible à percer »] pour l'analysé et, telle la surface d'un miroir, ne rien montrer d'autre que ce qui lui est montré » ³. Autrement dit, le psychanalyste doit incarner un miroir où le sujet se rendra compte que tout ce qui y apparaît n'est en fait que le reflet de lui-même. Mais comment nous expliquer ce paradoxe du miroir-psychanalyste, qui renvoie au sujet son « image » du fait même qu'il est opaque ?

C'est ici qu'il nous faut fermer les yeux, et nous imposer de ne pas *voir* tout de suite, comme le fait Orphée au retour de sa descente aux Enfers, et de tenter de transposer la notion d'image au registre du langage. À l'intérieur du monde tel que nous le décrit la psychanalyse, il s'agit pour le sujet de connaître le désir de l'autre : que ce soit dans sa vie amoureuse, ou dans son rapport avec le psychanalyste, le sujet apparaît toujours comme celui qui tente de connaître le désir de l'autre, en lisant tous les signes, linguistiques ou autres, où il pourrait en reconnaître les manifestations. Or étant donné la liberté habituellement attribuée à la volonté humaine, on peut supposer le désir de l'autre infiniment divers. Le sujet s'attaquera à cette infinité de possibilités que signifie la présence de l'autre en tant que désirant, non pas dans son

-
2. Le sujet confronté à un monde inconnu, cherche l'une des images déjà intégrées à sa subjectivité, pour l'y appliquer à titre d'hypothèse. Si *m'y connaître*, ou connaître à travers mon image, ne peut être que *méconnaître*, il est préférable que cette image soit « souple », qu'elle soit facile à corriger ou à renouveler. Or ce que Lacan a rencontré chez les sujets paranoïaques, dans ses premières recherches psychiatriques, c'est tout le contraire d'une telle souplesse : la fixité d'une image déterminée de l'autre, les conduisant tantôt au délire de persécution, tantôt au délire érotomaniac. La question se pose ici de savoir quelles sont ces deux modalités de l'image qui impliquent respectivement la santé mentale et sa détérioration. Lacan reprend sans doute ce statut problématique de l'image, dans un contexte proprement psychanalytique, lorsqu'il met en valeur une certaine inertie dans la constitution même de ce qu'on appelle « ego » (cf. Jacques Lacan, « Some Reflections on the Ego », *International Journal of Psychoanalysis*, 1953, vol. 34, pp. 11-17).
 3. Sigmund Freud, « Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique » (1912), *Œuvres complètes*, tome XI, PUF, 1998, p. 153.

ensemble, ce qui est impossible, mais en la découpant pour ainsi dire « à son image » : face à un inconnu, un sujet francophone choisira de le supposer francophone et de s'adresser à lui en français, au lieu d'hésiter indéfiniment entre toutes les langues qui sont potentiellement la sienne. Ou bien, le sujet ne pourra donner un sens aux symptômes qu'en s'appuyant sur les associations dont il dispose, qu'elles soient vécues ou apprises. Ainsi dans ce registre, une image dépend-elle d'un acte subjectif, en tant qu'il s'agit là de décider l'indécidable : si elle ne relève pas de la perception, mais de l'assertion, elle n'apparaît pas pour autant comme telle, tant qu'elle est appuyée par les réactions de l'autre. Autrement dit, le sujet reconnaîtra cette image comme image de soi, image provenant de son propre acte, pour autant qu'elle ne trouve aucun appui, aucune confirmation de la part de l'autre. L'opacité recommandée au psychanalyste n'est rien d'autre que cette retenue, cette abstention, que Freud formule d'ailleurs comme « attention également flottante » (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*) qui permettra au sujet de réaliser l'origine subjective de l'image qu'il trouve d'emblée du côté de l'autre.

Or dans les travaux de Lacan, nous pouvons repérer deux marques d'impact probablement laissées par cet oxymoron freudien de « miroir opaque ». La première trace se trouve dans l'article de 1948, où Lacan affirme que l'imago ne se révèle que « pour autant que notre attitude offre au sujet le miroir pur d'une surface sans accidents ⁴ ». Alors que cette affirmation est une paraphrase assez fidèle de la formule freudienne, Lacan nous décrit, dans un autre article daté de 1947, une scène bien singulière où apparaît une forme plus radicalisée encore de ce miroir opaque : « Quand l'homme cherchant le vide de la pensée s'avance dans la lueur sans ombre de l'espace imaginaire en s'abstenant même d'attendre ce qui va en surgir, un miroir sans éclat lui montre une surface où ne se reflète rien ⁵ ». Ce passage est d'une importance particulière, dans la mesure où il nous présente, pour la première fois, une surface sur laquelle l'homme ne voit apparaître une image que tant qu'elle est soutenue par son désir, ou qu'il s'autorise à « attendre ce qui va en surgir ». Mais cette absence de l'image n'implique-t-elle pas celle

4. Lacan, « L'Agressivité en psychanalyse » (1948), E109.

5. Lacan, « Propos sur la causalité psychique » (1950), E188. Le passage est inchangé depuis sa première publication en 1947.

même du sujet qui se mire ? Ce miroir décrit dans le prolongement de la métaphore freudienne, ne renvoyant plus d'image *salutaire*, est donc essentiellement *solitaire*, pour autant qu'il entraîne inévitablement l'évanouissement du sujet, qui ne peut se tenir qu'en prenant appui sur cette image extérieure.

Comment peut-on situer ce miroir solitaire dans le contexte proprement psychanalytique, et notamment par rapport à la théorie lacanienne du signifiant ? Pour répondre à cette question, il faut nous rappeler ce à quoi Lacan reconnaît la dimension originaire du signifiant. Il en donne une des définitions les plus éclairantes, au cours du séminaire sur les psychoses, en proposant d'imaginer une situation de rencontre :

Je suis sur la mer, capitaine d'un petit navire. Je vois des choses qui dans la nuit s'agitent, d'une façon qui me laisse à penser qu'il peut s'agir d'un signe. Comment vais-je réagir ? Si je ne suis pas encore un être humain, je réagis par toutes sortes de manifestations, comme on dit, modelées, motrices et émotionnelles, je satisfais aux descriptions des psychologues, je comprends quelque chose, enfin je fais tout ce que je vous dis qu'il faut savoir ne pas faire. Si par contre je suis un être humain, j'inscris sur mon tableau de bord – *À telle heure, par tel degré de longitude et de latitude, nous apercevons ceci et cela.*

C'est cela qui est fondamental. Je mets ma responsabilité à couvert. La distinction du signifiant est là. Je prends acte du signe comme tel. C'est l'accusé de réception qui est l'essentiel de la communication en tant qu'elle est, non pas significative, mais signifiante ⁶.

Dans la communication verbale, Lacan distingue comme proprement « signifiant » le moment où l'on constate, avant toute réaction qui supposerait déjà une interprétation, la réception d'un signifiant, qui reste donc ouvert à toutes les significations possibles. C'est précisément ce dont il s'agit à l'un des deux moments essentiels de l'interprétation psychanalytique, qui consiste à reconnaître *ce qui signifie* (ou « symptôme »), avant de chercher à savoir *ce qu'il signifie*. Mais un tel moment

6. S.III, p. 213, séance du 11 avril 1956.

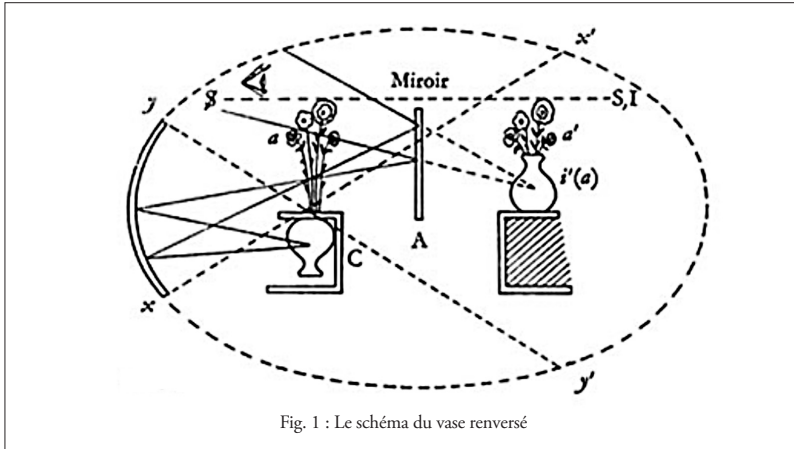
ne sera maintenu comme tel, du moins dans sa pureté originelle, qu'à condition que le psychanalyste garde sa neutralité, de telle sorte que son attitude, ainsi que ses interventions, ne privilégie par avance aucune des significations que le sujet peut supposer à ce signifiant. À l'intérieur de la théorie lacanienne du signifiant de l'époque, le miroir solitaire se trouve donc articulé en deux moments corrélatifs : il est cette neutralité du psychanalyste, qui ne fait que prendre acte d'un signifiant, pour que ce signifiant s'offre comme une toile vierge où toutes projections sont possibles.

Le Memento superficium dans la peinture

Or le miroir réel n'est jamais un tel miroir solitaire, dans la mesure où il est toujours accompagné de l'image spéculaire qu'il réalise nécessairement, la formation de l'image ne dépendant pas de « l'attente » du sujet, mais des propriétés physiques de la surface. Il importait donc pour Lacan de trouver un autre modèle pour illustrer l'image telle qu'elle est en question dans la psychanalyse, qui est essentiellement *instable*, en tant que tributaire du sujet et de son vouloir.

Au cours des années 50, c'est d'abord le schéma du vase renversé qui vient lui fournir un tel modèle (Fig. 1). Nous nous contenterons ici de remarquer qu'il est destiné à présenter l'image dans son instabilité essentielle, puisque l'image du vase, *i*, réalisée grâce au miroir concave, n'y est formée que lorsque le sujet regarde le bouquet, *a*, d'un point déterminé, et que cette image *i(a)* reste toujours instable en raison de la difficulté à fixer continûment le regard sur un point. Pour voir apparaître cette image, il faut vraiment le vouloir, et dans cette mesure, cet appareil nous semble proposer une matérialisation du miroir et de l'image dont Lacan parlait dans le texte de 1947.

Mais en poursuivant la comparaison entre cet appareil à deux miroirs et la situation analytique, nous remarquons qu'ils ne s'accordent pas sur un point essentiel, c'est que dans l'appareil en question, la présence du miroir concave en tant que support instable de l'image est toujours assurée par un miroir plat, alors qu'une telle présence est loin d'être stable dans la situation psychanalytique. Il s'agit là d'une double instabilité, qui



se marque à deux moments différents mais provenant tous deux de la subjectivité désirante. Il faut que le miroir concave, en tant qu'il incarne le psychanalyste supportant une image instable correspondant au désir du sujet, souffre lui-même d'une instabilité, et c'est cette double instabilité de l'image et de son support, essentielle à la situation psychanalytique, qui conduit Lacan à chercher encore un autre modèle, qu'il trouvera précisément dans la peinture.

Mais avant d'entrer dans les discussions lacaniennes sur la peinture, il convient ici de nous interroger sur la nature du désir qui est au principe de l'image en question. À quel désir correspond cette image instable que le sujet voit se former à la place du psychanalyste ? En quoi est-elle satisfaisante ? À cette question, Lacan à l'époque du stade du miroir aurait eu une réponse précise : c'est que l'image spéculaire permet au sujet d'anticiper sur l'unité de son corps, que le manque de maîtrise motrice l'oblige encore de vivre dans son morcellement. En d'autres termes, c'est la bonne forme, la *Gestalt* qui est ce qu'il y a de satisfaisant dans l'image.

En fait, nous pouvons supposer, dans la satisfaction du sujet, un niveau encore plus primitif, où le fait même de percevoir *quelque chose* constitue une source de satisfaction, dans la mesure où cette perception de quelque chose vient sauver son regard de l'insupportable liberté qui confine à l'anarchie. C'est une des leçons que nous pouvons tirer du schéma du vase renversé, que le regard sans appui aucun ne parvient

jamais à se fixer sur le foyer du miroir où apparaît l'image, et le bouquet est là pour incarner ce foyer et servir d'appui au regard⁷. Tout ce qui est visible peut donc constituer la défense contre le vide qui risque d'entraîner l'anéantissement subjectif⁸. Mais d'autre part, le visible peut constituer en même temps une surface qui cache la profondeur, coupant le regard qui pourrait l'atteindre. Ainsi le sujet qui n'est plus angoissé par le vide, mais frustré par l'invisible (ou le vide médiatisé), a-t-il affaire à la « défense », au double sens du terme : protection contre le vide menaçant le sujet, et interdiction au sujet de regarder plus loin. Et c'est par rapport à cette division de la position subjective, que nous pouvons situer la référence lacanienne à ce qu'on appelle « la perspective » dans le domaine des beaux-arts.

En 1960, dans le séminaire sur *l'éthique de la psychanalyse*, Lacan tente de déterminer la fonction subjective de la perspective par rapport à la notion de vide. Il se réfère à Heidegger, et notamment à son article intitulé « La Chose », pour affirmer que ce que l'on crée en fabriquant le vase n'est rien d'autre que le vide qui, à la différence du chaos initial, apparaît déjà orienté pour être rempli. Ce vide à remplir est d'emblée institué dans sa fonction signifiante, pour autant qu'il « n'est signifiant [...] de rien de particulièrement signifié⁹ », à savoir qu'il peut être rempli de n'importe quoi. Et selon Lacan, ce vide derrière la paroi, « la peinture apprend progressivement à le maîtriser, [...] à le serrer de si près qu'elle se voue à le fixer sous la forme de l'illusion de l'espace¹⁰ ».

De ce point de vue lacanien, qu'est-ce que la perspective, sinon une

7. Le bouquet *a* remplit ici une « fonction guide », en tant qu'il représente « les objets où s'appuie l'accommodation qui permet au sujet d'apercevoir l'image *i(a)* » (E676).

8. Dans *Les psychoses*, Lacan affirme que la crise psychotique est comparable à la levée soudaine de la toile qui confronte le sujet au vide : « Il est suggestif de voir que, pour que tout ne se réduise pas tout d'un coup à rien, pour que toute la toile de la relation imaginaire ne se renroule pas tout d'un coup, et ne disparaisse pas dans un noir béant dont Schreber n'était pas très loin au départ, il y faut ce réseau de nature symbolique, qui conserve une certaine stabilité de l'image dans les rapports interhumains » (S.III, p. 114, séance du 18 janvier 1956). Pour penser ce qu'il en est de la logique qui exige l'apparition d'une telle surface, on peut se référer avec intérêt aux remarques que Nietzsche fait dans *La Volonté de puissance* sur l'origine du jugement ainsi qu'aux discussions sur le pari de Pascal.

9. S.VII, p. 145, séance du 27 janvier 1960.

10. S.VII, p. 168, séance du 10 février 1960.

structuration de la surface qui permet au sujet de regarder quelque chose et en même temps de voir tout ce qu'il y a derrière ? La perspective est une façon de *voir à travers*, et de dépasser la limite imposée au regard par la surface, tout en gardant le bénéfice de stabilisation qu'il peut en tirer. Et pourtant, la perspective n'est pas une solution parfaite ; elle n'apporte jamais la visibilité totale, mais recèle deux invisibilités.

La première en est la surface elle-même, en tant qu'elle échappe toujours en deçà de ce qui se voit d'imaginaire dans l'espace virtuel.

La seconde peut être située par rapport au point dit de fuite. Lorsqu'on projette un objet sur une surface, les dimensions de la projection diminuent à proportion de la distance qui en sépare l'objet à projeter ; en éloignant cet objet, la figure résultant de la projection finira par être trop petite pour être discernée comme représentant tel ou tel objet, de telle sorte qu'on ne peut plus la considérer que comme un point ; au-delà de cette distance, plus aucun objet n'est visible. Et pourtant ce passage d'un espace à deux dimensions à un espace à nulle dimension n'est naturel que pour le regard humain, car on peut supposer que le regard divin, doté d'une vue infiniment puissante, pourra toujours distinguer la figure projetée, si petite qu'elle devienne. Cette autre invisibilité qui ne se remarque pas comme telle, est devenue accessible pour Lacan grâce à la référence à la topologie, qui lui a enseigné que cette possibilité de la réduction au point n'est pas généralisable sans condition, qu'il y a des surfaces où elle est impossible, tel le tore sur lequel les figures entourant le trou central ou passant par lui ne peuvent se réduire au point ¹¹. C'est en s'appuyant sur l'homologie qu'on peut supposer entre le *cogito* cartésien et cette opération, ou pour employer son propre terme, cette « ponctification » ¹², que Lacan déverra sa définition de la subjectivité en termes de type de surface.

Or de ces deux invisibilités inhérentes à la perspective qui encadrent l'espace de représentation, c'est d'abord la première, celle de la surface elle-même, qui joue selon Lacan un rôle essentiel pour l'expérience proprement picturale.

Si la fonction du tableau se réduisait à la représentation, si elle

11. S.IX, inédit, séance du 11 avril 1962.

12. S.X, p. 158, séance du 30 janvier 1963.

consistait à réaliser l'illusion d'un espace à trois dimensions, son idéal serait la perception de cet espace à trois dimensions. Et pourtant, la pomme merveilleusement représentée dans le tableau ne nous donne jamais le même plaisir que la pomme que nous avons sous nos yeux. En définissant la fonction propre à la peinture, Lacan affirme que le tableau « nous met en jubilation », pour reprendre ses propres termes, « au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'œil. Car il apparaît à ce moment-là, comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose ¹³ ».

L'expérience du tableau composé selon les lois de la perspective est celle de voir au-delà de la surface ; c'est sans doute l'expérience de *presque tout voir*, qui n'est pourtant pas celle de *tout voir*, pour autant qu'il cache cette double invisibilité. Le passage que nous venons de citer montre bien que la fonction proprement picturale consiste selon Lacan à ouvrir l'accès à cet au-delà ou en-deçà du visible. Pour ce faire, la surface du tableau ne doit pas être complètement transparente. Ou plus précisément, elle doit pouvoir être opaque, de même qu'il faut que le psychanalyste sache ne pas réagir tout de suite devant ce que produit l'analysant, en se bornant à prendre acte du signifiant. En bref, pour que le tableau fonctionne en tant que tableau, il doit y avoir un moment où l'on est invité à se souvenir de la surface, et c'est ce moment singulier que nous proposons de désigner sous le terme de *memento superficiem* ¹⁴.

13. Nous citons ci-dessous tout le passage, pour montrer avec quelle valeur terminologique Lacan utilise ici le terme d'« autre chose », qui revient chaque fois lorsqu'il s'agit de définir la particularité du désir humain : « Qu'est-ce qui nous séduit et nous satisfait dans le trompe-l'œil [que nous offre la peinture] ? Quand est-ce qu'il nous captive et nous met en jubilation ? Au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'œil. Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose. Le tableau ne rivalise pas avec l'apparence, il rivalise avec ce que Platon nous désigne au-delà de l'apparence comme étant l'Idée. C'est parce que le tableau est cette apparence qui dit qu'elle est ce qui donne l'apparence, que Platon s'insurge contre la peinture comme contre une activité rivale de la sienne. [/] Cet autre chose, c'est le petit *a*, autour de quoi tourne un combat dont le trompe-l'œil est l'âme » (S.XI, pp. 102–103, séance du 11 mars 1964).

14. Cette conception de la fonction picturale coïncide chez Lacan avec sa définition du

Il nous faut pourtant souligner ici qu'il y a un autre aspect de ce *memento superficiem*, car il n'est pas nécessairement la conquête glorieuse de ce qui restait invisible même dans la perspective. La surface qui reprend soudain son opacité initiale, antérieure à toutes projections, brisera l'illusion de toute-puissance où le sujet plonge devant le tableau réalisé en perspective, pour le rappeler inéluctablement à sa propre finitude¹⁵. Autrement dit, il est à tout instant possible que le *memento superficiem* de la peinture se tourne en *memento mori*.

L'envers des Meninas ou l'athéologie de la surface

Cette corrélation de la surface et de la mort se démontre on ne peut mieux dans *Les Ambassadeurs* de Holbein le fils, qui occupe une place privilégiée dans les références lacaniennes à la peinture (Fig. 2). Le livre de Baltrušaitis, qui guide l'interprétation lacanienne de cette œuvre, souligne l'étonnante réalité de l'espace qu'elle représente¹⁶. Et pourtant, un objet blanchâtre, qu'on voit flotter au premier plan du tableau et que Baltrušaitis s'amuse à comparer à un os de seiche, empêche la surface d'être complètement transparente. Le spectateur ne pourra l'identifier qu'au moment où, en quittant le point de vue privilégié d'où il a pu percevoir cet espace virtuel incroyablement réel, il s'arrête pour regarder en arrière, désirent l'admirer pour une dernière fois. Sa voracité sera punie

« regard », pour autant qu'il voit la propriété du regard dans le « jeu de la lumière et de l'opacité », jeu qui se réalise par rapport à la surface devenue « écran » (S.XI, pp. 89–90, séance du 4 mars 1964).

15. Corrélativement, ce qu'il voyait dans l'espace virtuel change de sens : ce n'est plus la preuve de l'extension de la vue subjective, qui se montre ainsi capable de dépasser la limite qui lui est imposée, mais la vision de l'au-delà tout court que le sujet ne verrait jamais, sinon par cet artifice.

16. « Les hommes si dignes, si pénétrés de leur mission et de leur science, la terre, le ciel, les appareils pour mesurer le monde, le Christ, l'ossement énigmatique, chaque chose est d'une réalité si dense qu'elle la dépasse et touche à l'irréel. Les chiffres et les lettres, le dessin des cartes, la trame des tissus sont d'une lisibilité hallucinante. Tout est étonnamment présent et mystérieusement vrai. L'exactitude de chaque contour, de chaque reflet et de chaque ombre est au-delà des moyens matériels. La peinture est tout entière conçue comme un trompe-l'œil » (Baltrušaitis, *L'Anamorphose. Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion, 1996, p. 128).



Fig. 2 : Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533, Londres, National Gallery

par ce qu'il y découvre : il n'y a alors plus d'effet de profondeur, mais une tête de mort, qui est là pour ramener notre regard impatient de passer outre, à la finitude qui lui est inhérente.

Mais nos remarques précédentes sur la perspective et les deux invisibilités qu'elle recèle nous permettent de repérer une autre surface ambiguë à l'intérieur même de l'espace de représentation. Il s'agit du rideau qu'on voit au fond du tableau, et là encore, c'est Baltrušaitis qui nous apporte des éclaircissements à son sujet :

Les sciences périssables sont étalées au premier plan, devant un grand rideau épais. Le rideau, dans l'art du Moyen Âge, s'ouvrait généralement sur une révélation ou une vision sacrée. Ici, il est tiré sur les sciences divines : « le cabinet des vérités est clos et fermé mesme aux saints et aux sages ». On le devine derrière ¹⁷.

17. Baltrušaitis, *ibid.*, pp. 139–140. Voir également la note renvoyant au texte de Ch. de Tolnay, *L'Atelier de Vermeer*, p. 270.



Fig. 3 : Velasquez, *Las Meninas*, 1656, Madrid, Musée du Prado

On pourrait supposer que ce « cabinet des vérités » est tellement vaste que d'ordinaire le mortel ne parvient jamais à tout explorer, pour autant qu'il tombe toujours à mi-chemin. D'ailleurs, Baltrušaitis signale que le rideau cache derrière lui la tombe royale¹⁸. Ce rideau incarne donc la confrontation interdite de la vue à sa propre limite, où l'on ne rencontrerait plus que la mort.

Ce que Lacan a cherché dans les appareils de représentation, en partant d'une problématique proprement psychanalytique, c'est la surface dans son instabilité, et *Les Ambassadeurs* de Holbein nous en propose à la fois la mise en scène et la représentation. Pouvons-nous nous attendre à les retrouver dans *Las Meninas* de Velasquez (Fig. 3), que Lacan analysera deux ans plus tard, dans le séminaire sur l'objet de

18. Baltrušaitis, *ibid.*, p. 140.

la psychanalyse ? C'est la réponse négative qui s'impose apparemment à cette question. La perspective dans cette œuvre est si parfaite qu'elle a donné lieu à une remarque admirative de Théophile Gautier : « En face des *Ménines*, on est tenté de dire : « Où donc est le tableau ? »¹⁹. Si, comme dit Lacan, « il s'agit pour le peintre de nous faire entrer dans le tableau²⁰ », *Las Meninas* y réussit merveilleusement, incarnant ainsi le triomphe du regard humain, arrivé à la visibilité la plus totale.

Il n'en reste pas moins que pour analyser ce tableau, Lacan conserve le schéma à deux triangles chevauchés qu'il a introduit deux ans auparavant²¹, lors de l'analyse des *Ambassadeurs*, et thématise la fonction de la surface comme telle sous le terme d'« écran », en le définissant « comme étant le principe de notre doute, [que] ce qui se voit, non pas révèle mais cache quelque chose²² ». Le plus haut degré de transparence, qui caractérise cet espace de représentation, n'exclut pourtant pas ce « doute » constituant le ressort même du regard humain, qui nous mène toujours plus loin, au-delà de la surface – *plus ultra*, disait la devise royale espagnole – et la perspective peut y apporter une solution, quoique imparfaite, en tant qu'elle implique *un memento superficiem*, où la surface et son au-delà se nouent dans la temporalité.

Mais en fait, nous pouvons concevoir la fonction de la surface autrement qu'en termes d'alternance de la transparence et de l'opacité. Il nous semble y avoir une autre voie, disons intermédiaire, qui est celle de la translucidité, où le regard, au lieu de heurter la surface imperméable ou d'aller se perdre dans l'espace virtuel, pénètre dans une épaisseur qui l'accueille doucement, sans pourtant cesser de lui rappeler la surface qu'il doit franchir à chaque pas. Et c'est cet autre mode de *memento superficiem*, qui conduit sans doute non pas à la satisfaction mais à l'apaisement du désir, tel que Lacan le décrit en parlant de la peinture

19. Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée du Louvre suivi de la vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, G. Charpentier Editeur, 1882, pp. 270–271.

20. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 18 mai 1966.

21. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 27 avril 1966.

22. Alors que « cet écran [...] supporte, pour nous, tout ce qui se présente », et que « [l]e fondement de la surface est au principe de tout ce que nous appelons organisation de la forme, constellation » (S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), séance du 4 mai 1966).

comme « dompte-regard ²³ » ou « piège à regard ²⁴ » et de son effet « pacifiant » et « apollonien ²⁵ » ; c'est donc cet autre *memento superficiem* que *Las Meninas* semble nous présenter sous quatre formes différentes.

Au premier plan du tableau, nous pouvons repérer le *memento superficiem* en deux modalités opposées. Si l'infante Marguerite, où Lacan voyait l'équivalent du bouquet fournissant le support à l'image du vase ²⁶, constitue la représentation de la surface sous le mode de l'occlusion – il s'agit en effet d'une image qui s'offre pour retenir le regard impatient de passer outre – c'est la révélation de la surface comme telle, que nous trouvons au niveau de la toile que Velasquez est en train d'exécuter, et dont nous ne voyons que l'envers. Etant donné la taille de cette toile, nous pouvons supposer qu'il s'agit bien de ce tableau que nous regardons, et dans cette hypothèse, la toile représentée, au lieu de nous arrêter au seuil même de l'espace virtuel, nous rappelle la surface support de la représentation, à l'intérieur même de l'espace dans lequel il nous entraîne.

Ces deux modes du *memento superficiem* que nous trouvons au premier plan du tableau ont ceci de commun qu'ils fonctionnent comme un véritable « piège à regard » : ils sont destinés à captiver d'abord notre regard et à nous introduire dans le tableau, pour rappeler ensuite la surface à l'intérieur même de l'espace de représentation.

La dichotomie de la transparence et de l'opacité n'est plus aussi tranchée que celle qui s'imposait à l'entrée de l'espace virtuel des *Ambassadeurs*, dans la mesure où le succès du *memento* dépend exactement de la réalité de l'effet de profondeur, alors que dans *Les Ambassadeurs*, ces deux moments étaient exclusifs l'un de l'autre. Or dans les deux autres modes du *memento superficiem* réalisés au fond de *Las Meninas*, nous voyons que la transparence et l'opacité n'appartiennent plus à deux moments distincts.

Ce que nous trouvons au fond du tableau, c'est le mur qui remplit la fonction d'écran : tel le rideau au fond des *Ambassadeurs*, il empêche

23. S.XI, p. 102, séance du 11 mars 1964.

24. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 18 mai 1966.

25. Cet effet apporte selon Lacan « quelque chose qui comporte abandon, dépôt du regard » (S.XI, p. 93, séance du 4 mars 1964).

26. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 25 mai 1966.

notre regard d'aller plus loin et de rencontrer sa propre limite, mais il fournit en même temps un support pour des représentations (nous voyons en effet quelques tableaux qui le décorent) ; en un sens, nous y retrouvons la surface de la toile que nous avons dû traverser pour le voir apparaître. Seulement, cet écran est incomplet en sa double fonction, dans la mesure où il y a une ouverture, qui permet d'entrevoir l'au-delà de ce mur. Il est fort important de remarquer que cette ouverture est là où se situe le point de fuite de la perspective de ce tableau. Cette surface trouée, rebelle à la réduction au point comme un tore, exclut d'avance l'illusion de « tout voir ». L'ouverture au mur de fond constitue le troisième *memento superficiem*, en tant qu'elle nous rappelle ce qui est au-delà de la limite de notre vue, ou ce qui ne se totalise pas par la représentation en perspective.

D'ailleurs, nous pouvons appuyer cette interprétation sur la présence de Nieto Velasquez, encadré dans cette ouverture. Lacan considère que ce personnage qui « redouble » le peintre, est sur le point de s'en aller, ayant « trop vu », de là où il est, l'autre face de la toile à laquelle nous n'avons pas d'accès, tout en voulant l'admirer encore une fois, comme le spectateur des *Ambassadeurs*²⁷. En tant que tel, il est là pour représenter la finitude de la vue humaine, incapable de continuer indéfiniment à voir, et en même temps la pulsion proprement scopique, qui fait qu'on désire encore regarder au-delà de sa limite.

Enfin, le quatrième *memento superficiem*, nous le repérons au niveau du cadre luminescent, qui se trouve à côté de cette ouverture. L'interprétation traditionnelle, selon laquelle il représente une glace qui reflète l'image du couple royal, situé au même point que le spectateur, ne paraît pas entièrement convaincante à Lacan, qui considère que l'image est trop grande pour qu'elle soit le reflet de l'objet à une telle distance. À cette discordance des dimensions, s'ajoute celle de la lumière : on dirait que cette surface luit d'elle-même, et à cause de cette lueur qui l'imprègne, elle n'appartient pas tout à fait au fond sombre de l'espace représenté, où elle devrait normalement trouver sa place, ni au premier plan où règne la lumière. Ainsi cette surface constitue-t-elle un point singulier où le principe dominant cet espace de représentation

27. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 11 mai 1966.

n'est pas applicable : elle ne s'ajuste pas dans l'ordre de l'éclairage, et elle reflète quelque chose qu'elle ne pourrait pas refléter. Y reconnaître tout de même un miroir et une image spéculaire en dépit de ces discordances ne relève donc plus de la perception, mais de l'assertion, qui ne peut être autrement que *subjective*.

Or autour de cette surface flottante et traîtresse, nous voyons se rassembler plusieurs éléments théoriques, essentiels pour le développement ultérieur de la pensée lacanienne.

D'abord le sexe, que Lacan avait désigné à la fin du séminaire de l'année précédente, comme ce qu'il y a de plus résistant au savoir²⁸. Cette énigme du sexe, ou plus précisément du rapport sexuel, n'est-elle pas ce qui est représenté sur cette surface, sous forme de ce couple fantomatique ?

Lacan affirme d'ailleurs que ce couple royal joue le même rôle que ce qu'il appelle « Dieu trompé²⁹ ». Lacan propose cette reformulation du Dieu cartésien, en se demandant si ce Dieu n'est pas moins trompeur que trompé, étant donné qu'il n'arrive pas à nous retirer le privilège de douter³⁰. Or à l'origine de cette reformulation tentée en 1966, se trouve la notion de « l'Autre trompé », que Lacan articulait déjà en 1964 : il entend par là le psychanalyste en tant qu'il apparaît dans l'imaginaire du sujet comme susceptible de se tromper ou d'être trompé, et dans cette mesure générateur d'une angoisse impossible à maîtriser chez lui³¹.

Ces éléments nous permettront de supposer que Lacan a sans doute retrouvé dans ce tableau, et plus particulièrement sous la forme de l'*atopia*³² de cette surface centrale, le miroir freudien comme allégorie de la présence du psychanalyste, à ceci près que ce miroir n'est plus lui-même exempt de l'instabilité de l'imaginaire ; la surface en question apparaît ici comme le support de projection dont le sujet doit affirmer la pré-

28. S.XII (*Les problèmes cruciaux de la psychanalyse*), inédit, séance du 19 mai 1965.

29. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 11 mai 1966.

30. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 9 février 1966.

31. S.XI, p. 37, séance du 29 janvier 1964.

32. En analysant *Le Banquet*, Lacan introduit ce terme pour qualifier le caractère insituable de Socrate : « Dans tout ce qui assure l'équilibre de la cité, non seulement Socrate n'a pas sa place, mais il n'est nulle part » (S.VIII, p. 19, séance du 16 novembre 1960. Texte modifié d'après la sténographie).

sence avant même d'y affirmer celle de l'image, tout comme le sujet ne peut jamais poser son autre sexuel, sans supposer qu'il y ait un certain rapport sexuel, là même où aucun savoir ne peut en être garanti. Cette imaginariation de la surface comme support indispensable de l'imaginaire, constitue chez Lacan l'achèvement de ce que nous pourrions appeler son « athéologie », au sens de discours élaboré pour démontrer l'inexistence d'un être ultime et fondateur dans le rapport subjectif à l'autre, pour autant qu'il considère que l'écran, qui « supporte tout ce qui se présente » et « fait fonction de ce qui s'interpose entre le sujet et le monde », occupe la place que Dieu occupait dans la philosophie de Descartes, où il était introduit afin de rétablir l'accès du sujet au monde³³. Si donc ce cadre lumineux cerne le topos de l'*atopia* même, ou le lieu de la réversibilité de l'image et de la surface qui ne se soutiennent toutes les deux que par un acte subjectif, n'est-ce pas cette *athéologie* de la surface, que Lacan signale à l'envers de cette « *teologia de la pintura* », qui l'a incité à reprendre à un niveau plus radical la question du statut du psychanalyste, qui ne serait plus fondé ni soutenu de l'extérieur, et à abandonner définitivement les appareils de représentation, pour la reformuler en termes cette fois proprement logiques ? Cette hypothèse nous ouvre sans doute une nouvelle perspective sur l'ultime élaboration de la pensée lacanienne.

33. S.XIII (*L'objet de la psychanalyse*), inédit, séance du 4 mai 1966. En tant que tel, l'écran « nous annonce, à l'horizon, la dimension de ce qui, de la représentation, est le représentant ». Il dit plus loin : « Avant que le monde devienne représentation, son représentant [...] émerge » (*Loc. cit.*).