

La passe et le peintre

Je voudrais vous faire part de cette expérience d'avoir participé à un cartel de passe. Comment dire ? J'y ai travaillé, après avoir été tiré au sort. Et puis le cartel a duré plusieurs semaines. Et une apostrophe nous est arrivée du collègue : « Est-ce que ce n'est pas encore fini ? » Il y avait une légère tonalité de reproche, comme si on disait : « Qu'est-ce que vous fabriquez donc ? Ça devrait être évident. Le moment de conclure tarde un peu ». On introduisait là la dimension du temps, sur le mode de la durée. Ce n'était peut-être pas sans pertinence.

Le temps de conclure en effet a été marqué pour moi, après le moment de la décision de nomination, par un sentiment d'incompréhension de ce qui fait une nomination, par l'impression d'être un peu passé à l'acte, précipitamment. Et c'est de ça que je voudrais vous parler, de cette incompréhension et de cet acte de nomination.

Je me suis d'abord référé à des notes, prises pendant ou après ce temps du cartel de passe, et une fois élagué ce qui ne peut pas en être divulgué, voici ce que ça donne :

1. Là où un des passeurs donnait à voir que ce n'était pas ça, que ça ne fonctionnait pas bien, le second passeur montre que tout ça est incroyablement noué ensemble, avec cette question de qu'est-ce qui fait continuer, sans autre soutien que l'expérience, puisque la nomination AE n'est soutien de rien de l'ordre du désir de l'analyste, et sans doute de rien d'autre que de ce qui fait école.

2. Que dire des effets de la passe sur le passeur, cela parle-t-il d'autre chose que de sa réceptivité au désir de l'analyste qui l'envahit absolument ? Et lui fait traverser beaucoup de ce qui jusque là lui était insupportable. « C'est comme si j'étais psychanalyste » a proféré un des deux passeurs.

3. Il y a des choses qui trouvent un début d'explication ou de résolution à condition d'inférer qu'il s'agit du désir de l'analyste, à condition de l'introduire dans l'équation. C'est comme un problème de mathématiques ou une équation dont la solution vient tout à coup, sous la forme d'une lettre parfois. C'est comme la levée d'un démenti : il faut inventer ce qui permet de sortir du mystère et de l'ineffable, de construire quelque chose avec des éléments disparates, apparemment contradictoires. Et pour paraphraser le passant, il ne s'agit pas d'une évidence, mais d'un évidement.

Et puis il m'est revenu deux mots en chinois sur lesquels j'avais un peu travaillé, deux mots qui signifient pour l'un nouer, pour l'autre dénouer. Leur prononciation en français est très proche, mais leur écriture idéographique est très différente, suffisamment différente pour dire que si en français nouer et dénouer font appel à un signifiant commun, et semblent comme l'endroit et l'envers de la même chose, ou comme circuler sur la même bande de Mœbius, il n'en est rien en chinois où ce sont deux signifiants disjoints.

Donc nouer, et dénouer.

Le mot qui signifie dénouer signifie aussi comprendre, et celui qui signifie nouer signifie aussi produire, si c'est un verbe, et fruit, résultat, effet, si c'est un nom. Donc dénouer c'est comprendre, et nouer c'est produire. En d'autres termes, il est inscrit dans cette langue que si on dénoue les choses on peut en attendre de les comprendre, mais rien de plus. Pour obtenir un effet quelconque, un résultat, il s'agit au contraire de les nouer.

Un ami m'a fait remarquer que le rapprochement des deux mots pouvait évoquer logiquement deux temps : le temps du dénouage venant d'abord supposait un nouage premier qu'il s'agissait de défaire, et dans un second temps un nouage pour en obtenir un effet.

Le dispositif de la passe ne serait-il pas inscrit selon cette temporalité-là ? Le passant d'abord se dépouille, se défait, se défait. N'y a-t-il pas après cela un nouage premier par les passeurs ? Et puis un dénouage dans le cartel ? Et une conclusion en forme de renouage, porteur d'effets d'école ? Un cartel de passe dans un premier temps dénoue quelque chose de ce que transmettent les passeurs, et puis reste quelque chose à nouer. À nouer avec le signifiant « désir de l'analyste » ou AE.

Ce quelque chose à nouer, c'est un réel : il reste ce qui ne marche pas, et qui revient toujours à la même place, un impossible.

Que j'ai choisi d'aborder par le biais de la peinture et de ce que disent des peintres de leur pratique.

Des peintres, lorsqu'ils peignent, il leur arrive de faire la passe. Bien sûr ce n'est pas la même. Mais il y a des éléments et peut-être une structure communs. Il s'agit de peintres qui ont à cœur de peindre, de rendre, ce qu'ils voient ou ce qu'ils perçoivent. Donc a priori des peintres figuratifs, ou en tous cas issus du courant naturaliste, ceux qui peignent à partir du motif ou sur le motif. Et ce que disent ces peintres, c'est que c'est au réel qu'ils ont à faire. Francis Bacon¹ par exemple : « Je pense que les grands artistes n'ont pas essayé de s'exprimer eux-mêmes. Ils ont essayé d'*attraper le fait* (*trap the fact*), parce qu'après tout les artistes sont obsédés par la vie et par certaines choses qu'ils

¹ David Sylvester, *Looking Back At Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 2000, et *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1975 and 1980.

veulent *consigner*. Et ils ont essayé de trouver des systèmes et de construire des pièges dans lesquels ces choses pourront être attrapées² ».

Ce mot traduit par « consigner », c'est en anglais *record*, qui signifie enregistrer, noter, archiver et même transcrire. De quoi s'agit-il dans cet archivage pictural, dans cette transcription peinte sur une toile ? Je propose de dire qu'il s'agit d'un nouage. D'un acte de nouage, aidé en cela par le signifiant en anglais : « record » qui porte avec *cord* l'évocation d'un lien, d'un fil, d'une corde dont on se sert pour nouer.

Mais avant de travailler sur le motif, il arrive que ces peintres élaborent à partir de ce que d'autres avant eux ont posé sur la toile.

Dans le catalogue de l'exposition Bacon-Picasso³ dont elle a été la commissaire, Anne Baldassari cite ainsi Picasso disant en 1964 : « Connaissez-vous la Crucifixion de Mathias Grünewald, le panneau central de l'autel d'Issenheim ? J'aime ce tableau et j'ai essayé de l'interpréter [...] mais à peine ai-je commencé à le dessiner, ça devient tout autre chose. » Picasso en effet, de son propre aveu n'est jamais arrivé à peindre comme il le voulait une crucifixion. Le point de départ, le tableau de Grünewald dont il parle, peint autour de 1510, est une horreur. Le retable d'Issenheim dépeint une *crucifixion*, c'est-à-dire un chagrin immense de deux femmes devant un cadavre, image sûrement de la déréliction, *Hilflosigkeit*. C'est un tableau réaliste, violent, cauchemardesque : le cadavre du Christ commence à pourrir sur sa croix. Un des premiers tableaux qui montre le Christ comme un cadavre, faisant rupture avec la représentation de son époque. Daniel Arasse⁴, dans son livre *Le Détail*, semble suggérer qu'il s'agit d'un tableau d'inspiration naturaliste. Les peintres jusque-là, flamands, allemands, peignaient le Christ crucifié comme encore un peu vivant, ou en attente de la résurrection, jusqu'à Holbein lui-même qui peignait le Christ mort avec les mains et les pieds noircis d'un cadavre, mais le tronc encore couleur chair.

Les doigts des suppliants sont déformés, comme brisés. Les visages presque angéliques : un nouage de la grâce et de l'horreur. Peut-être aussi de l'extase et de la douleur.

Qu'est-ce que Picasso a fait de cette représentation ? Ce qu'il a exposé à l'époque où il essayait de peindre d'après Grünewald, en 1929, ne figurait pas de crucifixion, mais surtout des corps déformés, s'activant parfois sur des plages, travail pictural de déformation de corps. Ces dessins faits entre 1927 et 1929 étaient nommés *Études de nus renversés* ou *Grande baigneuse à la cabine*, ou encore *Acrobate*. Aucune mention dans leur titre du mot « crucifixion », qui

² Les traductions sont de l'auteur de l'article.

³ Anne Baldassari, *Bacon Picasso la Vie des Images*, Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux et éditions Flammarion, 2005.

⁴ Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une Histoire Rapprochée de la Peinture*, Flammarion, 1996.

viendra plus tard. Et ces dessins ont inspiré Francis Bacon. C'est à partir en effet de sa visite de l'exposition de peintures et de dessins de Picasso en 1929, à l'âge de 20 ans, qu'il a commencé de peindre. Il avait été de son propre aveu bouleversé de cette visite et a décidé, à partir de là, qu'il serait peintre, que son nom serait désormais associé aux signifiants de la peinture. L'étonnant est que sa première toile, la première qu'il n'ait pas détruite, celle par laquelle est passé pour lui le signifiant du peintre, soit une crucifixion, qu'il a peinte en 1933. Ce point de passage, isolé dans les années 30, sera suivi en 1944 des *Trois études de personnages à la base d'une crucifixion*, la première toile qui l'a fait reconnaître, dont il revendique l'inspiration à partir des mêmes dessins de Picasso.

Et très curieusement ses paroles quant à ces toiles sont très proches de celles de Picasso : « Je n'ai jamais fait la crucifixion. L'idée était que j'allais mettre ces images autour de la base et puis je n'ai jamais fait la crucifixion [...] je ne sais pas ce qui s'est passé. Je n'ai jamais continué, c'est tout, j'ai juste essayé de faire autre chose. Je n'ai jamais continué et dans mon idée elles devaient se placer autour de la base et la crucifixion serait venue par dessus. Et puis je n'ai jamais fait la crucifixion ». C'est plus tard qu'il l'a peinte cette crucifixion, à partir de 1962.

On peut dire toutefois qu'une crucifixion, rien dans ces toiles de Bacon ne peut en évoquer l'image, pas plus que dans les essais de dessins de Picasso, et pourtant, à partir du désir manqué de Picasso de peindre d'après Grünewald, et du désir de Bacon de peindre d'après Picasso, c'est le signifiant « crucifixion » qui est passé.

Et ce signifiant pour Bacon c'est quelque chose qui est resté. Ses *Trois études de personnages à la base d'une crucifixion*, sa *Grande Crucifixion* de 1962 elle-même ne montrent pas d'image identifiable aisément d'une crucifixion au sens de l'image illustration. Le signifiant du titre désigne quelque chose de non représenté, un vide de représentation. Restent dans le tableau l'horreur, la boucherie, la déformation des corps, le silence, les ossements. Mais de crucifixion, point. Seulement ce qui peut-être lui fait bord, dépeignant du coup le sujet du tableau comme un réel, quelque chose qui ne marche pas, auquel des images, de la couleur, des effets, tentent de faire bord.

Est-ce une passe donc ? Peut-on dire que Picasso s'est fait par ses images le passeur de l'image de la crucifixion de Grünewald ? Et qu'après lui Bacon, passeur de Picasso, a nommé la passe de Picasso, et l'a nommée « crucifixion » ? Serait-ce un forçage que de le dire de la façon suivante : quelque chose, de la crucifixion de Grünewald, non représenté chez Picasso, a trouvé par la main de Bacon une issue et une représentation. Et cette représentation, en dehors de toute illustration, a dépassé le peintre lui-même qui avoue : « Je ne sais pas ce qui s'est passé ».

Bacon donc a fait, à partir du travail de Picasso, *Trois figures à la base d'une crucifixion*. Quelque chose s'est transmis, non dit, non représenté. Quelque chose est passé. Il s'agit bien du signifiant, et non pas du thème de la crucifixion, puisque de crucifixion peinte il n'y a pas. Au moins avant très longtemps. *Le signifiant et le thème pictural sont dissociés.*

La dissociation de l'image, c'est quelque chose que Bacon a affirmé dans les entretiens par lesquels il s'est confié, tout au long de son existence, depuis 1960 jusqu'à sa mort en 1992, au critique anglais David Sylvester et, entre autres, à Michel Leiris⁵.

« Après tout, s'il y a une chose dont on voudrait s'éloigner, c'est de faire une image. Peut-être qu'il vaudrait mieux que ce soit une image, mais pas une image. Ça devrait avoir les coordonnées (*the setting*) d'une image, et être emporté le plus loin possible d'avoir l'air d'une image. » Il ne s'agit donc pas d'une image illustrative, d'une illustration. Le mot est important, et on pourrait presque poser que la topologie picturale baconienne suppose une division de l'image en deux faces : une partie qui représente la réalité de la manière la plus poignante possible, et une partie illustrative dont le peintre est obligé de se tenir à une distance suffisante pour ne pas être noyé dans le conventionnel ou le poncif, ou le leurre. Cette image à deux faces sert la représentation de la réalité, qui consiste à « attraper le fait ». Il me semble que ce *fait*-là est de l'ordre du réel, et qu'il faut pour l'attraper une mise en œuvre délicate, dont Bacon essaie de s'expliquer, une mise en œuvre qui doit le moins possible à la ressemblance de type photographique. Au contraire : la question du réel doit être disjointe de celle de l'illustration. *Parce que le réel ça s'attrape avec des déformations, alors qu'une illustration ça nécessite le moins de déformations possible.*

Ces déformations, pour Picasso ce sont des déformations du corps, pour Giacometti, c'étaient des minceurs extraordinaires. Pour Bacon, parmi plusieurs, il y a par exemple le *shuttering*. Il s'agit d'une technique empruntée à certains pastels de Degas. C'est apparemment un néologisme créé à partir du mot *shutter* qui signifie : le volet, la persienne, le store, voire l'obturateur photographique. L'idée est de peindre des sortes de bandes qui soit sont interposées entre la figure et le regard du spectateur, soit traversent le plan de la figure peinte, renvoyant à une sorte de syncope, ou d'effet stroboscopique. Bacon en disait que « ça signifie que la sensation ne vient pas à vous directement, mais glisse doucement et paisiblement à travers les passages ».

Toutefois, il semble qu'il y ait aussi une attraction métonymique vers un autre vocable anglais qui est *shattering* avec un « a », du verbe *shatter* qui

⁵ Michel Leiris, *Francis Bacon, Face et Profil*, Paris, Albin Michel, 2004.

signifie fracasser, déchirer, délabrer, fragmenter. Au sens figuré, la signification va jusqu'à « époustoufler », comme forme supérieure de l'étonnement.

Des déformations donc, à chacun selon son style, mais pour tous ce sont des destructions. Picasso disait : « Chez moi un tableau est une somme de destructions. » Bacon a détruit complètement un grand nombre de ses toiles, soit qu'il les ait physiquement détruites, en ne conservant que le châssis, soit qu'il les ait surtravaillées, et qu'il y ait perdu son chemin, sans qu'il n'y ait plus de passages perceptibles, par où ait pu se relancer son travail.

« Une image doit être profondément suggestive, en relation à une autre image » et on pourrait ajouter que cette autre image doit avoir été détruite. Elle peut aussi être symboliquement détruite, lorsqu'elle devient à jamais inachevée, lieu impossible de la poursuite du travail de peinture, bonne seulement à être vendue, réduite à sa valeur monétaire. Là peut-être se situe, dans la passe du peintre, une place de l'objet *a*.

Cette question de la nécessité formelle de ce qui apparaît comme une déformation dans l'ordre de l'image, s'évoque aussi à propos de Giacometti et de la minceur de ses personnages sculptés. Cette minceur qu'on a volontiers prise pour une maigreur évocatrice des camps, cette minceur est là aussi purement formelle. C'est un élément signifiant de l'œuvre. Comme peut-être aussi parfois pour une anorexique la maigreur issue des camps est un signifiant essentiel à la construction de son symptôme. *Un signifiant qu'il s'agit de ne pas prendre pour un signe.*

Toutes ces déformations, ou le grand verre interposé entre la toile et le spectateur, ou les rayures qui lui sont obstacle, ou encore le regard oblique à porter parfois sur la toile pour la voir, tout ça parle aussi de ce que du spectateur à la toile, il faut que quelque chose s'interpose, pour que le leurre de l'image illustrative ne détourne pas son regard du fait le plus direct qui est de l'ordre du réel.

N'y a-t-il pas là une des raisons de la construction en coupures successives du dispositif de la passe ? Ce que dit le passant doit être relégué, la charge imaginaire doit en être assumée par les passeurs. Qu'il n'en sorte que des signifiants, de la même façon que Lacan a défini l'analyse comme « une expérience symbolique d'une grande pureté ».

Et qu'est-ce donc que ce signifiant du désir de l'analyste ? Est-ce ce quelque chose qui fait bord au réel du « psychanalyste de son expérience » comme le désigne Lacan dans la « Proposition » ? Comme au peintre Bacon quelque chose de la crucifixion, qui n'en est même plus le signifiant, doit passer dans toutes les peintures pour qu'elles soient poignantes, c'est-à-dire fassent bord au réel. « J'espère ne jamais refaire de crucifixion, et j'espère être capable

de fabriquer des figures qui naissent (*arriving out*) de leur propre chair avec leurs chapeaux melons et leur parapluie, et de les faire aussi poignantes que la crucifixion. »

D'autres peintures ont eu cet effet de pousser Bacon à peindre selon la même structure de double passage. *Le Pape* de Vélasquez par exemple était pour lui un des portraits les plus extraordinaires de l'histoire de la peinture. Et d'autant plus extraordinaire qu'il a été peint, selon lui, en référence à des portraits plus anciens du Titien, mais des portraits « trop allégoriques » qu'heureusement « Vélasquez a un peu refroidis ». Titien c'est de la composition pour la composition, Vélasquez c'est la peinture directement en rapport avec le sujet (*straight subject-matter*). C'est ce *direct* qui fait la force de Vélasquez, là où l'art de la composition faisait la force du Titien. Mais y a-t-il du Titien quelque chose qui continue à passer sous le pinceau de Bacon ? Serait-ce la forme d'une main, une couleur ? On pourrait peut-être en faire une étude picturale, par exemple à partir du portrait du pape Paul III du Titien, qui est au musée de Tolède.

À partir de là, une question, peut-être naïve. Le désir de l'analyste, ce qui passe, comme passe la crucifixion, est-ce un concept, est-ce un signifiant qui passe, est-ce un élément opératoire comme peut l'être une lettre dans une équation mathématique pour s'imposer finalement au bout du dispositif ? Signifiant et donc objet de refoulement. Ou est-ce quelque chose qui ne colle pas, qui est à saisir, perception et puis objet de construction ? Une construction qui nécessite de « réinventer les méthodes » par lesquelles ce sujet peut-être consigné ou transcrit.

Objet ou élément de construction peut-être : le signifiant crucifixion reparait à propos d'au moins deux autres toiles, dont les titres évoquent des personnages couchés, avec une seringue hypodermique plantée dans le bras. Est-ce une référence illustrative à une toxicomanie ? Pas du tout, mais à une crucifixion : « je l'ai fait pour que la figure fonctionne, mais non pas sur le plan d'une interprétation qui dirait que c'est un signe nazi, mais qu'elle marche sur le plan formel ». Et la seringue plantée dans le bras d'une femme allongée est là « non pas à cause de la drogue mais parce qu'il est moins stupide de mettre une seringue qu'un clou à travers le bras, ce qui serait beaucoup plus mélodramatique ». Encore ici la crucifixion donc, à la manière d'un élément de construction, métaphorisée par le clou qui traverse le bras.

Que peut-on ajouter, en rapport avec la peinture, à propos de la nomination ?

Giacometti a posé un jour que parmi des chaises fabriquées en série, il aimerait en peindre une de telle sorte qu'on puisse la reconnaître parmi les autres. Quelque chose d'une chaise particulière doit passer, non pas de son identité, mais de sa réalité, si on peut dire ça ainsi, une réalité dépouillée de toute particularité et de toute circonstance, mais qui pour advenir doit être nouée à un signifiant : celui de chaise. Au bout du compte ne s'agit-il pas de la structure même de la nomination ? Ce qui distinguerait deux chaises formellement identiques, est-ce que c'est autre chose que de l'ordre du nom ? Et le nom c'est pour Lacan « la seule chose dont nous sommes sûrs qu'elle fasse trou dans le réel ». Y a-t-il là quelque chose du désir de Giacometti dans ce trouer le réel ? Qu'il y aurait une vérité historique qui serait par exemple que LA chaise n'existe pas, qu'UNE chaise est à dessiner, pour que cette chaise soit reconnue par le spectateur du tableau, reconnue presque jusqu'à pouvoir la nommer précisément.

L'acte de peindre, en tant qu'il dépasse le peintre qui est peintre de son expérience est-il pour le peintre sa passe ? Et la nomination de cet acte est-elle, parfois, dans ce que l'on désigne comme le titre d'un tableau ? Un titre, est-ce une espèce particulière de nomination ? Distincte du nom et pourtant attachée au nom ?

À partir du trait, du titre, et de la nomination, avant de terminer, je voudrais faire un retour à la Chine.

Il y a une acception chinoise du trait comme l'explique dans un de ses écrits François Cheng⁶. François Cheng, immigré de Chine dans les années 30, se dit lui-même élève de Lacan, qu'il n'hésite pas à désigner comme son « maître ».

Le vide dans notre référentiel s'oppose au plein. Le vide dans la civilisation chinoise s'oppose au trait. Il ne s'oppose pas au plein, il s'oppose au trait du pinceau. Il s'y oppose en ceci qu'un des propos de cette peinture est de « recréer le corps immense du vide » (Wang Wei de la dynastie des Tang VII^e-IX^e siècles). Il s'agit bien de recréer « au moyen d'un menu pinceau » le vide qui est au fond de la nature, et cette recréation permettra d'atteindre au vrai. « La peinture sera plus vraie que la nature elle-même » (Tsong Ping). Pour atteindre au plus vrai de la nature, entendons pour atteindre son réel, il faut recréer son vide, le vide qui lui est essentiel, par le moyen du trait !

Dans cette opposition chinoise du vide au trait, le trait représente aussi bien le trait du peintre que celui du calligraphe, c'est-à-dire le trait de l'écriture. Et à cette opposition se superpose une inversion. Pour un Chinois en effet ce

⁶ François Cheng, *Vide et Plein, le Langage Pictural Chinois*, Paris, Seuil, 1991.

n'est pas le trait qui informe le vide pour l'habiter ou le meubler, comme le pose chez nous la question tout occidentale de la page blanche, où le vide de la page blanche est à meubler d'un texte qui la traverse. La pensée chinoise le dit autrement : ce n'est pas le trait qui informe le vide, c'est le vide qui précède, qui prolonge et qui traverse le trait, afin qu'il puisse incarner, ce trait, au plus juste, le souffle, le rythme, la forme, et aussi le volume.

Et c'est parce qu'il est traversé par le vide que « le trait unique du pinceau est le trait d'union entre l'esprit de l'homme et l'univers » (Shitao de la dynastie des Qing, au XVII^e siècle, encore appelé le Moine Citrouille Amère, dont les propos sur la peinture ont été un temps un des livres de chevet de Lacan⁷, à en croire François Cheng).

Dans quelle mesure cette façon-là de parler : que le vide traverse le trait, permet-elle d'exprimer quelque chose de la passe ? L'effet de vérité de la peinture est le juste ou la parole pleine (en chinois un des mots qui dit le « vrai » se dit « parole pleine »), pleine précisément d'être traversée par le vide. Est-ce le propre d'une nomination ? D'une nomination qui la conclut peut-être, d'un signifiant qui laisse plausible l'annonce d'un manque.

Un exemple le dira peut-être mieux.

Il existe un tableau du XVII^e siècle⁸ qui représente un paysage de bord de l'eau avec un personnage semblant déambuler, et un arrière plan brumeux. Un poète quelques années plus tard, frappé de ce tableau l'a dénommé de la manière suivante : « la rive opposée disparaît dans la brume. » Il est évident que pour ce poète le sujet du tableau, ce qui lui donne son titre, c'est précisément ce que le tableau ne représente pas : il n'y a pas d'autre bord à l'eau du tableau.

Comme si le sujet d'une certaine peinture chinoise était à trouver dans ce qui n'y apparaît pas, l'art du peintre étant alors précisément de mettre celui qui regarde le tableau, l'observateur de l'image, sur la voie de ce qui n'est pas représenté mais dont *le signifiant est noué au réel du tableau*. Et c'est dans la mesure où ce signifiant apparaît que le tableau donc est traversé d'un vide, d'une non-représentation, et qu'on peut donc de ce fait le dire précieux. Le poète a su trouver quelque chose qui « évoque » c'est-à-dire littéralement qui-amène-à-être-prononcé-par-une-voix des signifiants qui nouent le sujet du tableau.

Y a-t-il là aussi une expression précieuse pour rendre compte de quelque chose de la passe ? Le désir de l'analyste, ça ne se voit pas, ça ne se représente pas, mais ça s'induit, ça se conclut, et son signifiant d'un coup

⁷ Pierre Ryckmans, *Les « Propos sur la Peinture » de Shitao*, Bruxelles, Institut belge des Hautes Études Chinoises, 1970.

⁸ *Montagnes Célestes, Trésors des Musées de Chine*, catalogue de l'exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 30 mars - 28 juin 2004, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 2004.

produit un effet de sens conclusif dans le processus, pour prendre un terme assez chinois. S'agit-il de donner un nom à l'autre bord, celui qui ne se voit pas ?

En conclusion : cette histoire de nouage - dénouage, ne représente-t-elle pas les deux temps ultimes du temps logique de Lacan ? La passe peut-être se déploie selon ces deux temps que sont le temps de comprendre et le moment de conclure. Il me manquait dans la structure l'instant du regard, et je suis allé le chercher en me tournant vers la peinture et les peintres. Là, à partir de la question de reconnaître ou pas quelque chose dans un tableau, je suis tombé sur un livre de D. Arasse⁹, historien de l'art, dont le titre est évocateur de ce que j'essaie de dire : « On n'y voit rien. »

⁹ Daniel Arasse, *On n'y voit rien, Descriptions*, Paris, Denoël, 2000.