

L'art de la mémoire dans son rapport avec l'inconscient

Chapitre 1

Simonide : l'invention de l'art de la mémoire comme invention de la topologie

Voici une petite histoire que se passe dans l'île de Céos au tournant du VI^{ème} et du V^{ème} siècle, donc après Homère et Hésiode, mais avant Socrate. Moyennant finances, comme c'est la coutume, Scopas demande au poète grec Simonide de chanter sa louange à un banquet ; Simonide s'acquitte de sa tâche, mais au milieu de son discours il se met à faire l'éloge de Castor et Pollux. Scopas est furieux ; à la fin de banquet, il ne paye donc que la moitié de la somme convenue à Simonide. Qu'il aille donc réclamer l'autre moitié à Castor et Pollux !

Le banquet se poursuit et, à un moment, on fait savoir à Simonide qu'on l'attend à l'extérieur, deux jeunes hommes : c'est Castor et Pollux venus régler leur dette !

À peine Simonide est-il sorti que la maison s'effondre !

Simonide, seul survivant parce qu'il était à l'extérieur, se rappelle la place qu'occupait chaque convive au banquet : il peut donc aider les familles à retrouver leurs défunts défigurés ; c'est ainsi qu'aurait été inventé le principe de la mémoire « topique », en référence à des lieux¹. Castor et Pollux ont donc largement payé leur dette, simplement en faisant sortir Simonide au bon moment : sa vie aura été le prix de l'éloge.

J'ajoute que *c'est ainsi qu'aurait été inventée la topologie*. En ne faisant qu'à moitié le travail pour lequel il est payé, Simonide invente également la subversion. Mais il survit parce que ceux dont il a parlé « gratuitement » veulent régler leur dette, c'est-à-dire *qu'ils se souviennent* du trou potentiel que Simonide a créé dans leur bourse ; *ils se souviennent...qui ?* Les dieux, si on veut, ou tout simplement la mémoire inconsciente. Evidemment cette subversion de l'inconscient, si elle crée une dette ailleurs que là où elle était due, fout par terre l'édifice de la mémoire... tout en permettant une construction purement symbolique *a posteriori* : Simonide ne fait que *nommer* des cadavres. Avant Hegel, il invente donc le meurtre de la Chose. Tout nom attribué à une chose exige en effet une séparation de la chose même : ce n'est pas la chose qui sort de la bouche, c'est un mot. On change d'espace et de dimension. Là où se tenaient un bâtiment et des hommes tous fièrement érigés dans la troisième dimension, ne reste que la mise à plat d'une mémoire, à partir de laquelle Simonide peut cependant dire où se plaçait chacun.

Un contrat, même s'il reste purement verbal, suppose que les deux parties *se souviennent* de ce qui est dû, car au moment de payer, il faudra revenir sur ce qui a été dit et ce qui a été fait. En y revenant, Scopas n'oublie pas la digression de Simonide qui, lui, l'avait

¹ Toutes mes informations sur l'art de la mémoire sont tirées du livre de Frances Yates : « L'art de la mémoire » (Gallimard)

peut-être un peu oubliée. Cette dette, qui est un trou dans une bourse en fonction d'un plein dans une autre, comporte donc comme on le voit, une autre face, ou un reste : ce plein du discours à propos de Castor et Pollux. En bref, le signifié « Scopas » du discours de Simonide se doublait d'une autre face, la signification « Castor et Pollux », ou plus exactement la signification de leur dette, qui fut rien moins que la vie sauve de Simonide.

En parlant de Castor et Pollux, Simonide a adopté un autre point de vue que celui pour lequel il était payé ; il parle de gens *extérieurs* et se situe à *l'extérieur* du contrat. Normal qu'on l'appelle aussi à l'extérieur du bâtiment. C'est ce point de vue extérieur, ou extrinsèque, qui lui permet ensuite de restituer un point de vue intérieur, ou intrinsèque. Il effectue un déplacement, certes pas analytique, mais qu'on peut accepter de lire en métaphore du déplacement de point de vue qu'opère l'analyste. En se taisant, c'est ce dernier qui fait le mort et permet à l'autre de reconstruire sa maison, c'est-à-dire une image du corps, c'est-à-dire une boîte à partir de laquelle, se sentant protégé dans un intérieur, il peut adopter un point de vue hardi sur l'extérieur. La maison, qui apparaît si fréquemment dans les dessins d'enfants, n'est pas autre chose qu'une image du corps, apparaissant toujours d'abord en deux dimensions. La maison se présente comme un trait qui se referme, métaphore de la surface qui se referme autour du vide interne où l'on peut se réfugier, à l'image de tout discours qui doit revenir sur lui-même pour boucler un signifié². Cela signifie que, pour nous construire un *moi*, nous avons tous besoin de faire ce retour sur nous-mêmes en parlant de nous à un autre ; un retour qui nous permet d'adopter un point de vue extérieur sur notre intérieur en disant : voilà ce que j'ai à l'intérieur, voilà la mémoire que j'ai emmagasinée et qui a fait de moi ce que je suis à présent.

² Le trait à une dimension qui se referme sur lui-même crée une coupure dans la surface à deux dimensions, entre *un dedans et un dehors*, métaphore de la surface à deux dimensions qui, se refermant sur elle-même, inaugure *un intérieur et un extérieur* dans l'espace à trois dimensions. Où l'on retrouve la définition de l'espace par Poincaré : un espace de n dimensions se définit d'être coupé par une espace à $n-1$ dimensions. Voir http://pagesperso-orange.fr/topologie/theorie_la_dimension__nouveaux_developpements.pdf

L'apologue de Simonide comme illustration de la théorie de la rondelle

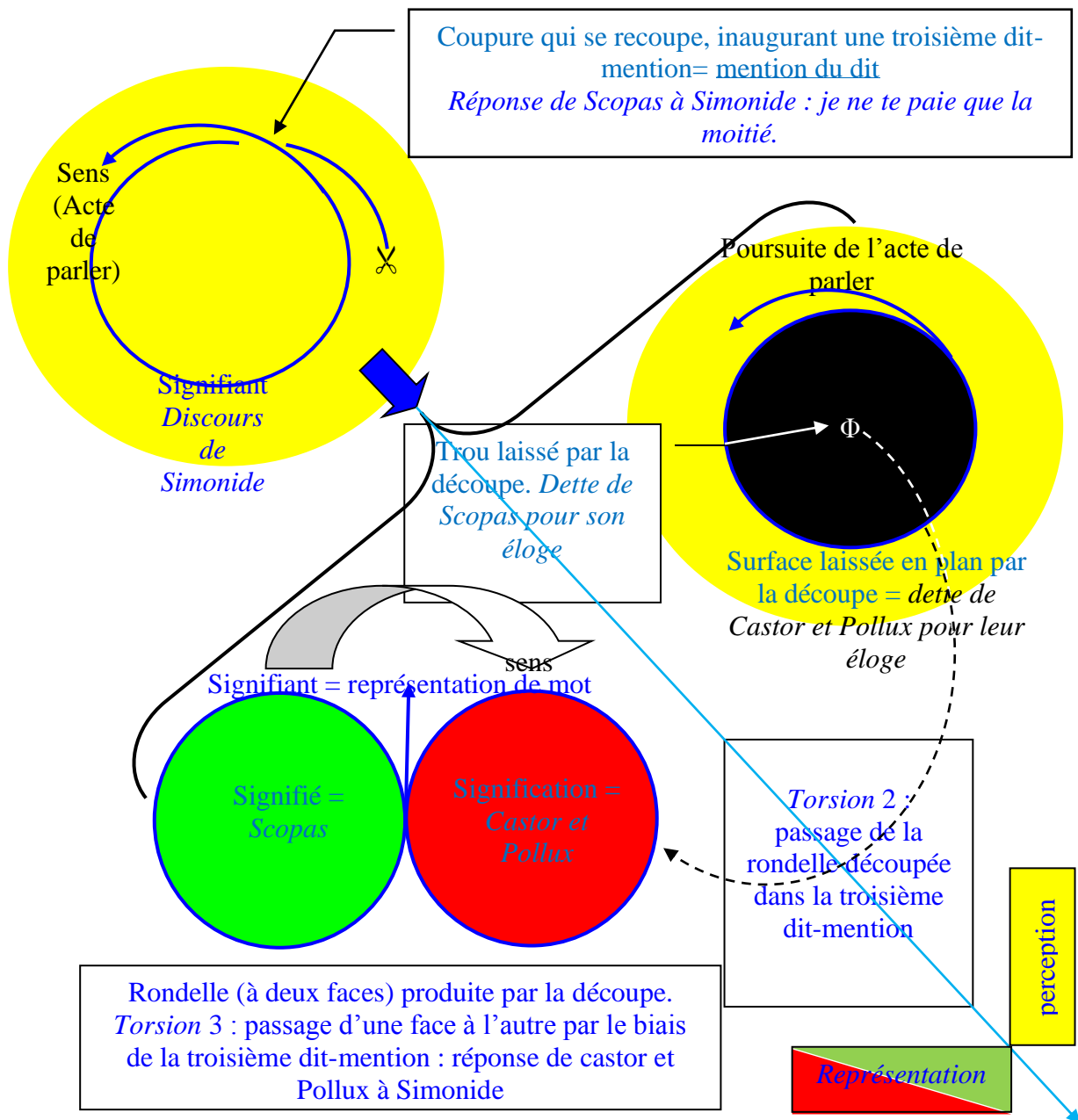


Tableau 1 : Théorie de la rondelle

Parlant de Castor et Pollux alors qu'il doit parler de Scopas, Simonide déborde, c'est-à-dire qu'il passe sur l'autre bord, et donc l'autre face de la rondelle qu'il est en train de découper pour Scopas. Nous pouvons lire ce débordement comme celui que nous produisons tous lorsque notre discours se trouve tordu par une référence à nos parents, nos ancêtres, bref, à ce qui nous a construit comme extrémité d'une lignée, faisant de nous un sujet en-deçà de l'objet dont nous sommes censé traiter. C'est la marque de la présence du sujet de l'inconscient, dans tout discours. Les anciens ne pouvaient voir cela sous une autre forme que celle des dieux. C'est de ce point de vue extérieur que Simonide peut se souvenir... des morts.

Dans la légende, ce sont les morts extérieurs à sa propre lignée, mais ce sont quand même ceux grâce auxquels il pouvait vivre en se faisant payer pour chanter leurs louanges. Nous pouvons le lire comme une métaphore de ceux auxquels il doit la vie. Nous tous, en effet, nous sommes à la fois redevable à nos parents et à notre lignée, mais aussi à toute la culture dont le langage témoigne et qui nous est transmise par leur intermédiaire. Les dieux peuvent être lus comme les représentants de cet Autre de la culture, tandis que les morts de la maison, représenteraient les parents qui font vivre l'enfant jusqu'à ce que celui-ci soit capable de subvenir lui-même à ses besoins, ici en faisant intervenir la poésie, c'est-à-dire sa particulière habileté à jouer du langage. Cette Autre face, faisant référence aux parents et aux ancêtres, voilà l'inconscient. Elle est contenue dans le même discours manifeste, mais il faut le parcourir une deuxième fois pour en dévoiler le contenu latent. Il faut une deuxième réponse qui permette de retourner la rondelle.

Cette lecture n'est certes pas celle qui a été retenue par les commentateurs du petit apologue antique. Elle rejoint cependant ce que Freud développait dans son texte sur *La négation*³ : l'image du corps se construit d'échanges avec la réalité extérieure, échanges organisés par un jugement qui permet de trancher entre ce qui est bon, qui donc mérite d'être accepté à l'intérieur, et ce qui est mauvais, qui doit être rejeté à l'extérieur.

Simonide se rend compte que pour avoir une bonne mémoire il faut spatialiser le problème : il faut sortir du discours à une seule dit-mention pour le projeter dans l'espace à deux dimensions d'une image, je dirais plus généralement : d'une écriture. Les deux dimensions de la mémoire sont celles qui vont permettre de trancher dans les trois dimensions de la réalité. De même, c'est la mise à plat de la bande de Moebius - en complément de la théorie de la rondelle - qui nous permet de tenir un discours fructueux à la fois sur elle-même et sur les concepts qu'elle articule, nous permettant de les mettre en mémoire. Mais nous verrons cela plus loin.

Sur l'art de la mémoire, il y avait des traités grecs, mais ils ont tous disparus ; le savoir y afférent a été transmis aux romains et on le connaît par Cicéron (*De Oratore*, par lequel on connaît la fable de Simonide), Quintilien, et un traité anonyme connu sous le nom de *Ad Herennium* dont tout le moyen âge a toujours cru qu'il était aussi de Cicéron, au point d'en faire une partie du *De Oratore*.

« L'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ». (Cicéron)

Je lis dans cette phrase une première définition de la topologie : elle indique qu'un schéma bien construit peut résumer toute une théorie, dans la mesure où la logique graphique du schéma reflète la logique de la théorie en question. Je parle bien de la transposition d'une logique dans une autre et non d'une illustration d'une théorie par un dessin.

A propos de l'art de la mémoire qui s'épuisait, dans sa tradition classique, à associer une image à chaque mot ou concept, Descartes disait que le seul art de la mémoire, pour lui, consistait à **remplacer une foule d'effets par leur cause**⁴. On s'économisait ainsi l'effort de retenir une foule de choses. Et c'est le cas lorsqu'on dispose de la loi d'un phénomène qui, dans sa généralité, condense tous les innombrables effets particuliers. L'économie de mémoire est aussi une économie.

³ *Die Verneinung*, GW XIV, p.11. in Résultats, idées, problèmes II, PUF p. 135.

⁴ Descartes, *Cogitationes privatae* : « En parcourant les sottises de Lambert Schenkel (son livre sur *L'art de la mémoire*) j'ai réfléchi qu'il serait facile d'embrasser par l'imagination tout ce que j'ai découvert : à savoir, **par le moyen d'une réduction des choses aux causes** ; lesquelles, toutes réduites finalement à une seule, il est clair qu'il n'est nul besoin de la mémoire pour toutes les sciences. Car, qui comprendra les causes, reformulera facilement en son cerveau, par l'impression de la cause, des fantômes tout à fait effacés. » (Frances Yates, p 400 ; la citation est beaucoup plus longue)

Il s'oppose ainsi à l'aboutissement que représente, pour l'art de la mémoire, les travaux encyclopédiques de Giordano Bruno. Nous y reviendrons. La proposition de Descartes rencontre plutôt **ma démarche qui condense en une ou deux figures topologiques toute la théorie analytique** : de la coupure comme fonction à la représentation comme objet, la théorie de la rondelle nous permet de condenser tout cela du point de vue de la surface obtenue, la théorie de la bande de Möbius, du point de vue de la coupure comme surface.

Un rêve est aussi une condensation qui a dit beaucoup plus long que le simple récit du rêve. Nous allons voir cela aussi ultérieurement. Il se trouve que, peut-être tout rêve renvoie lui aussi aux causes du rêve et à toute causalité psychique.

Cependant, l'usage de l'art de la mémoire depuis son invention jusqu'à la fin de la renaissance, c'est avant tout de retenir du savoir. Dans l'antiquité, il y avait très peu de livres et très peu de papier pour prendre des notes, et encore moins de Power point. Il importait donc aux orateurs de retenir leur discours, et aux étudiants de retenir les enseignements des maîtres. D'où la vogue de ces techniques de mémoire qui s'est considérablement amenuisée au moment de l'invention de l'imprimerie.

Freud et l'Esquisse : les nécessités (topo)logiques de l'appareil psychique.

Dans *La négation*, Freud indique la nécessité de la fonction du jugement pour la construction psychique : nous avons besoin de mettre dedans ce qui est bon et de mettre dehors ou de nous tenir éloigné de ce qui est mauvais ou dangereux. Il reprenait ainsi, sans le dire ce qu'il avait établi quelque trente ans plus tôt dans *L'Esquisse* : pour que cette fonction puisse s'effectuer, il faut disposer

- de neurones de perception, ϕ , qui laissent passer la quantité psychique, c'est-à-dire qui laissent rentrer à l'intérieur les données du monde extérieur.
- des neurones de mémoire, ψ , qui au contraire, retiennent la quantité psychique, de façon à accumuler du savoir sur l'extérieur et à apprendre.
- enfin, des neurones effectuant le jugement lui-même, ω , décidant si ce qui rentre par ϕ est bon ou mauvais, c'est-à-dire digne de rester en ψ ou non.

Mais ce n'est pas si simple car, pour que la mémoire soit efficace, il faut conserver aussi le souvenir de ce qui est mauvais et dangereux, pour pouvoir s'en éloigner ou s'en défendre le cas échéant ! Il faut donc accepter de mettre dedans non pas ce qui est mauvais et dangereux mais une représentation de cela, affectée d'un signe + ou -, bon ou mauvais, c'est ce qu'on appelle l'affect : j'aime ou j'aime pas. Pour l'instant ça reste encore simple. Mais il y a encore plus compliqué : le cas des objets qui auront été jugés à la fois bons et mauvais. Par exemple maman, qui à la fois bonne et interdite quant à un passage à l'acte sexuel. Par exemple l'alcool, les drogues et finalement toute nourriture lorsque l'excès est nocif. La perception, travail des neurones ϕ , laisse passer ce qui vient du réel sans porter de jugement. Mais les neurones ω jugent aussitôt de ce qu'il convient de laisser passer ou pas,

- de ce qu'on peut stocker dans le pré conscient : tout ce qui est bon, mais aussi ce qui est mauvais et dangereux, mais dont il convient de se souvenir pour pouvoir s'en défendre (surface verte, ψ) (la castration est admise : il y a du féminin)
- de ce qu'il est impossible de trancher, et qui va être stocké dans l'inconscient. Ce pourquoi Freud dit que la représentation dans l'inconscient est détachée de son affect : je dirais plus précisément que l'affect étant ambigu, il est neutralisé et de ce fait, la remémoration est difficile (surface rouge, ψ). La représentation est *désaffectée*, au double sens de ce mot : les affects se sont neutralisés l'un l'autre et du coup, la représentation n'a plus d'emploi. Ce n'est pas franchement hilarant ou

effrayant, obscène ou grotesque, et donc ça passe à la trappe, dans les dessous de la conscience.

Cadrer les discours par des images

Que nous disent ces premiers traités sur la mémoire artificielle ? Que l'essentiel, pour se rappeler un discours, c'est de se promener dans un grand édifice, et de disposer dans chaque pièce une idée, sous la forme, de préférence, d'un personnage, mais ce peut être un objet. Voici, extrait d'un ouvrage de Romberch, datant de 1533, une illustration de ce procédé, indiquant de surcroît les bonnes proportions du personnage dans son espace :

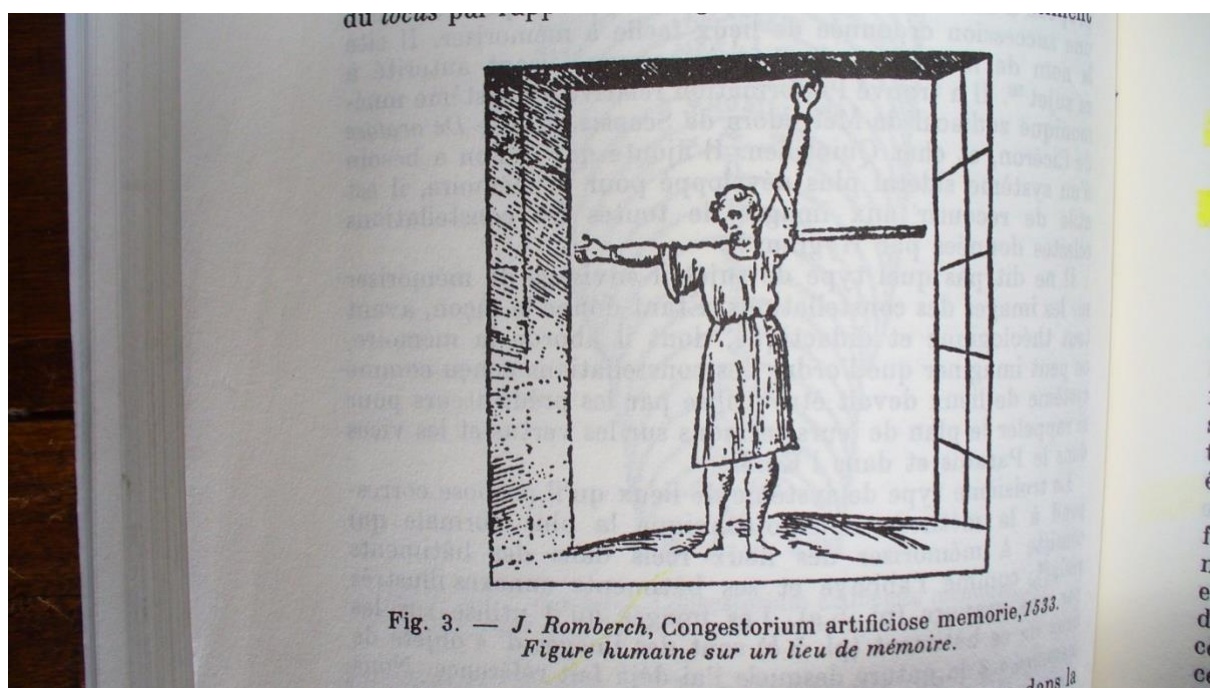


Fig. 3. — J. Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, 1533.
Figure humaine sur un lieu de mémoire.

Tableau 2 : J. Romberch, *congestorium artificiosae memoriae*, 1533

Pour se souvenir, il était conseillé de faire appel soit à des personnages que nous connaissons bien et qui nous sont chers, soit à l'indécence et au ridicule, à l'écœurant, à l'obscénité, au scatologique, au comique bien gras. ... comme s'il s'agissait de solliciter l'inconscient, c'est-à-dire ce que justement la mémoire se refuse d'admettre de manière consciente, mais retient de manière bien plus efficace de manière inconsciente. C'est ainsi que les images associées devaient être actives, « *images agentes* », et donc frapper l'imagination et faciliter la mémoire. Ces attributs de l'image peuvent être associés à l'idée de découpe dans mon schéma de la rondelle : ce qui découpe c'est l'affect c'est-à-dire l'investissement libidinal, en tant qu'il est lui-même le produit de cette découpe primordiale, la castration. D'une manière générale, il s'agit de l'affect, toujours associé à une représentation, qui fait que nous retenons les représentations qui nous émeuvent et pas les autres. L'affect se trouve donc investi du même rôle de découpe que les représentations de mots, c'est-à-dire les signifiants. (voir le dernier chapitre : Représentations de choses et représentations de mots)

L'autre conseil judicieux que donnait Cicéron, c'est de trouver des images personnelles. L'orateur devait se promener dans un lieu de mémoire choisi par lui, où il

inventait les représentations à disposer dans un ordre qui était le sien, dans les lieux qu'il considérait comme appropriés. C'est une façon de s'impliquer *personnellement* en mettant son corps en jeu, là où c'est sa parole qui va l'être. Autrement dit, il discréditait à l'avance l'idée de produire des listes standards d'images correspondant à des thèmes. Le moyen âge ne s'est pas privé de produire de telles listes qui pouvaient être monstrueuses. En ce sens, tout le travail personnel de la mémoire était perdu ; en apprenant ces listes par cœur, on revenait à l'utilisation classique de la mémoire, l'apprentissage par cœur d'un savoir extérieur à soi. Au contraire, en déambulant *personnellement* dans un lieu de mémoire et en inventant soi-même les images nécessaires, Cicéron faisait appel non seulement aux images (c'était là tout son propos), mais au travail du sujet (c'est ce que j'ajoute personnellement) dans sa particularité. Ainsi les images trouvées par l'orateur s'associaient naturellement à l'image du corps propre mis en mouvement dans le lieu de mémoire. Ce qu'il disposait imaginativement à l'extérieur sous forme d'images s'associaient à l'image de son corps dans ce lieu et donc disposaient en fait les images à l'intérieur de l'image de son corps.

La psychanalyse procède de même : même s'il s'agit de retrouver un savoir universel, disons l'Œdipe, pour faire court, chacun doit le retrouver par sa démarche personnelle, à travers les images et les mots qui lui sont propres. Un symptôme n'est pas autre chose qu'une mémoire se présentant sous forme d'image incrustée dans le corps, affectant l'image du corps. Ce dernier se souvient, il possède la représentation de chose, tandis que la représentation de mot destinée à l'encadrer a été déliée de cette représentation de chose. Un rêve ne procède pas autrement : il propose des images qui sont autant de souvenirs plus ou moins condensés et déformés, là où les mots font défaut.

L'an dernier, et dans mon ouvrage précédent, j'avais montré comment la perspective construisait le cadre de la boîte artificielle dans laquelle le peintre inventait un espace qui n'existe pas. Peut-être peut-on considérer les boîtes des peintres du moyen-âge comme ce qui en faisait office avant l'invention de la perspective ;

Voici un exemple de ce style mise en boîte :



Tableau 3 : mise en boîte 1



Tableau 4 : mis en boîte 2 : Melchior Broederlam, 1393/99 Annonciation

Ce qui ne veut pas dire que ça cesse avec l'invention de la perspective :

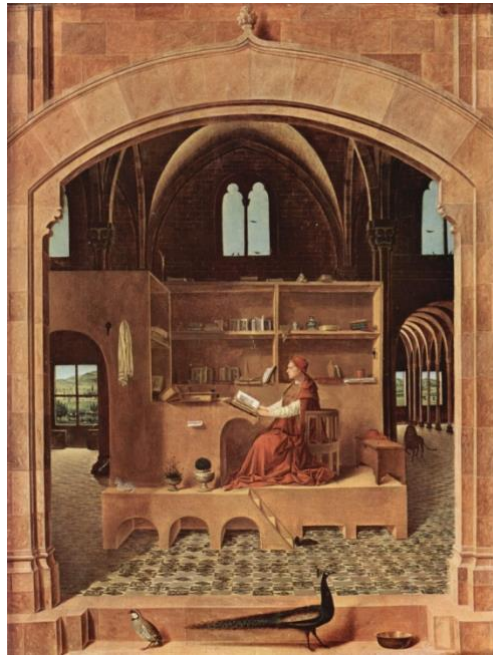


Tableau 5 : mise en boîte 3 : Antonello da Messina, Saint Jérôme dans son cabinet d'études. 1475

En inventant la perspective, l'architecte Brunelleschi invente par la même occasion le tableau portatif. Avant, on peignait sur les murs. Le dispositif par lequel il faisait la démonstration de l'excellence de son procédé assignait une place précise au sujet qui regarde en le transportant derrière le tableau, afin qu'il colle son œil à un petit trou pratiqué exactement au point de fuite. Alors il pouvait voir la peinture dans un petit miroir et comparer l'image dans le miroir à celle de la réalité.

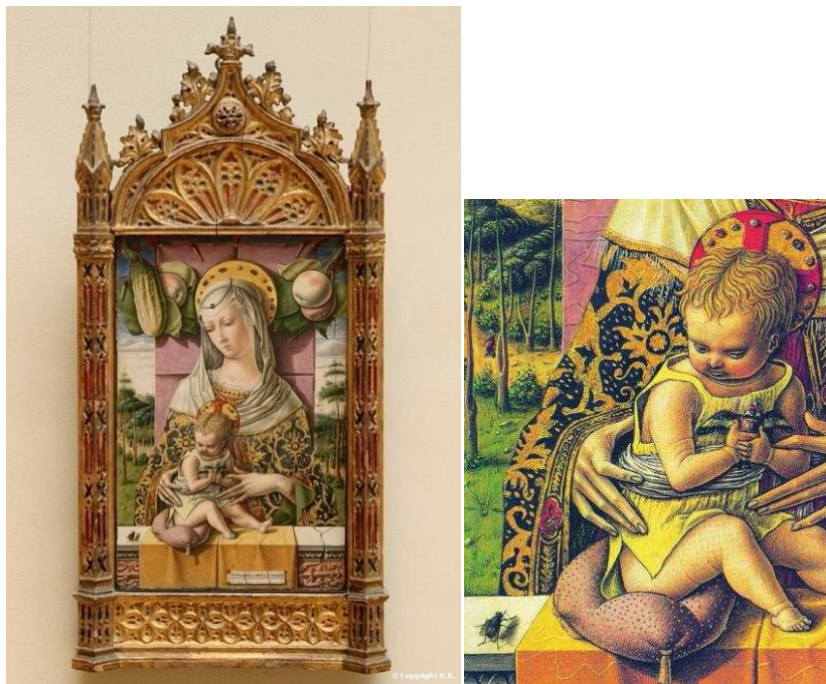


Tableau 6 : mise en boîte 4 : Carlo Crivelli, vierge à l'enfant ;

La boîte qui était à l'intérieur de la toile devient le cadre, vraisemblablement avec l'invention de la perspective.

L'anamorphose fait bouger le sujet, comme dans le fameux portrait des ambassadeurs, de Holbein.



Tableau 7 : Hans Holbein : les Ambassadeurs, 1553



Tableau 8 : Hans Holbein : les Ambassadeurs, 1553, point de vue de l'anamorphose

Très exactement il fait mettre le sujet observateur à genoux, en-dessous du crucifix qui pend à la toile de fond dans le coin supérieur gauche de l'œuvre. C'est lui qui indique au spectateur la position lui permettant de voir le cadre ultime de la vie, c'est-à-dire la mort. C'est une autre façon d'être au bord de la toile.

Il y a des tas de façons de faire changer l'observateur de place. Celle de l'anamorphose est radicale, mais on a aussi le déplacement entre un point de vue global et un point de vue local. Le premier est requis par la perspective, le second par le détail. Comme la mouche posée sur la toile de Carlo Crivelli, qui dénote sa commune appartenance aux objets phalliques posés sur le bord, comme les concombres et pommes suffisamment explicites pour nous, mais peut-être pas pour le peintre ni pour les amateurs de l'époque.

Joséphine et la mise en boîte

Sans qu'il soit besoin de déambuler dans un édifice pour y placer ses idées, un rêve fonctionne tout seul pour nous rappeler une foule de chose. Ceci, grâce au processus de condensation qui n'est autre que celui auquel l'art de la mémoire ne cesse de faire appel. C'est pourquoi je ne prends jamais de notes : ce que j'ai entendu se condense dans ma mémoire, ...

certes je l'oublie car j'aurais trop de choses à retenir. Mais ce dont j'ai besoin ressort toujours judicieusement lorsque stimulé par un propos entendu en séance, ou un rêve.

Joséphine arrive chez moi pour sa séance, elle a blondi ses cheveux, et mis dedans des paillettes qui scintillent. Elle est très belle. Elle fait sa séance, elle a beaucoup de mal à parler. A la fin de la séance, elle dévoile le contenu d'une grande boîte qu'elle avait apportée et laissée près de ma table au-delà de la bibliothèque. C'est mon anniversaire elle voulait me faire la surprise. Dans cette grande boîte à chaussures, il y a des cadeaux, et ... mon frère Daniel, allongé de façon à ne pas être vu. Avec un sourire malicieux.

Lors de la séance précédente, je l'avais reçue juste après l'installation de ma webcam. J'avais peur qu'elle ne se soit pas éteinte et que mon dernier correspondant ait pu assister à toute sa séance. En fait, dans mon rêve, quelqu'un a bien assisté à toute la séance, ce qui explique le mutisme de Joséphine : mon frère. Pourtant, c'est elle qui l'avait amené.

Elle aussi, elle a un frère dont elle a été inconsciemment très amoureuse ; elle s'en était aperçue au travers du récit de quelques rêves très explicites. Est-ce lui, donc, qui l'empêche de parler ? Son frère, mon frère ? Les deux, sans doute, la résistance se faisant des deux côtés. D'un autre côté, elle s'est faite très belle pour moi : c'est donc que je la rhabille en amoureuse de moi, ce que je souhaiterais.

La séance d'après, face à son mutisme habituel, je lui raconte mon rêve.

Je lui demande si la boîte à chaussures lui évoque quelque chose. A ma grande surprise, oui : c'est un jeu entre son père et elle. Il lui a payé par deux fois des paires de chaussures et c'est devenu un *private joke* entre eux depuis : qu'est-ce que je t'achète pour ton prochain anniversaire, pour Noël, etc ? une paire de chaussures. Moi, ça ne m'évoquait rien du tout. Donc j'imagine que j'avais dû entendre cette histoire et que je ne m'en souvenais plus consciemment, mais inconsciemment. Elle ne se souvenait pas non plus me l'avoir raconté.

Autrement dit nous avons un objet en deux dimensions dans le rêve (comme écriture), la boîte à chaussures, qui avait perdu sa découpe, c'est-à-dire sa relation avec une parole consciente. Je n'avais plus les mots pour lui donner une signification, sauf quant au contenu de la boîte : il y a un intérieur distinct d'un extérieur et l'intérieur. Je le comprends : l'extérieur reste à l'extérieur, il a fallu que j'interroge Joséphine pour que ça me ramène du sens en retour. Cette boîte est un bord qui nous renvoie au cadre des peintures que nous avons étudiées précédemment.

L'idée de la webcam a réactivé chez moi l'idée d'une surveillance que le rêve transpose ensuite dans la boîte à chaussures. Il la transforme aussi en fonction de mes propres modalités de conception du surmoi. Or mon frère aîné, dernier survivant de la famille, est le dernier représentant de la censure des parents. Je me dis que la censure que j'éprouve doit avoir un lien avec la censure qui l'empêche de parler. Mon fantasme, issu de ce que j'ai pu entendre dans d'autres cures serait le suivant : son frère ou son père l'a violé ou a pratiqué des attouchements avec elle, et lui a dit : t'as pas intérêt à en parler. Nous verrons plus loin que ce même fantasme inconscient est présent chez moi. La question se posera donc d'une projection ou alors, tout simplement d'un fonds commun auquel nous émargeons tous.

Elle a eu de rêves qui étaient parfaitement explicites quant à son souhait d'avoir un pénis, de coucher avec son frère, de coucher avec son père. Mais ce sont des rêves. Dans la réalité aucun souvenir ne vient corroborer le fantasme. Lorsqu'elle a raconté ça, ça n'a pas levé le refoulement elle dit que oui, elle admet parfaitement et en même temps ça lui semble pas être le même personnage qu'elle. Ça reste à l'extérieur. Le clivage reste total. Elle a récupéré un savoir sur l'inconscient mais ce savoir reste extérieur.

Or mon rêve laisse hors de ma saisie la boîte, c'est-à-dire l'enveloppe, mais que contient l'enveloppe ? Il s'avère après son discours en retour que c'est la même chose, c'est-à-dire un représentant de la censure. Si le représentant de la censure n'était pas aussi un objet d'amour, il ne serait pas efficace. On respecte la loi par amour pour le représentant de la loi. Donc, elle repère un contenu en termes de castration et d'inceste, et bien qu'elle l'ait mis à l'intérieur, il reste à l'extérieur. Quant à moi je repère un contenu en termes d'inceste et de castration à l'intérieur de la boîte, mon frère. Et je laisse la boîte, c'est-à-dire ce qui la concerne, à l'extérieur. Comme dans les poupées gigognes, si la boîte opère la coupure entre intérieur et extérieur, le frère, chez elle comme chez moi, reste aussi sur la frontière entre intérieur et extérieur. Il reste hors de la séance et pourtant il est dans la séance, puisque c'est à cause de cette préscience d'une oreille étrangère que j'ai, d'une part dans la réalité de la séance, d'autre part dans l'hypothèse que je fais à son propos : son frère l'empêche aussi de parler car c'est elle qui a amené la boîte, c'est-à-dire « mon frère » pour m'en faire cadeau.

Or elle n'arrive toujours pas à parler, après huit ans d'analyse. Enfin si, elle a eu des rêves, qu'elle a su interpréter très vite, très fort, très loin⁶. (.) La castration, l'envie du phallus, l'inceste avec son père et son frère, ça n'a plus de mystère pour elle. Mais elle a dit ça en trois coups de cuillère à peau, et hop ça retombe. Elle oublie pas, mais c'en est au point qu'elle n'a plus envie de rêver, presque plus de rêve à raconter et donc plus rien à raconter finalement : pourquoi faire, ça raconte toujours la même chose ! C'est ce qu'elle dit, comme ça. Dans sa vie elle n'a pas de projet, pas d'envie, pas de copain ; elle est psychologue, elle fait des enquêtes pour la justice en cas de litige de garde d'enfants. Elle aime bien faire ça, sans plus.

Ces temps-ci, je la sens de plus en plus tendue, désabusée, prête à larguer sa psychanalyse (bien qu'elle n'en souffle mot et qu'elle ne rate aucune séance). A quoi bon ? je n'ai pas cessé de l'interroger pour l'aider à parler. Sur sa vie quotidienne, sur ses rêves, sur son travail, tout. Elle répond par monosyllabes. Parfois, si, nous parvenons à établir une conversation d'une demi heure mais c'est très rare. Ces temps-ci ce n'est presque plus possible.

L'idée m'était venue de la faire sortir du divan de lui proposer les fauteuils de mon salon, et de lui offrir un verre, de façon à ce qu'elle se sente aussi à l'aise que chez ses amies chez lesquelles, disait-elle, elle n'avait aucune difficulté à parler. Mais je le sentais comme une transgression, qui pourrait amener le risque d'un dérapage. Le fantasme d'un dérapage est là, dans ma tête, et c'est là le dilemme : si je ne fais rien, cette analyse risque soit de s'enkyster des années encore, soit de se terminer brutalement sans qu'elle ait pu parler. Or, si je décidais de tenter quelque chose, je savais n'avoir plus la protection du divan, du protocole...

Or c'est d'avoir pu parler de ce possible dérapage avec des collègues qui m'a permis de démystifier l'affaire. En psychanalyse, c'est toujours comme ça, au fond : on se balade en permanence sur le fil du rasoir. On est dans des sentiments pour de vrai, mais il ne faut pas passer à ce vrai que nous avons tendance à confondre avec la réalité.

Dimensions de la mémoire

La dimension temporelle de la parole a bien découpé une rondelle de signifié, avec son Autre face de signification, mais ce n'est pas pour autant « dedans ». La découpe n'a donc pas été effectuée. La censure effectue une découpe : elle trie entre ce qu'on peut dire et ne pas dire, ce qu'on peut mettre dehors et ce qu'on doit garder dedans. Avec une nuance : ce qu'on doit garder dedans on doit le garder en dehors de la conscience. C'est parce qu'on le garde en

⁶ Voir mon article, *L'Afrique de Joséphine*, sur mon site web ; on le trouve aussi, développé de manière différente dans mon ouvrage : *Les toiles des rêves*, chez L'Harmattan.

dehors qu'il revient dans le réel, sous forme d'hallucination ou de projection : c'est pas moi c'est l'Autre. C'est dehors alors que c'est dedans : la découpe n'est pas faite. Si la découpe n'est pas faite c'est que ce qu'on tient en mains, ce qu'on croit saisir, entre dehors et dedans à la fois dehors et dedans c'est le bord comme tel, en tant qu'il n'a pas l'efficiencia d'une coupure. Il y a là une psychose locale entre moi et elle. Mon rêve met en scène l'opérateur supposé de la découpe : mon frère, peut-être bien donc, son frère. Celui qui surveille et qui pourrait être censé porter un jugement, c'est-à-dire trancher entre ce qui est bien et ce qui est mal. Ce pourrait être aussi le père sous les auspices de la boîte à chaussures, sans compter l'aspect fétiche de la godasse : le père serait censé donner ce que la fille n'a pas.

Quelques trois mois après, elle m'apporte un rêve personnel dans lequel il devient clair que c'est moi qu'elle cherche à castrer par son mutisme, puisque c'est une parole que j'attends d'elle.

Or je suis dans le même fantasme, puisque quelque part, dans mon rêve, je l'imagine se faisant belle pour moi, (dans le rêve qu'elle m'a révélé après coup, elle se maquille) et m'apportant des cadeaux c'est-à-dire ce qui serait censé me manquer ; alors qu'elle m'apporte surtout une image de l'instrument de la découpe, une image du surmoi, une image de la fonction qui entraîne l'abandon de l'objet. Doublement : la boîte comme telle opère la division entre un espace et un autre, tandis que son contenu, la censure, divise le discours entre ce qui est dicible et ce qui ne l'est pas. En même temps, la boîte met en rapport un espace et un autre, puisqu'il s'agit de l'objet circulant entre nous ; quel est-il, cet objet ? La *fonction* figée en objet, ou encore le *principe* que nous allons voir se dégager de l'histoire de l'art de la mémoire.

Par conséquent nous restons dans les deux dimensions d'une mémoire que la parole ne parvient pas à faire passer dans la troisième, ce qui permettrait de trancher : cet inceste est une réalité ou pas, cette castration est une réalité ou pas. La castration n'est pas accomplie non plus, puisque l'une sait très bien qu'elle est une fille tandis que l'Autre ne cesse pas de se voir avec un pénis.

La question de la dimension se résume à ceci : **la mémoire s'écrit en deux dimensions, la parole en une seule dimension.** L'espace nous apparaît comme une découpe à trois dimensions car la parole découpe (espace $n-1=1$) dans ce que la mémoire a écrit des perceptions antérieures (espace $n=2$).

La parole, elle doit se débrouiller avec sa *une dit-mention* temporelle, découpée par les zéro dimensions du point de capiton qui permet au minimum de repérer des pôles : haut-bas, droite-gauche... (y, x). Ensuite dessus-dessous ne saurait concerner un espace à une dimension. Il concerne un espace à deux dimensions, la surface. Mais dans la parole ça reste une espace à une dimension toujours bipolaire coupé par les zéro dimensions d'un vide. Il en est de même d'une dedans-dehors ; ça concerne la surface, et pourtant dans la parole ça reste à une dimension. Enfin intérieur extérieur concerne une surface qui se referme sur elle-même, et donc une espace à trois dimensions. Et pourtant dans la parole ça reste encore à une dimension.

Voilà pourquoi la parole, le signifiant est toujours sur le bord, ou représenté par les ficelles des nœuds qui dessinent le bord des surfaces d'empan. Voilà pourquoi user de la parole représente un risque : c'est toujours le risque de la castration puisque c'est perdre au moins une dimension.

Joséphine et Saint Bernardin de Sienne : brûler de la dimension.

En étudiant la perspective⁷ j'ai étudié, au fond, le passage d'un moment de l'histoire, un passage entre deux modalités de l'écriture de la mémoire. La modalité première s'est contentée de l'à-plat du tableau avec des divers moyens pour inventer plus ou moins un moyen de représenter l'absence et la troisième dit-mention. Parmi ces moyens, nous avons vu l'usage des boîtes dans lesquelles les personnages sont encadrés. Étudier l'histoire c'est toujours étudier le passé, c'est-à-dire quoi ? Ce qui est passé, ce qui n'est plus là, ce qu'il a fallu abandonner, laisser derrière soi. Mais pas sans laisser de trace, la mémoire, une écriture plus ou moins valide, faillible, plus ou moins stable plus ou moins en mouvement.

Saint Bernardin de Sienne prêchait en montrant aux foules un panneau portant le monogramme du Christ "IHS" peint en lettres (gothiques) d'or dans un soleil symbolique.



Tableau 9 : Saint bernardin de Sienne : IHS

12 rayons en six rayons entre chacun des 12 rayons principaux, le tout inscrit dans un carré : c'était une tablette mémoire. YHS avec ses douze rayons d'un soleil brûlant, se veut mathématique comme la tentative de Lacan : on peut y lire les 12 apôtres ou les 12 mois de l'année, ou les 12 signes du zodiaque. Les trois lettres inscrites dans un carré renvoient au fondement arithmétique du 4 et du 3, $4 \times 3 = 12$, $12 = 1 + 2 = 3$. Les lettres elles-mêmes renvoient au nom de Jésus, dont on notait en grec les deux premières lettres (I et E) et la dernière (S). La croix sur la barre du H serait la survivance de la barre supérieure de E, transformée en croix pour cause symbolique. Transposée en latin cela devient : Iesus, Homine Salvator. Cette mémoire, arithmétique autant que littérale, se veut un retour au principe divin, un seul dieu en trois personnes, ayant cependant besoin d'une quatrième pour s'unir : la vierge marie. C'est elle qui fait nœud entre le divin et l'humain, entre l'extérieur et l'intérieur de la boîte, entre un espace et un autre.

Cette plaquette d'or avec laquelle il se présentait devait avoir un pouvoir de fascination; on raconte qu'il réveille parfois un de ses auditeurs endormis en renvoyant sur son visage un rayon de soleil grâce à son pouvoir réfléchissant. Ça peut faire sourire, mais

⁷ Dans *Les toiles des rêves*, L'Harmattan, 2009.

aujourd'hui nous pouvons témoigner d'une certaine fascination pour le monogramme divin RSI.

Lors des sermons qu'il prononça hors des églises, il inaugura les bûchers des vanités.

Les objets visés par cette destruction sont ceux qui poussent au péché, spécialement ceux qui touchent à la vanité, comme les miroirs, les cosmétiques, les robes richement travaillées, les bijoux, les instruments de musique. D'autres objets aboutissent sur le bûcher : livres immoraux, chansons non-religieuses, images licencieuses. Jérôme Savonarole repris l'idée avec succès. Lors du Bucher des vanités du 7 février 1497, à Florence, le jour du Mardi Gras, parmi ses disciples qui rassemblent des milliers d'objets pour les brûler, Botticelli lui-même vient porter au bûcher quelques nus féminins d'inspiration mythologique.

Lorsqu'on nous fait tout un pataquès avec la coupure de la jouissance on est un peu dans le même registre. Il *faut* perdre l'objet, disent-ils. Mais on le remplace par la fascination pour le monogramme RSI !



Tableau 10 : le Greco : saint Bernardin de Sienna

Aujourd'hui j'attendais Joséphine de pied ferme. Elle est venue et, prévenant son allongement habituel sur le divan, je l'ai invitée à s'asseoir dans le fauteuil me faisant face de l'autre côté du bureau. Elle m'a dit être très gênée d'être comme ça parce que du coup elle se retrouvait sous mon regard. Je lui expliqué pourquoi je faisais ça : que je la trouvais de plus en plus renfermée, et que j'étais inquiet, et je lui ai demandé de parler de cette gêne de mon regard. Elle n'a pas su en dire plus ; elle s'est mise à pleurer, disant qu'elle n'y arrivait pas. Je l'ai interrogée sur ses copines, avec lesquelles elle peut parler. Elle a dit oui mais les copines ne me posent pas les mêmes questions ; ce sont mes questions qui vous gênent ? Oui, mais vous n'êtes pas mes copines. Il faut bien que vous essayez de me faire parler.

J'ai alors évoqué le fait qu'elle arrivait plus à rêver non plus. Ah, dit-elle j'ai fait un rêve il y a deux jours ; *j'étais en train de me maquiller. Et puis je suis allé au frigo j'ai ouvert la porte. Ma mère est alors arrivée en disant qu'elle avait une émission de télé à enregistrer. J'ai repris mon maquillage.*

Alors ? Qu'est-ce que le maquillage ? Un truc pour être plus jolie, plus séduisante ; vous vous maquillez ? Non. Je l'ai fait plus jeune quand j'allais en boîte de nuit. Et ça

marchait ? Non. Dans mon rêve je trouvais que le crayon à lèvres c'était bien alors qu'en réalité non, je l'utilise pas. C'est quoi un crayon à lèvres ? C'est pour souligner les contours de la bouche. Ça se présente comme un crayon de papier ?

Oui.

Si j'ai bien compris votre mère vient interrompre votre activité pour être plus jolie et plus séduisante, même que ça jette un coup de froid en ouvrant la porte du frigo. Y'a quoi dans le frigo ? C'est très flou. Des boîtes. Ou je ne vois pas ce qu'il y a dedans ou elles sont vides.

Mais je l'ai dit 15000 fois que ma mère parlait tout le temps et quelle me laissait pas de place. (pleurs)

Oui, elle s'occupe même des enregistrements, de votre mémoire, au point que vous ne savez plus quoi dire de votre passé.

Oui, je sais et alors, j'y arrive pas !!!! (pleurs)/.

Votre mère c'est quelqu'un qui vous a initié au maquillage ou qui vous l'a interdit ? ni l'un ni l'autre.

Et pour les mecs ? Pareil, ni l'un ni l'autre.

Et pour la télé ça se passait comment quand vous étiez petite ?

Mon frère choisissait les programmes. Si, je me souviens que ma mère nous faisait consulter le programme en soirée, et qu'on devait choisir une émission ; et qui choisissait finalement ? je me souviens plus.

Dans »la guerre du feu«, il y a un moment où un homme écrase un autre sur la paroi d'une caverne. Ça m'avait paru très violent.

Etc...

La séance a duré 45 minutes et elle a parlé et pleuré tout du long. Evidemment en réponse à mes questions dont je n'ai cessé de la bombarder.

Son rêve est quasiment un décalque du mien : je l'avais représentée blondie et avec des paillettes dans les cheveux c'est-à-dire maquillée. Elle avait apporté une boîte, elle va regarder dans cette boîte qu'est le frigo. Mais c'est à ce moment là qu'elle entre dans la boîte - où elle est c'est-à-dire dans la pièce où elle se trouve- sa mère ; elle ouvre la porte du frigo et alors entre sa mère : c'est quand même troublant comme coïncidence. Et sa mère dit qu'elle va enregistrer une émission de télé. Moi, j'avais peur que la webcam enregistre la séance, et c'est devenu mon frère, l'espion. Et dans le frigo il y a quoi ? Des boîtes !!! Pas étonnant qu'en sortant de cette séance je remarque ses nouvelles baskets et que je lui demande d'où elle vient... directement de l'écran de télé, dit-elle : internet !

Par conséquent ce qui insiste c'est la frontière entre intérieur et extérieur qui ne parvient pas à faire coupure.

Cheveux blondis et paillettes brillantes : elle se maquille. Elle est mon objet de désir.

Webcam : enregistrement d'une émission de télé

Boîte à chaussures, cadeaux : frigo, boîtes

Mon frère : sa mère (son frère, son père)

L'enregistrement renvoie à la mémoire : est-ce que ça renvoie aussi à l'autodafé de Saint Bernardin de Sienne ? Parce qu'on brûle pour l'objet, on le fait brûler ; on retrouve l'inversion du sujet et de l'objet telle que dans le dispositif de Brunelleschi.

C'est aussi le thème du film *Loin de la terre brûlée* de Guillermo Arriaga. Parce qu'elle brûle d'amour pour sa mère, une adolescente en supporte pas de la voir tromper son père avec un autre type ; elle met le feu à la caravane dans laquelle ils se retrouvent pour faire l'amour. L'enterrement de sa mère lui donne l'occasion de rencontrer la famille de l'amant ; il

a un fils, ado comme elle. Ils ont une histoire d'amour. Comme preuve d'amour, elle exige qu'ils se fassent tous deux la même brûlure au bras. Du coup elle abandonnera et son amant et la petite fille qu'elle a eue de lui. L'abandon de l'objet peut conduire à bien des extrêmes.

Cette blessure qu'elle s'inflige et qu'elle inflige à l'autre devient le signe de la perte de l'objet ; elle fait écriture sur le corps. Symptôme de l'objet qui en fait n'est pas symboliquement perdu puisqu'il a fallu le perdre réellement.

De peur de m'enflammer, j'ai beaucoup parlé de mon analysante. Ça m'a fait rêver, le rêve m'a fait parler, ça l'a fait rêver et, enfin, ça l'a fait parler ; nous n'avons donc pas besoin de recourir à de tels extrêmes. Bien sûr, dans le film tout tourne autour de la Chose cachée : la passion de la mère pour un autre homme ; on n'en parle pas, et bien sûr, quand la fille s'en aperçoit elle se sent trahie. Parce que sa mère a détourné les feux de l'amour ailleurs qu'au foyer ? Peut-être aussi parce qu'en n'en parlant pas, elle autorise tous les fantasmes... et surtout le sien.

Chez Saint Bernardin de Sienne, on trouve accouplés d'une part ce souci du renoncement à l'objet des vanités et d'autre part cet objet fétiche qu'il trimballe partout, l'invocation du saint nom de Jésus, YHS. Joli déni de la castration, comme celui qui nous a fait passer, dans les modalités actuelles du discours psychanalytique, du renoncement de la parole sur la pratique à un culte de l'écriture mathématique ou philosophique ; Bernardin avait un jour provoqué un scandale car, dans une église de Bologne, il avait remplacé le tableau de l'autel majeur, une *vierge à l'enfant*, par son simple monogramme YHS. C'est une tentative iconoclaste.

Ça ne vaut pas grand-chose si on constate que c'est le simple transfert d'un objet à un autre, plus symbolique certes, mais traité avec la même vénération, ce qui lui ôte son caractère en principe plus symbolique. Dans tous les cas, nous sommes en présence du renvoi au primat de la mémoire c'est-à-dire de ce qui fixe les choses en une lettre, comme la brûlure de l'adolescente de *Loin de la terre brûlée*. C'est la garantie qu'on s'en souviendra toujours, autrement dit, que l'objet sera toujours là.

D'un autre côté, on peut aussi le lire comme une tentative de sortir de la fascination des images autant que du réel de l'objet. C'est cette tentative que poursuit la renaissance. On passe, dit Daniel Arasse⁸, de la mémoire à la rhétorique, soit, via la perspective, hypertrophie du souci de réalité et de vérité du texte, au maniérisme, souci de vérité des sentiments. Mais contrairement à ce que dit Daniel Arasse, je soutiendrais que ce ne sont là que *modalités* de la rhétorique laissant en dehors de la question ce qui jamais ne s'inscrit : la parole comme telle, l'annonciation que tant *d'Annonciations* ont tenté pourtant de piéger dans leurs habiles reconstitutions.

Rappelons-nous que nous devons à Saint Bernardin de Sienne des pages et des pages d'aphorismes tels que : l'Annonciation, c'est le moment de passage du divin à l'humain, de l'incommensurable à la mesure, de l'infini au fini, de l'innombrable au dénombrable, etc. bref autant de descriptions d'un changement d'espace.

En tout cas, si ça brûle de passion chez Bernardin comme chez Mariana-Sylvia l'héroïne de *Loin de la terre brûlée*, le frigo de mon analysante jette un coup de froid. Dans le fond, ça revient exactement au même. Elle cherche peut-être à mettre un froid de la même façon que j'ai essayé d'en parler pour éteindre l'incendie. Car c'est au moment où on va perdre l'objet qu'on prend le risque de tout faire sauter. C'est ce que j'ai senti avec Joséphine : qu'elle risquait de s'en aller, ce qui exacerbe la passion, c'est-à-dire la résistance ; sauf à en parler.

⁸ D. Arasse, *Histoires de peintures*, p. 165.

La boîte, comme dans les peintures, comme le cadre lui-même de la peinture, comme la perspective elle-même, c'est une tentative d'imaginer la fonction comme telle, celle qui cadre les représentations, c'est-à-dire non seulement un représentant de la représentation, mais un représentant de l'affect, feu ou glace, qui met en valeur la représentation, en lui permettant de se distinguer de l'espace environnant.

Je reprends : la mise en boîte est la mise en cadre de la peinture ; c'est le contour de la feuille de papier, c'est l'image du corps. C'est l'image du corps, comme ce corps du christ ressuscité auquel tient tant Saint Bernardin : un corps ressuscité, c'est-à-dire qui est devenu image et symbole, car le corps réel n'est rien sans l'image et le symbole. Ça me fait penser à mon analysante au démon, Estelle, qui se prétend morte. Tout en disant qu'elle a peur de mourir. Au fond quelle différence entre ce clivage et le clivage de Joséphine qui sait tout, en continuant de ne pas savoir ? La religion catholique s'en sort en disant cela : pour ressusciter, c'est-à-dire pour avoir un corps il faut manger le corps du Christ autrement dit, du symbole.

La boîte, qu'elle soit à chaussure ou dans cette boîte qu'est déjà le frigo, se révèle donc une image de la fonction de représentation, un *Vorstellungsrepräsentanz*. Et qu'est-ce qu'elle contient ? Une autre image de la fonction, mon frère, sa mère, quelque chose qui nous oblige à renoncer à l'objet pour se contenter d'un enregistrement, c'est-à-dire la trace de cette coupure, une lettre.

Dans le rêve ce sont des objets à trois dimensions ; mais le rêve est écriture : ce ne sont que des objets à deux dimensions. Et, en les analysant par la parole, on en revient à leur fonction qui ne se décrit qu'avec la une dit-mention de la parole : ça sépare intérieur et extérieur.

C'est donc toujours une tentative de mise en boîte c'est-à-dire ce qui ne pourra jamais être mis en boîte : la mise en boîte comme telle, l'appareil à créer les représentations, la fonction symbolique.

Chapitre 2

Le triomphe du savoir mis en boîtes

Principe et objet

Deux modalités de mise en boîte : Aristote et Galilée

Les catégories n'ont pas toujours la même signification ni la même fonction.

Les différentes catégories d'Aristote : celles de la *Physique* ne sont pas celles de la *Logique*.

La disparition des catégories chez Galilée au profit de la loi universelle.

Cause et conséquences, comme dit Descartes.

Microcosme et macrocosme : la bouteille de Klein comme modèle.

Le triomphe de Saint Thomas d'Aquin

Un tableau, de la même façon, propose dans un cadre, une mémoire. Du moins était-ce ainsi que nombre d'œuvres étaient considérées au moyen âge et à la renaissance.

Daniel Arasse nous suggère de considérer ainsi la fresque d'Andrea da Firenze qu'on peut voir dans l'église Santa Maria Novella de Florence, *Le triomphe de Saint Thomas d'Aquin* :



Tableau 11 : Andrea Da Firenze : le triomphe de Saint Thomas d'Aquin. 1343 / 1377

Dont voici une partie un peu moins floue :



Tableau 12 : Andrea Da Firenze : le triomphe de Saint Thomas d'Aquin. 1343 / 1377, détail.

Triomphe de saint Thomas

Les thèmes essentiels du christianisme (*Passion et Rédemption de Jésus*) sont représentés sur les parois nord et sud, tandis que les murs transversaux témoignent d'une religion plus « séculaire » : la fresque du mur ouest figure un triomphe de saint Thomas d'Aquin face à l'hérésie (*Triomphe de saint Thomas et Allégorie des sciences*), faisant ainsi face à une exaltation de l'œuvre des dominicains (*l'Église militante et triomphante*).

Daniel Arasse en fait un témoignage de l'art de la mémoire, entre le principe et son effet ; ce que je traduis par : la fonction et l'objet que produit la fonction.

Comme on peut voir : la justice trônant et à ses pied l'injuste écrasé. Ou encore : la philosophie en trône et à ses pied les philosophes.

La justice est particulièrement bien venue dans cette histoire en tant qu'elle tranche avec l'épée qu'elle tient d'une main et les plateaux de la balance qu'elle tient de l'autre : c'est entre les deux plateaux qu'elle doit trancher avec cependant toutes les nuances que peuvent introduire un procès. En ce sens, toutes les représentations de Saint Michel ou saint Georges terrassant le dragon sont du même ordre. C'est une tentative d'écraser l'injuste, cette injustice fondamentale qu'est la castration. On ne peut pas trouver de représentation du sexe féminin donc on le pénètre, on tente de le boucher avec tout ce qu'on peut trouver et qui pourra prendre le nom de phallus. En ce sens l'absence de représentation, voilà l'objet, la fonction étant la fonction signifiante, qui dès lors peut s'appeler fonction phallique.

La philo avec à ses pieds les philosophes, c'est du même ordre : aucun philosophe ne peut se targuer d'avoir en sa possession la philosophie. C'est simplement ce qui le fait parler. Comme le sexe féminin est ce qui fait se mouvoir Saint Georges.

Trancher, change d'espace, c'est mettre quelque chose en boîte, ou c'est mettre un cadre autour de quelque chose qu'on n'arrivait pas à cerner.

Le Triomphe de Saint Thomas d'Aquin repose sur son savoir, dont chacun des personnages inscrit dans une boîte de mémoire, représente un élément. Je n'ai pu trouver quel partie du savoir représentait chacun de ces personnages, mais il est clair que leurs accessoires et leur attitudes devait parler au spectateur du moyen âge d'une manière beaucoup plus claire qu'à nous ; la division en deux fois 7 boîtes évoque sans doute, les 7 arts libéraux qui formaient la trame de tout savoir de l'époque : le **Trivium** du langage - grammaire, rhétorique, dialectique - associé au **Quadrivium** des nombres - musique, arithmétique, géométrie, astronomie.

Comme on peut voir : la justice trônant avec sa balance, et à ses pieds, l'injuste écrasé, le bon récompensé. Ou encore : la philosophie en trône et à ses pieds les philosophes, chaque personnage s'étant illustré dans le domaine dont l'allégorie trône au-dessus de lui, dans sa boîte particulière.

Daniel Arasse⁹ fait de cette fresque un témoignage de l'art de la mémoire, entre le principe et son effet ; ce que je traduis par : la fonction et l'objet que produit la fonction. Ma topologie permet de se souvenir de cette opposition fondamentale avec la formule (je ne dis plus dessin, c'est une lettre mathématique) de la bande de Möbius. Cette dernière présente en effet la caractéristique d'être à la fois une surface et un bord. *Localement* on peut la considérer comme une surface ayant un bord, certes, mais *globalement* ce bord étant unique, il réduit théoriquement la surface à rien. Ceci se comprend bien lorsqu'on repère précisément les moments de la construction d'une bande de Möbius (voir Les trois torsions de la bande de Moebius).

J'y reviendrai cette fois-ci, en analysant de façon précise comment la bande de Moebius nous permet de fixer la théorie analytique comme montant de la pratique, notamment cette distinction des représentations de choses et des représentations de mots, ainsi que le mouvement de l'analyse qui consiste à rattacher les représentations de mots perdues aux représentations de choses persistantes (sous forme de rêves ou de symptômes), tandis que l'art de la mémoire s'efforce de substituer des représentations de choses aux représentations de mots. La première cherche à débloquent le fonctionnement de la fonction figé en objet par un symptôme, tandis que le second cherche au contraire à bloquer dans la mémoire la fugacité des discours.

Le gouvernement et ses effets dans le monde comme allégorie de l'oppositon principe et objet

Comme le *principe*, par exemple, la philosophie, met en rapport des énoncés qui seront des thèses et des antithèses philosophiques. Selon Kojève¹⁰, en effet, la thèse de Platon ne tient que de l'antithèse d'Aristote, etc. Par exemple, la politique, où le pouvoir met en rapport les citoyens en régulant leurs relations afin de leur faire produire les institutions et les objets dont ils ont besoin. Telle est la *fonction* du gouvernement. Voilà ce que nous trouvons dans *l'Allégorie du bon gouvernement* et *l'Allégorie des effets du bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, au Palazzo Publico de Sienne.

⁹ *Histoires de Peintures*, Folio essais.

¹⁰ Alexandre Kojève : « Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne » Gallimard, TEL.



Tableau 14 : Ambrogio Lorenzetti Allégorie du bon gouvernement et Effets du bon gouvernement
Palazzo Pubblico, Sienne 1338/39

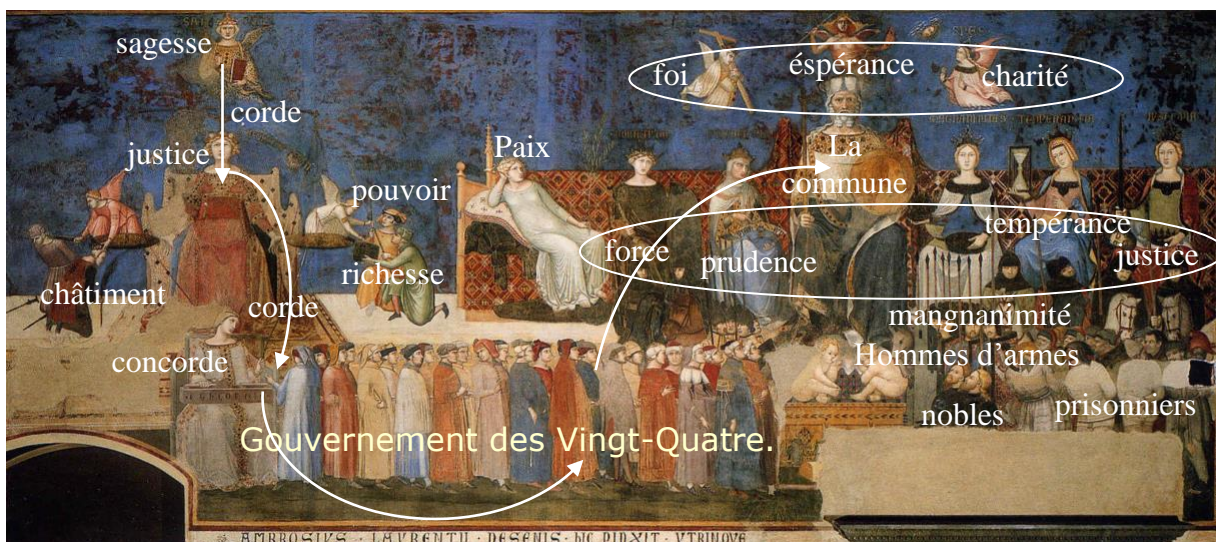


Tableau 15 : Ambrogio Lorenzetti : Allégorie Du Bon Gouvernement 1338/39

J'ai écrit les légendes pour le rendre plus lisibles ce qui est déjà écrit sur le tableau : la boîte ici, c'est la lettre qui donne son nom à l'allégorie. Une corde met en rapport la sagesse, qui tient en main le livre biblique du même nom, avec la justice. Les plateaux de la balance représentent, d'une part la fonction de distribution de la Justice qui donne à chacun suivant ses propres talents (pour certains c'est un coffre-fort; pour d'autres, le bâton de commandement). D'autre part ces plateaux possèdent aussi une fonction de commutation: ils

attribuent à chacun suivant ses mérites (on couronne le juste et on décapite le réprouvé). L'épée de la justice tranche comme la castration et comme la coupure topologique dans l'espace intra psychique : il s'agit d'accepter ou de rejeter. Ensuite la corde passe dans les mains de la Concorde avec un rabot sur ses genoux pour aplanir les disputes et les controverses.

Puis la même corde arrive aux mains de vingt-quatre citoyens habillés et coiffés suivant la mode de l'époque. Ceux-ci symbolisent l'ancien gouvernement de Sienne que l'on appelait le Gouvernement des Vingt-Quatre.

Enfin cette corde finit dans les mains d'un vieillard imposant, vêtu de blanc et noir, c'est à dire aux couleurs de la ville. Il représente la Commune, donc aussi le Bien Commun. L'autorité et la légitimation de sa régence sont exprimées par les conseillères. Celles-ci se tiennent à ses côtés pour le guider. Il s'agit des Vertus Théologiques (à partir de la gauche : la Foi, la Charité et l'Espérance) qui planent au-dessus de lui et des quatre Vertus Cardinales (la Force, la Prudence, la Tempérance et la Justice) qui sont assises à côté de lui avec la Magnanimité et la Paix.

Cette corde, c'est le signifiant, la parole qui circule de l'un à l'autre. C'est elle qui ici, fait le cadre du tableau. Elle articule les différentes instances entre elles à la manière de la torsion qui articule les faces de la bande de Möbius. Mais nous avons deux types d'articulation : entre les instances d'une part, entre les mots et les choses d'autre part. Dans cette perspective, la justice, avec ses deux plateaux, devient donc l'allégorie la plus proche de la bande de Möbius.

En bas à droite, des hommes d'armes veillent à la sécurité des citoyens et un groupe de prisonniers liés montre ouvertement ce qui arrive aux rebelles et aux hors-la-loi. Deux nobles avec de longs cheveux offrent à genoux leurs châteaux à la Commune, renonçant de la sorte librement à leur souveraineté en faveur de l'état siennois.



Tableau 16 : Ambrogio Lorenzetti : Effets Du Bon Gouvernement à la ville. 1338/39

La vie quotidienne se déroule en toute harmonie dans une magnifique ville en pierres et en briques, remplie de tours, de palais, d'habitations privées, d'églises et de magasins.

On y voit d'extraordinaires moments tirés de la chronique du XIV^{ème} siècle : les activités de production et de commerce (le teinturier, l'orfèvre, les ouvriers sur les échafaudages), la leçon universitaire, la halte dans la taverne, des éleveurs avec leurs bêtes et même un cortège nuptial.

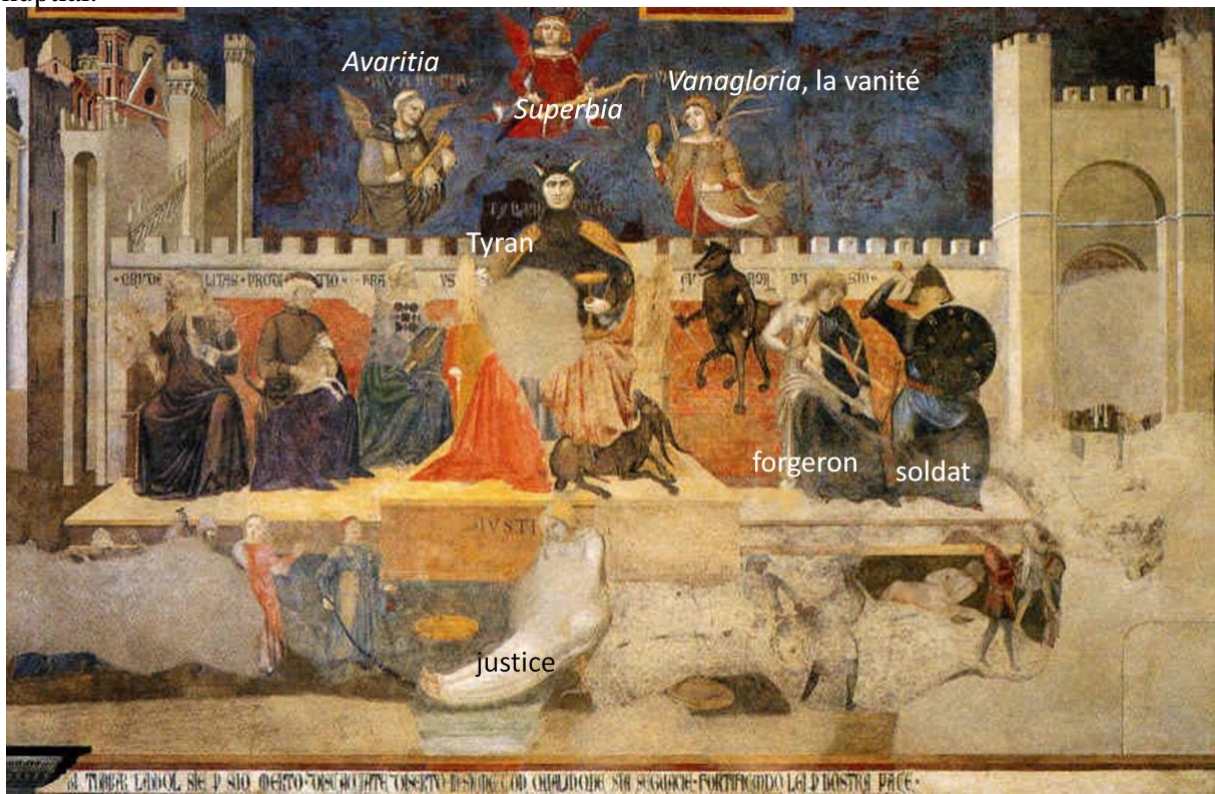


Tableau 17 : Ambrogio Lorenzetti : Allégorie du Mauvais gouvernement (1337-40)

Le dirigeant démoniaque de la cour maléfique s'appelle Tyrannie : il tient prisonnière à ses pieds la Justice. Les effets qui en dérivent sont la misère, les abus, la destruction et la famine, dans une ville où le seul artisan est le forgeron qui fait les armes.

Au centre d'une longue tribune figure *Tyrannia* sous un aspect démoniaque qui tient prisonnière la Justice à ses pieds, et dessus de laquelle planent trois femmes maléfiques, *Avaritia*, une vieille femme avec des ailes de chauve-souris, *Superbia*, l'épée dégainée et le joug de travers et *Vanagloria*, la Vanité, qui se complaît dans un miroir. En dérivent la Misère, les abus, la Destruction et la Famine. Le seul artisan est le forgeron qui fabrique les armes. À l'époque où cette fresque fut commandée, Sienne était en proie à la famine, à la mort et aux insurrections.

« Le fort Lorenzetti a inscrit lui-même les sages devises de sa loi sous les fresques du Mal Gouverne.

I. Pour faire son bien sur la terre, la Tyrannie a soumis la justice : nul ne passe par là sans risque de la mort.

II. Où est Tyrannie, Guerre, Vol et Dol prennent force près d'elle.

III. La Tyrannie s'accorde avec tous les vices liés à la nature. »

— André Suarès, *Voyage du condottière*

Si, au Moyen âge, l'allégorie se personnifie, la personne reste un être abstrait distincte de celle qui s'est illustrée dans la discipline représentée. A l'approche de la renaissance, la fonction du principe s'incarne en un personnage précis, transformation peut-être induite par le souci de réalisme que l'invention de la perspective a permis de pousser à la perfection.

Ainsi, en observant les fresques de Mantegna (1474) de la Chambre des époux, dans le palais ducal de Mantoue, Daniel Arasse voit les deux murs comme la représentation de la politique et de ses effets sur le royaume. Il s'agirait donc du principe du bon gouvernement, représenté avec *La Cour Assemblée* où le marquis est entouré de toute sa famille et de ses suivants, et de l'application du principe à travers *La Rencontre*, autrement dit, une scène calme, où des hommes importants sont représentés et où le royaume à l'arrière plan est en bon état. Il s'agirait donc pour l'auteur du symbole du parcours en toute sécurité d'un territoire protégé politiquement et religieusement. Il suppose donc qu'Andrea Mantegna aurait pu s'inspirer du Bon Gouvernement et des Effets du bon gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti, œuvre de 1330. Mais il fait également la même analogie avec *Le triomphe de Saint Thomas* et *Le triomphe de l'Église Militante*. Sa vision cause/conséquence est assez originale mais réellement très intéressante et apporte une nouvelle vision de la Chambre après une longue période de stagnation des historiens de l'art concernés.

En ce sens, il rejoint l'idée de Descartes sur l'art de la mémoire.

Ainsi avais-je fait le rapprochement entre cet art de la mémoire et la topologie qui, en une figure, nous permet de nous rappeler toute une théorie.

Représentation bilatère et représentation unilatère : la mauvaise ou la bonne formule pour représenter les représentants de la pulsion.

Voyez que le bon ou le mauvais gouvernement, c'est celui qui juge ce qui est bon pour les citoyens. L'idée de ces fresques est idéaliste, car elle suppose un gouvernement tout bon ou tout mauvais. Il en est de même pour le jugement que les hommes portent sur eux-mêmes : ils se voudraient tout bon et reporter tout le mal sur les autres. Ainsi se fait d'ailleurs la séparation nécessaire entre soi et les autres, et d'une manière plus générale entre le moi et le monde extérieur, l'intérieur et l'extérieur.

En prenant appui sur ce que ces fresques signifient du rapport de la fonction à l'objet, nous devrions pouvoir inscrire cette opposition binaire sur une figure bilatère, c'est-à-dire à deux faces :

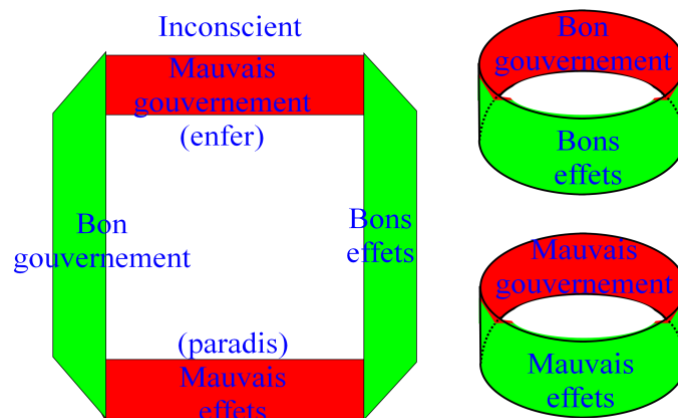


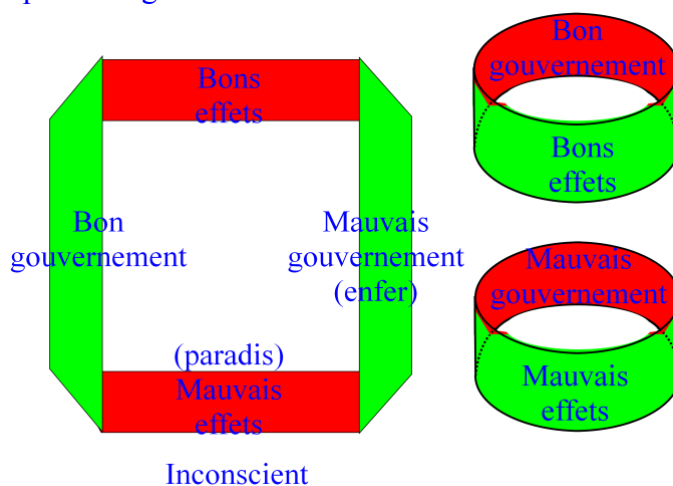
Tableau 18 : la bande bilatère reflétant la fresque de Lorenzetti.

Si, au plus simple, ce bilatère est un cylindre, sur une face nous aurions le bon gouvernement et sur l'autre face, les bons effets qui s'ensuivent. Un second cylindre nous serait alors nécessaire pour représenter de la même façon le mauvais gouvernement et ses effets. Comme sur les deux faces d'une pièce carrée, ou les deux faces d'une pièce de monnaie, l'objet sur une face est l'indispensable complément du principe qui, sur l'autre face, l'a engendré. Mais, comme on le voit, le bon gouvernement ne s'érige comme tel que *contre* l'idée du mauvais gouvernement et ses effets maléfiques. Comment pourrait-on connaître le bon si nous n'avions connaissance du mauvais ? Il en est de même de la vie et de la mort, du blanc et du noir, du haut et du bas, de la droite et de la gauche, etc. En bref il s'agit de l'opposition signifiante minimale telle que Lacan en a proposé la formule : $S \rightarrow S'$. Nous voyons aussitôt que cette opposition doit se redoubler d'une seconde : le bon et le mauvais ne s'opposent pas de la même manière que le principe et l'objet qui en découle. Bon et mauvais sont des attributs de l'objet qu'on accole également à sa source par induction rétrograde. La seconde opposition dont il est question sera celle du principe qui engendre aux effets engendrés, $S1 \rightarrow S2$, $S1$ étant le principe, $S2$ le savoir qu'il engendre.

Il se trouve que cette double opposition peut se représenter sur un seul et même cylindre à condition de l'écraser sur un plan, ce qui est le principe de toute écriture, et finalement, de toute mémoire. Si la parole se suffit d'une seule dimension, temporelle, comme celle de mots que nous sommes obligés de prononcer les uns derrière les autres, leur mise en mémoire suppose que, à la fin d'un exposé nous nous souvenions du début sans quoi le sens général nous échappera. Ce qui est vrai d'un exposé, l'est aussi d'un paragraphe et de la plus élémentaire des phrases. Nous retrouvons la théorie de la rondelle que j'avais mise au principe de l'invention de l'art de la mémoire.

Ainsi ce qui est bon ne le sera que par souvenir du mauvais : si nous n'avions pas d'élément de comparaison, comment ferions-nous pour juger d'une chose qu'elle est bonne ? La mise à plat du cylindre nous offre une opportunité pour peu que la largeur de la bande soit suffisamment petite par rapport à sa longueur. Son écrasement fait alors apparaître 4 torsions séparant 4 zones de surface. Nous pouvons alors placer le bon gouvernement et ses effets sur la face dessus, plus facilement accessible, et réserver le mauvais à la face dessous qui se révèle à nous par les torsions.

Nous aurions pu conserver le même principe que dans la précédente écriture en deux cylindres. Alors, chaque gouvernement se serait vu séparé de ses effets que d'une seule torsion, le bon et le mauvais se retrouvant sur la même face théorique mais séparé par les torsions dues uniquement à l'écriture, c'est-à-dire à la mémoire. L'écrasement rend lisible que le jugement aurait voulu éradiquer à jamais. Mauvais effet de la mémoire ? Au contraire, bon effet puisque c'est cette mise en correspondance qui permet de le jugement, et qui rappelle par là même qu'aucun gouvernement n'est ou tout bon ou tout mauvais.



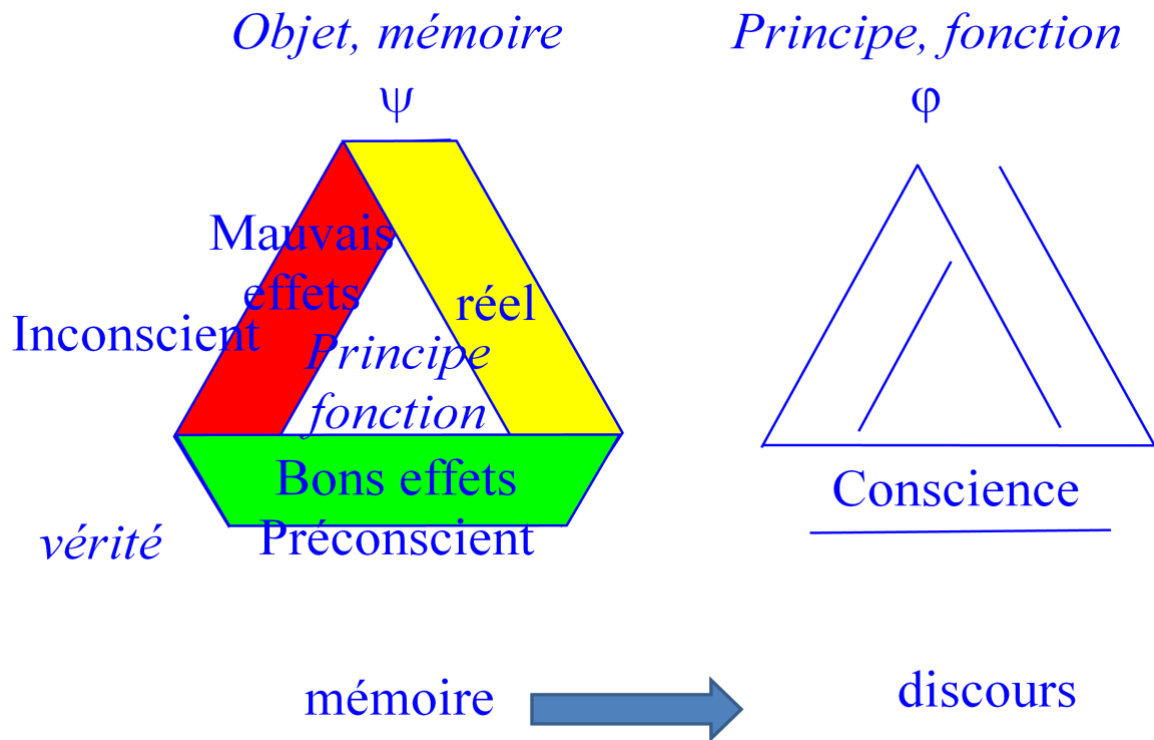
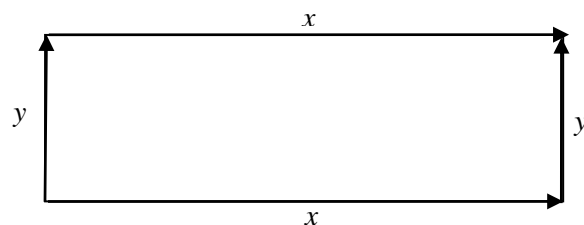


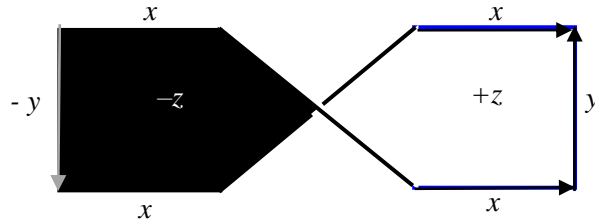
Tableau 19 : effets de la bonne représentation de la fresque de Lorenzetti, grâce à la bande de Mœbius (représentant des représentations)

Construction d'une bande de Mœbius : trou et surface comme formule mathématique de l'opposition fonction et objets, cause et conséquences

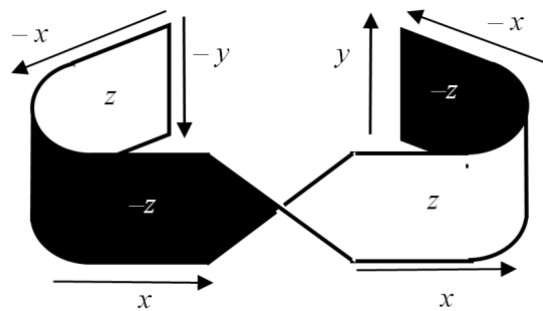
Reprenons les étapes de construction d'une bande de Mœbius, dans les conditions d'une expérience matérielle, c'est-à-dire que nous disposons d'une bande de papier à deux dimensions x et y .



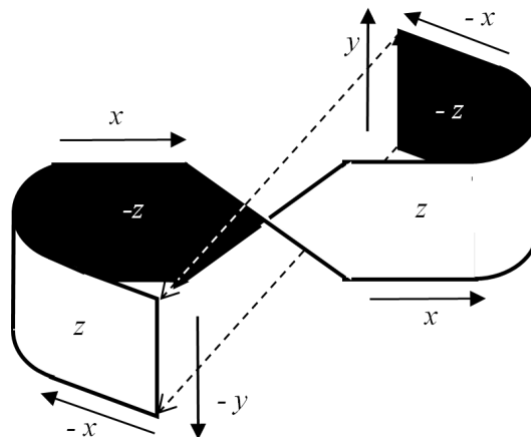
Une torsion imprime un signe « – » à la dimension y , tout en créant une dimension z , la troisième dimension qui jusqu'alors était absente :



Pour l'instant nous n'avons pas encore une bande de Möbius, mais un nœud papillon. Il faut encore rabouter les deux côtés y et $-y$. Pour ce faire, il y a deux méthodes : avec trois torsions, dont une de sens contraire aux deux autres. :



...ou avec trois torsions de même sens :



Dans les deux cas, on s'aperçoit que, si l'on s'en tient au sens initialement donné aux vecteurs dimensionnels, cette opération annule toutes les dimensions : $x - x$, $y - y$, $z - z$. Nous aboutissons donc à ce paradoxe que, partis d'une surface, nous arrivons à un trou, un pur espace vide. Ceci est une fiction due à la notation, bien sûr, c'est-à-dire à l'encodage. La surface est toujours là dans le réel, mais si nous voulons la saisir par le biais des mêmes outils d'écriture que ceux donnés au départ, nous échouons : nous n'avons plus rien.

Autrement dit : nous sommes passés *de l'objet au principe* qui gouverne sa construction, car le principe, n'étant pas un objet, n'a évidemment aucune dimension.

Le sens des torsions s'apprécie de manière extrinsèque : moi, lecteur, je tiens compte de ce que je vois (perception) qui est une écriture, une mise à plat orientée par mon point de vue (représentation). Ce dernier me présente tour à tour une face « dessus » et une face « dessous ». Je les lis comme telle, au pied de la lettre que je suis en train d'écrire. Ainsi, en se donnant un sens de parcours (de lecture) on distingue un passage de dessus à dessous (sens +) et un passage de dessous à dessus (sens -). Le point de vue intrinsèque, habituellement promu en topologie, n'apporte rien : intrinsèquement, un point parcourant la bande est toujours sur la même face (rêve, délire) et sans appui extrinsèque (rapport à l'autre, parole), il

n'a aucun moyen de savoir s'il change de face ou pas, s'il est sur une sphère ou sur un tore ou sur une bande de Moebius.

Il en est de même ici que dans la théorie de la rondelle : c'est une fois le bouclage terminé qu'on peut apprécier le sens des torsions (on va le voir) et c'est après-coup qu'on peut les repérer et le nommer, de façon à engager une nouvelle construction.

Le même objet nous donne donc à lire à la fois un trou et une surface, selon la modalité de lecture qu'on choisit. Selon le point de vue, on peut donc y lire le principe (trou) ou ses effets (surface), c'est-à-dire la cause ou la conséquence. Or, nous avons vu qu'il fallait en passer par le trou, c'est-à-dire la troisième dimension, pour construire l'objet. Comme en mathématique, la fonction f est ce qui produit les objets de coordonnées x et y : $y = f(x)$. Elle *met en rapport* x et y , comme le sexe *met en rapport* les humains pour leur faire produire des enfants, comme un signifiant se *met en rapport* avec d'autres signifiants pour produire des signifiés et des significations.

Pour se souvenir il était conseillé de faire appel à l'indécent et au ridicule, à l'écœurant, à l'obscénité, au scatologique, au comique bien gras. ... tiens comme par hasard il s'agit de solliciter l'inconscient, c'est-à-dire ce que justement la mémoire se refuse d'admettre de manière consciente mais retient de manière bien plus efficace de manière inconsciente. C'est ainsi que les images associées pouvaient être actives, « *images agentes* », et donc frapper l'imagination et faciliter la mémoire.

Ceci est à rapprocher de la question que Freud aborde sous le nom de quantum d'affect (*Affektbetrag*). Il s'agit peut-être même de la même chose. Dans *Le refoulement*¹¹, Freud énonce que ce quantum d'affect peut subir trois destins :

- Disparaître totalement,
- Réapparaître sous une coloration quelconque
- Réapparaître sous forme d'angoisse.

Cette dernière occurrence signe l'échec du refoulement : si le représentant-représentation a disparu, le quantum d'affect qui le mettait en valeur subsiste. Le but du refoulement étant de supprimer le déplaisir, ce but n'est évidemment pas atteint. La bande de Moebius nous permet de formaliser cette théorie de façon précise :

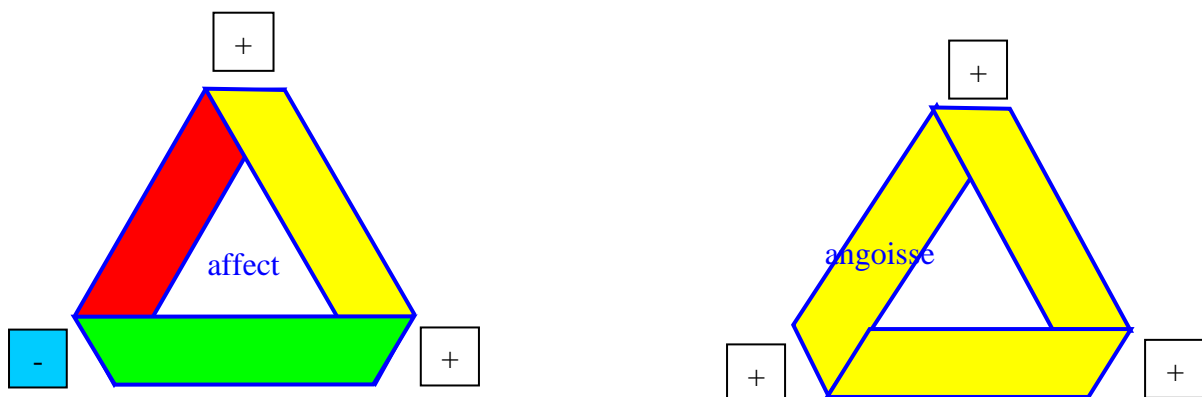
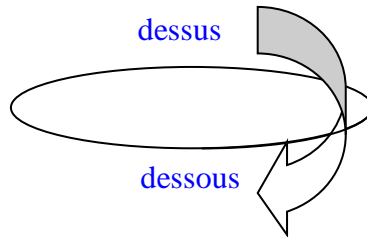


Tableau 20 : représentation des affects par la bande de Moebius.

¹¹ In *Métapsychologie*, 1915.

L'affect est transformé en angoisse lorsque la surface ne parvient pas à se distinguer du trou. De la même façon qu'il faut apprendre à lire les allégories du moyen âge, il faut apprendre à lire ces figures. Qu'est-ce qu'un trou ? C'est un vide entre deux bords. Dans la figure de gauche, dite bande de Moebius hétérogène à cause du sens des torsions qui n'est pas toujours le même, ce vide est marqué entre le dessus et le dessous : on peut le lire ainsi parce qu'il y a une zone clairement dessus et une zone clairement dessous.



C'est donc bien que quelque chose sépare ces deux bords, un trou que l'on peut assimiler à celui qu'on peut lire au milieu et autour. Ce vide, avec ses deux bords, constitue la troisième dimension comme telle. Elle n'est pas inscriptible réellement dans les deux dimensions de la page : c'est pourquoi on peut lire ce qui n'est pas écrit, le blanc, comme une métaphore de ce qu'on ne peut pas écrire, la troisième dimension. L'opération de passage d'un bord à l'autre se fait par les torsions. Le lieu des torsions se situe donc clairement dans la troisième dimension.

A l'inverse, dans la figure de droite, dite bande de Moebius homogène à cause du sens des torsions qui est toujours le même, chaque zone est à la fois dessus et dessous. Très localement, la torsion peut donner l'illusion de passer d'un dessus à un dessous, mais dès qu'on est dessous, il suffit d'approcher l'autre bord de ce dessous pour s'apercevoir qu'il est dessus. La torsion n'est donc pas efficiente, la troisième dimension ne s'inscrit pas, le trou non plus.

Ceci correspond à la figure de l'angoisse : Lacan nous fait remarquer que l'angoisse signe l'approche de l'objet, c'est-à-dire la suture du manque. On est saisi d'un sentiment d'étouffement, de panique, indiquant le bouchage des trous, ne serait-ce que ceux du nez. On est saisi d'une envie de sortir si l'on est dedans et claustrophobe, d'une envie de rentrer si on est dehors et agoraphobe. En général, cette dernière phobie n'est que la conséquence d'une première phobie, celle d'un animal ou d'un objet d'angoisse quelconque qui risque d'apparaître dans le champ extérieur et donc de boucher toute perspective au sujet. C'était le cas chez le petit Hans.

La bande de Moebius homogène écrit donc la formule de l'angoisse et au-delà, de la psychose. Elle représente le destin de l'affect lors de l'échec du refoulement. Si je représente l'affect par le trou, en tant que ce qui met en valeur la représentation, l'angoisse représente ce que devient l'affect lorsque la représentation a disparue, c'est-à-dire qu'elle ne se distingue plus de l'affect : trou et surface sont confondus.

Ainsi s'explique la préoccupation des théoriciens de l'art de la mémoire : il faut placer une idée, c'est-à-dire une représentation, à l'intérieur d'une pièce précise, c'est-à-dire dans un trou. Mais ce trou sera d'autant plus efficace lorsqu'il se redouble d'un affect rendant la figure grotesque, odieuse, ou hilarante.

En ce qui concerne la topologie, ce qui rend la figure opérante et facilement mémorisable, c'est sa logique graphique en tant qu'elle correspond exactement à l'articulation de ce qu'on cherche à représenter. C'est la raison du choix de la bande de Moebius contre l'anneau, ou du nœud borroméen contre tous les autres nœuds.

Alors, comment représenter l'amour et la haine ? Le sentiment nous affecte-t-il indépendamment des représentations ? Sans doute pas, car, pour qu'il y ait amour ou haine il

faut bien qu'il y ait une représentation c'est-à-dire un objet sur lequel nous faisons porter le sentiment. Toutefois amour et haine comme sentiments n'ont pas d'image : ce sont des éprouvés ; à ce titre, nous ne pouvons les inscrire que dans le trou. Mais, à la différence de l'angoisse, il est possible de les nommer par les signifiants «amour » et « haine », qui en font les bords du trou. La haine est-elle toujours l'autre face de l'amour ? Ça se discute. Cependant, j'aurais tendance à rapprocher la haine de ce sentiment de rejet et de négativisme qui fait que les enfants jettent les objets au loin, et rejettent les injonctions de adultes, soit la partie « *fort* » du jeu du *fort-da*. Cette partie correspond à ce que Hegel avait nommé du meurtre de la Chose. Ce qui en est ramené après le rejet, en guise de *da*, c'est essentiellement l'opposition phonématique O-A, c'est-à-dire la parole, signant la possibilité d'activité du sujet face à sa passivité première devant l'Autre, soit, tout simplement : la naissance du sujet.

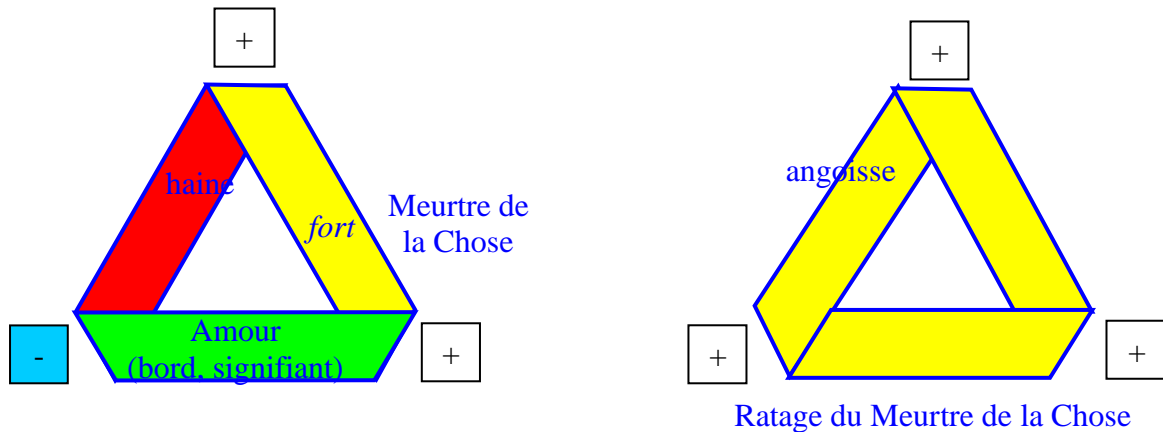


Tableau 21 : représentant des affects et représentation de la pulsion de mort

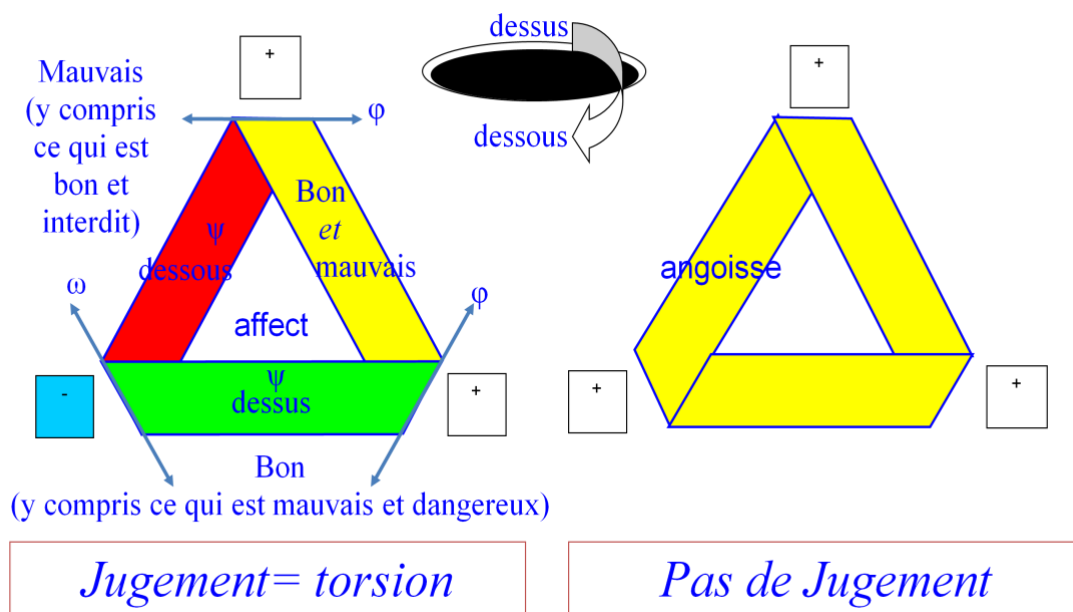


Tableau 22 : représentation des effets du jugement

L'art de la mémoire s'achemine peu à peu vers l'encyclopédie : une façon de retenir tous les savoirs.

Et qu'en est-il de la vérité ? Par exemple, un oubli ne témoigne-t-il pas d'une vérité ?

La perte de mémoire.

jeudi 12 mars 2009

Lorsque j'étais à l'aéroport de Roissy, avant de partir en vacances, il y a 3 semaines, j'ai reçu un appel d'une analysante qui attendait devant ma porte. J'avais oublié de la prévenir. Je me suis senti honteux et confus, je me suis excusé et lui ai demandé de me rappeler à la fin de mes vacances pour que nous convenions d'un nouveau rendez vous. Cependant, ça m'a travaillé une certaine nuit, pendant mes vacances. J'en suis arrivé à certains développements. En arrivant à Paris, j'ai aussitôt pris mon téléphone pour l'appeler et lui dire ceci : je crois que, en vous oubliant, j'ai reproduit inconsciemment l'abandon dont vous vous plaigniez de la part de votre père.

Maintenant la question que je me pose, à moi, c'est : pourquoi aurais-je fait ça ? pourquoi, plutôt, ça aurait-il fait ça ? Quelle drôle d'idée ? Il est vrai qu'elle m'avait demandé de déplacer son rendez vous habituel situé le jeudi, au samedi. J'avais accepté, alors que je savais que je partais ce samedi. Donc, ce savoir avait été oblitéré au moment où j'ai accepté ce déplacement. Je m'en étais souvenu après coup et j'avais écrit en gros sur mon agenda : prévenir cette analysante ! et je ne l'ai pas fait. Ça a donc insisté à deux reprises chez moi.

Or, elle m'est chère. Je l'aime vraiment bien et j'aime beaucoup nos séances. Elle m'apporte beaucoup, car elle est psychologue en formation et me parle de son stage dans une clinique psychiatrique.

L'idée de l'abandon dont elle se plaint de la part de son père m'est revenue aussitôt, en vacances, au moment où j'ai repensé à elle. Mais pourquoi diable reproduire une chose pas drôle, que je (conscient) n'a absolument pas envie de reproduire ? Pourquoi reproduire cette castration là ? Peut-être parce que, pour elle comme pour moi, l'abandon est un truc qui n'a pas de nom, qui n'arrive pas à être digéré. Alors la pulsion de mort s'en empare et reproduit la Chose de façon à ce que ça trouve un mot, une représentation. Et de fait, ça m'amène à lui en parler et obligatoirement, ça va continuer à nous faire parler.

Elle m'a dit avoir d'abord été agacée par mon coup de téléphone, parce que, dit-elle, elle n'avait pas envie d'être perturbée par « mes trucs ». J'ai aussitôt précisé qu'il s'agissait de « pas mes trucs, nos trucs ». Elle en a convenu car, poursuivant son développement, elle a foutrement ré analysé son rapport à cet abandon avec larmes et lame de fond, faisant remonter ce qu'elle croyait avoir réglé depuis belle lurette. Les détails lui appartiennent ; ça n'a pas sa place ici ; ici, ce qui se discute c'est la méthode analytique.

Je me suis doublement senti coupable : de l'avoir plantée là malgré moi, et ensuite d'avoir fait remonter une telle lame de fond. Pourtant c'est bien ça l'analyse, voire l'interprétation : amener du nouveau matériel. Et là, y'en avait, du matériel ! J'en conclus que l'inconscient m'a donné l'occasion d'engager chez elle un travail d'interprétation parce qu'il l'avait induit chez moi, au niveau d'une interprétation de ma résistance.

Ma mémoire a été défaillante. J'ai des gens à heures régulières : je ne les oublie pas car les horaires sont aussi fixes que les murs porteurs d'une maison ; mais Joséphine a des horaires baladeurs. Il m'arrive de mettre quelqu'un à sa place. Mais ce n'est pas le cas de cette analysante qui avait un horaire fixe... mais pour une fois elle a demandé un déplacement. Est-

ce seulement une affaire de mécanique de la mémoire, certainement ça joue un rôle. Mais que l'idée me soit venue de l'abandon joue aussi son rôle. Il est clair que l'idée m'est venue. Elle n'est peut-être venue que pour mettre du sens sur une mécanique qui n'en a pas : peu importe, ce qui importe ce sont les résultats.

L'art de la mémoire exposé par Cicéron consiste à poser les objets dans des lieux, c'est-à-dire de les mettre en boîte ; au fond c'est le travail du rêve.

Pourquoi l'histoire de l'art a-t-elle retenu certains tableaux plus que d'autres ? parce qu'ils représentaient quelque chose de la structure dans laquelle chacun peut se sentir concerné. Parce qu'ils représentent les mythes qui ont bercé l'humanité, autre description de la structure. Parce chacun dans ses rêves et dans les manifestations de son inconscient, peut retrouver cette même structure.

Est-ce cela que Freud a tenté de codifier dans ce qu'il a appelé les rêves typiques ?

Les rêves typiques :

C'est dans la *Traumdeutung*, à « matériel et sources du rêve » .

I le récent et l'indifférent dans le rêve. II le matériel d'origine infantile, source du rêve.

III sources somatiques du rêve

IV les rêves typiques.

Rapidement, ces rêves répertoriés par Freud sont :

1 rêve de confusion à cause de la nudité = rêve d'exhibition

2 rêve de mort des personnes chères. : rivalité fraternelle et œdipienne. C'est là qu'il expose le complexe d'Oedipe.

3 Rêve d'examen

Et ça revient dans « le travail du rêve » après « condensation, déplacement, procédé de figuration dans le rêve, prise en considération de la figurabilité », vient :

La figuration par symboles dans le rêve. Autres rêves typiques.

Et qu'est-ce qu'on trouve, là ? Essentiellement des rêves de castration.

Je rangerais volontiers les rêves d'exhibition dans le déni de la castration ce qui les ramène à la castration ; même chose pour les rêve d'examen. Oedipe se soumet à un examen lorsqu'il va voir la sphinge ; et à un autre lorsqu'il lui faut trouver le meurtrier de Laïos pour stopper la peste à Thèbes.

Disons que tout rêve parle de l'Oedipe et de la castration ; car telle est la structure. Mais alors ça foutrait en l'air la méthode analytique, la méthode princeps de Freud ? Non, car voilà la question du sujet de l'énonciation qui nous rattrape par un autre bout.

N'empêche en procédant ainsi je procède à une réduction des objets à la fonction, je remonte de la Chose aux causes.

L'Ecole d'Athènes.
(1509, 1510).

Que peut nous apporter cette fresque de Raphaël, « L'Ecole d'Athènes », que l'on trouve dans la Chambre de la Signature au Vatican ? Qu'est-ce qu'elle nous apporte en tant qu'analysant, en tant qu'analyste ? Comme le fait remarquer Daniel Arasse, il s'agit d'une œuvre construite sur le principe de l'art de la mémoire. Cet art se présente comme l'envers de la psychanalyse : discours du maître visant à appliquer les lois de l'inconscient à la mémorisation consciente. Car, à travers ce souci d'efficacité bien nécessaire à une époque où le livre imprimé fait défaut et où même les moyens d'apporter des notes en conférence manquent au rhéteur, les théoriciens de la mémoire n'en découvrent pas moins des lois que Freud retrouvera comme étant celles de l'inconscient : la division entre représentation de chose et représentation de mot, la plus grande facilité avec laquelle la mémoire se fixe sur les représentations de choses, ce qui amène à situer les idées qu'on souhaite développer dans des lieux de mémoires, bâtiments ou corps humain, ou personnages dans les pièces d'un bâtiment.

Pourquoi la mémoire se fixe-t-elle plus facilement sur les représentations de choses ? peut-être tout simplement parce que la mémoire ne fonctionne que grâce aux représentations de choses. J'ai avancé l'idée que la mise en mémoire fonctionnait comme la mise à plat d'une bande de Moebius, ou encore une écriture : les paroles s'envolent, les écrits restent. Mais les écrits et les images, tout ce que j'appelle en définitive *lettres*, ont besoin des deux dimensions d'une surface pour se fixer. Les représentations de mots, autrement dit les signifiants, se contentent de la seule dit-mention temporelle, car dans l'énonciation, il faut bien aligner les mots les uns derrière les autres. Cependant pour en retenir quelque chose, il faut bien que ça fasse sens, c'est-à-dire que le fil signifiant revienne sur lui-même, c'est-à-dire qu'il se recoupe. C'est pourquoi la rhétorique classique, celle que nous avons apprise au lycée, insiste sur le fait que la conclusion de tout écrit doit reprendre les éléments de l'introduction et du développement, afin de montrer le chemin parcouru. De même et de façon plus conceptuelle, la philosophie telle qu'elle est décrite par Kojève¹² en fonction de sa lecture de Hegel, s'avance de l'hypothèse à la synthèse en développant thèse et antithèse, elles-mêmes divisées en deux parathèses. La synthèse doit bien entendu reprendre la thèse et l'antithèse, et chacune des parathèses.

Mais pour la moindre phrase, qu'on soit locuteur ou auditeur, lorsqu'on arrive à la fin de l'énonciation, il est nécessaire d'avoir retenu en mémoire le début, sans quoi on ne sait plus le sens de ce qui est dit. Quel que soit la longueur du fragment de texte considéré il faut donc que la mémoire travaille en rapport avec l'énonciation en construisant des boucles continues, dont les expressions conceptuelles rhétorique et philosophique ne sont que l'aspect intellectuel émergeant.

La « théorie de la rondelle » est ce qui rend le mieux compte de cette nécessité du retour de tout discours sur lui-même :

¹² Kojève : *Essai d'une Histoire raisonnée de la philosophie païenne*. Gallimard.

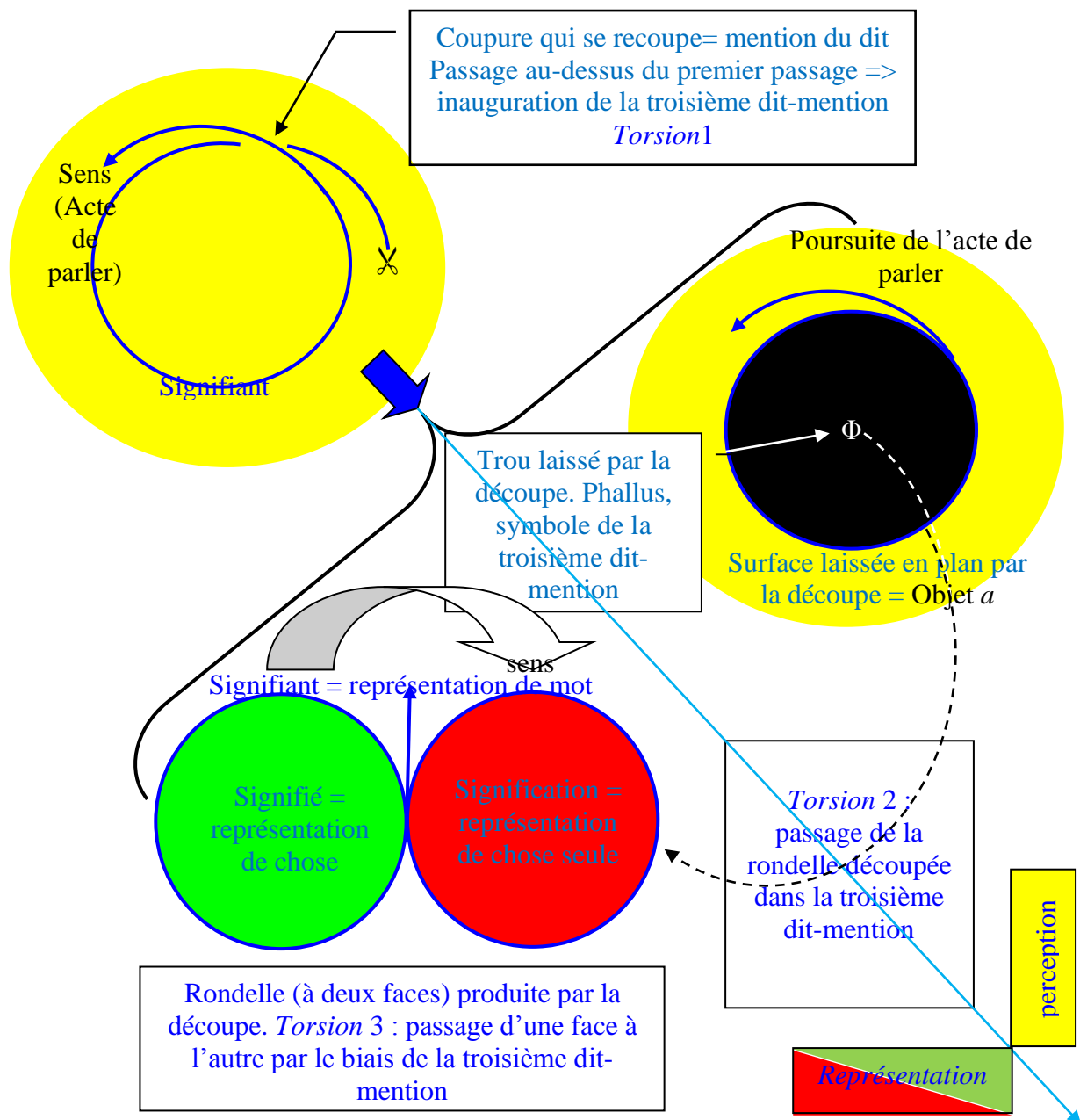


Tableau 23 : théorie de la rondelle, généralisation.

(Les mentions : torsions 1, 2 et 3 sont en rapport avec la théorie de la bande de Moebius, voir : Les trois torsions de la bande de Moebius)

Le jeu de mot de la dit-mention s'explique par cette recoupe que recommandent la rhétorique et la philosophie, recoupe qui ne peut qu'être nécessaire au simple dire : dans la conclusion, on mentionne le fait qu'on a déjà dit. On remet en *mémoire* les étapes du parcours, afin d'établir le sens de celui-ci, au minimum dans sa dimension temporelle, au mieux dans les deux dimensions conscientes d'un signifié, cachant sur l'autre face les deux dimensions d'une signification inconsciente. La parole s'avère donc le domaine de la seule dit-mention du temps tandis que l'écriture, c'est-à-dire la mémoire, se constitue dans les deux dimensions de l'espace. La métaphore de la surface par rapport au trou s'avère ici tout à fait

pertinente : le troisième dit-mention de la parole fait trou dans la surface de la mémoire qui, comme toute surface, s'avère avoir deux faces, une mémoire consciente et une mémoire inconsciente.



Tableau 24 : Raphaël ; l'Ecole D'Athènes.

Cette œuvre de Raphaël, a été commandée par la Pape Jules II pour la Chambre de la Signature, au Vatican. La commande incluait la totalité des murs et du plafond de ce lieu où le pape signait ses brèves et ses bulles. Cette chambre dans sa globalité se veut une somme de tout ce que l'homme a acquis de connaissances, la raison et la foi, la justice et l'art. Au sein de cet ensemble l'Ecole d'Athènes représente la raison. Cette belle harmonie ne durera pas longtemps : C'est en 1520 que Luther dépose ses 95 thèses.

Dans la chambre de la signature, au Vatican, Jules II a voulu montrer qu'il se sentait des responsabilités terrestres et spirituelles, chef d'état et chef d'église. D'un côté nous avons donc l'Ecole d'Athènes représentant la raison, de l'autre le triomphe de la foi :



Cette fresque a été nommée « la dispute du saint sacrement » par Vasari, parce qu'on y voit les hommes s'agiter au niveau inférieur tandis que les apôtres et les dieux siègent sereinement au niveau supérieur.

C'est donc au sein de chaque toile que nous pouvons distinguer : la philosophie comme principe et les philosophes à son service, de l'autre côté Dieu comme principe et les saints et les hommes à son service. La justice est particulièrement bien venue dans cette histoire en tant qu'elle tranche avec l'épée qu'elle tient d'une main et les plateaux de la balance qu'elle tient de l'autre : c'est entre les deux plateaux qu'elle doit trancher avec cependant toutes les nuances que peuvent introduire un procès.



La voici telle qu'elle est représentée par Raphaël dans l'un des coins de la Chambre de la signature.



En ce sens, toutes les représentations de Saint Michel ou saint Georges terrassant le dragon sont du même ordre. C'est une tentative d'écraser l'injuste, cette injustice fondamentale qu'est la castration. On ne peut pas trouver de représentation du sexe féminin donc on le pénètre, on tente de le boucher avec tout ce qu'on peut trouver et qui pourra prendre le nom de phallus. En ce sens l'absence de représentation, voilà l'objet, la fonction étant la fonction signifiante, qui dès lors peut s'appeler fonction phallique.

La philo avec à ses pieds les philosophes, c'est du même ordre : aucun philosophe ne peut se targuer d'avoir en sa possession la philosophie. C'est simplement ce qui le fait parler. Comme le sexe féminin est le moteur de Saint Georges face au dragon.

Trancher, changer d'espace, c'est mettre quelque chose en boîte, ou c'est mettre un cadre autour de quelque chose qu'on n'arrivait pas à cerner.

Quelque part on retrouve là la dialectique de l'universel et du particulier. La vérité est-elle du côté de l'universel ou du particulier ? Dans l'acception courante elle est du côté de l'universel que l'on confond aujourd'hui avec l'objectif ; or voyez comme Raphaël la dépeint : un enfant qui grandit et qui nous regarde droit dans les yeux.



De toute la peinture, parmi tous ces savants occupés à discuter, à écrire, à scruter des plans et des figures, ces trois personnages sont les seuls qui nous regardent.

L'enfance passant derrière Epicure puisqu'il est populairement compris de ce philosophe qu'il est celui de l'hédonisme infantin. Raphaël semblerait donc situer la vérité du côté du sujet de l'enfance du parcours historique particulier.... Bien que tout le monde en passant par cette vérité universelle : la vérité est particulière.

C'est ce que je cherche après des années dans lesquelles mes rêves m'ont amené à me rendre compte de mon identification aux analysants. Pourquoi ? Parce que le particulier de chacun nous amène à nous retrouver dans l'universel de la structure.

La structure de cette fresque peut s'aborder de plusieurs points de vue. Daniel Arasse soutient qu'elle s'appuie sur l'art de la mémoire. Pourquoi ? Parce qu'elle met les philosophes en boîtes, ce qui nous permet en un seul coup d'œil de nous rappeler l'histoire de la philosophie au temps de Raphaël, non seulement l'histoire, mais les thèses et antithèses. Actif, Aristote, passif Platon, actif négatif Diogène, passif négatif Héraclite sous les traits de Michel Ange. Les fondateurs, Parménide, Héraclite et Pythagore rassemblés du côté de Platon avec au-dessus d'eux Socrate qui les transmettra à Platon justement.

De l'autre côté, les physiciens fondateurs eux aussi mais fondateurs des fondements de ce sur quoi nous posons les pieds, la boîte de réel sur lequel la physique tente sans cesse de mordre : la terre (Euclide) le ciel (Zoroastre, Ptolémée) ; la mesure du monde, astronomie, géométrie et géographie. Enfin au pinacle, Platon et Aristote comme les véritables fondateurs de la philosophie. Platon désigne le ciel, Aristote la terre, comme en dessous, Ptolémée étudie le ciel tandis que Euclide se penche sur la terre. Ce dernier a les traits de Bramante, l'architecte auquel on doit le nouveau Vatican de l'époque, semblable à l'architecture dans laquelle se place la scène.

Chacun de ces gestes nous rappelle la thèse et la discipline dans laquelle ces hommes ce sont illustrés. Dans le coin, les peintres, Apelle et le Protogène, sous les traits respectifs de Raphaël et du Sodoma. Mine de rien sous des apparences de position modeste, Raphaël se met

en regard de la vérité à l'état naissant, portée par le vieillard Zénon. Du vieillard à l'enfant, nous ne pouvons éviter de penser à l'idée de transmission. On a proposé comme modèle de ces figures, Francesco della Rovere et Fréderico Gonzague. Mais c'est de peu de poids si l'on considère que ce sont les seules jeunes figures de cette fresque, et que ce sont les seules qui nous regardent.

Ce n'est sans doute pas un hasard si dans les parages il y a aussi Averroès, qui a transmis le savoir des grecs aux occidentaux. Il a l'air de se pencher sur ce que lui montre de loin Parménide, ou, de plus près, Pythagore. Et de fait, il s'est penché sur leurs ouvrages puisqu'il nous les a transmis.

La vérité est bien plus affaire de transmission que d'objectivité ; justement, l'objectivité de la science se transmet indépendamment des sujets, tandis qu'un sujet pour se construire a besoin de l'assistance subjective d'un adulte. C'est pourquoi toute tentative de forcer la mémoire d'un enfant pour lui faire apprendre par cœur est vouée à l'échec.

Bref, la position et les attitudes des personnages nous aident à nous rappeler. L'effort conscient de la mémoire ne fonctionne pas autrement que l'effort inconscient pour se rappeler de ce que nous souhaitons oublier.

Que souhaitons-nous oublier ? La mort et la castration. Or la philosophie et la religion sont deux tableaux qui se dressent comme écran pour nous faire oublier. Au moyen âge, l'art de la mémoire consiste surtout à trouver des aide-mémoires pour se rappeler les tourments de l'enfer et les félicités du ciel. Deux façons de dénier la mort. Quand on sait les préceptes moraux que toutes les religions posent sur l'acte sexuel, on se dit que, s'il s'agit de se rappeler ces préceptes, c'est afin d'oublier la castration.

mercredi 25 mars 2009

Ai-je mon billet ? On va à la gare prendre le train pour Amsterdam ; j'ai beaucoup d'avance, ça ne pose aucun problème. Pourtant en arrivant en gare, je cherche le quai, c'est le dernier (ça ressemble à la gare de Lyon). Au moment où j'y arrive je vois le train s'en aller, comme si c'était ma 205 bordeaux, parce que le Thalys est de cette couleur. Comment est-ce possible ? Ce n'est pas encore l'heure ! ce ne peut être qu'un manœuvre du train qui va su un autre quai. Je cherche, je ne trouve pas, je commence à m'affoler. Il n'est pas affiché, rien. Il ne me reste que 10 minutes cette fois. Je me dis alors qu'il part peut-être d'une autre gare. Je prends ma 205 garée dehors et je vais en ville. Mais je passe par un bout de campagne, de montagne même. Je passe devant la maison d'un ami, celui qui doit venir avec moi à Amsterdam je crois. Paul Verdier ? Sa maison est très grande située sur un piton rocheux qui fait penser à Saint Michel d'Aiguille. Je me gare et je monte voir : il est peut-être encore là, il sait peut-être où est le train. Je monte l'escalier taillé dans la roche. Mais toutes les portes sont fermées. Quand j'arrive en haut, il y a deux ou trois portes. Elles sont toutes doubles : on peut ouvrir la première mais pas la seconde. Il y a un espace d'une vingtaine de centimètres entre les deux. Je me demande si, en passant par la façade, je pourrais accéder à une fenêtre. Trop haut, vertigineux. Je ne vais pas risquer ma vie pour ça. En redescendant j'explore encore quelques portes sur le même modèle. Et puis il y a un vieux placard. Des vêtements dedans. Ça sent un peu le moisi. Ça me fait penser à la penderie de la sale de bain, au Puy.

Je reprends ma 205.

Je passe par hasard devant la gare Viotte. Je me dis : ah, mais c'est la gare principale. Je viens de la Mouillère. Ils savent peut-être, la gare principale où partent tous les trains. Et s'ils ne savent pas ? Je ne risque rien à essayer, quitte à acheter un nouveau billet. J'entre dans une grande salle où des employées vendent les billets derrière des bureaux

alignés sur deux lignes, l'une en face de l'autre avec le couloir de déambulation entre les deux. Je me réveille.

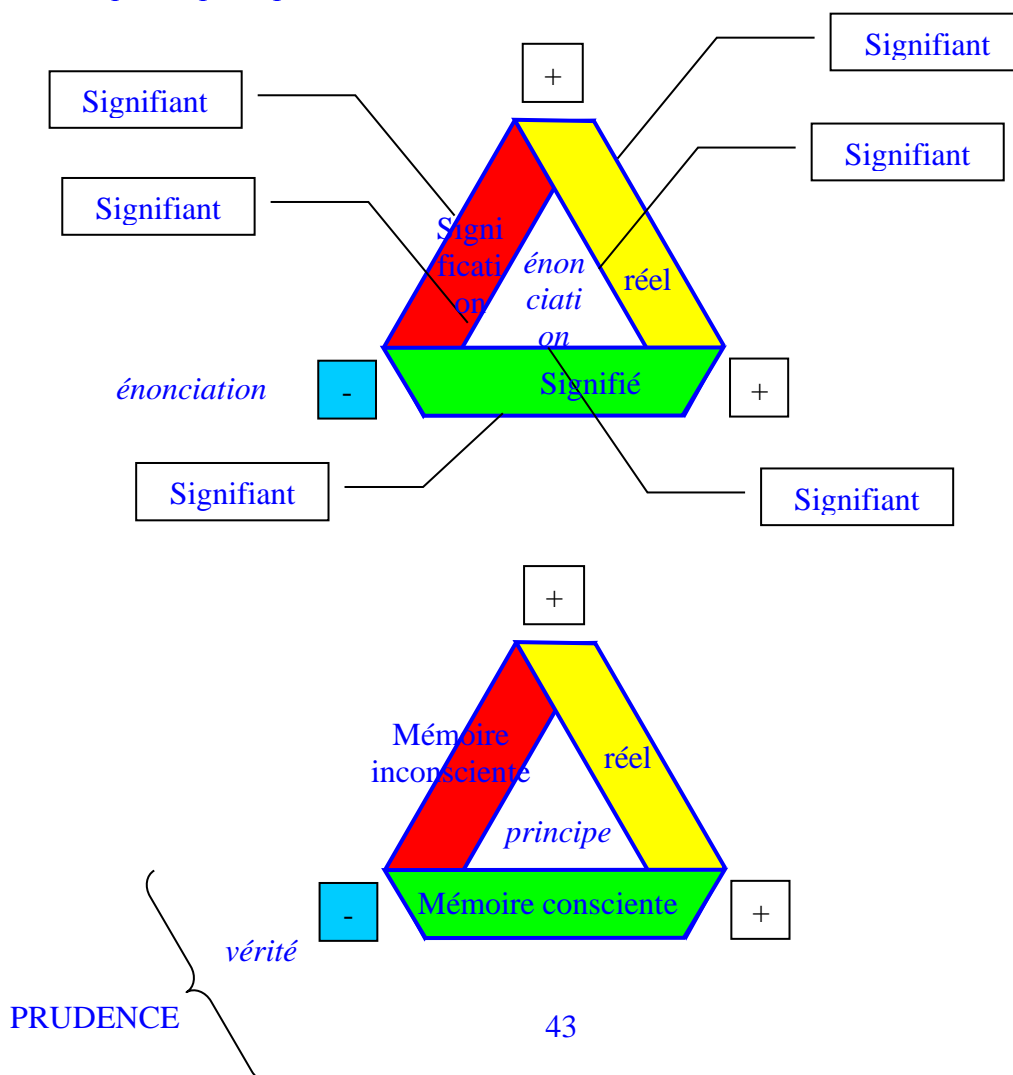
Amsterdam... j'y suis allé, en 86 où 87 avec Christophe. Mais Paul Verdier est mort en 68 ou 69, d'un accident de voiture juste après avoir eu son permis. Bruxelles... c'est le même Thalys. J'y suis allé souvent parler lors des colloques de dimension. J'y vais plus. J'aimerais bien y retourner. Accomplissement d'un désir : oui, mais alors le désir tient compte de ce que pour l'instant c'est pas possible. On avait parlé avec Luisa d'aller à Bruxelles voir Henry et Eugenia, quand ils y seraient, cet été. Cet impossible es peut-être représenté par la maison aux portes fermées/ ça me rappelle mon périple au Puy avec Xiaoxi : c'était la première fois que je montais à Saint Michel. Tiens ? Michel est mort, Paul Verdier est mort. C'est la mort que je vais visiter. Son train ne me prend pas encore bien que je le souhaite.

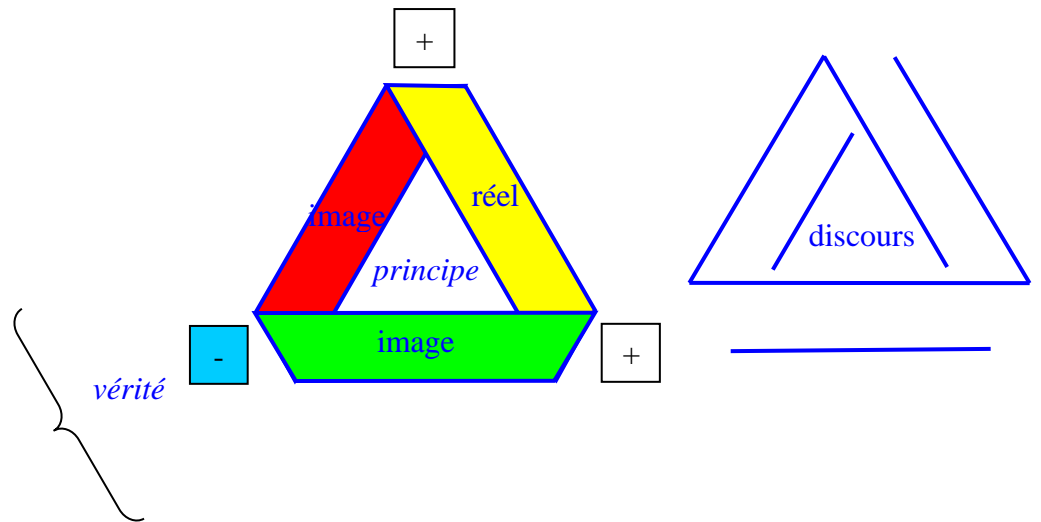
Je me cachais quelque fois dans le placard du cabinet de toilette. Pour voir la grand-mère se déshabiller ? là, ça a plus l'air d'être le cas. Par contre, y'a une allusion à mes acrobaties sur la façade, où j'aurais pu trouver le mort.

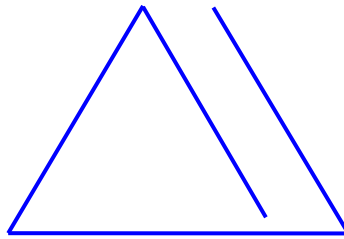
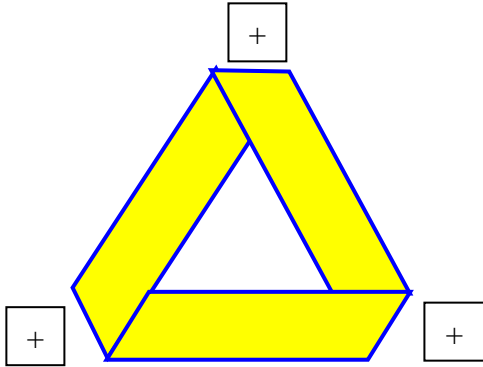
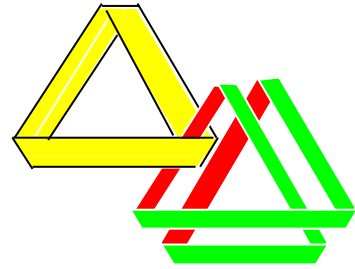
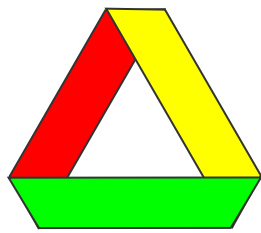
A Amsterdam, il y a dieu, il y a les dames. Dieu c'est trop tôt, les dames c'est trop tard. Acheter un second billet ? je me réveille.

La dernière fois la mort de mes parents comme une bombe atomique. Décidément ! cette fois ce sont les amis morts que je n'arrive pas à joindre. En 205, j'ai souvent frôlé la mort. En fait hier soir j'ai employé l'expression « au placard » pour parler des assassinats dont j'ai fait l'objet dans ma carrière. C'est ça. Peut-être que déjà petit, je me réfugiais dans ce placard pour me conformer à mon destin.

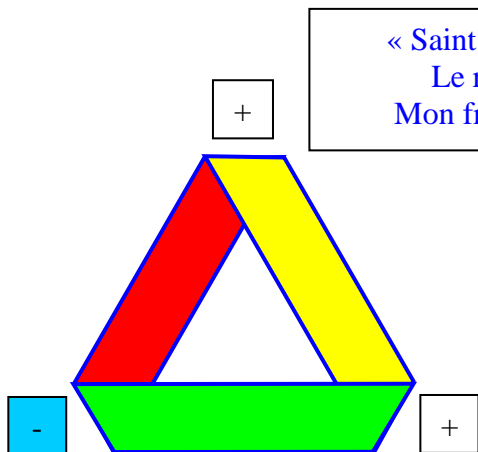
Pourquoi une double porte ? Parce que celle de la mort m'est fermée pour l'instant. Je ne peux ouvrir qu'une porte pour de semblant.





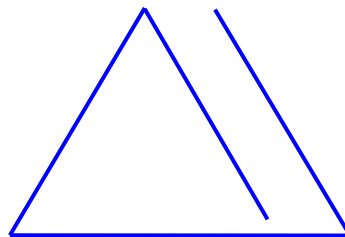


« Saint Michel »



« Saint Michel »
Le rocher
Mon frère mort

« Saint Michel »
Le rocher



Maison vide d'un ami
parti

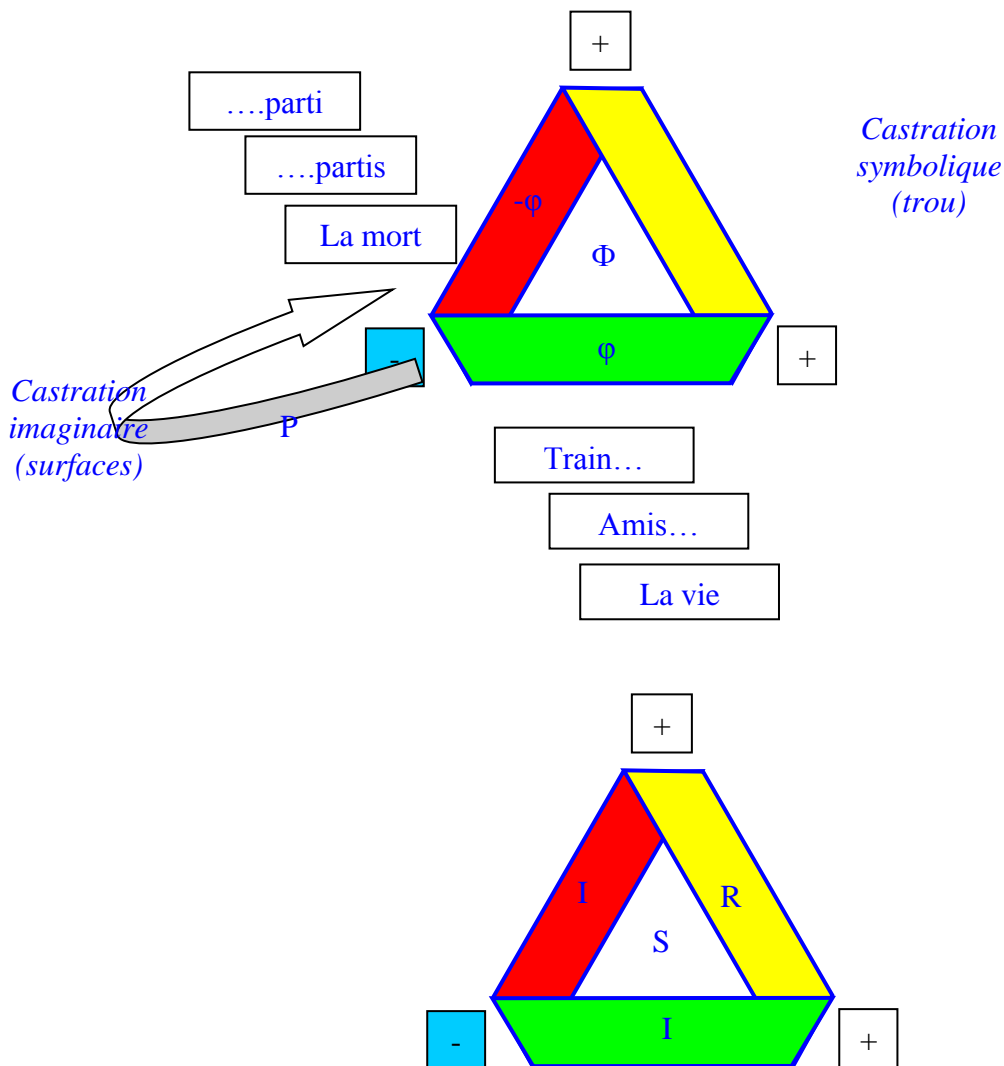
Paul Verdier,
mon ami mort

Michel,
mon frère mort

Le fil signifiant a été coupé en deux par deux énonciations distinctes ; c'était une condensation ; et le déplacement ?

Le déplacement c'est le train. Un train est fait pour se déplacer. La voiture aussi. Or il est parti, remplacé dans le rêve par ma 205. C'est embêtant de rater un train mais c'est pas dramatique ; le déplacement est là. Il s'agit du phallus. Je suis sans cesse à sa recherche et cette partie du corps a une haute valeur psychique. Le déplacement en lacanien la métonymie n'est pas autre chose qu'une autre forme de condensation ; c'est aussi une métaphore, mais une métaphore spéciale incluant la contiguïté. Ici le train pour le phallus ; la voiture pour le train.

La castration joue de solidarité avec la mort.



Les deux faces de l'imaginaire sont évoquées dans mon rêve par les deux portes. Elles me préviennent qu'il y a quelque chose derrière auquel je n'ai pas accès.

Au moment du rêve je n'ai tout simplement pas accès à la fonction de la parole puisque je dors et qu'il n'y a donc aucun interlocuteur. Mais mon rêve, à l'interprétation me donne néanmoins un accès à cet inaccessible : je peux me faire une idée de la fonction en comprenant comment les représentations apparaissent et disparaissent comme dans le *fort-da*.

Le réel est constitutif de la bande. Il relie les deux faces il est les deux faces. Mais on ne peut le saisir qu'en faisant le détail des deux bandes qu'il faut parcourir successivement c'est-à-dire en faisant intervenir la dimension du temps qui est celle de la parole.

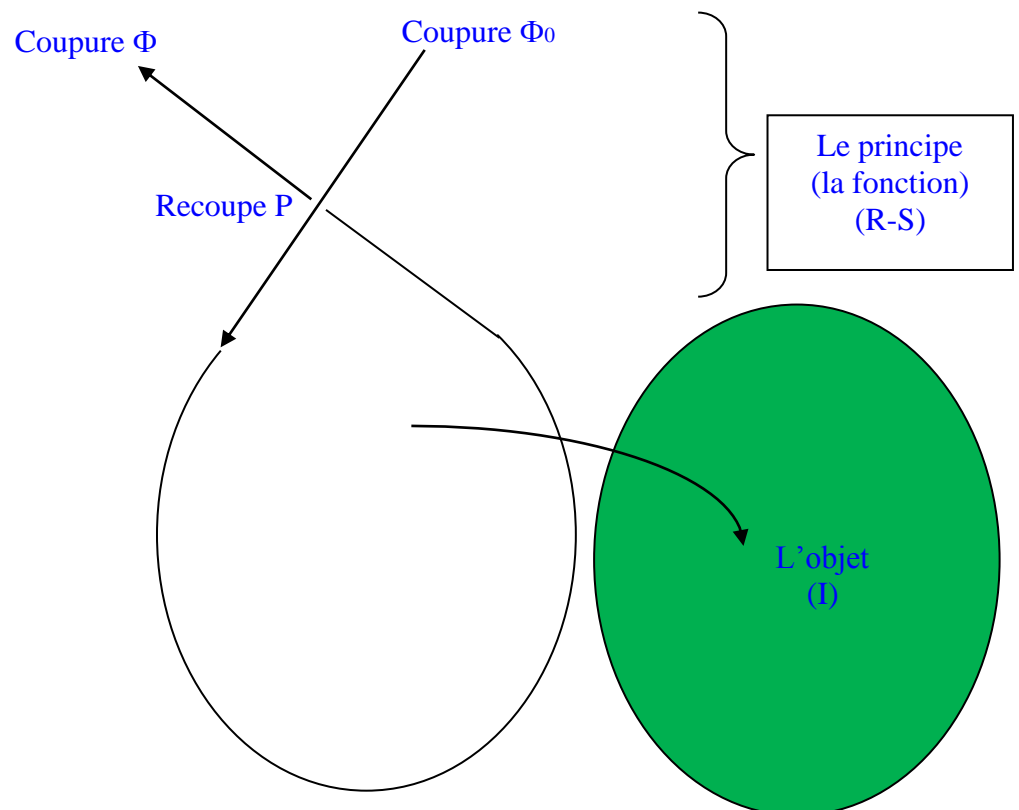
Celle-ci entoure donne un cadre au tableau du rêve en divisant ses parties et permettant de reconstruire un tout. La bande homo inscrit la modalité d'écriture de la mémoire inconsciente, le bord écrit le passage par la parole c'est-à-dire l'interprétation c'est-à-dire la division en éléments successifs. La bande de Moebius hétéro écrit l'inscription dans la mémoire de manière pré consciente, résultant de l'interprétation.

Premier déplacement : d'une représentation à haute valeur psychique à une représentation de valeur moindre.

Deuxième déplacement : d'un élément du rêve à un autre de façon à construire une phrase linéaire.

Troisième déplacement : de la phrase à ce qui articule la phrase, la fonction comme telle.

Fonction et objet c'est : le principe et le prince, le prince et ses sujets, la philosophie et les philosophes.



En cas de coupure c'est la surface qui fait le troisième nécessaire à ce que l'opération se tienne. En cas de ficelles, c'est un troisième brin de ficelle.

Dans le rêve et son interprétation, le problème est de retrouver les mots pour faire coupure. Dans l'art de la mémoire, il s'agit de trouver la surface qui va faire qu'on va retenir : c'est-à-dire que l'opération se tienne. Ça marche certes à cause des images qu'on ajoute mais aussi à cause du soin qu'on y apporte qui vaut coupure.

Certains auteurs se sont élevé contre l'art de la mémoire disant que le seul art possible c'est le par cœur. Le par cœur signifie aussi qu'on y met du cœur. On retrouve la notion d'investissement de Freud. Mais investissement de quoi ? de représentations de choses. Il

s'agit comme dans le rêve, de trouver un cadre à ce que l'on va dire. Autrement dit quoi ? y trouver une interprétation. Il s'agit pour le rhétoricien, de trouver une interprétation de son propre savoir surtout s'il se compose en grande partie de savoir des autres appris. Il fait se trouver ses propres images pour soutenir ce qu'on va dire ; ce que soulignait aussi bien Cicéron que l'auteur de *l'Ad Herrenium*.

La mise en boîte nécessaire pour retenir est un effet de mise en perspective un essai de trouure de la connaissance, un essai de faire que l'universel devienne particulier. On le voit dans l'image de Bromberch. Il faut mettre la connaissance universelle à l'aune de son corps. Ces personnages doivent des connaissances intimes. Ou des parties de son propre corps, autrement dit on doit répartir de la libido, narcissique ou sexuelle sur les éléments de la connaissance.

Ce n'est que lorsque qu'elle est assumée en première personne que la connaissance universelle a des chances de se faire entendre parce que celui qui la porte l'assume en termes de je.

La mémoire, Magritte et la bouteille de Klein ;

Sous le signe de la bouteille de **Klein**. Surface étudiée par Klein en 1882. L'appellation "bouteille" proviendrait d'une erreur d'un traducteur qui aurait confondu en allemand "kleinsche Fläche" (surface de Klein) et "kleinsche Flasche" (bouteille de Klein), et désigné en anglais cette surface par Klein bottle.



Félix Klein (1849-1925) : mathématicien allemand.

Alors c'est une surface et nous allons voir en quoi une surface est le support nécessaire de la mémoire.

En quoi a-t-elle un rapport avec la mémoire, l'art de la mémoire ? Et bien en ceci qui n'est pas qu'une boutade : la castration. La BK est présentée comme ce qui apporte à la femme ce qui lui manque. Et que la mémoire c'est la mise à plat d ce qui s'entend dans le signifiant, c'est le passage de une à deux dimensions en laissant tomber la dit-mention de la voix.

Un des exemples dans la peinture : **Léda** et le cygne qui est une variante du grand thème structural : la femme et l'oiseau. Quelque chose s'envole du corps s'est envolé ou peut s'envoler. Il en est de même du souvenir, il y a quelque chose qui reste et qui menace toujours de s'envoler : ce dont j'ai besoin de me rappeler.

L'art de la mémoire témoigne dans l'histoire d'un formidable effort de dénégation de la castration. Non, je n'oublierai pas ! je donne l'exemple de Dali parce qu'aujourd'hui je me suis mis sous le signe (sic) d'une peinture un peu plus contemporaine que celle dont je me suis servie dans les précédentes séances.

La castration ce peut être aussi cette toile de Goya que tout le monde connaît : **Chronos** dévorant ses enfants. Ses enfants c'est le temps qui passe ? En faisant cela, Chronos

s'annule lui-même. En cherchant à s'éterniser, il se détruit comme être de durée. Mais ça ressemble fort à une castration, voyez ce corps qui, déjà démembré en vient à ressembler à un membre, et donc partie de l'Autre qui le mutile. C'est une autre façon de mettre en rapport le temps et la mémoire de manière dénégative en rapport avec la dénégation de la castration. En cherchant à me protéger de la castration, c'est moi-même qui la mets en scène, comme dans le *fort-da*.

Les montres molles, j'ai toujours appelé ce tableau ainsi dans ma mémoire, parce que c'est l'élément frappant du tableau. En fait il s'appelle « la persistance de la mémoire », heureusement que je suis allé me rafraîchir la mémoire pour préparer ce séminaire. C'est l'autre façon que Dali a de parler de la castration, l'impuissance étant une constante dans son œuvre (les béquilles, les fourmis comme excitation). Ça nous donne à réfléchir sur l'impuissance, lui qui est d'une puissance évocatrice remarquable... la souplesse de la montre c'est-à-dire du temps s'oppose à la fermeté de la branche à laquelle elle est pendue comme un linge qui sèche. On pourra noter en effet que la montre envahie de fourmis est dure elle et elle en donne pas le temps qui passe. Quand on est excité on ne voit pas le temps passer. Une autre montre molle dort sur une évocation du sommeil. Lorsque la libido dort, en quelque sorte elle rêve à l'opposition signifiante entre **le dur et le mou l'excité et le non excité, le plat et le relief qui s'opposent jusque dans le décor**.

Parce que cette opposition signifiante renvoie comme toutes les oppositions signifiantes, à l'opposition fondamentale dont la castration est l'agent, l'opposition du masculin et du féminin, qui ouvre à l'excité et le non excité, le bandé et le flaccide, le plat et le relief. Le sommeil c'est-à-dire le rêve est le lieu où ces oppositions ne s'excluent pas. Dans la vie de veille il faut bien qu'il y ait coupure c'est-à-dire castration de l'un des termes de l'opposition au moins séparé par le temps. Mais l'excitation elle vient d'où ? de la mémoire de l'état excité et de la satisfaction première, qu'on peut ramener, après-coup à l'idée que la castration n'a pas eu lieu même s'il y a mémoire de la castration ; ou que la castration n'arrivera jamais même s'il y a mémoire de ce que la castration a eu lieu.

Après Simonide et Cicéron, « Tullius » pour le moyen âge, après saint Thomas d'Aquin et quelques autres, dont je vous ai montré la présence récurrente dans nombre d'œuvres... c'est de là que vient la coutume de l'allégorie c'est-à-dire de représenter les vices et les vertus par des personnages mais spécialement des femmes. On en a vu à l'exposition Lippi qui a lieu en ce moment au musée du Luxembourg (**prudence foi et tempérance**) ? On en a vu, avec l'analyse de la salle de la signature au Vatican, et notamment avec la prudence dont la **mémoire** est une des parties. Les sept arts libéraux, les trois vertus théologales et les 4 vertus cardinales on a trouvé ça dans la santa maria Novella de Florence, dans la fresque « le triomphe de saint thomas d'Aquin ». D'art purement rhétorique, le moyen âge chrétien a fait un art religieux ou ce qu'il s'agissait de retenir, ce sont les vertus pour accéder au paradis et les vices pour se détourner de l'enfer. Autrement dit il fallait retenir dedans une représentation de ce qui doit aller dehors paradoxe qui fonde une bonne partie de l'art du moyen âge puisque à ça a permis à Bosch, à Breughel et à bien d'autres de laisser aller leur imagination.

La mémoire reste donc à la base de la prudence de la tempérance et de la justice (sous le nom de jurisprudence). Cicéron conseillait d'associer des images aux idées dont il fallait parler. L'idée est reprise par les scolastiques du moyen âge, dont Bosch est la forme peut-être la plus élaborée.

Une réaction se fait jour à la renaissance en la Personne de **Raymond Lulle**, qui cultivera un art de la mémoire sans image, mais... pas sans les deux dimensions de l'écriture auxquelles il va ajouter quelque chose de nouveau, une dynamique sous le forme d'une

combinatoire de lettres entre elles ; les cercles concentriques présentent la façon peuvent se combiner trois fois les neuf noms de dieu.

L'autre figure représente comment combiner les neuf noms de dieu avec les des qualités et leur fonction attributives. Giordano Bruno lui, passe à un degré de complexité supérieur en associant les images de Giulio Camillo avec les roues animées de Raymond Lulle. Et pour ce qui est des 9 de Lulle ou des 7 de Camillo, lui il passe à trente on ne sait trop pourquoi. Mais il se base sur la sagesse des anciens égyptiens contre celle de la Grèce, tandis que les ramiste en reste à la Grèce contre les égyptiens.

Sa conception est celle d'un microcosme qui est le reflet ou l'envers du macrocosme avec l'idée magique que sin on possède en soi grâce à la mémoire une représentation du macrocosme liée au microcosme corporel alors on peut agir sur l'un et l'autre sur l'un par l'autre. Or Lacan lorsqu'il introduit la bouteille de Klein en 64 (16 avril 64) montre justement que l'idée de science n'a pu se faire qu'en séparant les deux. C'est-à-dire en coupant la bouteille de Klein en deux.

Lacan : 16/12/64

Je vous rappelle qu'il est très difficile de saisir, de saisir d'une façon un tant soit peu concevable, comment un animal qui échangeait régulièrement ce dont il avait besoin , du point de vue respiratoire, avec le milieu dans lequel il était plongé au niveau des branchies, a réalisé cette chose absolument fabuleuse - de pouvoir sortir hors de l'eau, dans le cas présent - en s'envoyant à l'intérieur de lui-même , une fraction importante de l'atmosphère. De ce point de vue évolutionniste , vous pouvez remarquer que Gagarine, si tant est qu'il ait dans tout cela la moindre responsabilité, fait une opération redoublée, il s'enveloppe dans son propre poumon, ce qui nécessite qu'en fin de compte, il pisse a l'intérieur de son propre poumon, car il faut bien que tout ça se fourre quelque part. D'où le syllogisme que j'aurai à vous développer dans le futur , qui est exemplaire, à la suite du fameux syllogisme : tous les hommes sont mortels, Socrate est un homme, donc Socrate est mortel.

Ici il me serait facile d'évoquer le passage incompris de Virgile a la fin du Chant VI : les deux portes du rêve, elles sont exactement là inscrites : porte d'ivoire, dit-il et porte de corne.

-La porte de corne qui nous ouvre le champ sur ce qu'il y a de **vrai** dans le rêve et c'est le champ du rêve.

-Et la porte d'ivoire, qui est celle par où sont renvoyés Anchise et Enée avec la Sybille vers le jour, c'est celle par où passent les rêves erronées, porte d'ivoire, du lieu du rêve le plus captivant, du rêve le plus chargé d'**erreurs**, c'est le lieu où nous nous croyons être une âme

subsistante au coeur de la réalité.

Il existe deux Portes du Sommeil ; la première, dit-on,
est de corne, et donne un accès facile aux ombres véritables ;

Tableau du fantasme de l'origine.

La mémoire origininaire

lundi 19 novembre 2007

Après séparation d'avec les autres ; dans les Pyrénées (je crois...) notre héros conduit la voiture jusqu'à la petite ville. Il retournera la chercher après. Dans la ville, paumé, je ne sais comment sortir de tel quartier ; finalement, toujours en voiture, je contourne le pâté de maisons, c'est une descente suivie d'une petite montée derrière la maison. Je n'ai plus qu'à franchir un petit espace pour me retrouver sur la route ; mais cet espace est occupé par une voiture, qui bouche le passage. Un type est dedans, il fume. C'est un jeune au nez fortement busqué. J'essaie de passer quand même et la jambe du jeune homme reste coincée dans la roue du tracteur (il s'avère que je conduis un tracteur). C'est sa faute, il avait qu'à se bouger ; on roule un moment comme ça de concert, on dirait que sa jambe est prise dans la roue de mon tracteur. J'ai peur que ça lui brise la jambe. Finalement, arrivé sur la route, j'arrive à lui dégager la jambe en lui enlevant sa basket. Donc le fond de la basket, sur le talon intérieur, il y a comme une de mes dosettes de café très blanche. Dedans c'est de la drogue, cocaïne ou héroïne. L'autre me court après pour la récupérer, mais moi, furax, je veux la jeter. Le réveil sonne.

J'ai quand même mis vachement longtemps à oser me formuler l'interprétation ; ce soir j'ai pu en parler à ma collègue et amie Josée qui trouve la dite interprétation vraisemblable. C'est ça qui vraiment la valide ; alors je peux dire. Et je dois dire qu'ayant dit à Josée, j'ai pleuré un bon moment.

Voilà, cette jambe coincée dans mon tracteur m'a tout de suite fait penser à une sorte de relation homosexuelle ; je n'ai aucun goût homosexuel, alors quoi ? La crainte que cette jambe ne casse est l'angoisse de castration. Je n'ai eu aucun rapport avec les Pyrénées dans ma vie. Je n'y suis jamais allé ou alors j'y suis passé rapidement. J'ai plein de souvenirs dans les Alpes, le Jura, le massif central.. Mais les Pyrénées, rien, nada, que dalle. Alors s'impose la formule : il n'y a pas pire aîné... que mes frères. Ils sont deux, jumeaux, 11 ans de plus que moi. J'ai comme souvenir qu'ils m'ont fait chier toute mon enfance, étant plus âgés, plus forts et fortement jaloux de ce que je leur ravissais l'intérêt des parents.

Rapide calcul : ils avaient 14 ou 15 ans lorsque j'avais 3 ou 4ans. 14 ou 15 ans, l'éveil d'une pulsion sexuelle quasi incontrôlable chez les ados. Alors s'impose ceci : l'un d'eux, ou les deux, ont dû me violer à l'âge de 3 ou 4 ans. C'est ça qui me barre la route dans mon rêve, qui m'empêche d'atteindre la grande route de la vie.

Il faut reconnaître que mon trajet fait une boucle avant de rejoindre la grande route d'où j'étais parti. Dans le village des pires aînés. Je lui prends sa basket pour m'en libérer, euphémisme pour « je prends son pied ». Autrement dit, il, ou je prend(s) mon (son) pied. La cocaïne ou l'héroïne, c'est fait pour ça ; je n'y ai jamais touché, mais la libido est de cet ordre là. C'est une de mes dosettes de café devenue blanche parce que le blanc symbolise le sperme, et que le passage du noir au blanc marque la frontière entre poils pubiens et peau blanche, souvenir de ce que j'ai pu capter de la nudité d'un autre, étant petit.

Je peux pas tout te dire là, mais ça explique pleins de choses de ma vie. Comment ai-je pu ne pas trouver ça en analyse ? 21 ans d'analyse ! je le trouve ce soir. Je suis totalement bouleversé. Je sais pas comment je vais vivre ce choc dans ces prochains jours.

Ça expliquerait, entre autres, pourquoi je dis que j'ai tant de détracteurs !

L'un de mes frères est mort il y a une dizaine d'années ... j'aime à penser que c'est lui, et que c'est de sa culpabilité qu'il est mort, plutôt que celui qui est vivant et chez lequel je vais fêter Noël avec ma fille et toute la famille. Je dis bien que je préfère le penser parce que je n'en sais rien, et de toute façon ça a peut-être été les deux.

Tu vas sans doute trouver que c'est délirant ou exagéré ; je n'y peux rien, j'ai trop d'expérience de l'analyse des rêves, de l'analyse tout court, de ma vie... oui, comme par hasard, depuis ce rêve je ne me souviens plus de mes rêves : je ne voulais pas en savoir plus. Mais maintenant ça s'impose à moi avec la certitude de la vérité, et ce d'autant plus que j'ai résisté si longtemps contre ce souvenir.

Les Pyrénées est donc un *Vorstellungsrepräsentanz*. C'est le cadre dans lequel ça se passe. En même temps c'est grâce à un jeu de mot comme ça que Champollion a trouvé le mystère des hiéroglyphes. Un rêve est une écriture hiéroglyphique.

Je prends son pied est une inversion pour : il prend son pied. C'est une tentative pour conjurer le sort, et me redonne le beau rôle, le rôle actif. Il me bouche le passage autrement dit il m'empêche de **boucler** un trajet et de rejoindre la grande route. Il fait résistance ; mais ce qui fait résistance, c'est une inscription restée dans ma mémoire et non dynamisée, inerte. Il fallait que je la rattrape. C'est prendre le risque de la castration ; là aussi il faut inverser : c'est ma castration qui est en jeu. Si je suis victime d'un viol, c'est que je suis pris pour une femme, et donc que mon phallus risque de casser dans la relation, par identification. La cocaïne est une métaphore de la jouissance, le noir remplacé par du blanc le café par la coke, est un reste de la vision que j'ai du avoir d'un sexe féminin, trace non activée elle non plus pendant des années au point que ça revenait comme hallucination.

Deux traces non activée, non rayée par une recoupe : le viol par un frère, la castration l'une liée à l'autre.

Ce n'est peut-être qu'une imaginarisation de la façon dont chacun est traumatisé transpercé par les sensations en général et par le langage en particulier ; j'en accuse ceux qui m'ont le plus emmerdé pendant mon enfance. C'est de bonne guerre. Ça ne veut pas dire que c'est vrai.

Mais c'est ce parcours qu'il faut parvenir à **boucler** pour accomplir son analyse ; ce parcours que sont en train de faire mes deux analysantes et bien d'autres. Je n'en parle pas car ça les concerne. Je parle de mon expérience car de celle-ci je suis libre de faire ce que je veux.

Je suis au volant d'un tracteur c'est-à-dire que je suis comme mon père tel que je me l'imaginai quand j'étais petit. J'avais adoré les tracteurs qu'il avait dans son bureau. C'était comme un symbole de mon père c'était pas des jouets qu'on trouvait dans les magasins de jouets. Je suis mon père pour reprendre le dessus sur mon frère.

10/14/2008

*Dans les alpes en rando avec Henry. On tombe nez à nez avec des types sortant de ruines, l'un d'eux porte un grand tablier blanc comme un cuisinier mais il me vient de l'appeler boucher ; ça semble les choquer grave qu'on passe par là. Il a l'air surpris de nous voir et aussitôt il se met à nous courir après ; pour dérouter sa poursuite, on se sépare. Il choisit de poursuivre Henry mais je continue à courir. Je m'engage dans un **boyau** souterrain qui s'ouvre au flanc de la montagne, espérant que là, il ne me trouvera jamais. D'autant qu'il y a là de multiples bifurcations. Et justement je m'aperçois qu'il me suit, poussant un karcher devant lui. Il va me rattraper. J'ai peur qu'il m'ébouillante, mais non. Je lui envoie des trucs dessus. Il n'est pas touché. On arrive à **la sortie** du boyau, il me **dépasse**, car c'est comme si on était sur deux véhicules. Quand il est à ma hauteur, je lui crie : qu'est-ce que tu veux ? « je veux attendre ma mort » répond-il. Je donne un coup de volant pour crasher mon véhicule*

contre le sien. *Je lui passe consciencieusement sur le ventre* avec les chenilles. Ça nous fait sauter très haut en l'air. On retombe. Je comprends qu'il voulait se suicider, quoi.

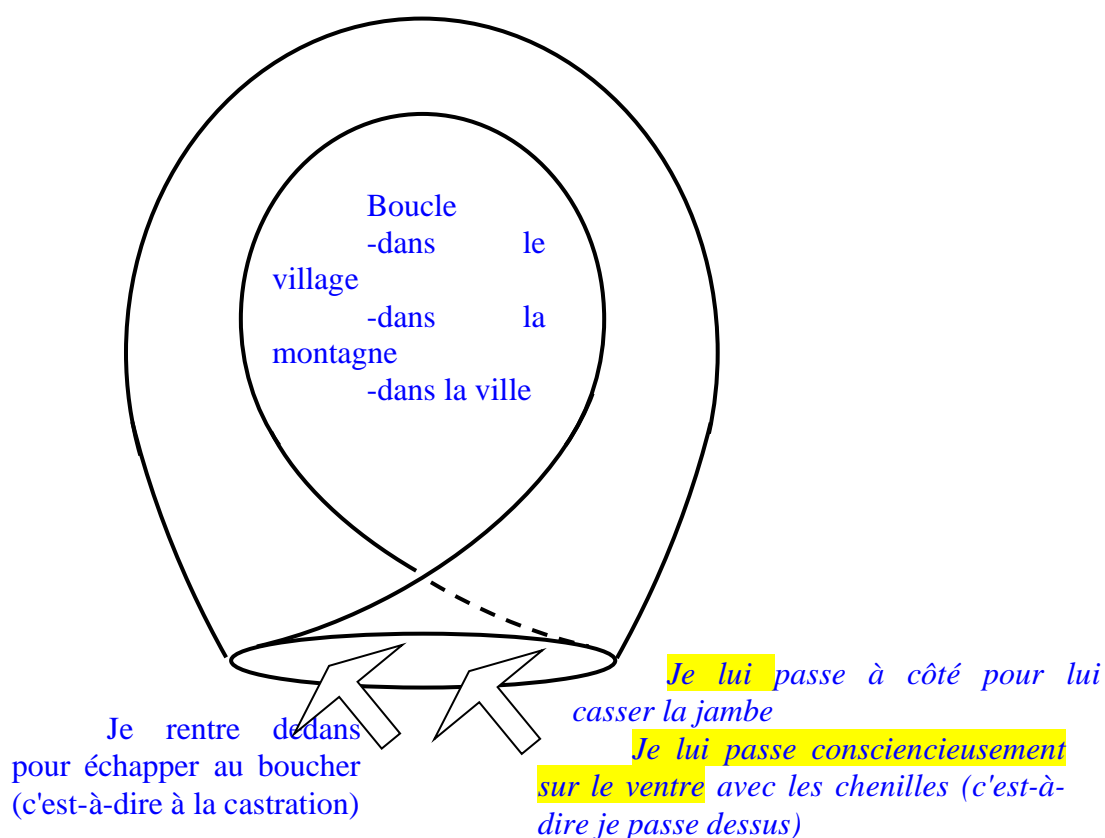
Bon, c'est encore une scène primitive. Je trouve une échappatoire régressive dans le ventre de ma mère. Pourquoi un garçon boucher me poursuivrait-il ? Je pense confusément à l'un de mes frères. Oui, les frères ont une rivalité foncière qui s' imagine dans le ventre de la mère. Quelque part je trouve une certaine fraternité avec Henry d'autant qu'il est plus âgé que moi comme l'étaient mes frères. J'ai des photos de moi et mes frères dans les Alpes, alors qu'on a marché ensemble avec Henry dans beaucoup d'endroits mais pas dans les alpes.

Le karcher est évidemment un phallus et j'ai peur d'être ébouillanté c'est-à-dire qu'il m'éjacule dessus. J'ai déjà eu ce genre de rêve mais je pensais que c'était mn père qui m'éjaculait dessus, moi étant dans le ventre de ma mère. L'idée que j'ai de moi, paradoxalement, elle vient de l'extérieur, c'est-à-dire la conception que j'ai de moi. Marie, analysante m'a dit il y a peu un rêve où il y avait un défaut de conception de l'appartement à cause des prises qui se trouvaient à plat au milieu du plancher.

Le moment où on est côte à côte dans la poursuite évoque le rêve précédent, où mon tracteur est à côté de sa voiture. Je le massacre en prenant le luxe de lui attribuer cette volonté de mourir ça me déculpabilise en même temps. Ça nous fait sauter très haut en l'air : n'empêche on s'envoie en l'air : il doit y avoir la trace de ce que ça a pu me donner quelque plaisir ce « viol » ! La mort se combine avec la petite mort. Henry est le « bon frère » que j'ai maintenant à la place des mauvais frères que j'avais quand j'étais petit.

Je lui passe dessus comme *la trace repasse sur son propre trajet*. Car mon frère c'est aussi une image de moi et finalement une image du surmoi. Je me dédouane des exigences du surmoi en lui attribuant la volonté de mourir.

En même temps rentrer dans la montagne c'est rentrer dans la mère, puis en ressortir. C'est au risque de ne pas vivre c'est-à-dire de mourir. C'est donc aussi d'un coït avec la mère dont il s'agit ; la montagne, la mère étant l'objet de la rivalité.



vendredi 17 avril 2009

On part en voyage dans une petite auto. Mon père et des mecs, des copains à moi. Je me prépare très vite, car la décision s'est prise en dernière minute. Je pense à tout, et en arrivant dans la piaule universitaire des mecs, je m'aperçois que j'ai tout oublié. Notamment, ai-je mis des trucs dans le frigo ? Non, me dit le mec. Bon, tant pis. Aïe ! J'avais aussi prévu du liquide, et voilà, je ne l'ai pas pris. Tant pis, pour une fois je payerai avec la carte bleue.

On démarre, la petite voiture est pleine. On roule à travers la foule du Carnaval, lentement. C'est coloré, chaleureux, ça me donne envie de faire des photos, mais j'ai oublié mon appareil. Je demande au beau mec qui conduit s'il a le sien. Oui. Il descend dans la piscine ou la baignoire pour prendre la mémoire dont il a besoin. D'en bas il me l'envoie (une mémoire électronique). Je suis resté sur le palier une sorte de balcon qui surplombe la surface de l'eau. On sort. On voit un truc passer dans le ciel, au dessus de l'immeuble. Ah, pour le suivre il faut passer de l'autre côté. On rentre à nouveau dans l'immeuble pour sortir de l'autre côté. C'est comme une chaise à porteur volante... enfin deux flotteurs jaunes en forme de cigare qui supportent un ou deux hommes debout dans une étroite nacelle ; en fait, c'est nous.

Vais-je conduire ? C'est une petite voiture et elle sera bondée. Elle sera plus lourde à manœuvrer il faudra faire attention pour les dépassements.

Je repense à mon périple à Amsterdam en 1989 ? Quelque chose comme ça. Mais il y a aussi mon travail sur la mémoire, qui me rappelle qu'à une époque j'oubliais toujours tout ; à l'école déjà. C'est comme ça que j'ai mis en place, peu à peu, toute une organisation pour ne rien oublier ; et ça marche. C'est rare à présent que j'oublie quelque chose. Pourquoi le rêve a-t-il intérêt à me ramener à cette période ? Et pourquoi Amsterdam ? J'en ai parlé aussi dans mon séminaire de mercredi. Bon, les deux flotteurs jaunes sont évidemment phalliques. Il s'agit d'un désir homosexuel : on est à deux sur ces deux machins, et on s'envoie en l'air ! Et c'est un beau mec. Et c'est lui qui me renvoie la mémoire depuis la piscine. Et puis pour sortir et suivre cet engin, il faut inverser notre sortie, c'est une sortie inversée (invertie), et c'est, du coup, par derrière.

J'étais au Carnaval de Venise avec Luisa. Mais là, y'a que des mecs. Je repense au rêve de la baignoire avec Luisa et les jouets dans l'eau : elle est en place de ma fille. Je me dis que la baignoire doit recéler des mémoires de gens nus, notamment ma mère. Si j'ai pris des bains nus avec ma fille, si elle fait de même avec ses fils, c'est peut-être que j'ai dû faire ça avec ma mère ou, au minimum, le souhaiter. Le carnaval est le lieu du déguisement. Ce serait donc mon désir pour un travesti, ou alors j'ai travesti ce que j'ai vu dans la baignoire, je lui ai ajouté un zizi imaginaire, d'où mon désir pour un travesti ou, mieux, un désir pour un transsexuel.

Christophe, lors de ce périple à Amsterdam, a été le seul mec suffisamment efféminé pour que j'en conçoive quelque désir ; ce fut un grand ami, il est vrai, le seul avec lequel j'ai pu répéter et jouer correctement le blues. C'est comme un frère quoi.

Tous ces oublis font que je suis sans cesse confronté à une absence : mon appareil photo, la nourriture (dans le frigo), l'argent... j'ai tout oublié pourquoi ? Parce que je reproduis le manque fondamental de phallus. C'est une tentative pour en trouver une

représentation sous des formes diverses. Au moins, je sais ce qui manque, tandis que le manque fondamental, au fond de la piscine, a été oublié.

Cette nuit il était question d'un objet de la taille d'un fauteuil, construit de trois hexagones irréguliers, plus larges que hauts. Noir et blancs, un noir, deux blancs. Un personnage noir aussi. Ça j'ai tout de suite compris au réveil : le retour de mes noirs et blancs bien connus ; le sexe féminin, noir des poils pubiens sur le blanc de la peau. Hexagone, à entendre sex-a-gone : le sexe parti. Un fauteuil, d'une part on met son cul dessus, d'autre part c'est un faux œil.

Le viol, c'est ce moment où un extérieur entre à l'intérieur. Est-ce un effet de la mémoire ? est-ce une mémoire d'un acte réel une inscription qui n'a pas fait écriture, ou est-ce une mise en forme de ce qui ne s'écrit jamais, l'origine c'est-à-dire ce moment où un extérieur a pénétré un intérieur, la conception, ou ce moment où des sensations ont commencé à assaillir le bébé, notamment le change des couches, notamment le langage.

C'est pourquoi ça se laisse métaphoriser par une bande de Moebius ou une bouteille de Klein. Ce que je veux n'est pas ce que tu veux de mon corps : sens inverse.

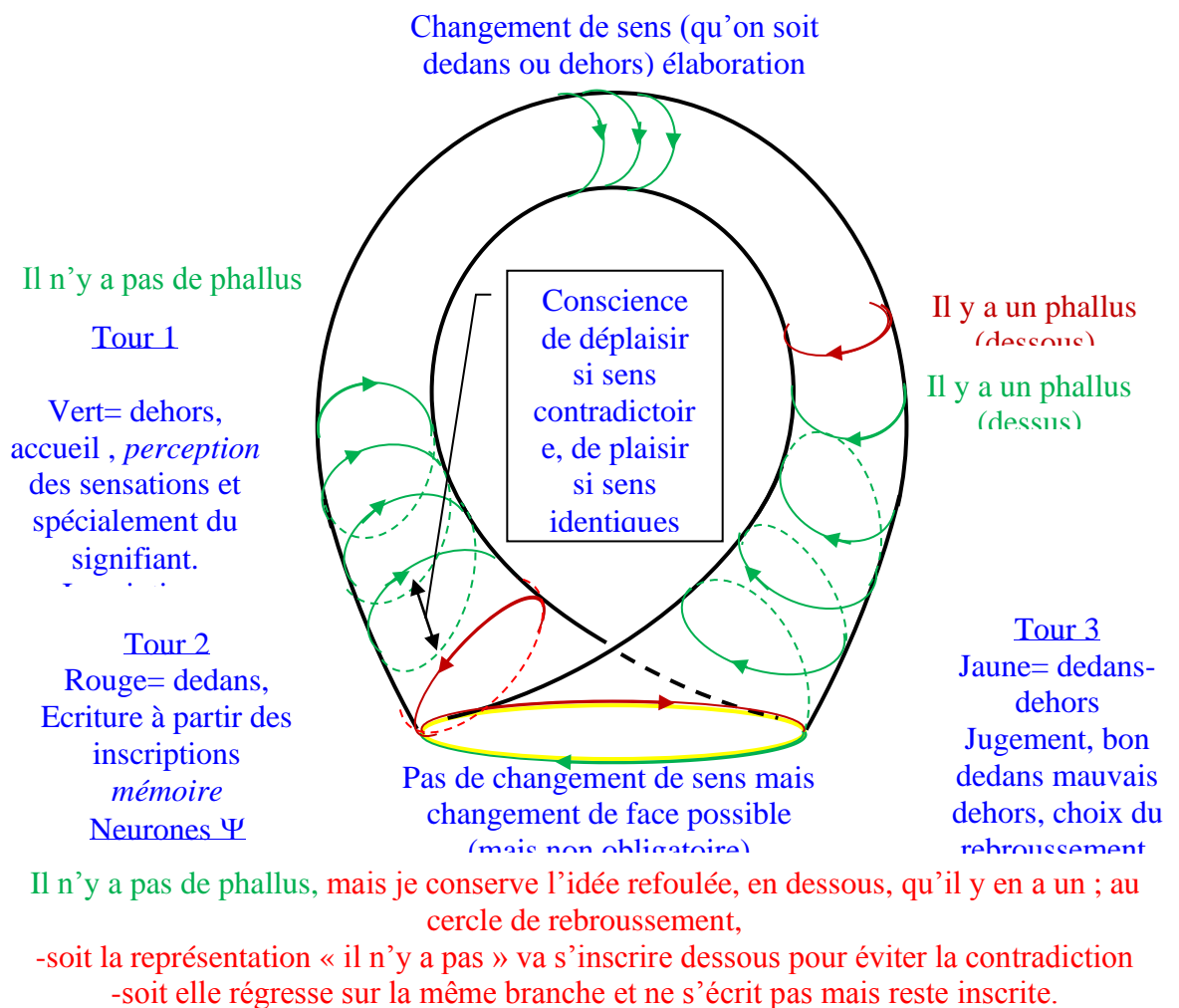
Amis lorsque j'ai faim et que le sein se présente, ce que je veux convient à ce que tu veux : on peut construire un tore.

Dans le cas de quelque chose de mauvais ce qui se construit va donc être une bande de Moebius homogène c'est-à-dire que le changement de sens ne permet pas la fermeture de la structure. Ce n'est pas au moment du passage de l'extérieur à l'intérieur que ça change de sens c'est au moment de la digestion, au moment des deux trois torsions qui ne parviennent pas à s'accorder : (+,-,+) ou (-,+, -) peu importe. C'est comme une phrase qui ne peut pas se finir. Pas au moment de passage parce qu'il reste une inscription mais cette inscription ne fait pas écriture.

La contradiction de sens se fait si on a choisi de rester dessus au moment du passage par le cercle de rebroussement : alors on se retrouve confronté à une inscription ancienne contradictoire.

La boîte, dans ce rêve est la continuité des diverses recoupes de rêves précédents.

Construire une image du corps, c'est ce qu'on achève en analyse et qu'on ne finit pas d'achever. La coupure il faut sans cesse la continuer en découpant des couronnes autour. En fait l'oubli premier est dans la rondelle primordiale qu'il faut laisser tomber ; ensuite on ne fabrique que des signifiés troués.



Dans les deux cas la bouteille de Klein devient un symptôme, c'est-à-dire une formation

La contradiction de sens ne se produit que si, après le cercle de rebroussement, on choisit de se situer sur la même face que lors du tour précédent. Alors le trajet nouveau se confronte au trajet ancien inscrit dans la mémoire. Il n'y a pas de changement de sens par rapport à la branche de droite mais changement de sens par rapport à ce qui avait été inscrit sur la branche de gauche. Par exemple, la perception d'une absence de phallus fait mémoire sans problème, jusqu'à ce qu'elle soit confrontée à une menace de castration. Soit j'admets alors la différence des sexes et c'est de même sens : ça se referme en tore. Soit je l'admets pas et c'est pas de même sens : la castration d'un côté (-), le phallus de l'autre (+). Au lieu de choisir le trajet sur la même face, je choisis le trajet par l'autre face, en dessous. Les trajets n'ont pas le même sens mais ils ne se confrontent pas : c'est le refoulement. Je garde en dessous l'idée qu'il y a un phallus.

Le cercle de rebroussement n'est qu'un instant de conscience avant de choisir soit le refoulement, soit la regression du déni.

Je peux aussi choisir de régresser sur la branche de droite, pour ne pas être confronté à la perception traumatique sur la branche de gauche. Je reviens sur le même trajet qui n'est pas contradictoire : il y a toujours un phallus. Ce serait le déni par opposition au refoulement sur l'autre branche.

Le refoulement suppose donc que les assertions contradictoires tissent le tuyau ensemble, un brin dessus, un brin dessous ; tandis que de l'autre côté ça tisse le même brin , de même sens ; c'est comme si on avait dans la branche de gauche un enlacement, dans la branche de droite un trèfle.

Mais c'est peut-être bien les deux qui parviennent à tisser ensemble un nœud borroméen

L'opposition traitée est celle du gracile et du massif, dans la toile de Dali. C'est comme toutes les oppositions signifiantes traitées par Magritte. Elles sont des façons détournées de traiter l'opposition fondamentale à la base du langage : le masculin et le féminin. Le gracile s'oppose au massif, mais dans les deux cas il y a trompe, c'est-à-dire phallus, c'est-à-dire tromperie.

Ce qui ouvre aux oppositions dimensionnelles. Donc ce qui construit notre espace, à condition de mettre en œuvre cette opposition dimensionnelle fondamentale : dedans dehors : ce que met en jeu la bouteille de Klein comme fonction. Le tore fait plutôt office d'objet.

Ce qui fait mémoire c'est la combinaison de dimensions, c'est sortir de l'espace à une dimension. L'ouverture de l'espace à deux dimensions de l'écriture est ce qui permet la combinatoire minimum,

Représentations de choses et représentations de mots

J'espionne une base russe avec des jumelles. Je suis dans une clairière carrée, la base est censée être derrière le rideau d'arbres éventuellement fort loin, je ne la vois pas, je me vois regarder. Je fais semblant d'être un chasseur et d'observer une biche qui longe la lisière de ses bords gracieux. J'ai un fusil en bandoulière, pour l'instant dans mon dos. D'un autre œil j'observe la ronde des sentinelles qui longe un autre côté du carré. Je fais glisser mon fusil sur le devant ; vais-je tirer pour parfaire l'illusion d'être un chasseur aux yeux des gardes ? Finalement non, je peux aussi bien passer pour un observateur écolo.

Un chasseur, une biche : c'est du semblant, mais c'est mon penchant pour les jeunes femmes qui est ici mis en scène. Je ne vais quand même pas tirer un coup comme ça : observer me semble suffisant pour donner le change aux gardiens. Qui sont-ils ? Mon surmoi, bien sûr, qui rend interdite la chose, mais quelle chose ? Pas les biches justement, puisque c'est ma couverture. Ce qui est interdit c'est d'observer la base, c'est-à-dire, derrière sa forêt de poils pubiens, le sexe de ma mère. Les espions russes ont évidemment peuplés les romans de mon adolescence, mais il suffit de faire un petit pas de côté vers l'ouest pour tomber en Pologne, d'où ma mère est originaire.

Il y a deux façons d'entendre le double refoulement :

Sujet

- Refoulement 1 : chasseur /moi.
- Refoulement 2 : voyeur/ moi

Verbe

- Refoulement 1 : tirer un coup de fusil/ tirer un coup
- Refoulement 2 : regarder avec des jumelles/faire le voyeur
-

Complément

- Refoulement 1 : biche /femme.
- Refoulement 2 : femme/mère.

Le texte du rêve se présente comme la mise en scène d'une seule phrase très simple, qui métaphorise la phrase refoulée :

- le chasseur observe et va tirer sur la biche
- j'observe une jeune femme qui éveille mon désir de tirer un coup

Mais ce refoulement 1 en dissimule un autre :

- j'observe le sexe de ma mère qui éveille mon désir de tirer un coup.

Il n'y aurait donc là, sous cette double couche de refoulement, un seul désir très classiquement œdipien. Mais les autres éléments du rêve ? La mise en scène du rêve met en scène une seconde mise en scène : je fais semblant pour les gardes, autrement dit pour mon surmoi, qui représente l'interdit posé sur l'observation de la base, représentant lui-même l'interdit œdipien posé sur la mère. C'est en vertu de cet interdit que je me sens autorisé à observer les jeunes femmes, au point de le montrer ostensiblement, au point de compléter la mise en scène d'un potentiel coup de fusil. Tout ça pour la galerie, quand mon véritable intérêt reste caché derrière la lisière de la forêt. C'est bien le refoulement de mon désir pour ma mère qui a entraîné cette dérivation vers les femmes, sans toutefois tarir complètement cet ancien courant de la libido. Il y aurait même une troisième couche de refoulement : de la biche à la femme, de la femme à la mère et de la mère à son sexe, qui est absent, invisible derrière les poils pubiens. Et c'est bien cet invisible qui suscite le désir de voir, ce que dès lors on peut nommer l'objet *a*.

Alors que sont ces gardes, sinon des représentants du père, gardien de la mère ? Et pourquoi tenir compte de leur présence ? Nul doute qu'ils ne doivent représenter une menace, la menace de castration. Il faut donc les tromper, détourner l'attention du père et de ses représentants intégrés à mon appareil psychique. En effet, ils ont des fusils, moi aussi : je me suis identifié à eux, c'est-à-dire à lui : au fond, j'ai le même but qu'eux : posséder la base avec ce phallus/fusil ostentatoire, porté en bandoulière c'est-à-dire pour tromper cette galerie que je suis pour moi-même.

L'identification, dit Freud, est la plus ancienne forme d'amour : voilà l'autre façon d'envisager le second refoulement, celui de la motion tendre pour le père. Il s'agit de respecter son interdit pour ne pas entrer en conflit avec lui, quitte à lui filer de la poudre aux yeux. Le respecter pourquoi ? Mais parce que je l'aime aussi, bien sûr, sinon c'est un conflit ouvert qui serait mis en scène. Autrement dit, la mise en scène dans la mise en scène du rêve est un effet de ce second refoulement.

Je dois vous livrer ici la suite de mon rêve, que je n'avais pas encore dévoilée par souci d'allègement de l'exposé.

Je me retrouve alors en bagarre avec mon chef (?) ou un espion russe. Il est animé d'un sadisme féroce. Il me frappe, il m'humilie. A un moment je suis à terre et il m'écrase le lobe de l'oreille avec son pied qu'il tourne de gauche à droite pour bien augmenter la douleur ; or, même pas mal ! Il ne s'est pas aperçu que la pointe de sa godasse rebique un peu, et tourne légèrement au-dessus de mon oreille. J'en profite pour méditer un retournement de situation : d'une main je vais appuyer sur son genou, de l'autre je vais tirer son pied vers moi : c'est une prise de jiu-jitsu que j'ai vu faire par Tintin. Je médite très longuement mon coup pour ne pas le louper.

Un espion russe, cette fois ! Dans un premier temps j'avais pensé que c'était une nouvelle version des gardiens, oubliant que, dans la première partie du rêve, l'espion, c'est moi. Il est clair que, cette fois, il s'agit d'une mise en scène d'une bagarre entre mon surmoi et moi. Il se trouve que cette nuit là, j'avais mal au genou suite à un excès de zèle à la piscine. Je

me suis bien fait mal à moi-même dans la réalité, comme je le fais dans le rêve, dont le but ici apparaît clairement : une tentative de symbolisation de cette surveillance qui me jette à la piscine 4 fois par semaine afin de conserver la ligne, façon élégante de garder la frontière ou la lisière des bois. Je m'identifie donc bien à la tyrannie du père que je continue à exercer sur moi après sa mort, tyrannie qui par le nom « russe », rappelle l'enjeu qui l'a fait naître : ma mère.

Par cette mise en scène, je comprends que je cherche à mutiler une oreille, c'est-à-dire à exercer le refoulement qui m'enjoint de ne pas entendre, notamment l'interprétation de ce rêve, tout en faisant en sorte que, là aussi, ce soit du semblant.

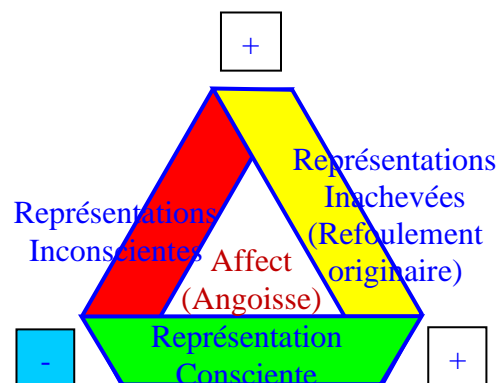
L'espion russe, avatar des gardes, représente donc une condensation des deux refoulements : comme pour l'homme aux loups et pour le petit Hans l'agressivité envers le père revient sur ma personne propre, sans qu'une phobie soit nécessaire puisque le rêve y suffit. La motion tendre, elle, se laissait voir dans la douce tromperie que je mettais en scène pour les gardes dont je respectais la faction. Ce n'est pas plus explicite dans ce rêve-là, mais je me souviens d'autres rêves dans lesquels se manifestait la tendresse pour mon père au point de me précipiter pour le défendre contre l'agression d'autres personnages....qui, dans ces rêves-là, me représentaient.

Je n'ai encore pas discuté de la forme carré de la clairière au milieu de laquelle je me trouve. C'est à la fois une scène, puisque je me mets en scène non seulement pour tromper les gardes mais surtout, moi-même, mais c'est aussi, violent truisme, le lieu où il n'y a pas d'arbre. L'association se présente alors immédiatement : ce sexe maternel que je ne peux pas voir au-delà des arbres, il est là, j'y suis, au centre, me prenant pour le phallus comme belle défense contre la castration, puisque je suis, tel qu'en moi-même, la seule érection au milieu de cette aire.

Comme toujours, le cadre de la narration, la scène elle-même, s'érige en représentant de la représentation, *Vorstellungsrepräsentanz*.

Et ça, c'était le troisième refoulement caché sous les deux premiers.

Topologie des représentants de la pulsion



Freud dit que, dans l'inconscient, on trouve les représentations de choses seules, déliées des représentations de mots. La rectitude du cadre de mon rêve m'interpelle cependant. Si, dans ma topologie, les représentations de mots sont les bords des surfaces que sont les représentations de choses, comment représenter des surfaces sans bord ? Et par

ailleurs, l'image de mon rêve me met en face d'une surface parfaitement bordée. Je dirais même que le bord, la lisière de la forêt, se pose comme l'élément principal du rêve. Il dissimule à mes yeux ce que je cherche à voir et que je ne saurais voir puisque je me tiens dessus. Lieu où se promène la biche, elle présentifie le cœur même de la biche, son sexe, ou, pour le moins, la limite de la vision possible, celle des poils pubiens. Rien d'autre à voir que cela !

Cette limite est-elle une représentation de mot ? visiblement non. C'est une représentation de chose, indiquant le principe de la limite de toute représentation de chose, qui se situe, à ce qu'il me semble, dans le principe de la castration. Une représentation n'est pas la réalité, elle perd sa troisième dit-mention en devenant représentation, c'est-à-dire écriture. Pas étonnant que la castration trace la cadre de toute représentation ultérieure. Cependant ce cadre qui fait référence à la limite du visible s'offrant en métaphore de la limite du lisible ne saurait être un signifiant : aucun rapport avec le sonore ici. Si ce n'est deux exceptions : le jeu de mots « tirer un coup » et la biche qui se révèle une pure métaphore signifiante, peu usitée mais présente dans le fonds culturel auquel j'ai eu accès (auquel Cocteau et une vieille chanson des années soixante ont leur part). Dans les deux cas, la représentation de mot est transformée en représentation de chose : le rêve, comme la psychose, prend les mots pour des choses.

Le cadre se présente donc non comme un signifiant, mais comme une lettre au sens du hiéroglyphe ou du caractère chinois, imitant la chose dont il s'inspire. Toutefois cette imitation ne se pose pas au sens imaginaire du terme mais au sens d'une première opposition entre une présence et une absence. Celle-ci peut être dite littérale, en tant qu'elle forme deux lettres s'opposant sur le premier modèle de la lettre s'opposant au rien au-delà d'une limite.

L'interprétation doit d'abord décrire ce qui est vu comme tel (biche, lisière, forêt, jumelles, fusil) en une première liaison avec des représentations de mots, pour ensuite, *via* l'association induite par les ressemblances d'une part visuelles, d'autre part sonores, établir une seconde association avec des mots. Ces associations font appel autant à des zones récentes de la mémoire (pour les biches, et le « tirer un coup ») plutôt sonores, qu'à des zones très archaïques, plutôt visuelles. Ces dernières pourraient éventuellement être des inscriptions datant d'avant l'écriture, c'est-à-dire d'avant l'accès à la parole. Mais qui sait ? Inscriptions et écriture se distinguent par leur ouverture ou leur fermeture.

La *biche*, le *tirer un coup* sont des représentations de mots devenues représentations de choses : le rêve les a fait passer du statut de bord à celui de surface. L'interprétation les ramène au statut de bord. Il suffit d'étoffer le contexte, il n'y a même pas besoin de traduire en d'autres mots : les métaphores parlent d'elles-mêmes une fois situées dans le bon contexte. Il faut donc trouver une représentation topologique de cette question de contexte, au sein d'une fonction énonciative. Ne s'agirait-il pas de franchi un bord ? le biche se situe justement sur ce bord, et on pourrait imaginer que d'un côté il s'agit du contexte de la chasse, la clairière, de l'autre le contexte sexuel, les arbres et la base invisible.

La forêt, la lisière, le carré de la clairière, sont des représentations de choses que l'inconscient a transformées à partir de traces de perceptions ressemblantes (inscriptions ? écritures ?) . quelles transformations ?

Poils pubiens → forêt. Pourquoi ce gigantisme ? Si ce n'est pour que mon corps, au milieu de la clairière, reste à la taille du phallus ? Parfois, l'inconscient se fout des proportions, mais là n'a-t-il pas voulu le conserver ?

Clairière → absence d'arbre → absence de phallus maternel => devenir par mon corps le phallus manquant.

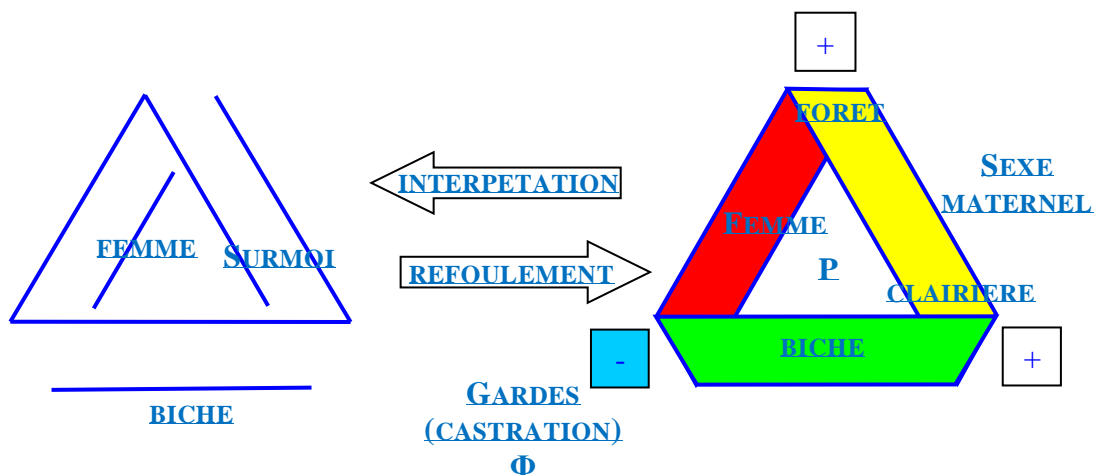
Cette opposition se laisse volontiers ramener à l'opposition fondamentale : 0 → 1 qui est une opposition non pas signifiante, mais littérale. Mais c'est le même fonctionnement que l'opposition fondamentale S1 → S2 (clairière → forêt)

S a

Refolement issus du signifiant : biche, tirer un coup, liquidité. Bords → surface
 Refolement issus de la surface : forêt, lisière, carré de la clairière. Surface → Surface
 La représentation inconsciente, c'est-à-dire la représentation de chose est une lettre :
 elle est lisible pour peu qu'on la décode.

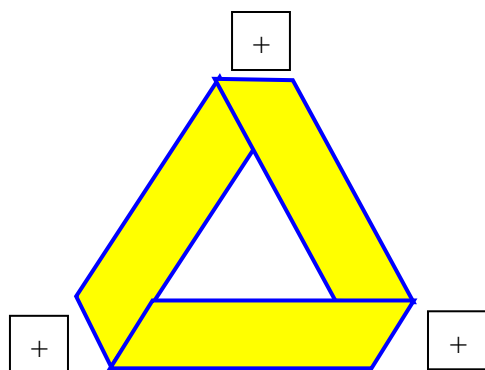
La bande de Moebius est une surface qui présente les caractéristiques d'un bord.
 Jeune femme → biche (mots) → biche (chose)

Bords → refolement → surface
 Bords ← interprétation ← surface



Les gardes se situent sur cette lisière qu'est ici la torsion, entre une face et une autre interdisant que l'on glisse d'une face à une autre.

En revanche, l'interprétation, par glissements successifs dans le sens anti horaire, peut faire venir dans la zone verte du signifié conscient la femme, puis le sexe maternel. Ce dernier reste cependant, l'état d'image, c'est-à-dire de représentation de chose, insaisissable :

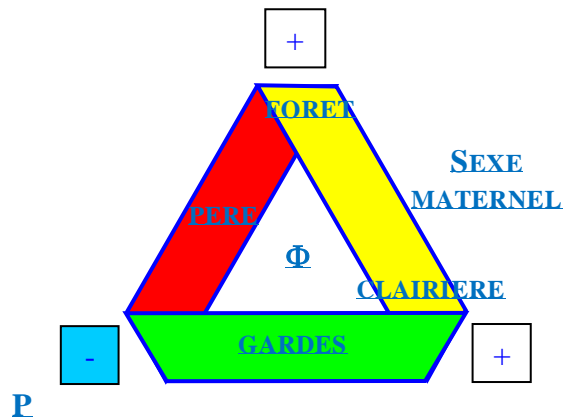


Notamment s'il renvoie à une scène primitive dont je n'ai aucun souvenir. En fait oui, le sexe maternel avec l'analyse et peut-être par après coup et condensation sur le souvenir

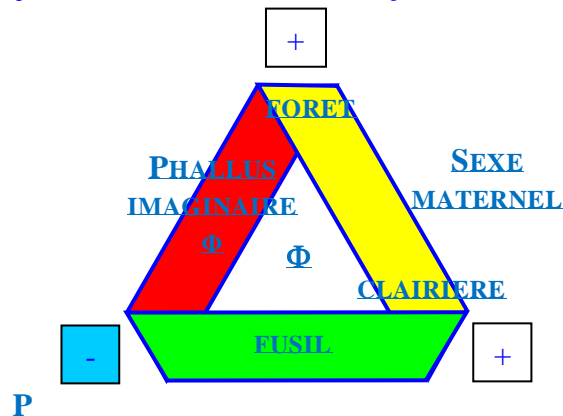
d'autres sexes féminin, je peux le lier avec des mots, mais toujours dans l'opposition forêt, clairière, c'est-à-dire, phallus castration. Mais pas la scène primitive.

Si je fais confiance à l'écriture de la bande de Möbius dédoublée comme ci-dessus entre son bord et sa surface telle que l'impose la mise à plat, le surmoi, en tant que lecture globale du bord, est ce qui sépare les deux signifiants biche et femme comme la barre de métaphore : biche/femme. Comme toutes les barres, c'est aussi une barre de rapport, c'est-à-dire de mise en rapport.

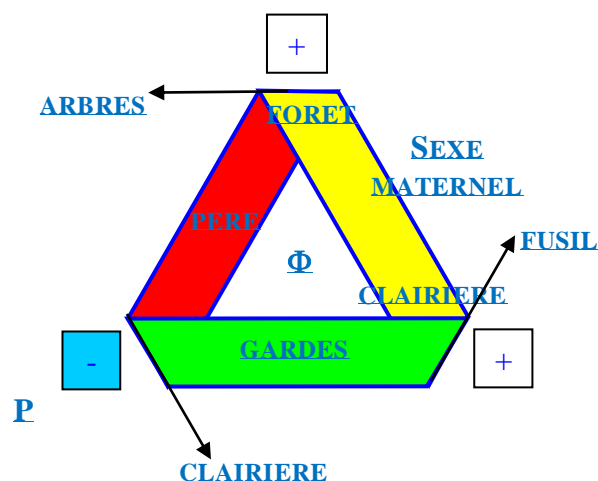
Au niveau de l'écriture des surfaces je constate que je suis contraint de mettre les gardes dans la torsion : ceci rend compte de leur fonction et non de leur image dans le rêve. Si je veux rendre compte de cette image je suis obligé d'écrire une nouvelle bande de Möbius :



De même dois-je élucider le fusil de cette façon :



ce qui me permet de compléter le schéma précédent de cette façon :



Les torsions sont le lieu de représentation de ce qui est typiquement représentation c'est-à-dire ce qui ne peut être dans le dessin comme tel soit, la 3^{ème} dit-mention. En d'autres termes, c'est ce qui dépasserait de la feuille de papier, comme le fusil dépasse de la silhouette du chasseur et le phallus de la surface du corps d'un homme. En définitive, et c'est là que nous rencontrons un paradoxe, ce qui dépasse et qui pourrait être lu comme un 1 par rapport à un zéro se trouve ici se lire comme une absence (la troisième dit-mention) par rapport à la présence des deux dimensions de la surface d'accueil.

Or, une autre lecture peut donner la clairière comme dépassant en creux par rapport à la présence des arbres. Il se trouve que cela rejoint exactement le modèle puisque deux torsions sont dans un sens (notée +) et une dans l'autre sens (notée -). Ce qui nous indique comment retranscrire sur notre dessin-lettre la fonction de ces deux modes de dépassement : fusil et arbres pour les torsions +, absence d'arbre pour la torsion -. Ce qui explique la présence de la clairière en deux endroits : nous sommes passés de l'écriture en termes d'images à l'écriture en termes de fonction, c'est-à-dire d'opposition signifiante.

En ce sens on peut aller un peu plus loin : tout ce qui dépasse de la clairière prend une dimension phallique : le fusil certes, mais aussi le corps du chasseur, le corps des gardes, le corps de la biche. C'est donc tout ce qui apparaît comme phallique c'est-à-dire comme lettre, donc comme écriture sur la surface d'accueil, la clairière, c'est-à-dire encore le sexe maternel.

Nous pouvons alors tenter de clarifier la différence théorique entre pénis et phallus. Le pénis n'existe pas, sauf dans les livres d'anatomie, et encore s'agit-il là d'une lettre. Le pénis est un organe réel, mais dans notre approche d'être humain, appendice du langage, aucun corps, aucune partie du corps, ne peut apparaître autrement que dans sa dimension littérale, c'est-à-dire dans le cadre de l'opposition minimale de quelque chose s'écrivant sur rien, (0, 1). Je n'emploie donc jamais le mot pénis qui, comme tout réel, renvoie théoriquement à un insaisissable, qui ne peut se rapprocher que de quelque chose comme de la viande. Mais le phallus auquel nous avons accès s'appuie sur cette distinction perceptive première qui apparaît aux enfants dans ce minimum d'opposition littérale : ici, il y est ; là, il n'y est pas, présence-absence structurellement équivalente au *fort-da* et au pur trait unaire s'inscrivant sur une surface d'accueil.

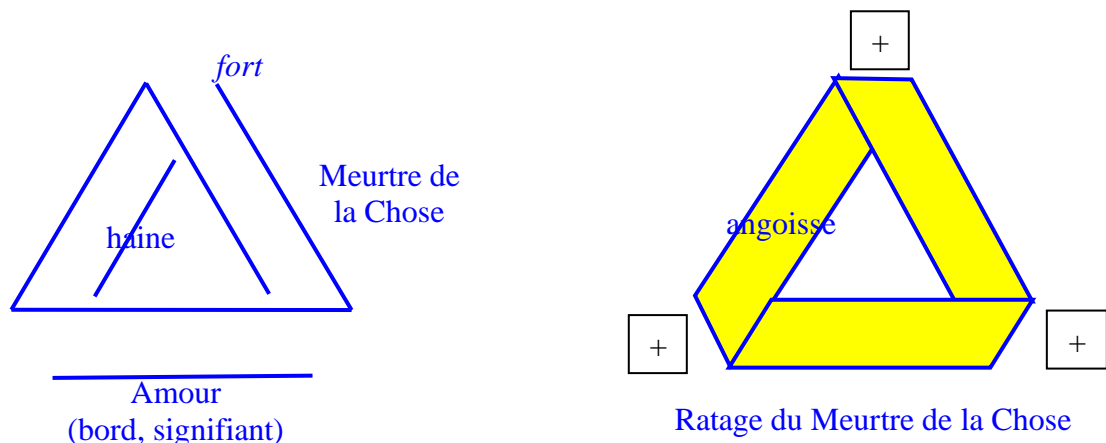
Les deux dimensions de toute surface *vierge* apparaissent donc paradoxalement comme le zéro s'opposant au UN du trait qui vient s'y inscrire, et qui vient métaphoriser dans la platitude où il se pose, tout ce qui s'érige au-delà de cette surface, y compris le trou qui est autour, le trou de l'espace tridimensionnel contenant l'espace bidimensionnel de d'écriture.

Je détaille tous les paradoxes de la phrase ci-dessus :

- la surface à 2 dimensions mais, par rapport au trait d'écriture qui peut être lu comme n'en ayant qu'une, elle apparaît comme le zéro permettant l'écriture de ce 1.
- L'écriture d'un trait apparaît linéaire, comme n'ayant qu'une dimension, mais dès qu'elle se complique d'un 2^{ème} trait, ou de toute courbure venant écrire une différence littérale entre un trait et un autre trait, elle prend deux dimensions. Du point de vue local c'est toujours une seule dimensions mais du point de vue global ça prend deux dimensions : $1 = 2$. Nous devons donc appeler *inscription* le trait décrit ci-dessus, à une seule dimension en opposition à *l'écriture*, décrite ici, à deux dimensions.
- Ces deux dimensions ne prennent sens qu'en tant qu'opposée au *zéro écriture* que représente une page blanche, toujours à deux dimensions. Ceci nous renvoie à la nécessité de l'écriture du cadre de l'écriture : c'est une écriture mais qu'on ne lit qu'en tant que zéro nécessaire à l'écriture comme telle, comme la partie vide (\emptyset) est nécessaire à toute écriture d'une ensemble. En ce sens $0 = 2$.

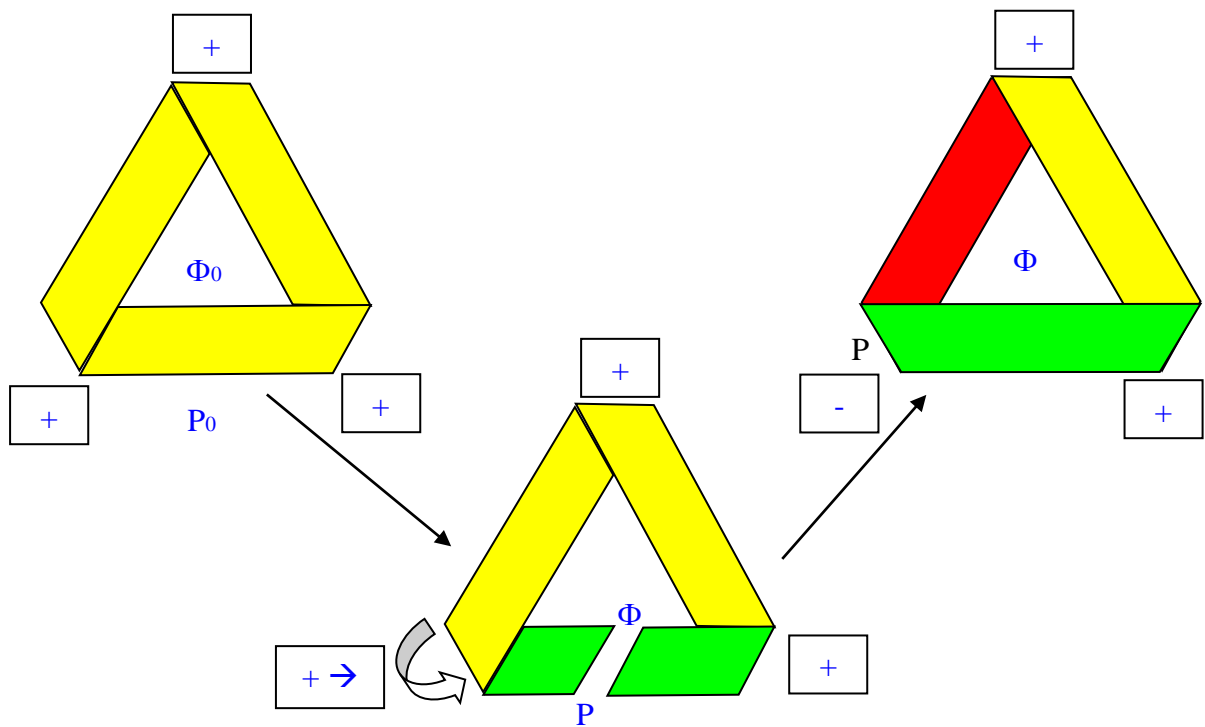
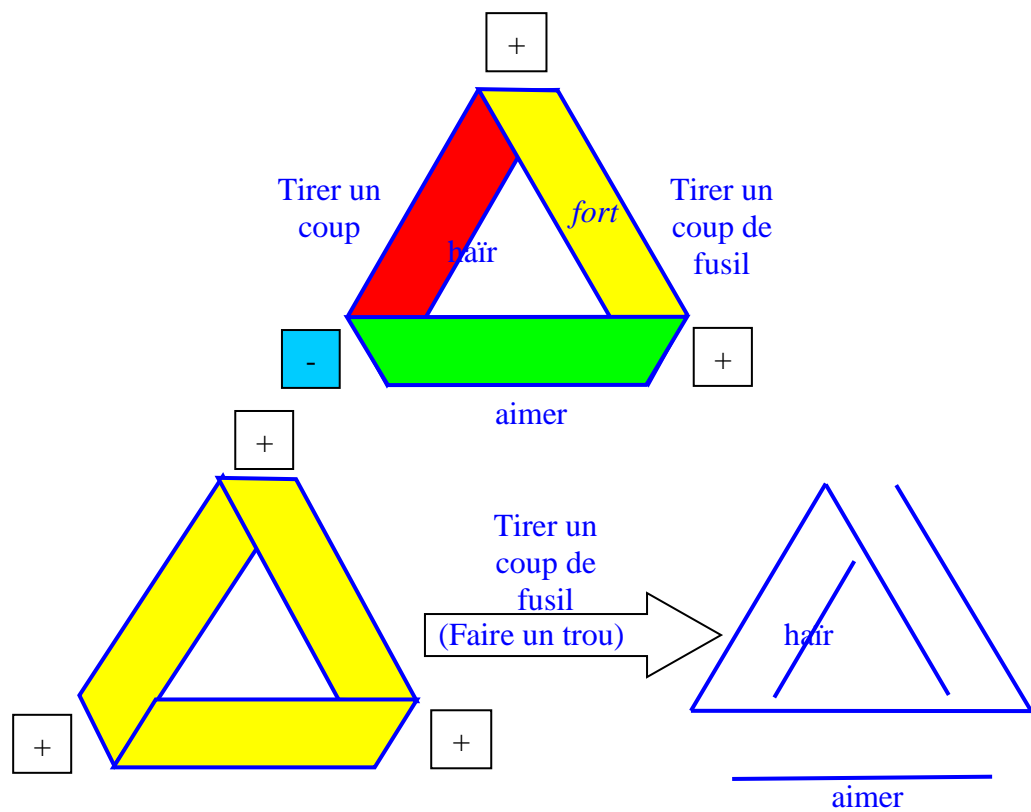
Nous venons de voir le destin des représentations refoulées. Si nous voulons être complet, il nous faut aussi dire un mot des affects qui mettent en valeur ces représentations.

Je reporte ici le schéma obtenu plus haut :



La correspondance avec le rêve analysé s'impose. Si « tirer un coup » s'entend comme amour dans son acception vulgaire, il ne faudrait pas perdre de vue que le rêve traduit l'expression au pied de la lettre. Le fusil pourrait bien y apparaître dès lors, comme l'instrument du meurtre de la chose. Quelle Chose ? Le sexe maternel, qui reste insaisissable depuis l'origine, a point de faire refoulement originaire. Voilà ce que le fusil du symbolique c'est-à-dire de la fonction phallique, cherche à trouser afin de le symboliser. La haine est donc bien présente comme trace première de ce meurtre qui pourrait se reproduire ici. L'esquisse d'un geste semble suffire, car des années d'analyse m'ont permis de me rendre compte de l'inutilité de son accomplissement. La symbolisation a déjà ramené (*da !*) l'autre sens du fusil et de son usage, inversé en amour des femmes.

Je parlais de l'affect comme trou. Or c'est bien ce que le fusil se propose de faire dans le corps de la biche, et c'est bien ce que le phallus inaugure de perception du corps féminin, laissant dans son sillage la trainée d'angoisse qui témoigne de l'échec partiel de la trouure. La nommer « angoisse de castration » est un progrès supplémentaire dans le processus le symbolisation, tel qu'on peut espérer l'obtenir du processus analytique.



Si on la lit longitudinalement, la bande de Möbius est une coupure : étant à la fois dessus et dessous partout nous sommes dans la même position que si nous étions sur un bord. Mais si cette coupure est lue dans le sens transversal, c'est-à-dire aussi bien localement plutôt

que globalement, elle est une surface. Suivre ce sens transversal pour effectuer une coupure c'est recouper la coupure longitudinale. Ça permet d'inverser le sens d'une torsion avant de recoller cette coupure : sa trace n'en reste pas moins imprimée dans la structure de la bande où nous pouvons lire alors une torsion qui dit « non » aux deux autres. La coupure transversale suivie d'un changement de sens d'une torsion aura été l'équivalent de la recoupe de l'acoupure par elle-même dans la théorie de la rondelle. L'effet en aura été un trou, qu'on peut lire à présent comme troisième dimension entre la zone dessus et la zone dessous, là où la torsion dit « non », là où la torsion est de sens contraire aux deux autres.

Le meurtre de la chose consiste donc autant à creuser un trou qu'à mettre un cadre autour du trou. L'un ne va pas sans l'autre et les deux se produisent en même temps. Nous retrouvons donc la recherche historique qui s'est développée autour de l'art de la mémoire.

Prise d'otages par un noir dans un amphi. La femme est sous contrôle, mais elle gagne la confiance par un speech. A un moment elle désigne du regard des cartons empilés sur le bord de l'amphi : elle a besoin de la maquette dans l'un d'eux. On l'autorise à aller le chercher. De retour à sa place, elle fouille fébrilement dans le carton vide, fermé au départ d'un scotch qu'elle a coupé avec l'ongle. Dessous, il y a un pistolet. Elle le sort, prend une femme en otage. Alors son complice entre, un pistolet à la main. Tous deux maintiennent l'assemblée en respect, puis ils sortent et courent. Je suis l'un d'eux, je cours tant que je peux. Un noir sort de l'amphi ; il me crie qu'il va m'envoyer une sorte de lame dans le mollet. « Et alors, ça te servira à quoi, après ? ». Il a l'air sûr de lui, mais je cours et d'ailleurs une petite déclivité de terrain va l'empêcher de tirer. J'arrive à la grille du parc : fermée ! Mais je fais un bond formidable, dont je ne me serais pas cru capable, au-dessus de la grille et de quelques arbres ; je retombe sur le chemin, plus loin. Je cours, ils me poursuivent. Vais-je tenir longtemps mon avance ? Non, ils me rattrapent. Soudain il fait nuit noire, on voit plus rien du tout. Je cours dans l'autre sens. A leur souffle, je devine que je croise mes poursuivants qui ne s'aperçoivent de rien. Les uns après les autres. Moi, j'ai retenu mon souffle : ils ne me voient pas, ne m'entendent pas.

Le carton vide, voilà bien encore une fois la boîte du sexe féminin. Le phallus est dedans. Ce qui est en jeu dans un Amphi, c'est le savoir. La vérité de la castration est donc prise en otage par un noir c'est-à-dire par les poils pubiens : ce qu'on voit, le ça voir. C'est un peu une scène primitive : elle set son complice sous les regards de tous. Il s'agit de mettre la femme sous contrôle : ça c'est l'expression d'un désir. Les poils pubiens seraient l'arme de ce contrôle mais elle s'évade avec son complice, l'homme, mon père. Au moment où ils s'enfuient, c'est comme une inversion en miroir, le maître et l'esclave : ils étaient sous contrôle, elle surtout, mais là, ils apparaissent comme les preneurs d'otages qui s'enfuient. Autre inversion : j'étais spectateur je deviens acteur par identification sans doute à mon père.

Que fuyons-nous ? La castration puisque c'est ce dont le noir (toujours les poils pubiens) me menace, là où j'ai cassé mon tendon d'Achille. Paradoxe, c'est le noir qui va me permettre de m'en tirer : ne plus rien voir ne plus rien entendre : ceci va dans le sens d'une scène primitive où, observant le coït de mes parents, je comprends que je dois retenir mon souffle ne pas me faire voir ni entendre. Le noir me sauve parce que je m'y noie en refusant de voir plus avant, de comprendre que là y'a pas le phallus. La déclivité de terrain est du même ordre : je l'invente sur le moment (je m'en rends compte à moitié dans le rêve lui-même) pour échapper. D'un autre côté c'est un refoulé car la déclivité de tes reins, c'est ce qu'il y a en dessous de la ceinture.

TABLEAU 1 : THEORIE DE LA RONDELLE	3
TABLEAU 2 : J. ROMBERCH, <i>CONGESTORIUM ARTIFICIOSE MEMORIE</i> , 1533	6
TABLEAU 3 : MISE EN BOITE 1	7
TABLEAU 4 : MIS EN BOITE 2 : MELCHIOR BROEDERLAM, 1393/99 ANNONCIATION	7
TABLEAU 5 : MISE EN BOITE 3 : ANTONELLO DA MESSINA, SAINT JEROME DANS SON CABINET D'ETUDES. 1475	8
TABLEAU 6 : MISE EN BOITE 4 : CARLO CRIVELLI, VIERGE A L'ENFANT ;	8

TABLEAU 7 : HANS HOLBEIN : LES AMBASSADEURS, 1553	9
TABLEAU 8 : HANS HOLBEIN : LES AMBASSADEURS, 1553, POINT DE VUE DE L'ANAMORPHOSE	9
TABLEAU 9 : SAINT BERNARDIN DE SIENNE : IHS	13
TABLEAU 10 : LE GRECO : <i>SAINT BERNARDIN DE SIENNE</i>	14
TABLEAU 11 : ANDREA DA FIRENZE : LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN. 1343 / 1377	18
TABLEAU 12 : ANDREA DA FIRENZE : LE TRIOMPHE DE SAINT THOMAS D'AQUIN. 1343 / 1377, DETAIL.	19
TABLEAU 13 : HERRAD-VON-LANDSBERG : HORTUS-DELICARUM, SEPT-ARTES-LIBERALES _1180	21
TABLEAU 14 : AMBROGIO LORENZETTI ALLEGORIE DU BON GOUVERNEMENT ET EFFETS DU BON GOUVERNEMENT	23
TABLEAU 15 : AMBROGIO LORENZETTI : ALLEGORIE DU BON GOUVERNEMENT 1338/39	23
TABLEAU 16 : AMBROGIO LORENZETTI : EFFETS DU BON GOUVERNEMENT A LA VILLE. 1338/39	24
TABLEAU 17 : AMBROGIO LORENZETTI : ALLEGORIE DU MAUVAIS GOUVERNEMENT (1337-40)	25
TABLEAU 18 : LA BANDE BILATERE REFLETANT LA FRESQUE DE LORENZETTI.	26
TABLEAU 19 : EFFETS DE LA BONNE REPRESENTATION DE LA FRESQUE DE LORENZETTI, GRACE A LA BANDE DE MÖBIUS (REPRESENTANT DES REPRESENTATIONS)	28
TABLEAU 20 : REPRESENTATION DES AFFECTS PAR LA BANDE DE MÖBIUS.	30
TABLEAU 21 : REPRESENTANT DES AFFECTS ET REPRESENTATION DE LA PULSION DE MORT	32
TABLEAU 22 : REPRESENTATION DES EFFETS DU JUGEMENT	32
TABLEAU 23 : THEORIE DE LA RONDELLE, GENERALISATION.	36
TABLEAU 24 : RAPHAËL ; L'ECOLE D'ATHENES.	37

Sommaire

1) Simonide : l'invention de l'art de la mémoire comme invention de la topologie	1
L'apologue de Simonide comme illustration de la théorie de la rondelle	3
Freud et l'Esquisse : les nécessités (topo)logiques de l'appareil psychique.	5
Cadrer les discours par des images	6
Joséphine et la mise en boîte	9
Dimensions de la mémoire	11
Joséphine et Saint Bernardin de Sienne : brûler de la dimension.....	13
Le triomphe du savoir mis en boîtes.....	17
Principe et objet.....	17
Le triomphe de Saint Thomas d'Aquin	18
Le gouvernement et ses effets dans le monde comme allégorie de l'oppositon principe et objet.....	22
Représentation bilatère et représentation unilatère : la mauvaise ou la bonne formule pour représenter les représentants de la pulsion.	26
Construction d'une bande de Möbius : trou et surface comme formule mathématique de l'opposition fonction et objets, cause et conséquences.....	28
La perte de mémoire.	33
La mémoire, Magritte et la bouteille de Klein ;	49
Tableau du fantasme de l'origine.	52
La mémoire originaire	52
Représentations de choses et représentations de mots	58

Topologie des représentants de la pulsion.....	60
--	----