

DE LA CRÉATION ARTISTIQUE... DU RÉEL DE L'INCONSCIENT

Alexandre Beine

Je vous parlerai aujourd'hui de ce que j'ai pu entendre et apprendre dans mon cabinet, de la part de sujets qui entretiennent par ailleurs une activité de création artistique, et qui sont en recherche, tant dans la cure par la parole que dans leur geste créateur, tout à la fois de leur vérité et d'un lien social. Comme à mon habitude, je vous parlerai donc de clinique et je *n'inventerai* rien. Mais au départ de mes questions, peut-être *découvrirez*-vous certaines choses, comme il me plait à penser que cela m'est arrivé.

Pour introduire mon propos, je voudrais souligner que ces deux termes, invention et découverte, sont des synonymes de création. Ils permettent précisément de révéler l'écart existant entre ses deux versants. Je vais brièvement me référer au droit et à la philosophie pour éclairer ceci. Dans le champ juridique, on dit de quelqu'un qui découvre un trésor, c'est-à-dire un objet qui a été perdu et qui n'appartient plus à personne, qu'il en est l'inventeur. Mais l'inventeur peut être aussi celui qui crée une nouvelle technique, une invention que le droit civil lui permet de faire breveter. Dans le champ philosophique, on doit à Aristote d'avoir proposé une première distinction des types de connaissance, c'est-à-dire des sciences et des arts, qu'il différenciait en relevant que l'action artistique poursuit une fin externe, que l'objet qu'elle produit est extérieur à son agent. Pour Aristote,

la qualité de la production artistique tenait à l'imitation de la nature¹, c'est-à-dire à l'exactitude de la reproduction d'un modèle. De ce point de vue, la création artistique permet de découvrir l'essence de la nature, de dévoiler la chose qui y est cachée. Mais pour Heidegger, la chose que vise la production artistique ne relève pas de la précision matérielle de sa forme : il donne l'exemple du potier qui entoure le vide avec de la glaise pour créer un vase et il affirme que « ce qui fait d'un vase une chose ne réside aucunement dans la matière qui le constitue, mais dans le vide qu'il contient² ». Se référant à cet exemple du potier, Lacan soutient que « si vous considérez le vase [...] comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un *nihil*, comme rien. Et c'est pourquoi le potier [...] crée le vase autour de ce vide avec sa main, le crée [...] *ex nihilo*, à partir du trou. »³ Nous pouvons donc entendre que la production d'un objet d'art est, d'une part, l'action de découvrir l'objet perdu, d'en retrouver la forme imaginaire, mais aussi, d'autre part, l'acte de produire un nouvel objet à partir de rien, un objet singulier représentant le vide réel au sein de la Chose.

Une écriture pleine

Pour vous faire percevoir ce double versant de la création artistique, je vous donne un premier exemple clinique, un contre-exemple. Une patiente sexagénaire m'a consulté pendant près de douze ans, à une fréquence bimensuelle, et m'expliquait régulièrement les signes de persécution qu'elle repérait dans son environnement. Elle écrivait aussi de courts textes versifiés, des poèmes qui décrivaient des situations de sa jeunesse, parfois d'un passé plus récent, où elle adressait des reproches à ceux qu'elle estimait responsables de ses malheurs. Voici un de ces textes :

1. Aristote, *Poétique*, IV, trad. M. Magnien, Le Livre de poche, 1990, p. 88-89.

2. M. Heidegger (1954), « La chose », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 200. Cité dans : J.-D. Causse, « Le concept de création *ex nihilo* et ses enjeux cliniques », in F. Vinot et al., *Les médiations thérapeutiques par l'art*, Toulouse, érès, 2014, p. 179-197.

3. J. Lacan. *Le séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986, p. 146.

A celle que j'appelais maman

*Je porte toujours en moi
Les coups et les brimades
Et mon corps ne peut oublier
Les coups de pied reçus*

*J'entends toujours en moi
Ces mots qui démolissent
Et qui sont, à jamais, oui, à jamais,
Gravés dans ma conscience*

*Mère, trop belle pour être maman
Seuls tes amants étaient ta vie
Je les hais encore aujourd'hui
Mais surtout, oui surtout*

*C'est toi mère que je hais
Je crois que le jour de ta mort
Était l'un des plus beaux de ma vie
Peut-être parce que j'ai cessé d'avoir peur*

*Excuse-moi maman
Mais je ne pouvais t'aimer*

Ces vers ne laissent pas de place à l'équivoque, ils ne résonnent d'aucune énigme, d'aucun vide. Au contraire, ils sont pleins de sens imaginaire, quand ils démontrent que leur auteure fut victime d'une maltraitance qui explique ses souffrances. Peut-être peut-on entendre dans la dernière strophe - « Excuse-moi maman Mais je ne pouvais t'aimer » - une contradiction avec ce qui précède. Ceci provoque un petit effet de surprise, où on pourrait lire une tentative de dégager un vide, une incertitude. Mais, dans son ensemble, ce texte tient moins de l'œuvre poétique que de l'essai, qui tente de prouver par la logique que sa souffrance en fait l'objet de l'Autre. Quand elle me donnait à lire un de ses textes, cette dame me demandait invariablement ce que je pensais de sa qualité d'écriture. Ils étaient aussi une manière pour elle de donner une consistance au Moi. Ces textes rencontrent ainsi les caractéristiques imaginaires du délire paranoïaque, qui renforcent le Moi en le dotant d'un ennemi qui garantit son existence, mais ils offrent l'avantage, en tant qu'objets matériels, d'être séparés du

sujet et ils pouvaient être questionnés, sinon dans leur contenu, au moins dans leur forme.

Nous pouvons donc retenir trois traits qui caractérisent la création artistique⁴ : premièrement, le sujet artiste crée lui-même son objet, l'œuvre d'art ; deuxièmement, l'œuvre représente la chose comme vide, comme constituée par sa perte primordiale ; troisièmement le geste artistique crée *ex nihilo*, à partir de rien, c'est-à-dire à partir de la Chose elle-même. Ces trois caractéristiques permettent de distinguer la création artistique des autres modalités de sublimation, la sublimation incluant, comme le définit C. Soler⁵, « toutes les façons d'accommoder des objets à la visée pulsionnelle », c'est-à-dire « toutes les façons de donner à un objet une valeur de jouissance ». L'objet de la sublimation est toujours un objet de la perception, un objet du monde spatio-temporel, mais il est élevé, par l'opération de la sublimation, « à la dignité de la Chose⁶ ». Un objet du monde donne alors forme à l'objet *a* en tant que manquant, en tant que trou. Si le champ du symptôme est celui du signifiant, le champ de la sublimation est donc celui des investissements d'objet qui nécessite une élaboration imaginaire de l'objet pulsionnel. Ces réflexions ouvrent plusieurs questions. Une première concerne l'objet de la création artistique dans la psychose. Comment penser cet objet s'il est défini comme un objet de sublimation, c'est-à-dire comme donnant forme à l'objet pulsionnel, alors que, dans la psychose, le sujet n'est pas séparé de l'objet *a* ? Une deuxième question porte sur la jouissance liée à l'acte créateur. Quelles sont les jouissances qui y seraient en jeu et dont l'œuvre témoigne ? Et j'évoquerai une troisième interrogation quant au lien social que l'œuvre d'art pourrait favoriser. Quelles caractéristiques aurait cet objet qui permettent que la publication de l'œuvre noue la jouissance de la création avec l'espace du sens et des signifiants ? Autrement dit, quelles conditions doit remplir l'objet créé pour pouvoir impliquer un partenaire, assurant alors un nouage entre réel, symbolique et imaginaire, en tant que sinthome ? Je vais tenter d'aborder ces trois questions à partir des dires de deux artistes.

4. C. Soler, « La sublimation », *Che vuoi ?*, 2003/1 (n°19), pp. 155-162.

5. *Ibid.*

6. J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 133.

Une création du vide

Il y a de cela dix ans, à l'occasion de journées sur le transfert dans les psychoses⁷, j'ai présenté le cas d'un homme d'une trentaine d'années, un peintre qui avait subitement cessé de délirer, après avoir connu une période de désorganisation psychique majeure, puis une stabilisation relative au prix d'une construction persécutoire. J'avais remarqué que la résolution de son délire était concomitante à deux productions. Lors d'une de nos séances, il avait fait le commentaire d'un rêve qui répétait la mort de son père, mais où le cadavre de celui-ci manquait, en énonçant « Je voulais sauver mon père ». Cette énonciation lui permettait pour la première fois de se nommer comme sujet face à cet événement, qu'il avait toujours considéré comme le vouant à une impasse. En dehors des séances, il s'était aussi remis à peindre, en développant une nouvelle technique dont il me parlait abondamment. Il travaillait sur une série de peintures abstraites, reproduisant chaque fois une même silhouette, mais son traitement de la matière introduisait une part de hasard, qui rendait le résultat imprévisible, de sorte que chaque élément de la série soit unique. Il disait que c'était un « travail de recherche ». Dans les années qui suivirent, il n'a pas cessé de renouveler sa technique, la faisant toujours évoluer en y laissant une place au hasard, à la contingence. Mais dans les périodes où il se structurait de manière paranoïaque, affirmant être la cible d'insultes, de l'agressivité ou de l'intérêt pressant de l'autorité sociale, il cessait toute création artistique.

Dans mes premières réflexions, j'ai repéré l'énoncé de cet homme le mettant en place de sujet et sa production d'œuvres d'art, comme des tenant-lieu du fantasme. Ceux-ci permettaient un nouage subjectif laissant place à un lieu vide, à un trou. A l'opposé donc du nouage par la paranoïa qui se resserre sans laisser de place vide au sujet, toujours rattrapé par la menace du double qui le persécute. J'ai fait aussi l'hypothèse que le transfert était un élément de cette structuration psychique, vu son insistance à me tenir informé de l'avancement de ses créations. J'ai avancé qu'une place vide dans le langage lui était garantie par la reconnaissance de mon ignorance. Il pouvait ainsi occuper une place dont je ne pouvais rien dire, autant pour ce qui concernait les souvenirs relatifs à la mort de son père que pour la qualité de ses techniques artistiques. C'est en me décomplétant explicitement, en nommant mon propre manque à savoir que je témoignais de ma

7. A. Beine, « D'un certain transfert et d'incertains nouages », in *Conditions, enjeux et actualité de la question du transfert dans les psychoses*, Paris, Cahiers de l'Association lacanienne internationale, 2013, p. 225-232.

propre reconnaissance du trou dans l'Autre, du manque irréductible d'un signifiant pour désigner le sujet. De cette place vide de toute connaissance, je pouvais lui donner une reconnaissance, notamment en acceptant qu'il me paye les séances avec certaines de ses œuvres.

Mais je n'avais pas mesuré l'importance de l'acte de création singulier que cet homme posait. Quand il parlait de son travail comme d'une « recherche », il ne visait pas à trouver un objet perdu, il inventait une technique de création. Il ne cherchait pas seulement à créer des objets d'art uniques, mais aussi une manière originale de les produire. Et cette manière était toujours contingente. Ici, l'acte de création apparaît comme « une façon d'opérer la décomplétude de l'Autre, c'est-à-dire de faire surgir quelque chose de là où il ne sait pas, là où il ne voit pas, et disons, là où il n'est pas⁸ ». Le hasard qui trouvait place dans ses techniques picturales attestait d'un vide dans l'Autre, où le sujet pouvait poser un acte sans que celui-ci ne soit influencé par un autre être. Par cet acte, il occupait une place échappant à la connaissance ou au désir de l'Autre. Il s'agit ici d'une subjectivité de l'acte de création *ex nihilo*, sans causalité, et non d'une subjectivité définie par le désir, causé par l'objet manquant *a*. Dans la psychose, la création artistique peut être envisagée comme permettant au sujet de se séparer d'un objet, l'œuvre d'art, durant le temps de la production. Ceci peut permettre d'éprouver le trou dans l'Autre, nécessaire à l'émergence du sujet.

La production artistique se distingue ici nettement de la production délirante. Pour le sujet psychotique, qui n'est pas séparé de l'objet et ne peut accéder à une dialectique du manque, le délire peut être une tentative de désintriquer les éléments de la subjectivité, d'introduire un écart entre l'objet *a* et le Moi, le petit autre et le grand Autre⁹. Mais la structure délirante est rigide et statique. Elle s'appuie sur des preuves pour démontrer la place d'objet qu'un autre le contraint à occuper. La création artistique s'appuie au contraire sur un vide, ce qui lui donne la possibilité de renouvellements, d'aménagements dynamiques, de souplesse. La création artistique peut être une manière, pour certains sujets, d'opérer un évidement par la séparation d'un objet du monde, à défaut d'avoir pu être séparé de l'objet par l'institution des lois du langage.

Là où, dans la névrose, la vérité du sujet s'énonce dans le symptôme et porte sur l'insatisfaction structurale du désir causé par l'objet perdu, dans

8. J.-D. Causse, *op. cit.*

9. M. Czermak, « Le transfert dans les psychoses », in *Patronymies : considérations cliniques sur les psychoses*, Toulouse, Érès, 2012, p.208-220.

la psychose, cette vérité pourrait apparaître dans la création *ex nihilo* d'un objet. Mais l'œuvre appartient au monde des perceptions, elle est située selon les coordonnées spatio-temporelles de la réalité, et ce n'est pas l'objet *a* dont les lois du langage permettent la découpe et la séparation. La création en tant qu'expérience de séparation d'un objet du monde ne suffit pas à instituer, à inscrire psychiquement une instance symbolique, qui garantit la stabilisation du sujet en rapport au vide qui le centre. La stabilisation d'un vide par la création, dans la psychose, nécessiterait dès lors une relance infinie. C'est peut-être ce que m'enseignait cet artiste quand, il y a dix ans, il me disait qu'il faisait un « travail de recherche » : il ne cherchait pas à aboutir à un objet dernier, mais bien à entretenir la création elle-même. Je pense que l'on peut ici parler d'une création du vide, avec le double sens du génitif qui y est impliqué dans la langue française.

Jouir du vide de la création

Ce peintre dont je vous parle connaissait des périodes d'intense activité créatrice. Mais il ne m'a jamais décrit l'état affectif où celle-ci le transportait. Il ne m'a jamais parlé d'une jouissance, mise à part cette passion pour le renouvellement sans cesse relancé de ses techniques picturales. On peut entendre qu'il jouissait de sa création au sens juridique, comme on jouit d'un droit ou d'un bien, c'est-à-dire qu'il avait l'usage de cette création du vide. Et peut-être me faut-il admettre qu'il n'y a rien de plus à en dire.

C'est un musicien qui m'a consulté qui m'en a dit un peu plus sur cette question. J'ai reçu cet homme d'une cinquantaine d'années de manière hebdomadaire pendant trois ans. Une de ses souffrances provenait de ce qu'il appelait sa passivité, dans son conjugo notamment. Il se reprochait de ne jamais prendre la place de meneur, de décideur. Or il travaillait comme concertiste et comme arrangeur musical, c'est-à-dire qu'il récrivait des pièces musicales pour les adapter à d'autres instruments. Il montait des spectacles à partir de ses arrangements, où il accompagnait en tant qu'instrumentiste des danseurs ou d'autres musiciens solistes. Le projet de faire jouer la partition qu'il écrivait me semble révéler la structure d'un fantasme, la mise en forme imaginaire de l'objet qui orientait son désir. Il ne me parlait pas de l'acte d'écriture musicale en tant que tel, mais il y associait un désir de reconnaissance publique, même s'il en critiquait aussitôt la vanité en comparaison de son idéal artistique. Il lui est d'ailleurs arrivé d'éviter de rejouer un spectacle, après une première totalement réussie. La reconnaissance de son être ne lui était ainsi jamais définitivement acquise.

Toutefois ce fantasme d'une admiration publique de son œuvre avait permis qu'il connaisse certains succès critiques, même s'il devait se remettre à l'ouvrage dès le lendemain. Par ailleurs, il m'a parlé aussi d'une jouissance supplémentaire inattendue. À l'occasion d'une séance où il me racontait un spectacle particulièrement réussi et apprécié, il m'a décrit certains rares moments qu'il avait vécus lors de ses concerts. Ce phénomène n'apparaissait jamais quand il jouait sans public. Imprévisible, il survenait sans qu'il puisse le contrôler. Il a résumé ceci simplement : « Ça coule tout seul. » Le jeu musical semblait échapper alors à sa volonté, comme si son corps était directement animé par la musique, et non l'inverse. Cela ne se produisait pas pour autant sans efforts, puisque cette évidence apparente ne survenait qu'au prix d'une préparation rigoureuse et d'un labeur intense. Ces moments semblaient correspondre à un suspens où le sujet ne tendait plus à un objectif, mais où il jouissait autrement, en éprouvant son corps comme traversé par une création musicale instantanée.

Au travers de ce que ces deux artistes ont pu me dire, je puis témoigner que la jouissance accompagnant la création artistique n'est pas une et que chaque sujet peut même y goûter diversement. Elle peut être phallique et orientée par un fantasme, donc causée par le signifiant et limitée par les lois du langage. Elle peut être autre que phallique et indicible, jouissance du corps comme Autre du langage. Elle peut être aussi l'usage de l'évidement de la Chose, l'expérimentation du vide qui trouve l'Autre du langage.

Le vide, soutien à un lien social

Le marché a transformé l'appréhension des œuvres d'art, en les assimilant à des biens soumis aux lois de l'offre et de la demande. Elles sont alors uniquement considérées comme des objets réels destinés à assurer une complétude, une jouissance totalisante. Mais les objets créés par les artistes dont je vous parle ne se laissent pas réduire ainsi. La reconnaissance du spectateur ou de l'auditeur leur importe plus que le bénéfice économique qu'ils peuvent en tirer. Ils sont en attente de la qualité du regard ou de l'écoute prêtée à leur œuvre. L'artiste adresse ainsi son œuvre à un public dont il espère une certaine reconnaissance.

Comme je le disais au début de mon intervention, l'œuvre d'art n'est pas pour autant un symptôme. Le symptôme opère par le refoulement et le retour du refoulé, il se déduit donc d'une chaîne signifiante et il entraîne un effet de métaphore. L'œuvre n'est pas non plus un signifiant, qui représente le sujet pour un autre signifiant et qui renvoie donc lui-même à d'autres

signifiants. Je vous propose de rapprocher l'objet artistique de la lettre, celle-ci étant définie par Lacan comme « ce support matériel que le discours concret emprunte au langage¹⁰ ». En adaptant cette formule, l'œuvre d'art serait le support matériel que l'acte créateur emprunte au monde. La création artistique est bien la production par un sujet d'une figure à partir d'une matière, qui permet de combiner une forme imaginaire avec le réel insondable du matériau dont elle est faite. La matière peut d'ailleurs n'être qu'une ondulation de l'air, dans la musique, ou le mouvement même du corps, dans la danse. Elle y est donc essentiellement un vide, comme le soulignait Heidegger, auquel l'œuvre donne forme. L'objet créé représente le vide de la Chose et renvoie aussi au vide qui centre le sujet, le créateur.

En outre, la création artistique ne produit aucun sens nouveau. Elle n'a pas l'effet d'une métaphore. L'œuvre d'art est donc à prendre à la lettre, en la conservant hors sens. C'est ainsi que sa forme singulière entretient le potentiel d'une réinterprétation subjective de la part du public. Chacun peut la voir ou l'entendre à sa manière. La poésie en est l'exemple emblématique, mais aussi bien toutes les autres disciplines artistiques, quand elles assument de s'affranchir du sens. L'art permet que chacun puisse y donner du sens car il n'en impose aucun, mais surtout il permet à tous de jouir de son non-sens, de sa matérialité en tant que telle. Le public, même s'il est dénué de tout talent artistique, peut lui-même jouir de ces moments de suspens où la création artistique prend corps, dans un concert par exemple. Un lien social peut alors s'établir en s'appuyant non sur un sens commun, mais sur ce vide au centre de tout être parlant. C'est ainsi que « l'art manifeste le vide central qui donne à chacun de pouvoir être dans un monde commun »¹¹.

DISCUSSION

PIERRE AREL — Voilà, pour rebondir sur cette question qu'Alexandre a reprise de l'acte qui vient vider l'Autre, puisqu'on est sans arrêt dans une alternance, à considérer que dans l'Autre, soit il y a un grand vide, soit il y a au contraire un trop-plein, et en particulier un trop-plein de jouissance. Ce qui nous fait aborder le Réel d'ailleurs comme ça, c'est à dire que le Réel, c'est un trou dans le Symbolique et dans ce qui peut s'écrire, soit, au contraire, c'est ce qui ne manque de rien, qui est absolument

10. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 495.

11. J.-D. Causse, *op. cit.*

compact. La question que je posais précédemment et que je reprends ici, c'est savoir un peu quel pourrait être cet acte qui pourrait créer du vide dans l'Autre, pour pouvoir aménager un vide commun, pour reprendre la dernière citation de Jean-Daniel Causse, un vide commun qui permette de nous entendre et non pas sur des valeurs positives, que ce soit des objets artistiques ou des idéaux, comme le disait justement ce matin Christian Fierens. Ce n'est pas vraiment une question, c'est plus une remarque, mais je voudrais demander à Alexandre comment il rebondit par rapport au travail sur les psychoses. Il y a cette question-là parce que j'ai trouvé qu'il avait fait une catégorisation entre deux productions très différentes, à savoir la production avec un trop-plein de sens, comme dans le premier poème, et puis, d'autre part, ce patient qui peut produire et créer du vide, c'est-à-dire avoir une production où la part du hasard et de la contingence joue et que lorsqu'il est dans une phase paranoïaque et qu'il y a un trop-plein de signification, il ne peut plus produire cette signification. Ça, ça me paraît des distinctions importantes dans la clinique des psychoses, mais aussi pour ce qui est de la production artistique en général.

ALEXANDRE BEINE — Oui et ce qu'il y a de très compliqué – j'étais très sensible à ce que disait ce matin Christian Fierens – c'est que je n'enjoins à personne de créer. Il m'arrive parfois de proposer à des personnes qui ne parviennent pas à parler, et notamment à des adolescents, puisque je travaille aussi à l'hôpital avec des adolescents, d'écrire ou de dessiner ou d'apporter n'importe quoi d'autre à partir de quoi on pourrait parler. Mais je ne leur dis pas : « Créez ! ». Par contre, parfois, des gens viennent avec une création. Et ce qui me semblait important à partir des lectures que cette journée m'a mises sous le nez puisque j'ai été invité à participer à sa préparation et c'est ça qui m'a amené ces questions et qui, du coup, m'a éclairé sur des choses qui m'étaient dites. En fait, ça m'a permis d'entendre des choses que j'avais laissées passer pendant des années. Je me rendais compte que c'est extrêmement précieux, une production, que quelqu'un nous fait la confiance de nous faire entendre ou de nous faire voir, mais qu'elles n'ont pas toutes la même fonction. Ce texte que je vous ai lu, dans ma présentation je fais attention à dire que finalement ce n'est pas de la poésie, mais c'est quand même une production. Et l'artiste peintre dont j'ai parlé me paie avec ses œuvres et il me parle de ses œuvres et je lui parle de ses œuvres, mais c'est toujours en maintenant un vide. Il y a toujours le fait qu'on n'épuise jamais les choses. Le texte que je vous ai lu, il n'y a pas grand chose à en dire. Du coup, ce dont je

parlais avec cette dame, c'était de sa question. Elle me disait : « Qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que j'écris bien ? ». Donc c'est de ça dont on parlait en fait, mais c'est quand-même à partir d'un texte qui, tout d'un coup, devient un objet du monde et qu'elle me donne. Elle me le donne tellement qu'elle m'a donné la feuille. Je l'ai retranscrit pour pouvoir le lire aujourd'hui, mais elle me l'a vraiment donné, cet texte. Il me semble qu'il y a deux choses importantes à distinguer. Il y a quand quelqu'un produit un objet et puis, il y a quand quelqu'un produit un objet qui représente un vide. On ne fait pas la même chose des deux. Et puis il y a ceux qui ne me l'amènent pas, mais qui m'en parlent, comme ce musicien, que vous entendez plutôt névrosé, c'est comme ça que je le décris, même si son grand drame c'est sans doute d'être plus du côté féminin de la sexuation, que du côté masculin. En même temps, c'est ça qui nourrit sa création, donc bien heureux à lui.

Alors ce que je voulais dire de l'acte, on pourrait dire que toute parole performative est un acte de création, pas artistique, mais c'est un acte de création, une parole performative. Ça évide l'Autre, puisque ça ne se soutient que de son Dire. Ça, on est quelques-uns à avoir dit : « Je te reconnais comme fils – ou ma fille. Je te reconnais comme ma femme – ou mon mari. ». Et là, des actes de création par une parole performative, on peut expérimenter ça. Moi, ça me permet de me repérer un peu, par rapport à la création.

P. A. — Ce poème de cette femme, il me fait beaucoup penser à un poème de Michel Houellebecq qu'il écrit à la mort de son père, où il fait une déclaration de haine à son père, où il dit : « Mon père était un con ! », notamment. Tout le reste est dans le même registre, mais ça résonne pour moi avec un patient psychotique qui a un automatisme mental extrêmement violent et qui a dû se séparer de son père. Il n'a pas eu besoin de le tuer. Son père est toujours vivant et il n'a aucune envie de meurtre sur lui, mais il lui a fallu qu'il se sépare complètement de lui, qu'il lui dise qu'il rompt tout lien de parole avec lui. C'était un père qui occupait tout l'espace de l'Autre. C'était un père qui était toujours dans l'affirmation et qui n'acceptait aucune contradiction en quoi que ce soit. Le fait de poser cet acte de séparation, ça lui a permis de vider l'Autre et, du coup, de faire taire cette voix qui était dans l'Autre et qui l'assaillait. Souvent, ça va vers un petit automatisme mental, des choses comme ça, mais en tous cas, ça lui permet à la fois de dégager un espace de pensée, de parole. C'est en cela que ces productions, même si elles peuvent nous paraître être un peu trop dans la signification... je trouve

que la lecture de Houellebecq, ce qui nous soulage, c'est qu'il est tellement en désaccord avec nos réalités communes, qu'il vient marquer de la séparation. Il vient nous dire qu'il y a des choses qui déconnent dans notre monde. Et ça, ça produit de la séparation, même si c'est violent, souvent, ces œuvres-là. Gérard Garouste aussi fait la même chose. Il était venu nous parler, à l'ALI, il y a quelques années. Il avait un père du même type que le père de mon patient, un collabo, qui pouvait sortir le pistolet sur la table, qui parlait très fort, qui n'acceptait aucune contradiction. Garouste dit très bien comment son art lui a permis de vider l'Autre, ce trop-plein.

ANNE JOOS — On ne s'était absolument pas concertés, Pierre et moi, mais je peux peut-être juste suivre, parce que justement j'avais dans les mains le livre de Gérard Garouste, *L'intranquille*. Je veux juste lire quelques mots qu'il écrit, lui, de son travail. Il dit : « Le fou parle tout seul. Il voit des signes et des choses que les autres ne voient pas. Je veux peindre ce qu'on ne dit pas. Et si le fou dérange, je veux que le peintre dérape. » Je trouve qu'il y a quelque chose, là, justement, ça reprend ce déplacement dont parlait Joachim Olender, tout à l'heure. On passe d'un champ à un autre. Quand il dit : « Si le fou dérange, je veux que le peintre dérape », c'est comme une possibilité pour lui. Ça n'ôte pas ce que Pierre dit de ce père de Garouste. Moi, je trouve intéressant, Alexandre, ce que tu amenaïs, à la fin de ton travail, autour de la question de la jouissance. On ne peut pas parler d'une seule jouissance et que tu dises dans ce travail que c'est à reprendre au cas par cas, voire, en effet, pour chacun, de quelle jouissance il s'agit. Ton travail montre comment ça permet à quelqu'un de tenir. Ce n'est pas vraiment une question. C'est plutôt ce à quoi ton travail me fait penser.

A. B. — Ça tombe bien, parce que moi, je n'ai pas vraiment beaucoup de réponses !

A. J. — Je crois que tu as déjà fait œuvre cette après-midi.

A. B. — C'est un grand mot, mais je te remercie.

CHRISTIAN FIERENS — D'abord, je voudrais remercier aussi bien Joachim Olender qu'Alexandre pour tout ce qu'ils ont apporté. Notamment à partir de cette nécessité du vide dont Alexandre a si bien parlé et qui opère tout-à-fait un déplacement et dont il a très bien expliqué comment ça se jouait dans le transfert, etc. Mais il me semble que l'on peut entendre à partir de là, justement, entendre ce qu'il nous disait de cette personne de 60 ans, qui écrit des poèmes, enfin, un poème. C'est

quand-même pas rien, la signification qu'elle donne à son poème, c'est-à-dire ça va quand-même de pair avec cet acte qui vient vider l'Autre, enfin, qui vient dire à sa mère qu'elle a pensé à sa propre beauté, à ses propres affaires et, qu'au fond, il n'y avait pas de vide. Donc, même s'il y a un sens, c'est quand-même, aussi, un évidement de sens, du sens de cet Autre qu'était sa mère et, à ce niveau-là, est-ce qu'on ne peut pas dire que c'est, finalement, un sens qui est l'inverse du sens et que donc, c'est aussi une façon d'introduire la Chose, même si, naturellement, ça a l'air d'être un peu répétitif, parce qu'elle répète peut-être toujours la même chose ? Qu'est-ce que tu en penserais, Alexandre ?

A. B. — C'est une remarque très pertinente. En fait, j'étais peut-être un peu assourdi par des années de plaintes contre sa mère. La difficulté, c'est que les plaintes ne concernent pas que sa mère. Elles concernent ses voisins, son ex-mari, ... Ce n'est pas centré. Cette dame n'avait pas un persécuteur désigné. Tant mieux, peut-être ! C'était une diffraction qui permettait que la menace soit peut-être appauvrie parce que répartie sur plusieurs personnes. Mais c'est une hypothèse intéressante, Christian, je te remercie, parce qu'effectivement, c'est peut-être une tentative de se séparer, lui dire sa haine, tout en s'excusant. C'est en tous cas au moins une tentative d'énonciation, effectivement, pour s'énoncer, on doit le faire d'un lieu vide et finalement en disant, non pas que c'est sa mère qui l'a rejetée, mais que c'est elle qui rejette sa mère, elle prend une position ou essaie de le faire. Mais, en fait, cliniquement, je n'ai pas repéré que cela ait apaisé quelque-chose. En fait, c'est venu parmi d'autres plaintes et puis il y a eu d'autres plaintes après. Mais, en tous cas, on peut le repérer comme une tentative d'évidement, ce que je n'avais pas vu aussi clairement que ce que tu fais maintenant et c'est assez juste et peut-être, du coup, j'aurais pu soutenir ce contenu-là, dans le poème. Merci. Oui, parce qu'il y a aussi ça. Je crois au fond que, si on repère une tentative d'évidement, il faut pouvoir la reconnaître. Je pense que ça, c'est notre boulot.

Ch. F. — Et à partir de là, justement, quand tu dis que la jouissance n'est pas une, est-ce que ça n'est pas des aspects de toujours cette même question de cet évidement de la place de l'Autre qui est en jeu, même si ça peut prendre des formes très différentes, bien-sûr, jusqu'à être, à proprement parler, ennuyantes pour celui qui l'écoute à longueur d'année ?

A. B. — Oui. C'est juste. Alors, moi, j'ai du mal à repérer la jouissance chez des personnes psychotiques. Bien-sûr, le jouissance de l'Autre qui

jouit de la personne, oui, ça elle est tout le temps dénoncée, mais la jouissance qui peut se dire ou qui peut transparaître du côté du sujet psychotique, j'ai beaucoup de mal à repérer ça. D'ailleurs, vous avez peut-être entendu mon embarras par rapport à ce peintre où je dis finalement qu'il jouit de sa création au sens où on jouit d'un bien. Je n'arrive pas, moi, à bien repérer ça autrement. Je devrais peut-être lire davantage, écouter davantage, rechercher davantage, mais ce que tu amènes, c'est intéressant, dans le fond, on peut voir une jouissance dans la répétition d'une même plainte et qui est en même temps un évidement, petit à petit, comme un mineur qui gratte petit à petit la paroi pour créer son tunnel. C'est une manière de voir que je n'avais pas encore envisagée.

CH. F. — C'est sûr que, pour nous, c'est plus facile de l'entendre puisque tu nous présentes le poème final, bien clair, sans que nous ayons eu à entendre toutes les plaintes pendant des années.

A. J. — Je trouve ça fort intéressant parce que Joachim Olender a parlé du récit troué et que, avec la remarque de Christian, on peut bien entendre que c'est le récit qui entame, le récit qui troue. Joachim Olender disait, dans l'interview, un récit constitué par ses failles, mais on peut bien entendre, ici, que c'est un récit qui va entamer cette place de l'Autre.

JOACHIM OLENDER — Il y a autre chose, si je peux me permettre, mais plus par rapport à quelque-chose que j'ai entendu chez Alexandre, par rapport à l'adresse, en tant qu'artiste, quand on produit ce qu'on peut appeler une œuvre. Et donc je réfléchissais à ma pratique. On a parlé d'aller-retours, dans ma pratique, entre différentes formes que mon travail peut prendre, des thèmes, des films, mais pas toujours le même type de films, et je pense que – alors là, je ne peux parler que de moi et de mon expérience – sans l'avoir vraiment décidé, j'opère une forme d'aller-retour entre un film comme *La collection qui n'existait pas*, qui va être financé, produit, vu à la télévision, recevoir un prix, circuler, avoir donc, pour le coup, une forme de reconnaissance en tant qu'artiste, qui dit : « Ben voilà, vous êtes un réalisateur. Vous avez fait cette chose et ça a un certaine reconnaissance. » et puis, certains objets – je ne dis même pas films, mais certains objets – pour dire, eh bien, je suis dans ma cave, comme dans mon atelier et on a tous des textes qu'on laisse au fond d'un tiroir et qu'après on doit parfois un peu rechercher. Eh bien, c'est un peu la même chose avec certains de mes films qui sont des films que je gratte un peu sur mon papier, que je gratte un peu sur mon montage, que je vais un peu tourner et qui, parfois, prennent des années à éclore,

à sortir, à être montrés, être montrés de manière plus confidentielle. Et donc, ça ne veut pas dire qu'ils ne sont pas reconnus. C'est un autre public, par exemple, voilà j'ai une exposition au WIELS, j'avais quelques pièces exposées au WIELS, dans une certaine catégorie de recherche. Il y a eu quelques visiteurs, mais ça n'a pas non plus... Voilà, c'est pour dire qu'il y a différents types d'objets et de projets – je dis ça à posteriori, je n'ai pas pensé ça avant. Dans *La collection qui n'existait pas*, il y a peut-être une adresse qui rend pour le coup sa réception plus accessible et qui circule, du coup, forcément, plus, et puis il y a d'autres films qui restent un peu plus dans la pénombre, qui restent peut-être un peu plus opaques. Je l'assume, mais je constate aussi que ces films restent plus opaques et que donc ils sont montrés dans une galerie, dans une expo. Il y a quelques visiteurs, parfois j'ai un petit retour, mais pas plus. Je disais ça pour dire qu'il y a ces aller-retours et que je pense que j'ai besoin des deux. J'ai besoin de faire un film comme *La collection qui n'existait pas* et là, je prépare un autre documentaire qui va être financé et produit, et j'ai aussi besoin de faire des films et des choses qui sont peut-être moins visibles, mais qui font partie de ma pratique, comme quelqu'un qui écrirait tous les jours, mais qui ne publierait pas tous les jours. C'était par rapport à la question de l'adresse.

A. B. — Il me semble qu'il y a une distinction à faire entre ce qu'on entend habituellement comme la reconnaissance d'un artiste, qui est plus, dans le fond, une connaissance, quand quelqu'un est connu – comme pour un film qui fait deux millions de vues en une semaine –, et la reconnaissance dont je parlais qui est une reconnaissance en tant que sujet. On peut imaginer qu'un réalisateur extrêmement connu puisse rencontrer des gens qui viennent parler de ce qu'il n'arrive pas à dire dans son film. C'est ce que vous disiez au fond : quelqu'un qui vient parler de ça, eh bien, ça fait reconnaissance. Tu reconnais que j'essaie de parler de quelque chose qui échappe tout le temps. Là, il y a un effet de reconnaissance. Par rapport à la reconnaissance dont j'essayais de parler ici, le succès économique n'est pas une reconnaissance. Pour moi, c'est juste la validation d'une image, d'une identité quoi. Ce serait comme de dire : « Je suis psychanalyste parce que j'ai eu 150 analysants ». Bah non, en fait. Mais on ne peut pas vivre sans image, donc cette connaissance, le fait d'être connu, est important, joue un rôle. Cette identité imaginaire a sa fonction, mais il y a une autre reconnaissance qui est une reconnaissance symbolique de ce vide-là, qu'on cherche parce qu'il est en nous et en même temps parce qu'il est dans la Chose qu'on essaie de

décrire et qui est donc ce Réel, comme on le nomme à la suite de Lacan. Peut-être que dans les critiques cinématographiques, dans les articles qui critiquent une œuvre, on peut entendre une reconnaissance, ou dans des discussions après film. Donc ça ne doit pas nécessairement être quelqu'un en chair et en os, même si pour écrire un article, jusqu'ici, il y a toujours quelqu'un en chair et en os. L'intelligence artificielle, je ne suis pas certain qu'elle produise de très bons articles critiques.

Mais j'entends bien ces deux formes de reconnaissance que vous décriviez et je pense qu'il est important de bien les distinguer parce qu'elles ne visent pas du tout la même chose, elles n'ont pas la même fonction.

ANAÏS DOMB — J'ai une petite question pour Joachim. Tu parles de la question de différentes adresses, je me disais il y a La collection qui n'existait pas, qui est une œuvre plus reconnue, en termes des subsides que tu as pu obtenir et tout ça, mais qui est peut-être quelque chose aussi de moins intime. Alors que les autres œuvres que tu as créées touchent peut-être plus à la question de l'intime et donc il y a peut-être... tu parlais de la fuite tout à l'heure, il y a peut-être quelque chose de là qui va se cacher dans quelque-chose de plus intime en termes de visibilité.

J. O. — En fait, il y a plusieurs choses qui me viennent encore par rapport à ce que tu dis, Anaïs et puis par rapport à ce que disait Alexandre. En fait, je trouve ça toujours intéressant de partir d'un contexte réel, quand je dis la production d'une œuvre, pour après réfléchir sur ce qu'il peut y avoir comme conséquences sur moi en tant qu'artiste. Et donc, par exemple, quand je parlais de *La collection qui n'existait pas*, je ne pensais pas du tout à l'argent ou au fait d'être connu. Je pensais plutôt au fait que, nécessairement, quand, par exemple, la télévision finance, en fait on réfléchit à qui on s'adresse. En fait, je m'adresse toujours... la première personne à qui je m'adresse, c'est la personne, mon interlocuteur au niveau de la production, ce qui est absolument évident. Et donc quand la RTBF produit un film, je sais que je m'adresse à un public de télévision. Et donc, en fait, je réfléchis, je pense comment rester aussi exigeant et rester honnête, tout en m'adressant et en faisant un film sur l'art conceptuel qu'à priori la plupart des gens qui vont voir le film à la RTBF ne connaissent pas. Donc, comment faire pour tout en même temps dire et peut-être rester moi-même, en faisant tout ce que j'ai dit tout à l'heure : esquiver, dire et ne pas dire, rester en fait pointu ? Il y a autre chose qui me venait. C'est par rapport à la question de la commande. Moi, j'ai eu plusieurs œuvres qui ont été commandées et c'est de

nouveau une histoire d'interlocuteur et de lien qui se crée parce que finalement quand quelqu'un me demande de faire un film, en fait, ce que je fais, c'est d'abord répondre, tenter de répondre à une demande. Donc il y a forcément un lien, il y a forcément un premier spectateur. Du coup, au-delà du côté intime, il y a quelque chose qui est de répondre à une demande et puis après quand moi je réponds à une commande, toujours dans ce même sens, je détourne toujours la commande. Je ne peux pas faire autrement que de la détourner pour me l'approprier. La détourner, pour moi, ça veut dire comment faire pour me l'approprier, comment à la fois répondre à la demande d'autres tout en retombant sur mes pattes, rester moi-même. Parce que l'idée, quand on répond à une commande, c'est comme en amitié, on a envie de rester soi-même dans la relation avec l'autre. Donc pour moi, quelque part, la commande réussit si je retombe sur mes pattes, que je fais le film que je veux faire, et en même temps, que la personne qui le commande soit satisfaite. Je ne sais pas si je réponds en partie à la question.

Par rapport à l'intimité, c'est une dernière chose, je ne suis pas certain que l'adresse ait à voir avec l'intime. Pour moi, il n'y a pas vraiment de comparaison. Dans *La collection qui n'existait pas*, à travers l'esquive, la fuite, je parle de l'intime, mais d'une autre manière. C'est la forme que ça prend. C'est pas le sujet. C'est la forme que le film prend pour s'adresser, je donne une autre forme à la chose, mais en fait, c'est toujours les mêmes thématiques qui reviennent et qui prennent juste une autre forme. Donc, l'intime est toujours là, même dans *La collection qui n'existait pas*.