

Richard Abibon

LE TABLEAU ET LE MIROIR

Extrait de *Les Toiles des Rêves*, L'Harmattan, 2009

L'analyse d'une toile connue est un bon moyen de tisser les fils qui rejoignent un particulier à la structure générale du mythe dans lequel il baigne. N'importe quel mythe ferait l'affaire. Mais une œuvre picturale frappe particulièrement les esprits et s'inscrit plus facilement dans la mémoire de chacun, si, au-delà de l'esthétique, elle rattache inconsciemment le sujet à l'Autre, c'est-à-dire le particulier à l'universel. Autrement dit si chacun, contemplant l'œuvre, s'y retrouve sans trop savoir comment.

Ecole de Fontainebleau, Portrait de Gabrielle d'Estrées et sa sœur, Vers 1594.

Musée du Louvre© RMN / René-Gabriel Ojéda



Je vais donc parler de ce tableau de la fin du XVIème siècle dont on ne connaît pas l'auteur mais que tout le monde connaît, le portrait dit de *Gabrielle d'Estrées et sa sœur*. J'essaierai d'expliquer sa signification en rapport avec l'Histoire, c'est-à-dire le moment où elle se situe dans la fin des guerres de religion et dans l'histoire personnelle d'Henri IV. Je tenterai de tisser le lien avec mon histoire personnelle, qui n'a de sens que dans son rapport avec d'autres et spécialement ces autres que je nomme analysants. Là, nous verrons que les fils tissés laissent un trou dans la toile : la représentation de la féminité, dans son lien le plus étroit avec la question du Nom-du-Père.

C'est donc sous ce titre *Portrait de Gabrielle d'Estrées et sa sœur* qu'on peut voir ce tableau au Louvre. Selon l'historien Wolfram Fleischauer¹, il s'agit bien de Gabrielle d'Estrées, une des plus célèbres maîtresses de notre bon roi Henri IV, mais pas de sa sœur. La demoiselle qui pince ainsi le téton de Gabrielle serait en fait Henriette d'Entragues, sur le point de prendre la place de Gabrielle dans le lit du roi. Ce que confirme un tableau ultérieur², dans lequel on voit les deux mêmes femmes mais où Gabrielle, détournant la tête, comme désintéressée, passe l'anneau au doigt d'Henriette.

¹ *La ligne pourpre*. Jean Claude Lattès, 2005 54 Galerie des Offices, Florence.

² Galerie des Offices, Florence.



D'un autre côté, on peut contempler, au Louvre, un autre tableau de facture assez similaire présentant apparemment les deux mêmes femmes au bain, même si la seconde ne pince pas de téton. Dans cette œuvre, les noms de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur, la duchesse de Villars, apparaissent sur le fond sombre, désignant clairement chacune d'elles.



Voilà qui justifierait l'appellation du tableau qui nous intéresse, vraisemblablement déduite de cette légende dans un autre.

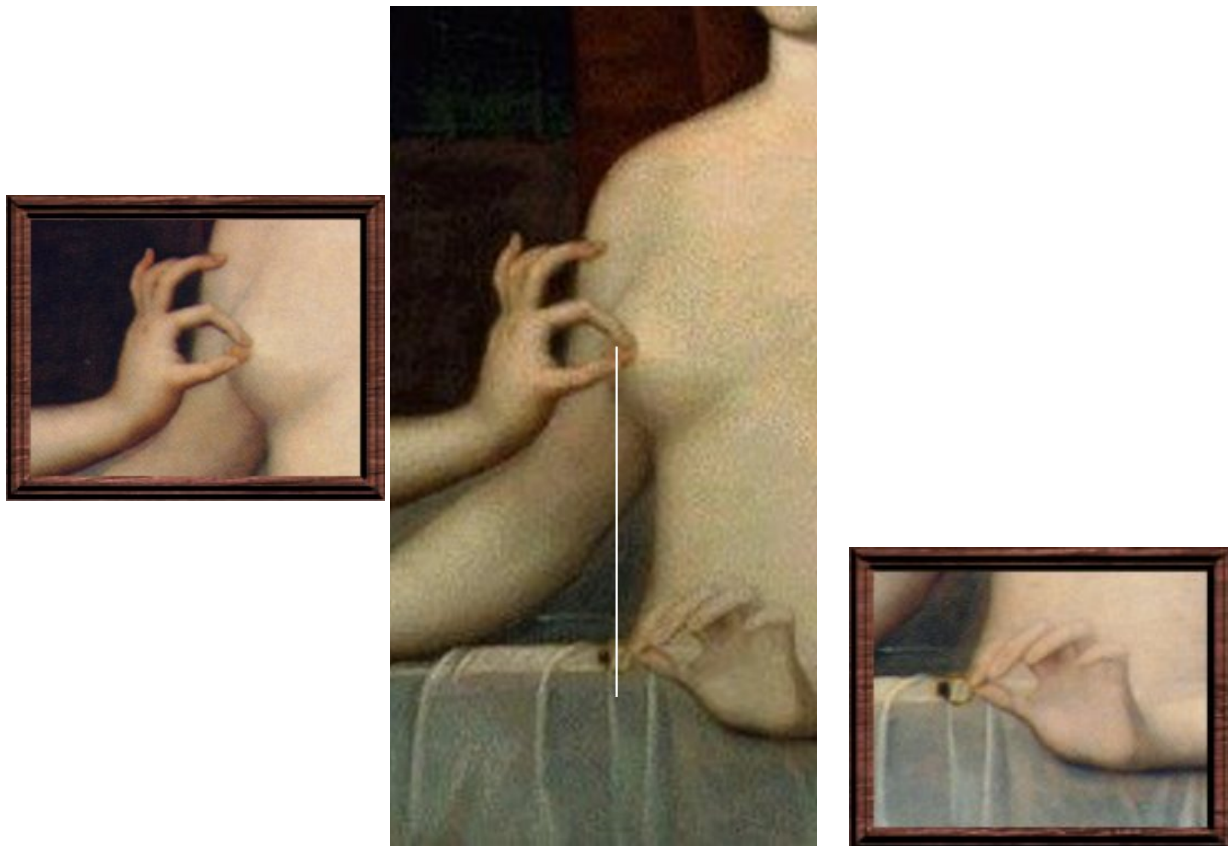
Mais peu importe : l'identité des personnages n'intervient ici que de manière anecdotique.



[Henriette d'Entragues](#)

Henriette ne se mariera pas plus avec Henri IV que Gabrielle. Finaude ou bien conseillée, elle avait fait signer un contrat au roi dans lequel il promettait le mariage si elle donnait naissance à un fils³. Henri signa, tout en continuant les tractations avec Florence afin d'épouser Marie de Médicis. Si Henri avait besoin d'une jolie femme, la France avait besoin de cette alliance avec Florence et sa richesse.

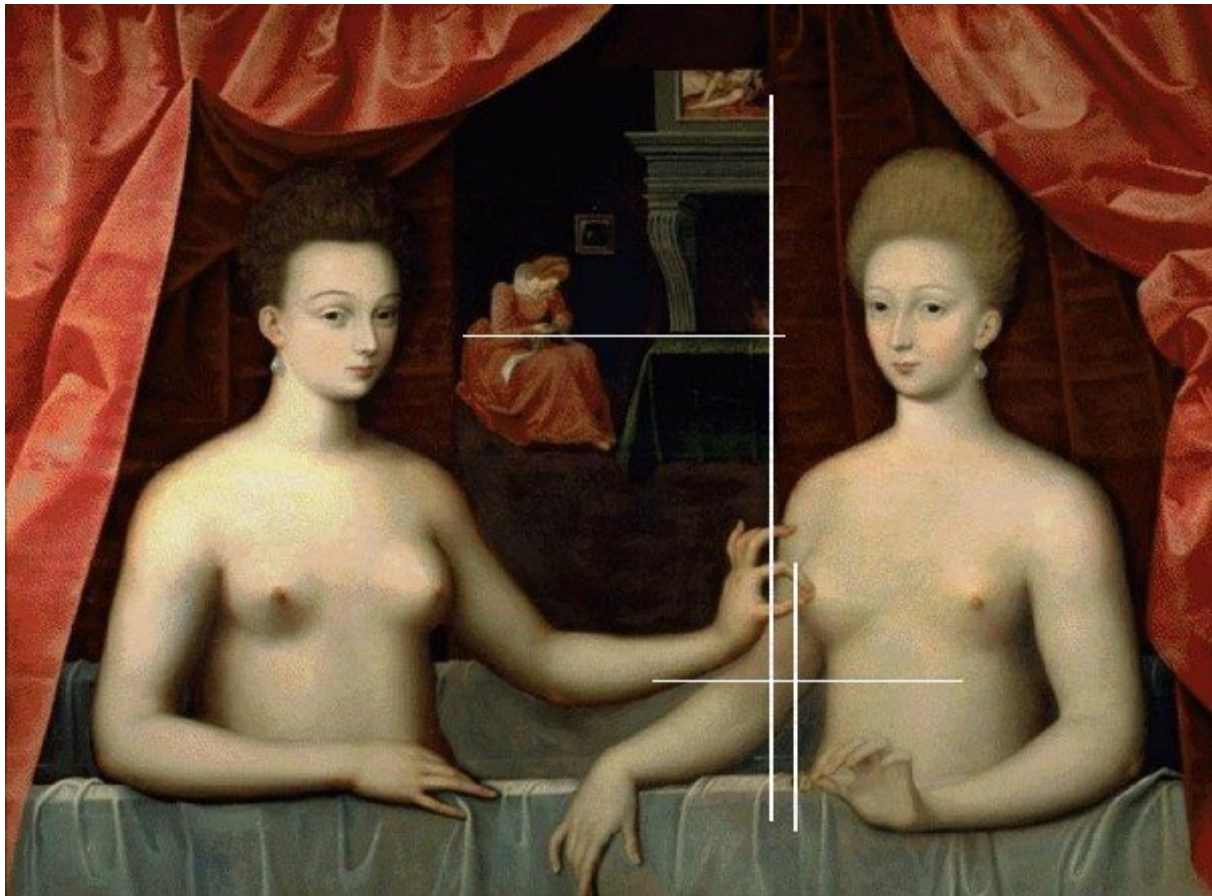
Donc, ça se répète, un peu comme un miroir répète en image celle qui s'y reflète. Ici, c'est dans le miroir du désir royal que les places s'échangent. Revenons au tableau initial. Un autre miroir, horizontal celui-là, semble aussi répéter la main gauche de l'une en la main gauche de l'autre. Mais les doigts de Gabrielle tiennent un anneau dont le chaton correspond, sur une même verticale, à l'image inversée de son téton que les doigts d'Henriette ensèrent dans un anneau de chair.



³ "Nous, Henri Quatrième, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, promettons et jurons devant Dieu, en foi et parole de roi, à messire François de Balzac, sieur d'Entragues, chevalier de nos ordres, que nous donnant pour compagne demoiselle Catherine Henriette de Balzac, sa fille, au cas que dans six mois à commencer du premier jour du présent, elle devienne grosse et qu'elle accouche d'un fils, alors et à l'instant nous la prendrons à femme et légitime épouse, dont nous solenniserons le mariage publiquement et en face de notre Sainte Eglise, selon les solennités en tel cas requises et accoutumées (...). Aussitôt après que nous aurons obtenu de notre Saint Père le pape la dissolution du mariage entre nous et Madame Marguerite de France, avec permission de nous marier où bon nous semblera".

Cette dernière expression n'est pas sans évoquer le sexe féminin, qui se répéterait donc au niveau des doigts de Gabrielle. Elle tient un anneau dans lequel ne passe aucun doigt : promesse de mariage d'Henri, maintes fois répétée et jamais honorée. La dernière qu'il lui fit, solennelle, devant la cour, n'eut pas à être tenue : Gabrielle mourut avant la date fixée pour le mariage. Ainsi l'anneau qu'elle tient reste-t-il vide de tout doigt, aussi vide que la parole donnée. Les doigts d'Henriette prennent le dessus, exactement le dessus, à la verticale, lui tenant le téton comme on jouerait à *je te tiens, tu me tiens, par la barbichette*.

Pourquoi tous ces dédoublements, toutes ces répétitions ? Est-ce la même raison qui pousse ainsi certains hommes, comme Henri IV, à multiplier les maîtresses ? Ne serait-ce pas la difficulté ressentie à se représenter la mort, voire le sexe féminin ? Si l'on répète, c'est bien que l'on échoue à se saisir ou à saisir ce dont il s'agit : ne serait-ce pas la même chose lorsqu'une parole n'est pas tenue ? Lorsqu'une confiance est trahie ? Quelque chose nous échappe, mais, en fin de compte, qu'est-ce qui peut garantir la validité d'une parole ? D'une manière générale, l'absence de garant de la vérité dans le langage fait que nous ne cessons d'être trahis... Par notre propre parole, qui dans un seul lapsus peut nous faire démentir toute une tirade...



En remontant la verticale qui va du chaton au téton, et moyennant un léger décalage qui fait passer notre trajet au centre exact des doigts annulés d'Henriette, nous nous retrouvons sur le bord d'un rideau qui coupe en deux une cheminée où un feu se meurt, sans doute l'amour d'Henri pour Gabrielle, qui fut indéniable, mais qui touche à sa fin. Poursuivant l'ascension, notre verticale coupe alors un tableau, ne nous laissant apercevoir que la partie inférieure d'un corps dénudé, à l'exception d'une étoffe qui voile son sexe.



S'agit-il d'un homme ou d'une femme ? Rien n'est sûr, et si le galbe d'un mollet pourrait évoquer la féminité, l'épaisseur de la taille en appellerait au masculin. Quoique, sait-on jamais, l'époque affichait un certain goût pour les rondeurs. Serait-ce alors l'amant dont le cœur va changer de place? Serait-ce le complément du corps des deux femmes dont on n'aperçoit que la partie supérieure? Le tableau dans le tableau, représentation dans la représentation, fournirait ainsi ce qui nous manque pour nous représenter le sexe féminin, sous la forme d'une suggestion voilée? La seule chose sûre, c'est le voile posé sur le sexe. Le tableau serait-il alors lisible comme une bande de Möbius dans laquelle le haut serait en continuité avec le bas, et le tableau dans le tableau en continuité avec le tableau dans lequel il prend place ? En bas, la baignoire (elle-même recouverte d'un drap) nous empêche d'apercevoir le sexe, mais nous pouvons le lire grâce aux caractères sexuels secondaires du haut du corps ; en haut, l'étoffe assure le même rôle d'empêchement que la baignoire, mais une bande horizontale noire, de nature difficilement définissable, nous empêche tout rattrapage par la lecture du haut du corps. Du coup, le *continuum* de cette étoffe pourrait encore se lire comme la coupure elle-même, celle qui, n'étant ni un sexe ni l'autre, ferait le départ entre les deux. Précisons : si je coupe en deux une feuille de papier par un trait vertical et que je marque *masculin* à gauche et *féminin* à droite, il est clair que mon trait séparateur ne représente aucun sexe : il opère la différence, et, comme tel, il la voile. Il en est de même du tissu de nos tableaux, et du vêtement en général. Ce voile-coupure aurait alors pour nom : le phallus. En quoi le phallus viendrait-il ainsi à la place de l'absence de représentation de la féminité? Ce contresens semble démenti par toutes les représentations qu'on a pu en observer, ne serait-ce que la fameuse *Origine du monde* de Courbet.

Les premières traces de notre observation des sexes sont soumises à une loi de sédimentation quasi géologique: elles s'effacent sous les nouvelles couches apportées par le temps et les nouvelles observations tissées de discours entendus. L'inconscient est ainsi ce qui, pour le garçon comme pour la fille, garde ces traces inscrites sous l'étoffe du savoir ultérieur que la conscience y a déposé. Pour le garçon, le sentiment inconscient de l'angoisse de castration : si, sur certains corps, je n'aperçois pas de pénis, c'est qu'on l'a

coupé, et ça risque donc de m'arriver à moi aussi. Pour la fille, s'impose l'idée inconsciente que cette castration sur elle a déjà été accomplie.

Il faut souvent bien des années d'analyse pour retrouver sous l'étoffe des représentations conscientes ces sources de nos angoisses, elles-mêmes converties en symptômes divers : maux de tête, de ventre, difficultés respiratoires, battements de cœur, maladies de peau, inhibitions, timidité, phobies, obsessions, etc. Ces retrouvailles en valent la peine, ne serait-ce qu'en termes d'effacement des symptômes, mais aussi en capacité d'orientation, ce qui s'appelle trouver un sens à sa vie. Il est donc possible de lire cette toile comme une bande de Mœbius, dans laquelle la représentation consciente du sexe féminin se dissimule dans le bas de la baignoire, tandis que le tableau au-dessus de la cheminée, expose la représentation que nous nous en sommes faite en nos premières années, soit une représentation qui nie la différence. Le paradoxe tient en ceci : si l'étoffe cache la différence des sexes, acquise plus tard, cette différence consciente voile à son tour la première appréhension unisexe. L'expérience du divan montre que cet unisexe a le plus souvent, si ce n'est toujours (il faut se méfier des affirmations universelles), la couleur du phallus. C'est pourquoi, pour nous tous, la définition du sexe ne peut être simple : elle passe par différentes phases qui ne s'effacent pas et s'établissent dans un continuum qui va de l'une à l'autre comme les deux faces de la bande de Mœbius. Si, localement, on peut bien se définir comme étant sur une face et pas sur l'autre, globalement cette appréciation se fait dans le cadre d'une continuité.

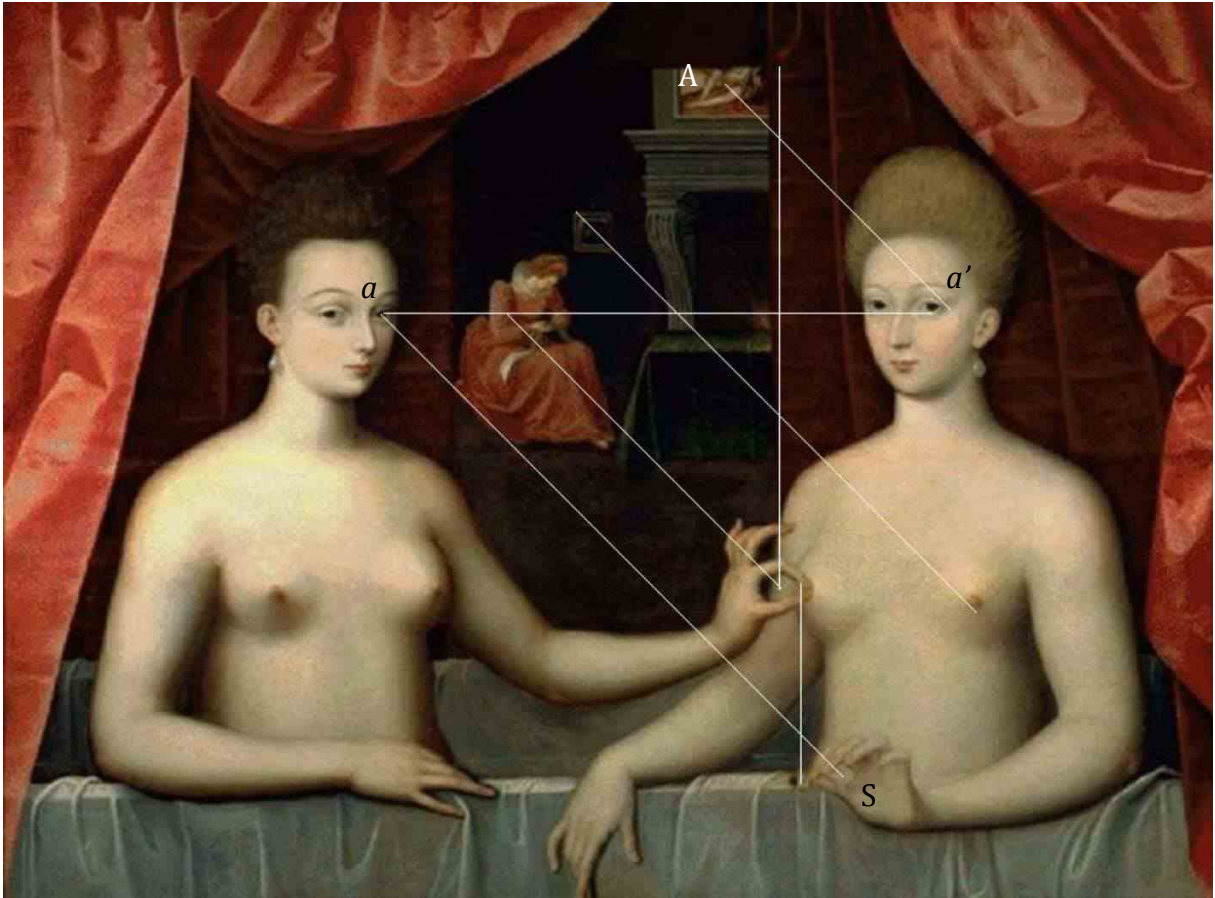
Gabrielle est enceinte, et c'est ce qu'on nous donne le plus souvent comme signification du geste étrange de l'autre femme lui pinçant le téton. En effet, la femme de chambre à l'arrière-plan semble occupée à un ouvrage d'aiguille, qui ne serait autre que le trousseau du futur enfant. Entre sa tête et la cheminée, un cadre au mur : un autre tableau ou un miroir ? À cette époque, les miroirs étaient tous sphériques, issus d'un ballon de verre soufflé comme on peut en voir un dans le *Portrait des époux Arnolfini*, de Van Eyck. Il est donc plus probable qu'il s'agisse d'un tableau. Quoi qu'il en soit, c'est un cadre, ce qui indique à coup sûr qu'il y a là une représentation. Les tableaux, s'ils ne donnent pas une image de nous-mêmes, comme les miroirs, nous donnent parfois une image de notre âme sans que nous nous en rendions compte. Si le tableau coupé, au-dessus de la cheminée, nous donne au minimum une représentation du sexe voilé, voire du père de l'enfant, que peut représenter cet autre petit tableau trop loin et trop sombre ? Faisons de cette interrogation hypothèse : il représenterait seulement la représentation comme telle, soit : l'acte de représenter. Servons-nous alors de sa diagonale comme d'un index qui va désigner... quoi ? Comme par hasard, l'autre téton de Gabrielle, celui qu'on oublie, tant le pincé est mis en valeur. Si, dans chacun des faux trous dessinés par les doigts annulés, on fait passer une droite quelque peu phallique, inclinée selon cet index, on encadre la « zone féconde » de la femme de chambre, le trait passant par les doigts d'Henriette atteignant directement son sexe. L'autre trait rejoint alors l'œil d'Henriette, dévoilant une liaison que son regard ne montre pas : cette bague, elle la tient à l'œil ! Si j'avais placé cette droite juste dans la bague, elle atteindrait Henriette entre les deux yeux. Mais favoriser ainsi la bague, ce serait mettre l'accent sur l'interprétation historique de la chasse au mari royal. Alors, pour en rester à ce que je vois dans l'à-plat du tableau, et si je relie cet œil gauche d'Henriette à l'œil gauche de Gabrielle, je traverse les seins de la camériste.

Il peut me venir maintenant la fantaisie de voir à quoi se relie cet œil... en transposant par exemple notre index d'inclinaison, c'est-à-dire en tirant sur cet œil une

droite parallèle à celle qui montait des doigts annelés de Gabrielle... Eh bien, nous ne sommes pas déçus: elle vise exactement le sexe du personnage mystérieux du tableau au-dessus de la cheminée.

Nous aurions donc une sorte de Z au trait central horizontal reliant le sexe de la femme représenté par les doigts annelés, au sexe du personnage voilé sur une toile. Il n'y a pas besoin d'être un grand lacanien pour y projeter aussitôt le schéma L de Lacan. L'axe imaginaire tendu entre les deux yeux, entre a et a' , est fort bien tenu par les deux semblables qui se présentent comme deux images du même, rivales dans le désir de l'homme. Le sujet, que Lacan placera dans le schéma R au lieu même du phallus, se retrouve de toute évidence à l'extrémité indiquée par le sexe voilé du tableau dans le tableau. Reste à nous demander si la place occupée dans le schéma par le grand Autre peut figurer ainsi sur le trou du sexe féminin figuré par les doigts de Gabrielle.

On n'est pas obligé de se laisser ainsi porter par des coïncidences. L'analogie pourrait s'arrêter là, d'autant que je ne soupçonne évidemment pas le peintre d'avoir voulu structurer sa toile sur ce schéma de Lacan, pas plus que je n'imagine de La Tour suivre les contours du graphe. Cependant, cette disposition invite à réfléchir. La supposition d'une représentation du sexe féminin par les doigts de Gabrielle, représentation redoublée par la bague, m'amène à penser à l'oscillation en laquelle toute femme se trouve ballotée, entre femme et mère. Si les doigts peuvent se révéler d'un symbolisme douteux, la bague offre par contre un symbole évident. Elle inscrit les choses du sexe dans les affaires de la société. Elle en fait une promesse, c'est-à-dire une parole. Or, qu'est-ce que le grand Autre, selon Lacan ? C'est le lieu de la parole, le trésor des signifiants. L'écriture de l'axe symbolique reliant A et S s'interrompt en passant « sous » l'axe imaginaire $a \rightarrow a'$ qui reste continu. Cette disposition graphique est volontairement destinée à être lue comme l'enfouissement d'écritures inconscientes sous la trame du dialogue quotidien de l'axe imaginaire. Elle préfigure aussi la nouvelle définition que Lacan donnera à la fin de sa vie : le symbolique, c'est le trou. Il n'est pas plus en A qu'en S, il se meut dans le trou entre les deux.



Ecole de Fontainebleau, Portrait de Gabrielle d'Estrées et sa sœur,

Vers 1594. Musée du Louvre© RMN / René-Gabriel Ojéda

Nous rejoignons ici parfaitement notre début de coïncidence avec le tableau. Si Gabrielle et Henriette sont nées comme nous tous dans un bain de langage, c'est pour mieux nous présenter leurs doigts annulés, qui de sexe indéchiffrable en promesses annulées, ne peut qu'insister sur le vide de la baignoire en bas, et le tableau dans le tableau en haut : la représentation n'est pas la chose, le tableau ne représente qu'un autre tableau, la promesse ne se tient que par des mots. Grand A, point d'origine de l'axe symbolique, se situe bien dans un trou, puis se brise en passant dans le trou de la cheminée, au lieu même où le feu se meurt, avant d'aboutir à la couverture phallique, tableau dans le tableau, destinée à voiler l'insupportable de tous ces trous interprétés comme castration. Et c'est de cette couverture phallique imaginaire que la dynamique du schéma repart dans l'œil de Gabrielle, pour aboutir à l'œil d'Henriette, dont la subjective tension de rivalité tisse la trame de la réalité.

Ceci peut nous aider à comprendre plus avant cette mystérieuse définition de Lacan. Pourquoi le symbolique serait-il le trou ? Parce que c'est la pulsion de mort. La mort partage avec le féminin le privilège de ne pas avoir de représentation dans l'inconscient. C'est cette absence de représentation qui pousse (pulsion) à la destruction de toute icône jugée insatisfaisante, pour construire une nouvelle représentation à la mesure de l'impossible. D'où, sur l'axe imaginaire, la succession des femmes dans le lit du roi, comme dans celui de

pas mal d'hommes. D'où la couverture phallique comme seule explication de l'absence : s'il y a là un trou dans la représentation, un rien à la place de

167

quelque chose d'attendu, c'est interprété comme un rien à la place d'un pénis, et c'est donc qu'il y a eu coupure, castration.

S'il y a encore autre chose qui ne peut pas être représenté, c'est bien la voix, support des représentations de mots. Elle ne peut rentrer dans le moule des représentations de choses. Des promesses susurrées par l'amant, Gabrielle commence à sentir les limites. Ce pourquoi Henriette, instruite de l'affaire, exigera un écrit. Ce dernier se révélera sans plus de valeur. J'y reviendrai plus loin, puisque la psychose peut être dite le fruit d'une parole qui ne tient pas.

A quoi ça tient une parole ? À rien. Voilà bien la structure même du symbolique, qu'on peut bien entendre dans des contextes comme celui-ci : il a racheté la maison pour un euro symbolique. Pour obtenir son pardon, on lui a demandé un geste symbolique. Bref, c'est bien parce que la représentation ne s'appuie sur aucune garantie qu'elle pousse à la production de nouvelles représentations de substitution. Par exemple, ce passage de la parole à l'écriture dans les promesses que ces dames cherchent à obtenir du roi. En ce sens, l'anneau peut être lu comme une écriture par laquelle, encore aujourd'hui, on peut lire l'information concernant la non-liberté affichée de l'objet potentiel.

A quoi ça revient le rapport sexuel ? Dans cette Histoire, le passage par le trou de la bague reviendrait à instituer le fils de chacune de ces dames comme le dauphin, le futur roi de France. C'est-à-dire de celui qui est censé engager la parole de son pays dans la signature des traités internationaux ; et avant cela, celui qui est chargé d'éviter à la France une nouvelle guerre de succession, dans laquelle chaque parti voudrait faire valoir sa parole. La mort de Gabrielle viendra aider Henri dans ses choix, sachant que le pauvre homme n'a cessé d'être tiraillé entre les élans de son cœur et les nécessités de la politique. On ne saura jamais si quelqu'un l'a un peu aidé en empoisonnant la nourriture de Gabrielle.

Comme il n'a pas respecté l'écrit qu'il a consenti à signer à Henriette, il ne faut pas s'étonner de voir celle-ci, quelques années plus tard (1604), en vertu de cet écrit, participer avec son frère, Charles de Valois, comte d'Auvergne et fils bâtard de Charles IX, à un complot visant à éliminer de la succession Louis, futur Louis XIII, fils d'Henri et de Marie de Médicis, et à le remplacer par son propre fils Gaston-Henri. Il n'y a pas de garant de la vérité, mais Henri IV est coutumier du fait. Son « Paris vaut bien une messe », nous rappelle, qu'en matière de foi, il n'y allait pas avec le dos de la cuillère. Il n'hésitait pas à renier sa foi pour parvenir à ses fins, qu'elles soient politiques ou amoureuses. Comment faire confiance à un roi pareil ? Paradoxalement, c'est bien parce qu'il montrait quelque souplesse avec la parole qu'on peut lui accorder de n'avoir pas confondu les mots et les choses. Si un certain pragmatisme induit à revenir sur une parole, il n'y a pas de quoi fouetter un chat, surtout si la paix civile est à ce prix. On lui doit quand même d'avoir fait cesser les guerres de religion et, avec l'Edit de Nantes, d'avoir fait en sorte que protestants et catholiques puissent vivre ensemble. Peut-être était-il le seul à pouvoir le faire : en se convertissant au catholicisme, il donnait des gages de bonne foi aux catholiques, tout en pouvant assurer aux protestants, puisqu'il avait été des leurs, qu'il les protégerait.

L'alliance de la France avec Florence a donc peut-être eu pour prix la mort de Gabrielle. Sincère dans son amour, Henri ne pouvait le mettre au-dessus de sa préoccupation pour la France.

Cette souplesse ne serait-elle pas en rapport avec ce manque dans le langage qui nous prive d'une représentation du féminin ? S'il y avait plusieurs éléments manquants, cela impliquerait que leur absence n'est pas réelle, puisqu'on pourrait les répertorier. Pour que le symbolique soit comme tel, il doit simplement se baser sur un manque. Celui-ci est radical, innommable. Si on pouvait le nommer, ça voudrait dire qu'il ne manque pas vraiment. Après tout, chaque fois que quelque chose nous manque, nous pouvons le mettre sur le compte de cette absence radicale, structurale. Mais c'est toujours une illusion de nommer de telle ou telle façon le manque. Ce serait vouloir représenter le trou avec de la surface, ce qui est toujours à côté de la plaque.

Il est déjà un peu plus logique de représenter le trou par ses bords, comme le font digitalement ces femmes dans le tableau. Ainsi le bord du bord, métonymie de la métonymie, s'incarne en cette bague qu'on aimerait garante de la vérité. On voit bien qu'elle ne fait que redoubler un vide, même si ses bords, sociaux, ne sont pas les mêmes que les rives de chair qui bordent le féminin. Toutes ces réflexions ne sont pas sans justifier la place de grand Autre en ce lieu où Henriette, comme Gabrielle, dessinent le trou de l'absence. Au niveau de la justesse graphique, les doigts d'Henriette conviennent mieux, car c'est à partir du centre de l'anneau qu'ils dessinent qu'on peut grimper au rideau le long d'une droite aboutissant au tableau dans le tableau, sur lequel j'ai avancé l'hypothèse du titre de géniteur - plutôt celui qui engendre les représentations que le père réel de l'enfant. Ce grand Autre ainsi dessiné dans son absolue altérité, avoue par avance l'écriture que lui donnera Lacan bien après l'invention du schéma L : $\mathcal{A}, \overline{\mathcal{V}\mathcal{X}}$ Le grand Autre, ne peut être écrit que barré, étant donné que le trésor des représentations repose sur le fait qu'il lui en manque au moins une. A quoi répondra évidemment un sujet barré, \mathcal{S} , incomplet lui aussi de structure, puisque dépendant du langage.

Que je situe, sur ce tableau S ici et A là, puis ensuite l'inverse, n'a pas beaucoup d'importance, ce qui compte étant l'opposition entre S et A. S n'a pas plus d'essence que A, mais l'un ne vaut pas sans l'autre, de même que le particulier ne vaut que de s'opposer à l'universel. Ainsi le sexe voilé renverrait plutôt au particulier, mais il se lit aussi bien dans le bas que dans le haut du tableau ; de même, l'universel du Grand Autre peut se lire aussi bien dans l'image du géniteur que dans le symbole de sa parole, l'anneau.

Le tableau dans le tableau n'est qu'une tentative de représenter l'acte de représenter, soit: la fonction comme telle, analogue à la fonction d'engendrement du Nom-du-Père. Je parle bien entendu de la fonction symbolique du père, le père qui nomme, qui engendre non selon la chair, mais selon l'esprit. C'est de là que j'étais parti, *via* l'autre petit tableau dans le tableau, pour inventer le penchant de la droite qui nous a servi de guide pour cette construction et pour nous y retrouver dans les inclinations du roi, qui ne sont que le reflet magnifié de nos préoccupations à tous.

Au croisement de nos deux lignes, l'imaginaire et la symbolique, le trou de la cheminée se trouve bien placé comme étant aussi le lieu du point de fuite. Ainsi la troisième dimension que nous sommes obligés d'inventer pour faire passer l'imaginaire sur le symbolique se trouve en coïncidence non seulement avec une métaphore de l'amour, mais encore avec le trou illusoire suscité par la perspective. De ce point de vue, la troisième dimension, réellement absente, se présente de façon imaginaire, mais elle s'affirme symboliquement aux deux représentations qui tiennent les extrémités de l'axe symbolique : dans le trou que forment les doigts d'Henriette (A, donc P) et dans le phallus voilé qui

pourrait en boucher l'orifice (S, donc $\sqrt{\quad}$). Peut-être serait-il plus logique de trouver le phallus dans le trou et le père dans le tableau. J'ai respecté la disposition originale du schéma de Lacan : une toile peinte il y a quatre siècles n'est pas requise de s'y conformer. Les deux femmes ne se regardent pas comme l'image l'une de l'autre, même si les similitudes de leurs attitudes et de ce que nous savons de leur place nous incitent à les placer sur l'axe $a-a'$. Mais elles nous regardent, nous qui les regardons, plaçant le regard comme tel au lieu même de la troisième dimension, celle qui traverse le tableau depuis le fond de la cheminée jusqu'à la rétine du spectateur. Cet axe non matérialisé se laisse lire cependant dans l'interruption du trait de l'axe symbolique A-S, dans ce vide occulté par l'axe imaginaire, évitant tout recours à une essence des choses. Si elles se montrent, c'est pour quelqu'un qui regarde : le roi, le peintre, l'amateur de peinture et de belles femmes.

Tout cela n'a pour but que de nous aider à relativiser les concepts lacaniens, tout comme notre lecture de l'œuvre. Mon (A, donc P) et mon (S, donc $\sqrt{\quad}$) arrivent là en référence au schéma R, ultérieurement élaboré par Lacan. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans un prochain chapitre. Dans le schéma R, le A est à l'intérieur de la figure, tandis que le P lui répond au même endroit, mais depuis l'extérieur. Ma lecture m'en dit ceci : le père est mis en place de garantir l'usage de l'Autre, c'est-à-dire de l'ensemble des signifiants. En tant qu'autre de la mère, d'absent qui justifie les absences de la mère (elle me quitte, moi, l'enfant, pour le retrouver), il vient figurer ce que le signifiant suppose d'absence : le mot s'entend en l'absence de la chose. Il la représente, mais qui va garantir la justesse de cette représentation ? Qui va garantir la vérité de ce que je dis ? Si rien, pas même une parole royale, ne peut faire garantie, le Nom- du-Père vient à cette place vide en quelque sorte par défaut, signifiant qui ne fait pas partie de l'ensemble des signifiants, et qui ne saurait donc revendiquer le titre de signifiant, comme on le lit trop souvent dans les écrits post lacaniens.

On ne peut condamner ces auteurs qui reprennent une position longtemps tenue par Lacan. Entre 1940 et 1980, ce dernier est en effet passé d'une conception du père comme réel (dans *Les complexes familiaux*), au Nom-du-Père comme signifiant, et enfin au Nom-du-Père comme fonction. Dans cette dernière acception, c'est le vide représenté tant bien que mal par le rond que tracent les doigts des deux femmes, donc c'est la troisième dimension absente du tableau. Car ce qu'elles demandent, au-delà du mariage, c'est bien cette garantie de paternité qui ferait d'elles la mère du roi de France. Point n'est besoin de tels enjeux pour qu'il en soit de même pour tout un chacun. Même si une femme accouche d'un enfant dont le père est parti, n'a pas voulu assumer sa paternité, ou a été écarté par elle de sa place de père, le « P » de Lacan désigne cette fonction par laquelle le langage se dissocie radicalement des choses, permettant de générer une fonction de vérité distincte de l'attribut d'objectivité après laquelle il est vain de courir par analyse d'ADN, procès et autres substituts. Ceux-ci ne remplacent en aucune manière l'efficacité symbolique qui se fiche comme d'une guigne des modalités de la famille. Cette lettre, que je tiens pour n'avoir d'autre valeur que mathématique, désigne seulement le vide par lequel aucune mère n'est « toute », et tout simplement par lequel aucun être parlant n'est exempt de manque, un manque qu'aucun enfant ne saurait remplir, sous peine de souffrir de graves troubles.

La question du référent de la parole, de ce qui va en garantir la vérité, est au cœur du rapport transférentiel qui peut se nouer lorsque la parole prend la modalité psychotique, trouble auquel je viens de faire allusion. Je dis bien *modalité* et non *structure*, contrairement à ce qu'on trouve, là aussi, dans bien des ouvrages post lacaniens. La structure du langage se

fonde sur ce vide assurant la séparation des mots et des choses. S'il se trouve que ce vide est comblé, ce n'est pas une autre structure, c'est une autre modalité, par laquelle les mots se confondent avec les choses. En témoignent, non seulement l'usage que Lacan fait de ce terme, à la suite de Lévi-Strauss, mais encore le simple fait de parler de forclusion du Nom-du-Père, expression consacrée qui pérennise cette fonction comme clef de voûte de la structure, ici exprimée en termes négatifs.

Bien sûr, il s'agit de ma lecture de ce tableau et je ne prétends à nulle objectivité : c'est moi qui trace ces traits et qui en tire les conclusions que je vous propose. Bien sûr, ces traits ont un caractère objectif : tout le monde peut les voir, une fois que je les ai tracés ; mais je ne peux prétendre que le peintre ait sciemment organisé son tableau selon ces lignes de force. Je m'appuie aussi sur des analyses historiques qui ont une certaine objectivité que, là aussi, tout le monde peut vérifier. Il n'empêche que je les détourne à mon profit. S'il s'agit de l'un de mes rêves, ou d'une autre quelconque formation de l'inconscient dont je suis le producteur, je peux les interpréter sans problème. La méthode analytique, c'est cela, telle que Freud l'avait définie, ne s'étant pas toujours lui-même conformé à cette définition: on confie l'analyse du rêve à celui qui a rêvé. On confie l'analyse du symptôme à celui qui a produit ce symptôme. L'analyste n'est là que comme oreille, nécessaire à ce qu'une bouche parle et ouvre les portes des secrets enfouis. Bien sûr, ses questions parfois, sa présence toujours, mais pas toujours silencieuse, offrent le cadre nécessaire à ce qu'un index, toujours à entendre, pointe dans la « bonne » direction. Avec toutes les précautions que ces guillemets veulent indiquer. L'analyste permet ainsi à l'analysant de faire lui-même l'analyse de son propre tableau clinique. A charge pour lui, l'analyste, de retourner le tableau (voir mon analyse des *Ménines* de Vélasquez⁴) afin d'analyser sa façon d'écouter ou de résister à ce qu'on lui raconte. S'il résiste, ce n'est évidemment pas consciemment. Il doit donc analyser le tableau clinique de son point de vue, et du point de vue de son écoute. Il ne s'agit en aucun cas d'analyser à la place de l'analysant et donc de faire de lui un cas. En cela, je ne fais que redire la position de Lacan: « Il n'est de résistance que de l'analyste ».

On ne trouvera pas autre chose dans ce livre. S'il semble y être question parfois d'un analysant, ce n'est pas de lui qu'il s'agit mais de moi dans mon rapport à lui, moi essayant d'analyser le transfert par le bout qui est le mien et qui a pu inconsciemment m'empêcher (ou me permettre) d'entendre. Ceci n'est que le livre d'un analysant qui analyse sa pratique d'analyste, et ce faisant, tente de la théoriser, contribuant ainsi à sa façon à l'avancée de la recherche en psychanalyse. « Occupe-toi de ton âme » disait Socrate à Alcibiade qui prétendait faire le portrait du philosophe. Nous avons en effet assez à faire avec nous-mêmes, toujours en relation avec les autres, certes, mais sans perdre de vue que nous ne pouvons développer sur les autres que *notre* point de vue, et que, en parlant d'eux, si nous apprenons, dans l'analyse, à retourner le tableau, nous en apprenons bien plus sur nous-mêmes que sur les autres.

L'analyse du Portrait de Gabrielle d'Estrées m'a permis de déployer cette question de la parole qui ne tient pas. Cela implique-t-il que c'est ainsi que j'ai entendu la parole de Fanny sur les pères respectifs de Nicolas et Robert, le premier réel, qui n'a pas de parole, le second imaginaire, qui a toutes les vertus, surtout celle de l'absence? Pas le moins du

⁴ En conclusion de mon précédent ouvrage *Le Rêve l'Analyste*. Editions Le Manuscrit 2008 172

monde. C'est ainsi que l'inconscient a noué, *via* ma façon de m'inscrire dans le transfert, cette question amenée par Fanny : le diagnostic du CMPP à propos de Nicolas, avec mon intérêt pour la peinture et son rapport à l'histoire de France. Je n'ai que faire de ce diagnostic, et heureusement, Fanny non plus. Il se trouve qu'environ un an après ces événements, récits, rêves et analyses, Nicolas semble s'être subitement réveillé. Il obtient coup sur coup les encouragements de son lycée et son brevet. Dans le même temps, Fanny me fait le commentaire de ce dont elle s'aperçoit peu à peu : Nicolas apprend à se débrouiller seul !

En référence *a priori* contraire, voici un rêve qui en témoigne, et qui nous permettra l'analyse de cette modalité qu'on peut qualifier de psychotique du transfert.

Je suis à l'entrée d'un supermarché, juste avant l'ouverture, parmi la foule des gens qui attendent pour se précipiter à l'intérieur. Mais je suis au premier rang et je suis en compagnie de Tony Blair. Ça ouvre ; on laisse d'abord respectueusement passer le premier ministre. Je l'accompagne, on me laisse faire. Va-t-on bloquer les autres personnes pour lui laisser faire seul ses achats ? Non, on laisse entrer les gens. Mais ça va. Je fais donc mes courses en compagnie de Tony Blair. On considère des étalages, il me semble que c'est les confiseries... je me retrouve dans une pièce vide. Au-delà, un couloir et une autre petite pièce munie d'un miroir. Je vais me regarder et je sens des mouvements dans les os de mon visage. Mon visage est en train de changer. Je le constate en effet sur le miroir. Je vois alors dans l'image un type qui arrive derrière moi, c'est - ... le nom qui me vient est Patrick Mac Gohan (schizophrénie- le prisonnier) - mais en fait il s'agit de - ... son nom m'échappe ; il avait joué le rôle d'un type qui se retrouve à la retraite et qui parraine un petit africain... Ah, ça y est : Jack Nicholson. C'est aussi le père qui devient fou et veut tuer femme et fils à la hache dans un hôtel désert. Bref, ce type, avec un rictus un peu inquiétant me prend par les épaules pour me virer : il veut prendre ma place dans le miroir ! (Cette fois, c'est le rictus du rôle qu'il tenait dans ... j'ai oublié... le type à la hache complètement fou) ; je me débats, je suis angoissé, j'essaie de fuir. Ce faisant (il me tient toujours par les épaules) nous repassons dans le hall du supermarché où Tony Blair est assis, tout sourire, en rang avec d'autres gens. J'essaie de faire appel à lui : il est puissant, il va faire quelque chose. Mais rien ne se passe.

Beaucoup de références cinématographiques dans ce rêve, toutes très significatives. La première n'est pas explicite parce que le film qu'elle remet en scène, vu peu de temps auparavant, est le premier film d'un réalisateur anglais inconnu jusqu'alors, qui n'avait pas fait appel à des vedettes. Son titre: Cashback. A la suite d'une peine de cœur, un jeune homme souffre d'une insomnie telle qu'il décide de tuer le temps en trouvant un emploi de nuit dans un supermarché. Dans la journée, il poursuit ses études artistiques. Il découvre alors que, la nuit, il a le pouvoir d'arrêter le temps. Les clients dans les rayons se figent dans l'attitude qu'ils avaient un instant auparavant. Notre artiste en profite donc pour déshabiller quelques belles clientes afin de les dessiner. Et c'est logique : cela se passe de nuit et il est censé ne pas dormir, comme nous tous dans nos rêves. Se promener nu et en avoir honte est l'un des rêves les plus fréquents qui soit. Freud l'avait repéré dans sa Traumdeutung. Il l'interprète « en général » comme un désir d'exhibitionnisme. Nous en avons ici la version inversée : en deçà du prétexte artistique, c'est un rêve de voyeur qu'il lui

est permis de réaliser. Il arrête le temps, se mettant ainsi dans les conditions de l'inconscient découvertes par Freud: l'inconscient ignore le temps et la contradiction.

Le Portrait de Gabrielle d'Estrées nous permettait déjà de réaliser ce rêve. Nous sommes donc bien dans le vif du même sujet. J'ai remplacé Henri IV par Tony Blair, à ce moment-là premier ministre de Grande Bretagne. Bien entendu, je n'avais pas fait ce rêve en rapport à la peinture du Louvre, mais plutôt à un autre film vu peu auparavant, *The Queen*, racontant l'affaire de la mort de Diana et surtout les rapports d'abord un peu hostiles, puis de plus en plus amicaux, entre le premier ministre et la reine, autrement dit entre un homme encore jeune et une femme qui pourrait être sa mère. D'ailleurs, la reine m'avait fait penser à la mienne.

Mon rêve condense ces deux films. Tout se passe dans un supermarché comme dans *Cashback*, c'est-à-dire sur les lieux d'un voyeurisme à prétexte artistique, mais mettant en scène... moi-même et le partenaire de la reine. Le rayon des confiseries qui est le seul visité de façon explicite ne peut que renvoyer à l'enfance, moment où ces convoitises enfantines servent de couverture à la curiosité sexuelle. L'image du corps ne se forme pas sans une référence sexuelle. C'est donc à cette période extrêmement archaïque que je suis renvoyé, en même temps que me revient un souvenir de la veille.

Il s'agit du travail que j'ai entrepris depuis deux ans avec une dame d'origine congolaise dont j'ai déjà parlé dans un précédent ouvrage sous le nom d'Estelle⁵ ; elle était affligée, disait-elle, d'être possédée par un démon, que nous avons pu parvenir à identifier comme son père, avant de le neutraliser, si ce n'est le faire sortir tout à fait. Sa mère (morte il y a dix ans) était aussi présente en elle, comme ange bénéfique veillant sur elle au point de lui dicter presque toute sa conduite dans les actes les plus menus de sa vie quotidienne. Elle m'avait fait part de sa difficulté à se voir dans un miroir, étant venue d'abord me trouver à cause de la dame qui vivait chez elle à sa place et s'occupait de ses enfants à sa place. Autrement dit, sa propre image dont elle s'était détachée toute une période, au point de ne plus se reconnaître elle-même. Au moment de mon rêve, cette intruse avait disparu, et elle vivait bon an mal an avec cette référence interne à une maman décédée qui ne cessait de lui parler dans sa tête.

Cependant, en ce moment de nos rencontres, elle me disait souvent qu'elle sentait son visage changer. Elle avait retrouvé son image dans le miroir alors qu'au début, elle me disait ne rien y voir. Mais cette image ne lui convenait pas. Elle n'était pas conforme à celle d'une certaine «Godé», représentant dans son futur imaginaire ce qu'elle souhaitait être : princesse, chirurgien, auteur reconnu, etc, ce qu'on appelle en analyse l'Idéal du moi. Chaque fois qu'elle me parlait ainsi, je l'amenais devant le miroir des toilettes, où nous restions un certain temps à deviser de ce qui nous était donné à voir. La veille de mon rêve, elle m'avait dit, à ce moment-là : c'est en train de changer, en précisant qu'elle sentait les os de son visage se transformer de l'intérieur. C'est exactement ce qui se passe dans mon rêve, comme si j'avais pris la place de cette analysante. L'identification se poursuit jusque dans le problème qui survient alors: quelqu'un veut prendre ma place dans le miroir, comme quelqu'un avait supplanté mon analysante dans sa vie quotidienne, un quelqu'un qui n'était autre que sa propre image, comme Henriette d'Enragues se substituait à Gabrielle d'Estrées.

⁵ *Le Rêve de l'Analyste*, éditions Le Manuscrit, 2008.

Vous avez pu lire dans mon rêve les difficultés que j'ai eues à identifier le nom de l'acteur américain qui prêtait son visage à cet usurpateur. Chacune de mes hésitations vaut autant que le nom trouvé en définitive. Patrick Mac Gohan interprétait le rôle titre du Prisonnier, une série culte des années soixante que j'avais suivie avec passion à la télévision. Lors de l'une de ses multiples tentatives d'évasion du Village, le prisonnier est rattrapé par d'énormes ballons blancs qui ne laissent aller que ceux qui connaissent un certain mot de passe, nommément schizophrénie. Il est clair que la schizophrénie a à voir avec la perte de l'image du corps, et que cette perte est vraisemblablement quelque chose qui menace tout le monde, même si ça n'arrive qu'à quelques-uns. A ceux à qui ça n'arrive pas dans la réalité, ça peut arriver en rêve. Et c'est à cet endroit précis que les paroles de mon analysante m'ont touché. Ensuite, avant que je ne retrouve son nom, me viennent deux rôles tenus au cinéma par Jack Nicholson. D'abord celui d'un retraité qui retrouve un semblant d'utilité en s'occupant de manière épistolaire et financière d'un petit africain (Monsieur Schmidt). Une façon comme une autre de se rattraper d'un rôle de père dans lequel il avait failli. Or, l'analysante dont je parle est d'origine africaine, et on peut bien dire qu'en m'occupant d'elle de façon à engendrer d'elle une nouvelle image, je m'en suis occupé comme un père symbolique. Enfin le dernier rôle qui me revient en mémoire est, dans Shining, celui du père devenu fou et qui, armé d'une hache, poursuit son fils et sa femme.

C'est ce dernier avatar de Jack Nicholson qui m'agresse, sachant que c'est toujours une agression de prendre la place de quelqu'un, fusse dans un miroir. Or, dans ce rêve, je suis en train de prendre la place de mon analysante : je ressens ce qu'elle a pu ressentir de se voir dépossédée de son image et par voie de conséquence, possédée par un démon. Il s'agit certainement de l'exagération du rapport entre un enfant et une mère, lorsque celle-ci, lui voulant sans doute trop de bien, fait tout à la place de son enfant. J'ai déjà indiqué les éléments de mon histoire correspondant à cela. En ce qui me concerne, ce n'est peut-être pas que ma mère faisait tout, mais qu'elle en faisait déjà trop par rapport à mon souci de grandir. Vraisemblablement, il en est ainsi chez tout le monde, mais il peut arriver que l'excès pousse au désastre d'un être du coup déserté de lui-même. L'excès dans les deux sens, car il se peut aussi qu'une mère, en ne faisant « rien », entraîne un tel désir du contraire que ce dernier puisse finalement apparaître comme réalisé, soit dans un rêve, soit dans la réalité.

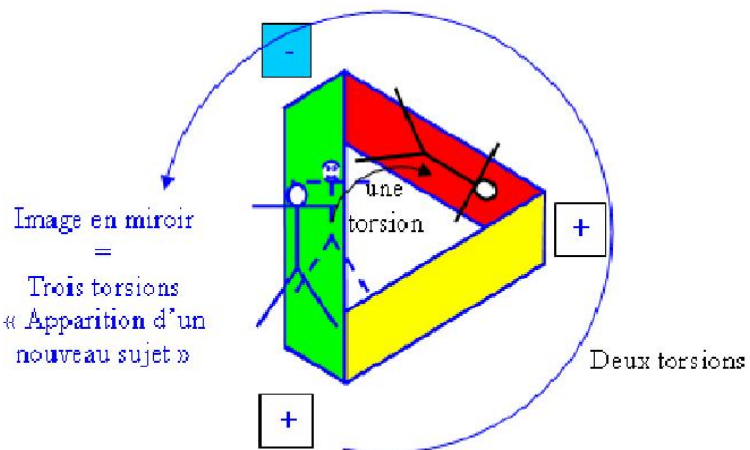
Lors d'une séance dans laquelle le démon s'était manifesté en parlant par la bouche d'Estelle en ingala, sa langue maternelle, j'avais appris son identité, le père, et son méfait : il avait pénétré le corps de sa fille lorsqu'elle avait quatre ans. On mesure toute l'ambiguïté du propos en français, dont je ne doute pas qu'elle était la même en ingala. C'est évidemment Estelle qui m'avait traduit après coup, parlant de viol sans aucune hésitation. Néanmoins, j'étais devant ce fait incontournable : le père était encore dans le corps de sa fille comme démon, tandis que la mère y régnait comme ange, l'un et l'autre se disputant la possession totale l'enfant.

Le problème ne se situe finalement ni dans ce tout, ni dans ce rien, mais dans le face à face de deux personnes qui confine à celui du miroir, entraînant le problème de violente rivalité qui se manifeste dans le portrait de Gabrielle, dans mon rêve, dans la vie de mon analysante, et dans l'axe imaginaire du schéma L. Car le démon père auquel j'ai eu affaire n'était pas le Nom-du-Père, pas le père symbolique, mais, au même titre que la mère, une simple image cherchant à s'imposer dans le miroir de la lutte intérieure portée sur la scène d'une rivalité extérieure. La solution pourrait se présenter dans la brisure de ce face à face,

c'est-à-dire dans l'intervention d'un tiers. C'est celle que je tente dans la fin de mon rêve. Comme par hasard nous passons devant Tony Blair, et l'idée de sa puissance comme homme d'Etat me pousse à faire appel à lui. Hélas, si dans ma vie j'ai pu faire appel à mon père, ou si celui-ci a pu s'interposer à minima, Tony Blair ne peut pas grand-chose pour mon analysante, dont je ressens en moi-même les impasses. Dans le film que j'avais vu, il s'était intelligemment débrouillé pour empêcher que la reine ne compromette définitivement son blason en s'obstinant sur une position par trop impopulaire. Ayant su quelque peu amadouer sa superbe, il était presque devenu son ami. Voilà sans doute le rôle que j'aurais aimé voir mon père tenir afin que ma mère, un jour, finisse par m'entendre. Voilà donc ce que je souhaite dans mon rapport à Estelle.

Car il y a eu bien des échanges dans lesquels elle m'assimilait à « maman ». Je souhaite donc qu'elle m'entende plutôt qu'elle ne me voie dans notre face à face comme l'image que « maman » lui renvoyait d'elle-même. Mais je n'entends que trop qu'elle ne m'entend guère, d'où mon désir du rêve d'une force tierce qui serait assez puissante pour opérer la coupure.

Je viens de parler d'un face-à-face dans le miroir, mais il se trouve que, dans mon rêve, le perturbateur arrive derrière moi. Il se trouve que c'est aussi ce que me raconte Estelle, ainsi que la plupart de ceux qu'il m'a été donné de rencontrer dans le cadre de cette perte d'image. On parle d'eux dans leur dos, on les agresse par-derrière, on les manipule d'une manière cachée... toutes façons homéomorphes ou métaphoriques de parler de quelque chose de caché et de menaçant. Nous avons déjà vu circuler une image du corps sur une bande de Mœbius écrite comme ci-dessous :



Il faut franchir les trois torsions dans le sens antihoraire pour fabriquer une image correspondant à celle du miroir (ci-dessous en pointillés, c'est-à-dire sur l'autre face de la bande par rapport au lecteur que nous sommes).

Si cette image (en pointillés) franchit une seule torsion dans le sens horaire, comme par régression sur le résultat obtenu précédemment, alors l'image apparaît dans le même espace que celui du bonhomme de base auquel nous nous identifions, mais sur l'autre face, noire, de la bande. Ce bonhomme a donc le choix, en quelque sorte, entre deux images : l'une virtuelle située en face de lui de l'autre côté de la bande, c'est-à-dire dans un miroir, ou une autre qui lui apparaît dans le même espace que le sien, c'est-à-dire dans sa réalité, et surgit de dos et dans le dos...

...un peu comme dans cette toile de Magritte (sauf que mon bonhomme a, en plus, la tête en bas.), si pertinemment nommée *La Reproduction Interdite*.



René Magritte, La reproduction interdite,

1937 © Adagp, Paris 2009

Mon rêve évoque un désir de coupure à travers mon hésitation sur le nom de l'acteur qui met en scène la schizophrénie (c'est-à-dire la coupure puisque ce mot vient de la schize grecque qui signifie coupure) en proposant le nom de Patrick Mc Gohan. Cette coupure s'offre ensuite entre les deux figures de Jack Nicholson : l'une, père protecteur qui se

préoccupe d'un petit africain, assimilable à l'angélique « maman » d'Estelle ; l'autre, père démoniaque qui prétend bien l'opérer, mais au moyen bien réel d'une hache. Voilà les deux faces de la bande Mœbius auxquelles manque la troisième pour faire d'elle une coupure fonctionnelle. Ou, en termes de torsion : d'une part les trois torsions de la bande Mœbius qui font passer à l'image virtuelle, d'autre part, l'unique torsion (ou les deux torsions en partant dans l'autre sens) qui amène au statut d'image réelle. A moins de trois torsions, l'image se balade toute seule dans le réel de la personne, comme la dame qui persécutait Estelle en prenant sa place lorsqu'elle était venue me trouver.

Dans le séminaire XI⁶ Lacan fait remarquer que c'est toujours en trois temps que Freud présente la pulsion⁷, comme un grammairien : passif, actif, et réflexif. Ce n'est qu'au troisième temps qu'apparaît un nouveau sujet, c'est-à-dire, tout simplement, du sujet. Nous retrouvons là les avatars de la perspective : je regarde le tableau, actif, mais mon regard est happé par le point de fuite au fond duquel je me retrouve, passif, comme l'objet absent, qui pourtant ne peut que me renvoyer à mon point de vue, par lequel en regardant le tableau, je me fais voir, réflexif.

⁶ Seuil p. 162.

⁷ *Triebe und Triebchicksale*, GW X p. 222. *Les pulsions et destins des pulsions*, in *Metapsychologie*, Gallimard, p. 29.