

Dominique Noël

## Des rides du désir au désir du dire : rencontre avec un peintre<sup>1</sup>

Cet exposé fait suite à un travail effectué durant la passe. J'avais accepté de faire une lecture d'un chapitre du séminaire de Lacan *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, chapitre intitulé : « Qu'est-ce qu'un tableau<sup>2</sup> ? ».

Mon choix était déterminé consciemment par mon intérêt pour la peinture, la question de l'objet regard, et quelques signifiants de mon histoire. Plus obscurément, une déclaration faite en analyse quelques années auparavant : « quand je serai psychanalyste, je serai peintre ». Cette phrase m'avait laissée perplexe, elle tombera aux oubliettes jusqu'à ce qu'elle fasse retour auprès d'un des passeurs, mais sous une forme inversée : « quand je serai peintre, je serai psychanalyste ». Cette formulation me reste tout aussi énigmatique que la première.

Comme je poursuivais mes investigations autour de la question du regard, je découvris le livre de Hervé Castanet, *Le regard à la lettre*<sup>3</sup>, dans lequel il parle du peintre Henri Cueco et d'un livre que ce dernier a écrit, intitulé *Le journal d'une pomme de terre*<sup>4</sup>. Ce titre provoque une association, il me vient une remarque de Paul Laurent Assoun à propos de l'intitulé d'un tableau de Cézanne : « *Vue* de la montagne Sainte-Victoire ». Je rapproche l'équivoque qu'il soulève à propos du signifiant *vue* avec le *d* apostrophe du titre *Journal d'une pomme de terre*. Cela a pour effet de me lancer sur les tracés picturaux et écrits de Cueco à propos de ses pommes de terre, dont je vais rapprocher ma lecture avec celle que je fais de Lacan et de Merleau-Ponty autour de l'objet regard.

Depuis, a germé en moi, « analyste patate », la question de « voir » s'il est possible de rapprocher désir de l'analyste et désir du peintre, question résonnant avec cette déclaration : « quand je serai psychanalyste, je serai peintre ». Je me propose de vous faire une lecture de ces croisements dans le travail.

---

<sup>1</sup> Exposé présenté lors de la séance publique du Collège de la passe le 16 mai 2009 à Lyon.

<sup>2</sup> J. Lacan, « Qu'est ce qu'un tableau ? », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, Collection Point essais, 1990.

<sup>3</sup> H. Castanet, *Le regard à la lettre*, Paris, Anthropos, 1996.

<sup>4</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, Paris, Stock, 2001.

Dans une perspective freudienne, bien que toujours repérable, la pulsion scopique n'a pas d'objet consistant qui la représente dans le développement libidinal de l'enfant, comme pour l'objet oral ou anal, elle n'a pas donc pas de représentation propre au niveau de l'inconscient. Voir n'est pas directement articulé au besoin du corps, Freud lui donne cependant une fonction constituante, dans les recherches sexuelles de l'enfant la pulsion de savoir y prend sa source, c'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido. Comme elle n'a pas d'objet qui la représente, il n'y a pas non plus de signifiant caractéristique de la pulsion scopique, elle les emprunte à d'autres pulsions qui sont à rattacher à la demande de l'autre (objet anal) ou à la demande à l'autre (objet oral) : on pense à des termes comme dévorer du regard, jeter un coup d'œil. C'est pourquoi l'objet regard est défini par Lacan comme « le plus évanescant dans sa fonction de symboliser le manque central du désir<sup>5</sup> »

Le thème du regard se découvre sur l'ensemble des séminaires de Lacan ; notamment, il joue un rôle fondateur lors du stade du miroir, c'est le regard de l'Autre maternel qui fait signe à l'enfant, c'est le regard de l'enfant qui se tourne vers la mère. Ce croisement de regard, sera constitutif de l'unité du moi, conquise par la vision d'une image, celle du semblable. L'unité du corps, (moi et champ visuel) s'enracine dans l'image de l'autre. Dès lors, l'adhérence entre imaginaire et vision est inévitable. Dans le séminaire XI, Lacan construit le regard comme objet *a*. Ce regard en tant que réel échappe au spéculaire, il fait trou dans les coordonnées du visible toujours marquées de sens, de la bonne figure, de l'idéalisme de la représentation. Le regard est un objet invisible qui ne se repère que par ses bords, il ne se voit pas, il se suppose. Il est imaginé, comme au dehors : « ça me regarde. »

Pour Kant<sup>6</sup>, l'expérience (ou phénomène en phénoménologie) est liée aux perceptions, aux sensations. Tandis que ce qu'il appelle la chose en soi, à la différence de l'objet de l'expérience, n'est pas saisie par la perception et n'a donc pas de représentation. La chose en soi développée chez Kant ne dépend pas de nos sens, elle est objet à penser alors que le phénomène est objet à connaître. Penser et connaître fonctionnent sur des registres différents. Donc pour Kant, la vision serait du côté de la perception, du phénomène, de l'objet à connaître, alors que la chose en soi, le noumène, l'objet à penser pourrait être rapproché de ce lieu topologique irréprésentable de l'objet regard de Lacan. Au-delà de la représentation qui nous est donnée par la vision, il y a l'irréprésentable de l'objet regard.

---

<sup>5</sup> J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 120.

<sup>6</sup> E. Kant, « Critique de la raison pure », *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard Pléiade, 1980.

Pour Lacan, il ne s'agit pas d'une dialectique d'ordre philosophique entre deux concepts, « quelque chose instaure une fracture, une bipartition, une schize de l'être à quoi celui-ci s'accommode dès la nature<sup>7</sup>. »

À la suite de Husserl, Merleau-Ponty<sup>8</sup> interroge le phénomène de la vision au niveau du *perceptum*, c'est-à-dire d'un perçu avant la prise de conscience. Ce qui l'intéresse n'est pas tant l'existence que l'essence. Il s'agit pour lui de saisir le phénomène là où l'objet comme chose n'est pas encore noyé dans un ensemble de déterminations d'ordre prédicatif. Autrement dit, il cherche à saisir l'unité de l'objet perçu, dans une étape antérieure à sa redéfinition, sa reconstruction par la conscience. Le regard phénoménologique chez Merleau-Ponty appréhende sujet et objet ensemble : le perçu vient toujours avec le percevoir, le regardé avec le regarder... le sujet est inclus dans le phénomène. Je cite Lacan : « je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout<sup>9</sup>. »

Dans *Le visible et l'invisible*<sup>10</sup>, Merleau-Ponty parle du corps comme chair, ça n'est pas le corps biologique mais ce qui est antérieur à la distinction entre objet et sujet, visible et voyant. La chair c'est le point de contact entre le sujet et le monde, ce qu'il appelle un chiasme, elle est au fondement de la perception, elle se réfère au corps mais n'est pas corporelle.

Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que la vision se fasse de quelque manière en elles (dans les choses) ou encore que leur visibilité manifeste se double en mon corps d'une visibilité secrète<sup>11</sup>.

D'un point de vue topologique, la chair de Merleau-Ponty n'est pas sans ressembler à la bande de Moëbius où notre fourmi passe de l'extérieur à l'intérieur et de l'intérieur à l'extérieur sans jamais rencontrer de bord. Par rapport au mathème du fantasme, elle pourrait se rapprocher du poinçon, lieu de conjonction disjonction entre le sujet et l'objet. Merleau-Ponty avance ce qui sera central dans la théorie lacanienne du champ visuel : la préexistence d'un regard dans le spectacle du monde. Il cite Cézanne, « la nature est à l'intérieur [...] non point du corps, mais quelque chose qu'il appelle la chair du monde (d'où) a pu surgir le point originel de la vision<sup>12</sup> ».

---

<sup>7</sup> J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 121.

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>9</sup> J. Lacan, « La schize de l'œil et du regard », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 84.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>11</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio plus philosophie, 2006, p. 16.

<sup>12</sup> J. Lacan, « L'anamorphose », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 95.

Lorsque je regarde un tableau, « où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les limbes de mon être<sup>13</sup>. »

Pour Merleau-Ponty le tableau offre au regard les traces d'une vision intérieure, il permet d'y avoir accès, « qualité, lumière, couleur, profondeur qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps parce que celui-ci leur fait accueil<sup>14</sup>. »

La peinture donne une existence visible à ce que la vision profane croit invisible.

Pour Lacan, le phénomène est déjà structuré par le signifiant. Le sujet ou *percipiens* est immergé dans l'univers du discours, ce discours qui structure sa réalité et ses perceptions.

L'objet ou *perceptum* a une structure de langage du fait qu'il se trouve sous la dépendance du *percipiens* (le sujet). C'est pourquoi, aucune perception ne peut être hors de la structure symbolique. Pour résumer, la structure du langage conditionne le sujet percevant *et* ce qu'il perçoit. Lacan retient l'idée de Merleau-Ponty d'un sujet inclus dans le phénomène, mais il s'agit d'un sujet divisé. Cette division a des effets sur le perçu (l'objet) qui de ce fait, n'est pas plus univoque que le sujet regardant, puisque structuré par les signifiants qui structurent l'expérience de voir elle-même. « Ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors. C'est par le regard que j'entre dans la lumière, et c'est du regard que j'en reçois l'effet<sup>15</sup> ». Cependant, du fait du pouvoir unifiant de l'image, le caractère équivoque de l'objet dans le champ du visuel est moins repérable. Le UN de l'image voile la division du sujet, le moi constitué par l'image de l'autre dans le miroir, n'est que « ce tigre de papier qui s'offre à voir<sup>16</sup> »... un leurre.

Avec le postulat du regard non plus comme apanage du sujet de la conscience et de la connaissance mais comme objet pulsionnel, la psychanalyse rompt avec la tradition philosophique. Bien qu'insaisissable, invisible, le regard porte le sujet, sa vision du monde en dépend. Il n'a qu'une consistance logique, objet lié à la jouissance, il est impossible à appréhender par le Moi. C'est pourquoi plaisir et satisfaction scopique tiennent toujours, du fait que la chute du sujet reste toujours inaperçue.

Ce regard, d'où vient-il ?

---

<sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 17.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>15</sup> J. Lacan, « qu'est ce qu'un tableau ? », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 121.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 122.

En 1988 Henri Cueco traque durant un an et demi le visage des pommes de terre. Il en fera 180 portraits. Chaque jour il s'est installé devant l'une d'elles, pour en débusquer les transformations au jour le jour. Pourquoi Cueco a-t-il choisi la pomme de terre comme sujet ? Parce qu'il n'y a aucun caractère de séduction dans ce type d'objet. Cela lui permet, dit-il, d'aller plus loin dans l'exploration du regard.

Je voulais essayer de peindre un objet simple. Je souhaitais réaliser le portrait d'une pomme de terre. J'ai placé une pomme de terre sur mon bureau et j'ai fait 180 petits tableaux. J'ai travaillé comme une bête... en essayant d'aller le plus loin possible, mais sans savoir ce que cela signifie. J'ai passé un an et demi à ce travail, en éprouvant de temps en temps un plaisir manifeste mais aussi une difficulté telle, que j'ai dû écrire un livre en même temps, dans lequel je raconte au jour le jour l'expérience de ce rapport à un objet banal<sup>17</sup>.

Ce livre est publié sous le titre *Le journal d'une pomme de terre* titre d'emblée révélateur, car on y retrouve l'équivocité que permet le « d' ». Qui écrit ? Qui peint ?

Henri Cueco veut assister et rendre compte, au jour le jour, des marques du temps sur la pomme de terre. Il peint leur lente transformation, leur dessèchement, leur pourriture, leur germination. Il souhaite peindre autre chose que la surface des choses, autre chose que l'image, aller au-delà sans savoir où cela le mènera.

La vieille pomme de terre repose sur un morceau de toile bise et rêche pour ne pas enjoliver sa robe, ne pas être tentée [au féminin] de fuir hors d'elle...regarder une pomme de terre en lui faisant un petit théâtre, la rendre irréaliste ou d'une réalité autre, fictive ; à la couper du monde<sup>18</sup> [...] provoquer le doute sur l'espace, sur sa dimension de pomme de terre. Le vertige du tubercule vous prend, amplifié par sa permanente inertie<sup>19</sup>.

Je rapproche ce texte de celui de Merleau-Ponty, quand il évoque la montagne Sainte Victoire, peinte par Cézanne :

C'est la montagne elle-même, qui de là-bas se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard. Que lui demande-t-il au juste ? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne (ou pomme de terre) sous nos yeux<sup>20</sup>.

Cueco élève la patate à la dignité de *la Chose*. La pomme de terre est une fiction, sa couleur fait l'objet dit Cueco. Il cherche à en peindre les différents visages lors de sa décomposition. Elle passe, pense-t-il, par la

---

<sup>17</sup> Il s'agit d'une transcription de la conversation entre Gilbert Lascault et Henri Cueco, ayant eu lieu le 16 novembre 2000, dont le thème était « La question de la jubilation dans la pratique artistique » : texte transcrit par Agnès-C. Boutet, pour l'IUFM de Versailles.

<sup>18</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, op. cit., p. 7.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>20</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 21.

transformation de la couleur en une autre, il tente de peindre le moment où les deux couleurs plongent l'une dans l'autre :

Est-elle franchement ocre, grise, ou encore jaune? [...] la couleur des pommes de terre est certaine mais ne se laisse pas capter<sup>21</sup>.

Il y a pourtant du bleu sous cet ocre, et sûrement du jaune et soudain du rouge...Le rouge est sans doute la couleur même des pommes de terre qui les enveloppe...La pomme de terre restitue les ombres et les lumières de la terre, les pouzzolanes, les calcites, les argiles les humus, la poussière des morts.

Je suis là flapi, écrémé, débandé, en attente de la transformation d'un bleu sombre avec des reflets rouge bleu chauds ; un bleu n'est jamais chaud, bleu est froid. Mais est-il encore bleu quand s'y reflète l'ocre<sup>22</sup> ?

Cueco veut peindre ce passage du vif au mort, le moment même de ce virage, l'irreprésentable d'une fusion de la couleur bleue et ocre, à la fois confondues et en même temps dissociées, évoquant le poinçon du mathème du fantasme. L'acte souverain est la déposition du regard, quelque chose se matérialise sur la pomme de terre. Vient l'acte moteur sur la toile, le geste, réponse de la mise en tension de l'objet regard. Entre ces deux temps, « quelque chose passe, glisse, se transmet [...] toujours à quelque degré éludé, c'est ça qui s'appelle regard<sup>23</sup>. » Le trait, la tache de peinture déposée sur la toile, métonymie du désir, c'est l'instant de voir. Quelque chose du réel s'exprime et tout à la fois se dérobe. Le regard opère une certaine descente, celle du désir, mais pour autant, le sujet y est téléguidé. Le tableau s'organise autour d'un point d'éliasion qui en suspend la représentation et porte la question du désir à la dimension de l'énigme.

Henri Cueco écrit :

À vivre quotidiennement avec quelques pommes de terre, le doute vous prend de toute existence, celle de l'objet, d'autres objets alentour de la vôtre. Au-delà, la conscience de l'existence, où l'existant comme disent les philosophes, s'en trouve ébranlée<sup>24</sup>.

Il existe pour le regard, des passages entre les objets les plus dissemblables, une sorte de fusion. Cette fusion ou ces échanges disent clairement que le monde vivant se consume mais, dans le temps où nous sommes, prisonnier du moment, nous ne pouvons accepter de dissoudre totalement les objets sans nous fondre nous-même<sup>25</sup>.

Le regard comme lieu où s'origine le désir, à la fois termine le mouvement et en même temps le fige : *fascinum* du mauvais œil qu'il faut conjurer par le geste, car si le regard stoppe le mouvement, il tue le vivant. Il

---

<sup>21</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, op. cit., pp. 33-34.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>23</sup> J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 85.

<sup>24</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, op. cit., p. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 11.

faut nourrir cet œil invisible dont l'appétit est toujours au vif, n'est jamais rassasié.

Cueco peint l'impossible sans jamais y parvenir, ce qu'il appelle « le réel nu » sans pour autant y renoncer. Plus loin dans le journal, le peintre devient patate : « Depuis combien de temps suis-je devenu une pomme de terre ? Cette boule indifférente à l'indifférence ? Peut-on se réveiller sur une table d'atelier sous le regard interrogateur d'un artiste ? [...] Qui peint qui<sup>26</sup> ? »

Il est objet patate, passé de l'autre côté, il est regardé par la pomme de terre qui le peint, *il se voit se voir*, épinglé au plus vif de l'objet cause du désir au risque de s'y perdre. « Moi patate, elle peintre. Une pomme de terre équipée d'une grande palette [...] Elle, patate peintresse, brassant les grandes idées de ce monde et pétrissant des pâtes ocrassées. Moi, toujours inerte, elle, agitée de plus en plus [...] »<sup>27</sup>.

Merleau-Ponty quant à lui écrit : « être séduit, capté, aliéné par le fantôme, de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu<sup>28</sup>. »

Dès que l'on cherche à s'accommoder à ce regard, Cueco devient « cet objet punctiforme, ce pont d'être évanouissant, avec lequel le sujet confond sa propre défaillance<sup>29</sup> ». De tous les objets de la pulsion, le regard est le plus insaisissable, le plus méconnu du sujet, c'est peut-être pour cette raison, que le sujet se trouve si heureusement à symboliser son propre trait évanouissant et punctiforme ; pour Cueco c'est peut-être avec ce moment de virage d'une couleur en une autre ; en ce qui me concerne, c'est peut-être avec l'ombre portée de l'aiguille d'un cadran solaire sur une mer (mère) fossile, ombre de l'objet, « nous laissant dans l'ignorance de ce qu'il y a au-delà de l'apparence<sup>30</sup> ».

Lâcher la lumière de l'objet pour son ombre, pour ce qui est invisible à l'œil du profane, est la tâche du peintre. Lâcher l'objet pour son ombre, c'est la tâche et le lieu de l'analyste, place en négatif consenti, pour que la brillance des signifiants de l'analysant en dessine les contours.

Le regard est toujours barré du champ visuel par ce qui vient faire fonction d'écran, dans un tableau c'est l'éclat d'un bijou, la brillance d'un objet, un reflet. Ces points de lumière sont les représentants du regard comme objet *a*. La structure de l'écran fait du regard un objet éliidé du champ de vision. Tout ce qui fait fonction d'écran prend caractère de tache, modalité de présentification

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>28</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 183.

<sup>29</sup> J. Lacan, « L'anamorphose », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse op. cit.*, p. 97.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 99.

de l'objet regard. La pomme de terre présentifie le regard, objet a, source du désir de Cueco mais elle fait également écran, tache.

Dans sa mise à l'épreuve avec la Rosa ou la Belle (de Fontenay) il évoque leur silence :

Les pommes de terre ne répondent jamais. Elles opposent un silence paisible à toutes les questions qu'on leur pose. N'importe quelle pomme de terre a la sagesse d'un moine zen... Le silence des pommes de terre est lié à leur rotondité et à leur couleur sourde, peu sonore... un silence sans écho<sup>31</sup>.

Cueco livre un combat pour faire parler les pommes de terre. Leur silence énigmatique fait écho à l'impossible du passage du bleu à l'ocre.

Ce mutisme m'irrite, moi si bavard [...] Le silence obtus de la pomme de terre finit par entamer l'indifférence du peintre, il est vrai teintée d'ironie, ironie fanfaronne, mâtinée de peur, préférée à l'angoisse [...] petit moment de conscience d'être dans ce face à face<sup>32</sup>.

Le regard est-il convoqué par l'éloquence muette de la pomme de terre ? Sartre parle du surgissement du regard, lorsque voyeur, un bruissement de feuilles, un bruit de pas l'alerte. Le regard était déjà là, n'attendant qu'un petit bruit pour se faire connaître, l'objet regard s'en empare et s'en pare, c'est le regard de l'Autre, celui de Dieu poursuivant Caïn. S'agit-il d'un regard surmoïque pour Cueco ? Je ne le pense pas, mais un silence éloquent, provoquant l'irritation du peintre, vaut peut-être mieux que l'énigme du regard, générateur d'angoisse.

D'où cette nécessité d'écrire afin de pouvoir poursuivre son expérience. Il livre un combat avec le *fascinum* de la pomme de terre pour en extraire quelque chose, une sorte de minerai qui ne serait pas simple purée.

Du silence et du regard de la pomme de terre, lieu d'où jaillit le désir de Cueco, surgissent des souvenirs. La pomme de terre prend figure, elle convoque sa mémoire des choses et des gens, la mère de Rembrandt, sa propre mère :

Les pommes de terre me font penser à ma mère. En bien des points ma mère était comparable à une pomme de terre; par la rusticité, la plénitude, mais aussi le maintien, la timidité<sup>33</sup>.

Il évoque son père :

Dans ces portraits ressemblants, peut-être faut-il voir la récurrence des exemples paternels, une façon de retrouver le regard bienveillant du père et sa sanction sans laquelle il n'est que doute et solitude. Peindre une pomme de terre bien tournée, ronde, ombrée, lumineuse, c'est faire plaisir à un père ressuscité. C'est se placer dans la sérénité d'avant le meurtre symbolique<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, op. cit., pp. 26 et 32.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 16.



Les pommes de terre deviennent source de vie : matrices gonflées d'enfants à naître, mais aussi objets partiels, excréments ou « nichons de caissière » ; ou encore sexe, verge en érection, fente d'un sexe de femme, ou encore restes d'émasculations rituelles, reliefs de festin, trace de torture.

Bien que le regard soit là, il est toujours voilé. Regarder un tableau ou une pomme de terre, signifie l'investir de nos représentations significantes, celles-ci sont alors imaginarisées et, par frayages associatifs, mettent en connexion et en activité toute une constellation de *Vorstellungen*. Ce déploiement n'a lieu que du fait de l'existence d'un *initium*, notre objet *a*, cause du désir, qui met le feu aux poudres. Le désir de voir, de sa-voir parcourt les significants inconscients projetant sur notre écran psychique des représentations qui nous deviennent alors visibles. Cette visibilité de la représentation est le lien entre représentation symbolique et perception. « Injustice de s'obstiner à faire jeu égal avec le réel », écrit Cueco, « stupide...nul ne s'avise de croire sérieusement qu'il est Dieu à vouloir refaire une patate dont la peau est soi-disant ocre et l'ombre peut-être bleue<sup>35</sup>. »

C'est autour du petit *a* que tourne un combat pour saisir un réel qui se dérobe. Ce combat n'est ni plus ni moins le rapport du sujet avec son fantasme. C'est le croisement du monde du regardant soutenu par le sujet de la représentation et celui du regardé causé par l'objet regard : d'un côté le géométral qui est la conjonction du symbolique et de l'imaginaire, représenté par le côté gauche du fantasme, sujet pensant il n'est pas ; de l'autre, la lumière figurée par la présence du regard représenté par le côté droit du fantasme, où l'enjeu devient celui de l'objet cause de la pulsion scopique. « Le regard est l'instrument par où la lumière s'incarne [...] et par où je suis photographié<sup>36</sup>. » Le réel est ce point de non rencontre entre le regard qui vient de l'Autre et la vision du sujet ce que Lacan nomme, reprenant Merleau-Ponty, le chiasme de l'œil et du regard. La tache, du fait de sa fonction d'écran et de représentant de l'objet scopique, a pour fonction de voiler/dévoiler le regard.

Cueco traque le réel dans la chair d'un Christ crucifié, la mort du Christ devient un étal de boucherie, un kit à monter et démonter. D'un tableau familier comme celui du cardinal de Richelieu, l'œil de Cueco, tel un microscope, grossit un détail et transforme les plis de la robe pourpre en chairs ouvertes et palpitantes, en muscles d'écorché. C'est une mise en abîme pour celui qui regarde. L'œil est convoqué sur les lieux même du dépeçage. Impossible d'y échapper, la mise en série de ces morceaux décontextualisés nous plonge dans une autre dimension. Le familier nous devient étrange et n'est pas sans rappeler l'inquiétante étrangeté de Freud. Cueco de la pointe de son regard, de son geste,

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>36</sup> J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 121.

de son trait décortique le monde des illusions, l'ouvre et l'épingle comme pour une dissection. « C'est l'énigme du trait, de la trace, du vestige, du fragment<sup>37</sup>. »

Corps sans regard qui se savent regardés. Comment ces figures de choses, de bêtes, d'hommes me font-elles savoir qu'elles savent que je suis là ? [...] Il tient à fort peu de choses que je sois brutalement de trop, devenant à mon tour un bout de moi-même, un fragment, une syllabe en attente [...] <sup>38</sup>.

Dans ce dépliage, cette dissection de la chair sacrifiée, du pli d'un vêtement, du mouvement animal, Cueco semble en quête d'un plus petit dénominateur commun, le passage où le sens devient hors sens, où temps et mouvement sont suspendus, où l'ocre et le bleu, le chaud et le froid, l'ombre et la lumière se distinguent et, dans le même temps, se confondent, lieu où l'on n'arrive jamais mais d'où le désir prend sa source. Les pommes de terre figurent ce lieu où germination et pourrissement se côtoient dans une involution qui évoque la bande de Moëbius. Cueco est un chercheur de l'extime. Du désir de Cueco, à ne pas s'y dérober, de son consentement au face à face avec le regard de la pomme de terre (au risque d'être médusé) émergeront les tableaux. Du consentement de l'analyste à devenir cet objet impossible jailliront la parole et le désir de l'analysant, un tableau en quelque sorte ; où le sujet reconnaîtra avec surprise qu'il n'était pas là où il le croyait. Dans l'acte de peindre, Cueco embrasse un réel, déshabillé des oripeaux d'un beau idéal, refusant l'attrait du savoir faire, la séduction de bien peindre pour plaire au regard de l'autre, il ne reste que solitude et dénuement.

L'apprentissage [...] déplace le geste désordonné du désir vers un ordre soumis de la répétition artisanale...c'est alors se conformer à ce qui existe déjà, ne pas créer un nouveau corps vivant qui exigerait son espace et son propre pouvoir<sup>39</sup>.

Comme l'a montré Claudel dans son étude de la peinture hollandaise, c'est pour autant que la nature morte nous montre à la fois et nous cache ce qui en elle est menace, dénouement, déroulement, décomposition, qu'elle présente le beau comme fonction d'un rapport temporel<sup>40</sup>.

L'effet de beauté est un effet d'aveuglement, il y a un au-delà qui ne peut être regardé.

C'est une confrontation douloureuse, dit-il, mais aussi jubilatoire. La peinture en est le résultat, l'écriture du livre soutient ce travail, il associe, se souvient, tente de comprendre, de cerner la nature de son désir. En quête de sens, il découvre le dérisoire, l'absurde, le ridicule. Il utilise dessin peinture et écriture pour attraper un bout de réel, donner à voir à lire, l'invisible de l'objet, l'indicible de l'objet. La mise en tension de la peinture et de l'écriture lui permet de graviter autour de son propre abîme.

---

<sup>37</sup> M.-J. Mondzain, *Cueco : dessins*, Paris, Cercle d'art, 1997, p39

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, op. cit., p. 15.

<sup>40</sup> J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, Le champ freudien, 1986, p. 326.

La pomme de terre est en lieu et place de l'analyste, objet *a*, à la fois agalma et déchet, présence muette, lieu d'identifications successives.

Sur le petit tableau, Rosa, seule, paraît être une merde ou une graine tropicale. Rosa est pernicieuse comme un bijou dont on ne sait s'il est précieux par sa matière, sa forme, ou la place qu'il occupe. Rosa est un déchet habillé d'épluchure [...] <sup>41</sup>.

Le tableau devient l'interface entre l'écriture, et le geste du peintre qui cherche à donner consistance à ce *fascinum*. C'est l'impératif éthique du peintre que de se confronter à l'impossible de son désir sans savoir où cela le conduira, sans savoir sur quel rivage inconnu le regard de la pomme de terre le mènera. Comme l'écrit Gérard Pommier, il ne s'agit pas de l'impératif d'un idéal commun ou surmoïque, mais d'un « *sollen* », commandement éthique qui nous vient de Freud.

Faire œuvre, ...est un risque interne que l'on prend avec le savoir et la raison, c'est un péril vertigineux que fait courir la solitude, c'est l'incertitude radicale quant à la légitimité de ce que l'on fait. Courage devant la perte du sens...et cependant, je ne peux pas ne pas le faire <sup>42</sup>.

Cueco questionne la limite des choses, leur littoral, l'entre-deux, le moment de bascule entre la vie et la mort, l'asymptote de la ligne de vie vers le néant.

Il saisit un thème, le traite, le parcourt dans tous les sens, puis s'en détache non pas quand il commence à s'ennuyer, mais quand il parvient à en rire <sup>43</sup>.

Le peintre peint le réel du trou qui le regarde. Il donne à voir dans ses tableaux ce qui ne peut se voir. Nous regardons, saisi par ce maillage de l'invisible que le peintre nous rend palpable. Entre le peintre et l'amateur il y a leurre : vois ce qui me regarde !

Le succès de l'œuvre ne se déduit pas seulement de sa valeur marchande, le tableau n'est pas un piège à regard dans le sens où le peintre ne vise pas au m'as-tu-vu. Ce qui est création du peintre est structuré, œuvre de création de désir. Le peintre donne quelque chose à l'amateur qui pourrait se dire ainsi : « *tu veux regarder ? Eh bien vois donc ça !* [...] il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes <sup>44</sup> ». Cueco peint ce qu'il appelle « l'affrontement avec le réel ». Sa peinture l'approche, le cerne.

---

<sup>41</sup> H. Cueco, *Le journal d'une pomme de terre*, op. cit., p. 9.

<sup>42</sup> M.-J. Mondzain, *Cueco : dessins*, op. cit., p. 53.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>44</sup> J. Lacan, « La ligne et la lumière », *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 116.

Je veux essayer d'aller le plus loin possible, je ne sais pas ce que cela veut dire, pas plus aujourd'hui, ça se passait entre la nécessité de rendre compte de ce que je voyais et la volonté de ne pas me laisser enfermer dans un piège<sup>45</sup>.

Il peint ce qui ne peut être montré, ce qui au sens strict, est irreproductible. Il peint l'impossible à peindre et, l'ayant peint, cela devient un impossible spécifié, cerné, précisé par ce que la peinture a su déposer comme son reste, son exclu<sup>46</sup>.

Au final, dit Cueco, je suis plutôt content de ce travail que je peux appeler : « comment réussir à *ne* peindre une pomme de terre ». À ses élèves il dit : « quand il y a crise, si vous vous confrontez au réel, j'espère qu'on trouvera dans votre travail les traces de cette bataille perdue. » Éloge de la rature, qui va jusqu'à l'éloge du ratage, et la jubilation qui s'en suit.

Le peintre vit dans la fascination, ses actions les plus propres, ses gestes, ses tracés dont il est le seul capable, et qui seront pour les autres révélation [...] il lui semble qu'ils émanent des choses même. Entre le peintre et le visible, les rôles s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent<sup>47</sup>.

Merleau-Ponty cite Paul Klee :

Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer. J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli<sup>48</sup>.

Le regard comme objet *a* peut représenter le manque à être, et bien qu'il brille par son absence est, paradoxalement, la véritable charpente du tableau, son ressort, sa cause. De ce trou, reflet de la pupille, jaillit la créativité du peintre. De ce lieu assymbolique, où je ne pense pas, je suis éludé comme sujet du plan géométral.

L'irreprésentable traqué par l'artiste tente de se dire de s'entrevoir, mais toujours est manqué. Je cite une dernière fois Merleau-Ponty en le modifiant un peu :

Voilà pourquoi nous n'avons jamais fini de travailler Nous ne quittons jamais notre vie. Nous ne voyons jamais l'idée ni la liberté face à face<sup>49</sup>.

---

<sup>45</sup> « La question de la jubilation dans la pratique artistique » voir note 16.

<sup>46</sup> H. Castanet, *Le regard à la lettre*, op. cit., pp. 150-151.

<sup>47</sup> M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 23.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>49</sup> M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, « Le doute de Cézanne », texte repris dans *Paul Cézanne*, col. J'm, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 23.