

Docteur Jacques LIGAT

CONFERENCE

DU

Mercredi 11 Mai 1968

Pour ce qui est du savoir, il n'est difficile de ne pas tenir compte de l'existence du savant, savant ici pris seulement comme le support, l'hypothèse du savoir en général, sans y mettre forcément la connotation de scientifique.

Le savant sait quelque chose ou bien il ne sait rien. Dans les deux cas, il sait qu'il est un savant.

Cette remarque est seulement faite pour vous pointer ce problème préparé depuis longtemps et je dirai même, présentifié depuis, non pas seulement que j'oseigne, depuis que j'ai poussé mes premières remarques sur ce que nous rappelle de fondamental l'analyse et qui est centré autour de la fonction du narcissisme/du stade du miroir.

Disons, pour aller vite, puisque nous avons commencé en retard, que le statut du sujet, au sens le plus large, au sens non encore débroussaillé, non pas au sens où je suis en train d'essayer d'en sortir pour vous la structure, ce qu'on appelle le sujet en général, qui vont simplement dire, dans le cas que je viens de dire, il y a du savoir donc il y a un savant.

Le fait de savoir qu'en est un savant ne peut pas ne pas s'intriquer profondément dans la structure de ce savoir. Pour y aller carrément disons que le professeur, puisque le professeur a beaucoup à faire avec le savoir pour transmettre le savoir, il faut charrier une certaine quantité de savoir, soit qu'il a été prendre/dans son expérience, soit dans une accumulation de savoir faites ailleurs et qui s'appelle par exemple dans tel ou tel domaine, la philosophie par exemple, la tradition.

Il est clair que nous ne saurions négliger que la préservation du statut particulier de ce savant. J'ai évoqué le professeur mais il y en a bien d'autres statuts, celui du médecins par exemple, que la préservation de son statut est de nature à infléchir, à incliner ce qui, pour lui, lui paraîtra, le statut général de son savoir. Le contenu de ce savoir, le progrès de ce savoir, la pointe de son extension, ne sauraient ne pas être influencés par la protection nécessaire de son statut de sujet savant.

Ceci me semble assez évident si l'on songe que nous en avons devant nous la matérialisation tangible par les consécrations sociales de ce statut qui font qu'un savant n'est pas considéré comme savant uniquement dans la mesure où il ait et où il continue de fonctionner comme savant,

les considérations de rendement viennent là, de loin, dorrrière celles du maintien d'un statut permanent à celui qui a accédé à une fonction savante.

Ceci n'est pas injustifié et dans l'ensemble arrange tout le monde ; tout le monde s'en accommode fort bien. Chacun a sa place : le savant savante dans des endroits désignés et on ne va pas regarder de si près si son savantement, à partir d'un certain accent, se répète, se rouille ou même devient pur semblant de savanterie.

Unie comme beaucoup de cristallisations sociales, nous ne devons pas nous arrêter simplement à ce que la pure exigence sociale, ce qu'on appelle habituellement les fonctionnements de groupe et comment un certain groupe prend un statut plus ou moins privilégié pour des raisons qui sont en fin de compte toujours à faire remonter à quelque origine historique.

Il y a bien là quelque chose de structural qui, comme le structural nous force souvent de le remarquer, dépasse de beaucoup la simple interrelation d'utilité. On peut considérer que du point de vue du rendement, il y aurait avantage à faire le statut du savant assez stable. Mais il faut croire justement qu'il y a dans les mirages du sujet et non dans la structure du sujet lui-même, quelque chose qui aboutit à ces structures stables, qui les nécessite.

Si la psychanalyse nous force à remettre en question le statut du sujet, c'est sans doute parce qu'elle aborde ce problème, problème de ce qu'est un sujet, d'un autre départ. Si pendant de longues années, j'ai pu montrer que l'introduction de cette expérience de l'analyse dans un champ qui ne saurait se repérer que de conjointement une certaine mise en question du savoir au nom de la vérité, si la scission de ce champ va se dérouler en un point plus radical,<sup>en</sup> un point antérieur à cette rencontre, à cette rencontre d'une vérité qui se pose et se propose comme étrangère au savoir, nous l'avons dit, ceci s'introduit du premier biais de secoude, qui d'abord, dans une perspective qui se réduit ensuite, se propose comme plus primitif, comme plus archaïque et qui nécessite d'interroger comment s'ordonnent, dans leur structure, cette dernière avec quelque chose dont elle discorde et qui s'appelle le désir.

C'est ainsi que par ce biais, <sup>dans</sup> une sorte ~~par~~ ce clivage structural, nous sommes arrivés à remettre en question ce statut du sujet, à considérer que, loin que le sujet nous paraît un point-pivot, une sorte d'axe autour de quoi tournerait quelques que soient les rythmes, la pulsation que nous accordions à ce qui tournait autour de quoi tournaient les expansions et les retraits du savoir.

Nous ne pouvons considérer le drame qui se joue, <sup>qui</sup> finie l'essence du sujet tel que nous le donne l'expérience psychanalytique, en introduisant le biais du désir au cœur même de la fonction du savoir, nous ne pouvons le faire sur le fondement du statut de la personne qui, en fin de compte, est ce qui a dominé jusque là la vue philosophique qui a été prise du rapport de l'homme à ce qu'on appelle le monde sous la forme d'un certain savoir.

Le sujet nous apparaît fondamentalement divisé en deux qu'à interroger ce sujet, au point le plus radical, à savoir s'il sait ou non quelque chose, c'est là la doute cartésien ; nous voyons ce qui est l'essentiel dans cette expérience du cogito, l'être de ce sujet au moment qu'il est interrogé, fuir, ou quelque sorte, diverger, sous la forme de deux rayons d'êtres qui ne coïncident que sous une forme illusoire, l'être qui trouve sa certitude de se manifester comme être au sein de cette interrogation, je pense : pensant ! "je suis", mais je suis ce qui pense et penser : je suis n'est pas la même chose que d'être ce qui pense.

Point non remarqué mais qui prend tout son poids, toute sa valeur de recouper, dans l'expérience analytique, de ceci que celui qui est ce qui pense, pense d'une façon dont n'est pas averti celui qui pense : "je suis".

C'est là le sujet qu'est chargé de représenter celui qui, dirigeant l'expérience analytique, s'appelant le psychanalyste, doit se poser pour lui ce qu'il en est de la question du savoir.

Le rapport du psychanalyste à la question de son statut reprend ici sous une forme d'une acuité décuplée celle qui est posée depuis toujours concernant le statut de celui qui détient le savoir. C'est le problème de la formation du psychanalyste n'est vraiment rien d'autre que, par une expérience privilégiée, de permettre que viennent au monde, si je puis dire des enjoints pour qui cette division du sujet ne soit pas seulement quelque chose qu'ils savent mais quelque chose en quoi ils pensent.

Il s'agit que viennent au monde quelques-uns qui pourraient découvrir ce qu'ils expérimentent dans l'expérience analytique, à partir de cette position maintenue que jamais ils ne soient en état de négliger qu'au moment de savoir, comme analystes, ils sont dans une position dividée.

Rien n'est plus difficile que de maintenir dans une position d'être ce qui, assurément, pour chacun s'il mérite le titre d'analyste, a été, <sup>à</sup> quelque moment, dans l'expérience éprouvé.

Et voilà.

A partir du moment où le statut est instauré de celui qui est supposé savoir dans la perspective analytique, tous les prestiges de la méconnaissance spéculaire renaissoient qui ne peuvent que réunifier ce statut du sujet, à savoir, *laissez* tomber, oublier l'autre partie <sup>que</sup> ~~qui~~ est celle dont pourtant ça devrait être l'effet de cette expérience unique, ce devrait être l'effet séparatif par rapport à l'ensemble du troupeau, que de certains non seulement le sachent mais soient, soient au moins d'aborder toute expérience de l'ordre de la leur, soient <sup>aussi</sup> confiante à qui au moins procèdent ce qu'il en est de cette structure divisée.

Ce n'est pas autre chose que le sens de mon enseignement de rappeler cette exigence quand, assurément, c'est ailleurs que sont les moyens d'y introduire<sup>que</sup>, de par une structure, je le répète, qui, de beaucoup dépasse <sup>sa</sup> conditionnement social, quelque chose, quelle que soit l'expérience, du seul fait du fonctionnement où chacun s'identifie à un certain statut normable, dans l'occasion celui d'être le savant, tent à faire rentrer dans l'ombre l'essentiel de la schizie par laquelle seul pourtant peut s'ouvrir un accès à l'expérience qui soit au niveau propre de cette expérience. C'est en tant que sujet divisé que l'analyste est appelé à répondre à la demande de celui qui entre avec lui dans une expérience de sujet.

C'est pourquoi ce n'est pas par raffinement, ornement de détail, peinture d'un secteur particulier de notre expérience qui illustrerait en quelque sorte ce qu'il convient d'ajouter d'informations à ce que nous pouvons connaître par exemple de la pulsion scopique que, la dernière fois, j'ai été amené à développer devant vous des fonctions de la notion de la perspective.

C'est dans la mesure au contraire, où il s'agit pour vous d'illustrer ce qui peut échapper de son appareil, ce autour de quoi il s'agit ~~de~~ <sup>que</sup> la subjectivité de l'analyste, se repère et se repérant n'oublie jamais même au moment où le second point de fuite, si je puis dire, de sa pensée, tend à être oublié, éliminé, laissé de côté, du moins dans la force de quelques ~~échans~~ <sup>schem</sup> so soit rappelé à lui-même qu'il doit chercher où fonctionne cet autre point de fuite au moment même, à l'endroit même où il tend à formuler quelque vérité qui de par son expression même, s'il n'y prend garde, se trouvera retombée dans les vieux schémas unitaires du sujet de la connaissance et l'incitera, par exemple, à mettre au prochain plan, ~~sa~~ <sup>l'idée</sup> qualité de totalité qui est à propos de parler ce dont il doit le plus se méfier dans les synthèses de son expérience.

La dernière fois, essayant, par vous, par des voies abrégées, de présenter ce que peut nous apporter ce que nous enseigne l'expérience de la perspective, encore que ces voies je les ai choisies aussi praticables que je l'ai pu, assurément, j'ai eu le sentiment de n'avoir pas toujours réussi à concentrer, sinon toute l'attention, du moins à avoir toujours réussi à la récompenser.

Toute peut-être de quelque schéma, et pourtant c'était bien ce que j'aurais repoussé, reculer pour éviter quelque malentendu. Je vais pourtant aujourd'hui le faire, le résumer enfin ce qui, dans cette expérience de la perspective, pour nous, à proprement parler, peut illustrer ce dont il s'agit, à savoir le rapport de la division du sujet à ce qui spécifique, dans l'expérience analytique, la relation proprement visuelle au nom de savoir un certain objet (a).

Cet objet (a) que jusqu'ici et d'une façon approchée et qui n'a d'ailleurs pas à être repris, j'ai distingué du champ de la vision comme étant la fonction du regard, comment ceci peut-il s'organiser dans l'expérience, l'expérience structurale, pour autant qu'elle instaure un certain type de pensée dans la géométrie, pour autant qu'elle est rendue sensible dans tout le fonctionnement de l'art et spéci-

ciallement dans la peinture.

J'ai fait la dernière fois, verbalement, une construction qu'il est facile de retrouver telle quelle dans un ouvrage de perspective. Ce n'est pas de celui-là qu'il s'agit : on me l'a apporté à l'instant. C'est l'ouvrage par exemple, ou plutôt le recueil des articles d'Irving Panowsky sur la perspective. Il y en a une édition en allemand qui est d'ailleurs, où les articles, je le vois, se groupent différemment de cette édition italienne.

J'ai rappelé que, dans le rapport dit projectif qui s'établit du plan de ce qu'en peut appeler le tableau au plan de ce que, pour être simple aujourd'hui nous appellerons le sol perspective, il y a correspondances linéaires fondamentales qui s'établissent et qui impliquent des éléments, à proprement parler non intuitivables et qui sont pourtant des éléments fondamentaux de ce qu'en peut appeler l'espace, ou l'étendue projective.

Une géométrie cohérente instaurant une parfaite rigueur démonstrative qui n'a rien de commun avec la géométrie métrique c'est-à-dire à condition d'admettre que ce qui se passe dans ce que j'ai appelé aujourd'hui le sol perspective pour remplacer un terme, je me suis rendu compte, plus difficile à maintenir dans l'esprit que celui-là que j'avais employé

la dernière fois, la correspondance des lignes tracées dans sur le sol perspectif avec les lignes traçables sur le tableau, implique qu'une ligne à l'infini sur le sol perspectif, se traduise par la ligne d'horizon sur le tableau.

Ceci est le premier pas de toute construction perspective. Je vais le généraliser de la façon suivante : supposons que ce soit ici le sol perspectif, je vous laisse de profil le tableau, je mets ici ce dont je n'ai pas encore parlé : le point-œil du sujet. J'ai suffisamment indiqué la dernière fois ce dont il s'agissait pour que vous compreniez maintenant le sens du tracé que je vais faire. Je vous ai dit indépendamment de quoi que ce soit à quoi vous avez à vous référer dans l'expérience et notamment pas l'horizon tel qu'il est effectivement expérimenté sur notre boule en tant qu'elle est ronde, un plan infini suppose que, de ce point-d'œil, il soit en (i), posant un plan parallèle au sol perspectif, que vous déterminez la ligne d'horizon sur le tableau selon la ligne où ce plan parallèle occupe le plan du tableau.

L'expérience du tableau et de la peinture nous dit que n'importe quel point de cette ligne d'horizon est tel que les lignes qui y concourent correspondent à des lignes parallèles quelles qu'elles soient, sur le ciel perspectif.

Nous pouvons donc choisir n'importe quel point de cette ligne d'horizon comme centre de la perspective. C'est ce qui se fait en effet dans tout tableau soumis aux lois de la perspective. Ce point est proprement ce qui, dans le tableau, ne répond pas évidemment, vous le voyez, au sol à mettre en perspective, mais à la position du S<sup>et</sup> tel comme tel dans la figure, représente l'œil.

C'est en fonction de l'œil de celui qui regarde que l'horizon s'établit dans un plan-tableau.

A ceci, vous ai-je dit la dernière fois, tous ceux qui ont étudié la perspective, ajoutent ce qu'ils appellent l'autre œil, à savoir l'incidence dans la perspective de la distance de ce point S au plan du tableau.

Or, aussi bien on fait que dans l'usage qu'on en fait dans n'importe quel tableau cette distance est arbitraire, elle est au choix de celui qui fait le tableau. Je veux dire qu'elle est au choix à l'intérieur du tableau-même.

Est-ce à dire que du point de vue de la structure du sujet, en tant que le sujet est le sujet du regard, c'est le sujet d'un monde vu, c'est ce qui nous intéresse, est-ce à dire que nous pouvons négliger cette partie du sujet, qu'elle ne nous apparaisse qu'en une fonction d'artifice et alors que la ligne d'horizon est structurale, le fait quo

le choix de la distance librement est laissé à mon choix, de moi qui regarde, je puisse dire qu'il n'y a là qu'artifice de l'artiste, que c'est à la distance où je me mets mentalement de toi ou tel plan que je choisis dans la profondeur du tableau que ceci soit donc en quelque sorte caduc et secondaire et non pas structural.

Je dis, c'est structural et jamais personne jusqu'ici ne l'a suffisamment remarqué. Ce second point, dans la perspective, se définit de la remarque que quelle que soit la distance du sujet provisoire, du sujet 3 qui est justement ce que nous avons à mettre en suspens et voire comment il rentre dans le tableau, que quelle que soit la distance de ce sujet au tableau, il y a quelque chose qui est simplement l'entre lui et le tableau, ce qui le sépare du tableau et que ceci n'est pas simplement quelque chose qui séparera de la valeur métrique de cette distance, que cette distance, en elle-même s'inscrit quelque part dans la structure et que c'est là que nous devons trouver, non pas l'autre œil, comme disent les auteurs de perspective (entre guillemets) mais l'autre sujet. Et ceci se démontre de la façon dont je l'ai fait la dernière fois et qui, pour certains n'a pas été compris, et qui se fonda sur la remarque que,

1°) si nous faisons passer par le point 3, un plan paral-

là où non plus cette fois au plan perspectif mais au tableau, il en résulte deux choses.

D'abord que ceci nous indique à remarquer qu'il existe une ligne d'intersection du tableau avec le plan, <sup>une</sup> ~~soit~~ pers-  
pectif <sup>je</sup> et dont le nom est connu, <sup>qui</sup> si j'en crois le livre de Panowski, qui s'appelle  
la ligne fondamentale.

Je ne l'ai pas appris ainsi la dernière fois et c'est cette ligne-là. Le plan parallèle au tableau qui passe par le point 3 coupe le plan du sol perspectif en une ligne parallèle à la première.

De la représentation de ces deux lignes sur le tableau, ce que j'appelais la dernière fois la plan-figure, va se déduire ce que nous appellerons le second point sujet.

En effet, dans la relation triple S, plan-sujet, plan-tableau, sol perspectif, nous avons vu qu'à la ligne infinie sur le sol perspectif là je pense avoir assez indiqué la dernière fois ce que cette ligne infinie veut dire - à la ligne infinie du sol perspectif correspond la ligne horizontale sur le plan-tableau.

Dans le même groupe de 3, vous pouvez, si vous y regardez de près, vous apercevoir que la ligne ici définie - appelons-la ligne b, celle de la parallèle à la ligne fondamentale -

a la même fonction par rapport à la ligne infinie du plan du tableau que l'horizon dans le plan-tableau a par rapport à la ligne infinie dans le sol perspectif.

Elle est donc représentée dans la figure par cette ligne infinie, *Ce Si*, dans le tableau, et d'autre part, comme la ligne fondamentale est déjà dans le tableau, l'autre point-sujet, alors que le premier se définissait ainsi, n'impose quel point dans la ligne d'horizon, le point-sujet peut s'écrire ainsi : le point d'intersection de la ligne infinie du plan tableau avec la ligne fondamentale.

Vous voyez là que j'ai représenté d'une façon qui n'est que figurée, qui est insuffisante, la ligne infinie par un cercle puisqu'en somme, pour l'intuition, elle est cette ligne qui est toujours, de tous les côtés à l'infini sur un plan quelconque.

Intuitivement, nous la représentons par un cercle mais elle n'est pas un cercle. Le prouve tout son maniement et les correspondances ligne, par ligne, point par point qui constituent l'essentiel de cette géométrie projective. L'apparent double point de rencontre qu'elle a avec la ligne fondamentale n'est qu'une pure apparence puisqu'elle est une ligne, une ligne à considérer comme ligne droite comme toutes les autres lignes, et que deux lignes droites ne sauraient avoir qu'un

seul point d'intersection.

Ce ne sont pas là choses que je vous demande d'admettre au nom d'une construction qui serait sienne. Je ne peux pas, pour vous, pousser la porte de la géométrie projective, et moins encore pas pour ceux qui n'en ont pas encore la pratique. Mais il est très simple pour quiconque de s'y reporter et voir qu'il n'y a rien à reprendre dans ce que j'avance ici, à savoir qu'il en résulte que nous avons deux points sujet dans toute structure d'un monde projectif, d'un monde perspective, deux points sujet, l'un qui est un point quelconque sur la ligne d'horizon, dans le plan de la figure, l'autre qui est à l'intersection d'une autre ligne parallèle à la première, qui s'appelle la ligne fondamentale qui exprime un rapport du plan figure au sol projectif avec la ligne à l'infinie, dans le plan-figure.

Ceci mérite d'être pointé par le chemin où c'est venu, où nous avons pu l'établir. Mais une fois établi par cette voie, dont vous verrez par la suite qu'elle n'est pas sans pour nous constituer de tracés importants, chaque fois que nous aurons à repérer cet autre point-sujet, pour vous dire maintenant que si, dans le plan-figure, nous traçons la ligne d'horizon qui est parallèle à cette ligne fondamentale, nous devons en déduire que la ligne d'horizon coupe cette ligne

infinie existeront au même point où le coupe la ligne fondamentale puisque c'est une ligne parallèle à la première.

D'où vous verrez se simplifier beaucoup le rapport de ces deux points, l'un est un point quelconque sur la ligne d'horizon, l'autre est le point à l'infini en ceci que le point à l'infini n'est pas un point quelconque, qu'il est un point unique malgré que là, il ait l'air d'être deux.

C'est ceci qui sera pour nous quand il s'agira de mettre en valeur la relation du sujet dans le fantasme et nonchalance la relation du sujet à l'objet (a). Ceci aura pour nous valeur d'appui et vérifie que vous ayez passé le temps nécessaire, pas plus, pas plus que dans les démonstrations de Descartes, une démonstration une fois faite est démontrée, encore faut-il en tenir la rigueur et les procès. Ceci est ce qui doit nous servir, nous servir de référence chaque fois que nous aurons à opérer quant au fantasme scopique.

Ce sujet divisé est soutenu par une couture commune, l'objet (a) qui, dans ce schéma est à chercher où ? Il est à chercher en un point où bien entendu il tombe et s'évaneut, sans ça, ce ne serait pas l'objet (a). L'objet (a) est ici représenté par ce quelque chose qui, justement, dans la figure q'ici j'espère, vous en avoir monté avec ce succès, je vous en rends quelque chose sensible, l'objet (a) c'est ce qui supporte

le point 5.  
ce que j'ai ici figuré par la sonde de ce plan parallèle.  
Ce qui y est évidé et ce qui, pourtant, est toujours, c'est  
ce que, sous plus d'une forme, j'ai déjà introduit dans le  
rapport structural du sujet au monde, c'est la fenêtre dans  
le rapport scopique de ce sujet, point 3 d'où part toute la  
construction, apparaît spécifié, individualisé dans ce mur,  
si je puis m'exprimer ainsi que représente ce plan parallèle  
en tant qu'il va déterminer le second point de sujet dans ce  
mur, il faut qu'il y ait une ouverture, une fente, une vue,  
un regard. C'est cela, précisément, qui ne saurait être vu  
de la position initiale de la construction.

Nous avons déjà vu cette fonction de la fenêtre l'armée  
dormir nous rendre des services en tant que surface de ce  
qui peut s'écrire de plus près comme fonction du signifiant.  
Appelons-là du nom qu'elle mérite, elle est, précisément  
dans cette structure formée qui est celle qui nous permettrait  
de nouer les uns avec les autres tous ces différents plans  
que nous venons de tracer et reproduire la structure du plan  
projectif sous sa forme purement topologique, à savoir sous  
l'enveloppe du cross-cap. Elle est ce quelque chose de trouvé  
dans cette structure qui permet précisément que s'y introduise  
l'irruption d'où va dépendre, d'où va dépendre la production  
de la division du sujet.

C'est-à-dire, à propos dont parler ce que nous appelons l'objet (a). C'est en tant que la fenêtre, dans le rapport du regard au monde vu est toujours ce qui est éliminé, que nous pouvons nous représenter la fonction de l'objet (a), la fenêtre, c'est-à-dire aussi bien la fente des paupières, c'est-à-dire aussi bien l'entrée de la pupille; c'est-à-dire aussi bien ce qui constitue cet objet le plus primitif de tout ce qui est de la vision, la chambre noire.

Or c'est cette que j'entends aujourd'hui vous illustrer, vous illustrer par une œuvre dont je vous ai dit qu'elle avait été mise au premier plan de telle production récente, d'un investigator dont le type de recherches n'est certainement pas très éloigné de celui dont ici au nom de l'expérience psychanalytique, je prends la charge, encore que n'ayant pas la même base, ni la même inspiration, j'ai nommé Michel Foucault et ce tableau de Velasquez qui s'appelle Les Ménines.

Ce tableau, je vais le faire maintenant, (fermez la fenêtre) maintenant projeté devant vous pour que nous y voyons d'une façon sensible ce que permet une lecture de quelque chose qui n'est nullement en quelque sorte fait pour répondre à la structure de ce tableau même mais dont vous allez voir ce qu'il nous permet (qu'est-ce qui se passe ?) Il s'agit là d'un diapositive qui m'a été prêté par le Louvre,

que je n'ai pas pu expérimenter avant et qui, vraiment, ne donnera là, que le plus faible support mais qui pour ceux qui ont vu, soit quelque photographie du tableau dit des Ménines soit siplément qui s'en souviennent un peu, <sup>me</sup> servira un peu de repère, (vous n'avez pas un petit batonnet, quelque chose pour que je puisse montrer les choses ? ce n'est pas beaucoup, mais au moins c'est mieux que rien.)

Voilà. Alors, peut-être pourrions-vous, vous voyez quand même un peu, enfin, le minimum. Est-ce que, quand on est là-bas dans la forêt, on voit quelque chose ?

Le 7 Aussi bien que devant. Monsieur Miller a essayé.

Lacan

Remarquez que ce n'est pas ~~mauvais~~ défavorable, n'est-ce-pas. Ici, vous avez la figure du peintre. Vous allez la substituer tout de suite <sup>pour</sup> que, tout de même, on voit qu'il est bien là.

Alors, mettes au point.

Le 7

Lacan

C'est tout, je ne peux pas davantage.

Oui. Remettez la première. Le peintre est au milieu de ce qu'il peint. Et ce qu'il peint, vous le voyez réparti sur cette toile, d'une façon sur laquelle nous allons revenir. Ici, ce trait que vous voyez est la limite, le bord extérieur, touché de l'ombre, c'est pour ça qu'il George, de quelque chose qu'il va de là, très exactement jusqu'à un point

qui se trouve ici. Vous voyez presque toute la hauteur du tableau et qui nous représente, vous voyez ici un montant de chevalet, un tableau vu à l'envers.

Il est sur cette toile. Il œuvre ce tableau et ce tableau est retourné. Vous avez quoi à dire ?

Ceci est le plan essentiel d'où nous devons partir. Et qu'à son avis Michel Foucault, que je vous ai tous prié de lire, dans son très remarquable texte, a éluodé. C'est en effet le point autour de quoi il importe de faire tourner toute la valeur de la fonction de ce tableau.

Je ~~voudrais~~ que ce tableau soit effectivement une sorte de carte retournée et dont nous ne pouvons pas ne pas tenir compte qu'il est comme une carte retournée, qu'il prend sa valeur d'être du module et du modèle des autres cartes.

Cette carte retournée, elle est là/faite pour vous faire abattre les vôtres. Car en effet, il y a eu, je ne pour pas ne pas en faire mention, discussion, débat sur ce qu'il en est de ce que le peintre, ici Velasquez, est là à une certaine distance du tableau, <sup>de ce</sup> tableau en train de peindre.

La façon dont vous répondrez à cette question, dont vous abattraez vos cartes, est en effet absolument essentielle à l'effet de ce tableau.

Ceci implique cette dimension que ce tableau subjugue.

Depuis qu'il existe, il est la base, le fondement de toutes sortes de débats. Cette subjugation a le plus grand rapport avec ce que j'appelle cette subversion, justement, du sujet, sur lequel j'ai insisté dans toute la première partie de mon discours aujourd'hui, et c'est précisément de s'y appuyer qu'il prend sa valeur.

En fait, le rapport à l'œuvre d'art est toujours marqué de cette subversion. Nous avions avoir admis avec le terme de sublimation quelque chose qui, on sait, n'est rien d'autre. Car si nous avons suffisamment approfondi le mécanisme de la pulsion pour voir que ce qui s'y passe, c'est un aller et retour du sujet au sujet, à condition de saisir que ce retour n'est pas identique à l'aller, et que, précisément, le sujet, conformément à la structure de la bande de Moebius, s'y boucle à lui-même après avoir accompli ce demi-tour qui fait que, parti de son endroit, il revient à se couder à son envers, en d'autres termes, qu'il faut faire deux tours pulsionnels pour que quelque chose soit accompli qui nous permette de saisir ce qu'il en est authentiquement de la division du sujet. C'est bien ce que va nous montrer ce tableau dont la valeur de capture tient au fait qu'il n'est pas simplement ce à quoi nous nous limitons toujours précisément parce que nous ne faisons qu'un

tour et que, peut-être, en effet, pour la sorte d'artistes à qui nous avons affaire, c'est-à-dire ceux qui nous consultent, l'œuvre d'art est à usage interne. Elle lui sert à faire sa propre boucle.

Mais quand il s'agit d'un maître tel que celui présent, il est clair que au moins ce qui reste de toute appréhension avec cette œuvre est que celui qui la regarde y est bâclé. Il n'y a pas de spectateur simplement qui fasse autre chose que de passer devant à toute vitesse et remire ses devoirs au rythme musée, qui ne soit saisi par la particularité de cette composition dont tous s'accordent à dire que quelque chose se passe en avant du tableau qui en fait quelque chose de tout à fait spécifique à savoir ce qu'il s'exprime comme on peut, que nous soyons pris, dans son espace. Et en se cassant la tête à chercher par quelle astuce de construction et de construction perspective ceci peut se produire. A partir de là on va plus loin, on spécule, sur ce qu'il en est de la fonction de chacun des personnages et des groupes et l'on ne voit pas que tout ceci fait une seule et même question.

On procède généralement par cette voie qui est en effet la question qui va rester au cœur du problème qui est celle à laquelle à la fin j'espère pouvoir donner la réponse. Qu'est-ce que le peintre fait ? Qu'est-ce qu'il point ?

• Ce qui implique et c'est le plus souvent puisqu'il s'agit de critique d'art, la forme sous laquelle se pose la question : Qu'a-t-il voulu faire ? puisqu'en somme, bien sûr, personne ne prend à proprement parler la question ; Que fait-il ? Le tableau est là ; il est fini et nous ne nous demandons pas ce qu'il peint actuellement. Nous nous demandons : qu'est-ce qu'il a voulu faire ? On plus exactement quelle idée veut-il nous donner de ce qu'il est en train de peindre ? Point où déjà ce voit ~~marqué~~ évidemment un rapport qui, pour nous, est bien reconnaissable ; nous désirons et désirons avoir <sup>ce que</sup> très proprement parler quelque chose, qui est de l'ordre de ce qu'on appelle désir de l'autre puisque nous disons : qu'est-ce qu'il a voulu faire ?

C'est certainement la position extrême à prendre car nous ne sommes pas en position d'analyser, je ne dirais pas le peintre, mais un tableau. Il est certain que ce qu'il a voulu faire, le peintre, il l'a fait puisque c'est là, devant nos yeux. Et que par conséquent, cette question, en quelque sorte s'annule elle-même d'être en deçà du point où elle se pose puisque nous la posons au nom de ce qu'il a déjà fait. En d'autres termes, dans le retour de bâton dont je parlais tout à l'heure, où c'est en effet déjà que ce tableau nous

introduit à la dialectique du sujet ; il y a déjà un tour de fait et nous n'avons qu'à faire l'autre. Seulement pour ça, il ne faut pas manquer le précis.

La présence du tableau qui occupe toute cette hauteur et qui, du fait même de cette hauteur, nous incite à y reconnaître le tableau lui-même, qui nous est présenté par, voilà que je note, en quelque sorte en marge de notre procès qui passe par une autre voie que cette discussion pour ceux qui ont avancé cette thèse que je ne permets de considérer comme futile, que c'est d'un autre tableau qu'il s'agit, vous le verrez tout à l'heure, nous le discuterons de plus près, à savoir, le portrait du roi et de la reine que vous ne pouvez pas le voir bien sûr, sur cette figure, bien sûr tous à fait insuffisante que je vous ai apportée, ici dans le fond et comme vous le savez, j'espéro, dans l'ensemble, est présent dans un cadre dont nous aurons à discuter tout à l'heure ce qu'il signifie, mais dont certains prennent le témoignage comme nous indiquant que roi et reine sont ici en avant du tableau et que c'est eux que le peintre peint.

Ceci est, est, à mon avis, réfutable. Je ne veux pour l'instant que remarquer que c'est sur ce fond que je vous dis que la taille de la toile est déjà un argument qu'on peut apporter pour qu'il n'en soit pas ainsi et que cette toile

représentée soit exactement, représente le tableau que nous avons là, en tant qu'il est une toile supportée sur une menuiserie de bois dont nous voyons là, ici, l'armature et qu'en d'autres termes, nous avons dans ce tableau la représentation de ce tableau comme réalité.

Je pourrais bien là pousser cette petite porte qui fait qu'une fois de plus nous y trouvons le recouvrement de ma formule qui fait que là, de l'objet pictural, un Vorstellungserreignanz.

Non pas du tout que je dise que le tableau est représentation dont la matière, le support serait la représentant. S'il fonctionne ici pour nous faire apercevoir ce qu'il y a là de vérité c'est on ceci qu'à nous mettre dans le tableau ce qui, chose curieuse, est là fait pour la première fois, car il y a déjà eu des choses telles que miroir dans le tableau même de nombreux à cette époque, mais le tableau dans le tableau, ce qui n'est pas la scène dans la scène, peu dit tout, c'est quelque chose qui a été fait là semble-t-il pour la première fois et guère refait depuis, sauf au niveau du point où je vous l'ai repéré à savoir dans Magritte.

Représentation c'est bien en effet ce qu'est cette figure de la réalité du tableau mais elle est là pour bien nous montrer que, au niveau de réalité et de représentation,

ce qui est là tracé dans le tableau et le tableau mutuellement se saturent. Et que c'est là en quoi il nous est pointé que justement ce qui constitue le tableau dans son essence n'est pas représentation car quel est l'effet <sup>de ce</sup> dans le tableau de ce tableau : Vérité/Mytho-représentation. C'est très précisément tous ces personnages que vous voyez justement en tant qu'ils ne sont pas du tout des représentations mais qu'ils sont en représentation, que tous ces personnages, quels qu'ils soient, dans leur statut <sup>statue</sup> tels qu'ils sont là effectivement dans la réalité quoique morts depuis longtemps mais qu'ils y sont toujours, sont des personnages qui se soutiennent en représentation et avec une conviction entière ce qui veut dire précisément que de ce qu'ils représentent aucun d'entre eux ne se représente rien. Et c'est cela l'effet de ce quelque chose qui introduit dans l'espace du tableau <sup>en</sup> où nous les cristallisent cette position d'être des personnages en représentation, des personnages de cœur.

Même à partir de là que Velazquez le peintre, ille se mettre au milieu d'eux prend tout son sens. Mais bien entendu, <sup>ce qui</sup> il va beaucoup plus loin que cette simple touche si l'on peut dire, de relativisme social.

La structure du tableau permet d'aller bien au-delà. A la vérité, pour aller au-delà, il aurait fallu partir

d'une question non pas d'une question mais d'un tout autre  
que  
mouvement, ce mouvement de la question dont je vous ai dit  
qu'elle s'annulait du seul fait de la présence de l'œuvre  
elle-même, à partir de ce qu'impose l'œuvre telle que nous  
la voyons là, à savoir que la même bouche d'enfance qui nous  
est suggérée par le personnage central, par cette petite  
infante qui est la seconde fille du couple royal : Philippe IV  
et Dona Maria d'Autriche, la petite Dona Marghorita, je pour-  
rais dire cinquante fois peinte par Velasquez, que nous nous lais-  
sions guider par ce personnage qui vient en quelque sorte  
à notre devant dans cet espace qui est pour nous le point  
d'interrogation et pour tout ceux qui ont vu ce tableau,  
qui ont parlé de ce tableau, qui ont écrit de ce tableau,  
le point d'interrogation qu'il nous pose, ce sont, poussé par  
sa bouche, les cris, dirais-je, dont il convient de partir  
pour pouvoir faire ce que j'appellerai le second tour de ce  
tableau et c'est celui, tu sauras-t-il qui est manqué dans  
l'analyse de l'œuvre dont je parlais tout à l'heure :  
"faire voir" ce qu'il y a derrière la toile telle que nous  
la voyons à l'envers, c'est un "faire voir" qui l'appelle  
et que nous sommes plus au moins près à prononcer.

Or, de ce seul "faire voir" peut surgir ce qui, on efface,  
à partir de là s'impose c'est-à-dire ce que nous voyons.

à savoir ces personnages tels que j'ai pu les qualifier pour être essentiellement des personnages en représentation.

Mais nous ne voyons pas que cela. Nous voyons la structure du tableau, son montage perspectif. C'est ici qu'assurément je peux regretter que nous n'ayons pas ici un support qui soit suffisant pour vous démontrer ces traits dans leur rigueur. Ici, le personnage que vous voyez s'encladrer dans une porte au fond de lumière est le point très précis où convergent les lignes de la perspective. C'est en un point à peu près situé selon les lignes qu'on trace entre la figure de ce personnage <sup>comme</sup> il y a de légères fluctuations du recomptement qui se produisent et son œil que se situe le point de fuite et ce n'est pas hasard si par ce point de fuite, c'est précisément ce personnage et un personnage qui sort.

Ce personnage n'est pas n'importe lequel. Il s'appelle aussi Velasquez. Niesto au lieu de s'appeler Diego-Rodriguez. Ce Niesto est celui qui a eu quelques voix au vote qui a fait accéder Velasquez à la position d'Aposentador du roi c'est-à-dire comme quelque chose comme chambellan ou grand Maréchal. C'est une sorte, en somme de personnage qui le redouble et ce personnage, ici, se désigne à nous de ce fait parce que nous ne voyons pas et nous disons "fais voir", non seulement, lui, le voit, de là où il est <sup>dans</sup> il l'a, si je puis dire, trop vu

il s'en vu. Est-ce qu'il y a meilleur moyen de désigner cette pointe quant à ce qui s'épanouit au sujet de la fonction de l'œil que ceci qui s'exprime par un "vu" en quelque sorte définitif.

Dès lors, la présence de Velasquez lui-même dans la position où vous l'avez vu tout à l'heure et la seconde photo n'étant pas meilleure que la première, vous n'avez pas pu voir ce que vous pourrez voir sur les meilleures reproductions et ce dont témoignent mille auteurs qui en ont parlé à savoir que ce personnage qui regarde, on le souligne, vers nous spectateurs, -Dieu sait si on a pu spéculer sur cette orientation du regard- ce personnage a précisément le regard le moins tourné vers l'extérieur qui soit.

Ceci n'est pas une analyse qui me soit personnelle. Maints auteurs, la grande majorité l'ont remarqué. L'aspect en quelque sorte, rêveur, absent, tourné vers quelque disenso interno, comme s'exprime les gogoristes, je veux dire toute la théorie du style baroque, sonieriste, conceptiste tout ce que vous voudrez et dont Gongora est l'exemple, est la fleur, disenso interno, ce quelque chose à quoi se réfère le discours sonieriste et qui est proprement ce que j'appelle que dans ce discours, il n'y a pas de métaphore, quo la métaphore y entre comme une composante zéro, cette présence de Velasquez dans

sa toile, sa figure portant en quelque sorte le signe et le support qu'il y ait là, à la fois, comme la composant et comme élément d'elle, c'est là le point structural, représenté, par où il nous est désigné, ce qu'il peut en être, par quelle voie peut se faire qu'apparaîsse dans la toile même celui qui la supporte en tant que sujet regardant.

En bien, il est quelque chose de tout à fait frappant et dont la valeur ne peut, à son avis, être repérée/ce que je vous ai introduit dans cette structure topologique.

Deux traits sont à mettre en valeur : tout ce que ce regard regarde et dont chacun vous dit, c'est nous, nous le spectateur. Pourquoi nous en croire tant ? Sans doute il nous appelle à quelque chose puisque nous répondons ainsi que je vous l'ai dit. Mais ce que ce regard implique, comme aussi bien la présence du tableau retourné dans le tableau, comme aussi bien cet espace qui frappe tous ceux qui regardent le tableau comme étant en quelque sorte unique et singulier, c'est que ce tableau, s'étend jusqu'aux dimensions de ce que j'ai appelé la fenêtre et la désigne comme telle.

Ce fait que, dans un coin du tableau, par le tableau lui-même, en quelque sorte retourné sur lui-même pour y être représenté, soit créé cet espace en avant du tableau où nous sommes proposés désignés comme l'habitant comme tel, cette

précontification de la fenêtre dans le regard de celui qui ne s'est pas mis par hasard, n'importe comment à la place qu'il occupe, Valasques, c'est là le point de capture et l'action qu'exerce sur nous, spécifique, ce tableau.

A cela, il y a un recouvrement dans le tableau. Je ne puis que regretter une fois de plus de devoir vous renvoyer à des images, en général, d'ailleurs, je dois dire, dans de nombreux volumes, toujours assez mauvaises ou trop sombres ou trop claires. Ce tableau n'est pas facile à reproduire, mais il est clair que la distance du peintre au tableau, dans le tableau où il est représenté est très suffisamment accentuée pour nous montrer qu'il n'est justement pas à portée de l'atteindre et que là, il y a une intention, à savoir que cette partie du groupe, ce qu'on a appelé ici Les Mères, Les Mères, à savoir Dona Margherita avec Dona Maria Agostina Sarianti qui est à genoux devant elle sont en avant du peintre, alors que les autres, encore qu'ayant l'air d'être sur un plan analogue, devant, sont peintes en arrière, et que, cette question de ce qu'il y a de cet espace entre le peintre et le tableau est non seulement là ce qui nous est présenté mais qui se présente à nous par cette trace qu'il suffit de désigner pour reconnaître qu'ici une ligne de truveresse marque quelque chose qui n'est pas simplement division lumineuse

écauscent de la toile mais véritablement sillage du passage de cette présence fantomatique du peintre en tant qu'il regarde.

Si je vous dis que c'est quelque part au niveau de la recouvrée de la ligne fondamentale avec le sol perspectif et en un point à l'infini que va le sujet regardé, c'est bien également de ce point que Velasquez a fait, sous cette forme fantomale qui spécifie cet auto-portrait parmi tous les autres, d'un des traits qui se distingue assurément du style du peintre. Il vous dirait lui-même : "Croyez-vous qu'un auto-portrait c'est de cette goutte-là, de cette huile-là, ce ce pinceau-là que je le peignis."

Vous n'avez qu'à venir reporter au portrait d'Innocent X qui est à la Galerie Doria Biscilli pour voir que le style n'est pas tout à fait le même.

Ce fantôme du sujet regardant et rentré par cette trace qui est encore là sensible et dont je puis dire que tous les personnages portent la vibration car, dans ce tableau, où c'est devenu un cliché, un lieu commun et je l'ai entendu articuler des bouches je dois dire les plus, non seulement autorisées mais les plus élevées dans la hiérarchie des créateurs.

Ce tableau dont on nous dit que c'est le tableau des regards qui se croisent et d'une sorte d'intévision comme si tous les personnages se caractérisaient de quelque relation avec chacun des autres. Si vous regardez les choses de près, vous verrez qu'à part le regard de la Ménine Maria Agostina Sarionto qui regarde Dame Marguerite, aucun autre regard ne fait rien.

Tous ces regards sont perdus sur quelque point invisible comme qui dirait, "un ange a passé" précisément le peintre. L'autre Ménine qui s'appelle Isabelle de Volasque est là, en quelque sorte comme interdite, les bras comme en quelque sorte écartés de la trace de ce passage.

L'idiote, là, la comstre Marie Barboisie naïne, regarde ailleurs et non pas du tout, comme on le dit, de notre côté. Quant au petit marin, il s'occupe ici à faire très précisément, à jouer très précisément le rôle qu'il est fait pour jouer : on tant qu'imitation de petit garçon, il fait l'affreux jojo ; il donne un coup de pied sur la derrière du chien comme pour en quelque sorte lui dire : "Tu roupilles, alors ! T'es pas reniflé la souris qui vient de passer."

Regard, nous dirait-on, si on voulait encore le scouterir, mais observez que dans un tableau qui serait un tableau du jeu des regards, il n'y a pas en tout cas, même si nous devons

retenir ce regard de l'une des Nénènes, deux regards qui s'accrochent, de regards complices, de regards d'intelligence, de regards de quête.

Bon à Marguerite la petite fille ne regarde pas la suivante qui la regarde. Tous les regards sont ailleurs. Et bien entendu, le regard, au fond de celui qui s'en va n'est plus qu'un regard qui veut dire : "je te quitte", loin qu'il soit pointé sur quiconque.

Et lors que peut vouloir dire ce qu'en ait au centre de la théorie de ce tableau quand on prétend que ce qui est là au premier plan, à notre place et l'on sait si le spectateur peut se délecter d'un tel support, d'une telle hypothèse, ce sont le roi et la reine qui sont reflétés dans ce miroir qui devrait vous apparaître ici et qui est dans le fond. ?

A ceci j'objecterai le peintre où qu'il se mettre dans ce tableau, où entend-il que nous le mettions ? Une des hypothèses et une de celles qui ont le plus séduit parmi celles qui ont été avancées, c'est que, puisque le peintre est là et que c'est ceci qu'il a peint, c'est qu'il a dû, tout cela, le voir dans un miroir, un miroir qui est à notre place et nous voici transformés en miroir. La chose n'est pas sans addiction ni même sans comporter un certain appel à l'enfroissement.

de tout ce que je vous évoque comme relativité du sujet à l'autre à ceci près que quand vous voudrez, c'est autour d'une telle expérience que je vous pointera la différence stricte qu'il y a entre un miroir et la fenêtre : deux termes précisément qui structurallement n'ont aucun rapport.

Mais tenons-nous en au tableau. Le peintre se serait peint ayant vu toute la scène des gens autour de lui dans un miroir. Je n'y vois qu'une objection : c'est que rien ne nous indique des témoignages de l'histoire et Dieu sait si ce sont là des nouvelles que l'histoire se charge de transmettre, rien ne nous indique que Velasquez fut aveugle. Or, c'est bien ainsi que nous devrions le voir apparaître si nous prenons au sérieux le fait que, dans une peinture faite soi-disant à l'aide d'un miroir il se représente tel qu'il était bien en effet à savoir tenant son pinceau de la main droite.

Ceci pourrait vous paraître mince raison. Il n'en reste pas moins que, s'il en était ainsi, cette théorie serait tout à fait incompatible avec la présence, ici, du roi et de la reine. Ou c'est le miroir qui est ici ou c'est le roi et la reine. Si c'est le roi et la reine, ça ne peut pas être le peintre, si le peintre est ailleurs, si le roi et la reine sont là, ça ne peut pas être le peintre qui est là.  
*Comme moi je*

suppose qu'il y était effectivement.

Vous ne comprenez pas Monsieur Castoriadis ?

Non.

Dans l'hypothèse où le roi et la reine, reflétés là-bas dans le miroir étaient ici pour se faire peindre par le peintre, comme je viens d'éliminer l'hypothèse que le peintre fut là autrement que par l'art de son pinceau que il fallait bien que le peintre fut là et ailleurs. L'exigence que le peintre fut là et non pas de l'autre côté d'un miroir que nous serions nous-mêmes, est dans le fait de supposer que roi et reine sont dans le miroir.

En d'autres termes, à la même place nous ne pouvons pas mettre deux quelconques des personnages de ce trio qui sont : un miroir supposé, le roi et la reine, ou le peintre. Nous sommes toujours forcés pour que ça tienne d'en mettre deux à la fois. Ils ne peuvent pas être deux à la fois.

Si le roi et la reine sont là pour être reflétés dans le fond dans le miroir, or il est impossible qu'ils soient représentés comme étant là dans le miroir, ne serait-ce que en raison de l'échelle, de la taille où on les voit dans le miroir où ils ont à peu près la même échelle que le personnage qui est en train de sortir à côté d'eux. Alors qu'jeant donnée la distance où nous sommes, ils devraient être chac-

tecent deux fois plus petits. Mais ceci n'est encore qu'un argument de plus.

Si le roi et la reine sont là dans cette hypothèse, alors, le peintre est ici et nous nous trouvons devant la position avancée par les anecdotiers, par Madame de Motteville par exemple, à savoir que le roi et la reine étaient ici et ils seraient debout, encore plus, en train de se faire, de poser et auraient devant eux la rangée de tous ces personnages dont vous pouvez voir quel serait la fonction naturelle si vraiment pendant ce temps-là Velasquez était en train de peindre tout autre chose qu'eux et par-dessus le marché, quelque chose qu'ils ne voient pas puisqu'ils voient tous ces personnages dans une position qui l'enbaue .

J'avance, à l'opposé, de cette impossibilité manifeste que ce qui est l'essentiel de ce qui est indiqué par ce tableau c'est cette fonction de la fenêtre. Que le fait que la trace soit en quelque sorte marquée de ce par quoi le peintre peut y revenir est vraiment là ce qui nous montre en quoi c'est là, la place vide. Que ce soit en symétrie à cette place vide qu'apparaissent ceux, si je puis dire, dont non pas le regard mais la supposition qu'ils voient tout, qu'ils sont dans un miroir exactement comme ils pourraient

être derrière un grillage ou une vitre sans tain et après tout, rien à la limite ne nous empêcherait de supposer qu'il s'agisse de quelque chose de semblable, à savoir <sup>de</sup> ce qu'en appelle connecter, en connexion avec une grande pièce, un de ces endroits du type endroit pour épier, qu'il soit là en effet, que le fait qu'il voit tout soit ce qui soutient ce membre d'être en représentation, qu'il y ait là quelque chose qui nous donne en quelque sorte le parallèle au "je pense donc je suis" de Descartes ; "je pense donc je suis" dit Volasques et je suis là qui vous l'inscrit avec ce que j'ai fait pour votre éternelle interrogation. Et je suis aussi dans cet endroit où je pour revenir à la place que je vous laisse qui est vraiment celle où se réalise cet effet de ce qu'il y ait chute et désarroi de quelque chose qui est au cœur du sujet.

La multiplicité même des interprétations, leur, on peut dire, leur embarras, leur maladresse est là, suffisamment faite pour le souligner. Mais à l'autre point qu'avons-nous ? Cette présence du couple royal jouant exactement le même rôle que le dieu de Descartes à savoir que, dans tout ce que nous voyons, rien ne trompe à cette seule condition que le Dieu omniprésent, lui, y soit trompé. Et c'est là, la présence de ces êtres que vous voyez dans cette atmosphère brouillée

si singulière du miroir. Si ce miroir est là, en quelque sorte, l'équivalent de quelque chose qui va s'évanouir au niveau du sujet A qui est là, comme en pendant de ce petit (a) de la fenêtre au premier plan, est-ce que ceci ne écrit pas que nous nous y arrêtons un peu plus ?

Un peintre, une trentaine d'années plus tard qui s'appelait Lucas Giordano, précisément un maniériste en peinture et qui a gardé dans l'histoire l'étiquette de fausse parce qu'il allait un peu vite, extraordinairement brillant d'ailleurs, ayant longuement contemplé cette image dont je ne vous ai pas fait l'histoire quant à la dénomination, a proféré une parole, une de ces paroles, mon Dieu comme on peut les attendre de quelqu'un qui était à la fois maniériste et fort intelligent : "c'est la théologie de la peinture" a-t-il dit.

Et bien sûr, c'est bien à ce niveau théologique où le Dieu de Descartes est le support de tout un monde en train de se transformer par l'intermédiaire d'un fantôme subjectival, c'est bien par cet intermédiaire du couple royal qui nous apparaît scintillant dans ce cadre au fond que ce terme prend son sens.

Mais je ne vous quitterai pas sans vous dire, quant à moi ce que ce suggère le fait qu'un peintre comme Velasquez

ce qu'il peut avoir de visionnaire. Car qui parlera à son propos de réalisme, <sup>qui</sup> par exemple à propos des Philanderas osara dire que c'est là la peinture d'une rudesse populaire. Elle l'est sans doute qui veut simplement éterniser le flash qu'il aurait un jour en quittant la manufacture de tapisseries royales et en voyant les ouvrières au premier plan faire cadre à ce qui se produit au fond.

Je vous prie simplement de vous reporter à cette peinture sur quelque chose qui vaille plus que ce que je vous ai montré là pour voir combien peut être distante de tout réalisme, et d'ailleurs, il n'y a pas de peintre réaliste, mais visionnaire, assurément. Et à mieux regarder ce qui se passe au fond de cette scène, <sup>dans</sup> ce miroir où ces personnes nous apparaissent clignotant et eux assurément distincts de ce que j'ai appelé tout à l'heure fantomatique <sup>mais</sup> vraiment brillants.

Il s'est vu ceci qu'en opposition, polairement à cette fenêtre où le peintre nous encadre et comme en miroir, il nous fait surgir ce qui, pour nous, sans doute, ne viendra pas à n'importe quelle place quant à ce qui se passe pour nous des rapports du sujet à l'objet (a), l'écran de télévision.

---