

Effets de réel en littérature : la question du détail dans l'œuvre d'art

« *La literatura no es otra cosa que un sueño dirigido.* »
Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*

« *The letter! The litter !* »
James Joyce, *Finnegans Wake*

Comment envisager les échanges, qui d'ailleurs ont déjà une longue histoire, entre la psychanalyse et la littérature ? Une approche psychanalytique de l'œuvre à partir de ses effets se trouve dans plusieurs textes de Freud, surtout ceux qui travaillent la métapsychologie de la création et de la réception. Dans *Le Moïse de Michel-Ange* (1914), par exemple, Freud précise ce qui constitue l'approche psychanalytique d'une œuvre d'art parmi d'autres types d'approche, toujours possibles, qu'ils soient formulés par des connaisseurs ou par des profanes :

« Ce n'est pas que les connaisseurs et les enthousiastes manquent de mots lorsqu'ils nous font l'éloge de ces œuvres d'art. Ils n'en ont que trop, à mon avis. Mais, en général, chacun exprime, sur chaque chef-d'œuvre, une opinion différente, aucun ne dit ce qui en résoudrait l'énigme pour un simple admirateur. Toutefois, à mon sens, ce qui nous empoigne si violemment ne peut être que l'intention de l'artiste [*Absicht des Künstlers*] autant du moins qu'il aura réussi à l'exprimer dans son œuvre et à nous la faire saisir. Je sais qu'il ne peut être question ici, simplement, d'intelligence compréhensive [*verständnismässiges* – appréhension intellectuelle] ; il faut que soit reproduit en nous l'état de passion [*Affecktlage*], d'émotion psychique, la constellation psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur [*Triebkraft zur Schöpfung*]. Mais pourquoi l'intention de l'artiste ne saurait-elle être précisée et traduite en mots comme toute autre manifestation de la vie psychique ? Peut-être cela ne se peut-il pour les chefs-d'œuvre sans l'application de l'analyse. L'œuvre elle-même devra ainsi être susceptible d'une analyse si cette œuvre est l'expression, effective sur nous, des intentions [*Absichten*] et des émois [*Regungen*, les motions] de l'artiste. Mais pour deviner cette intention, il faut que je découvre d'abord le sens [*Sinn*] et le contenu [*Inhalt*] de ce qui est représenté dans l'œuvre, par conséquent que je l'interprète. Une telle œuvre d'art peut donc exiger une interprétation ; ce n'est qu'après l'accomplissement de celle-ci que je pourrai savoir pourquoi j'ai été la proie

d'une émotion si puissante. J'ai même l'espoir qu'une telle impression ne sera pas affaiblie par une analyse de ce genre¹. »

Freud se range du côté des profanes, en simple admirateur. De même Lacan dénonce « l'inégalité de [la] pratique [du psychanalyste] à motiver le moindre jugement littéraire² ». Toutefois c'est au psychanalyste que Freud accorde l'honneur de *résoudre l'énigme* des œuvres. C'est au moins le cas d'Hamlet, le sphinx de la littérature. L'énigme de l'œuvre se trouve du côté de « ce qui nous empoigne si violemment », ce qui nous saisit, ce qui produit des effets sur le lecteur/spectateur. Et c'est cela que Freud appelle « l'intention de l'artiste ». Construire par interprétation l'intention de l'artiste à partir de ce qui nous empoigne dans l'œuvre, c'est la tâche accordée au psychanalyste. Il ne s'agit pas dans cette « intention de l'artiste » de quelque chose d'accessible, d'immédiat, mais de quelque chose d'obscur qui demande un travail d'interprétation. On est d'abord saisi par ce qu'on ne comprend pas – les effets de l'œuvre – sans pouvoir préciser ni quoi, ni pourquoi. Et si l'on veut savoir ce qui se passe, il faut un travail d'interprétation dont seul le psychanalyste a les moyens appropriés. Freud ne va pas chercher le matériel de l'interprétation ailleurs que dans l'œuvre même et à la fin de ce travail, dit-il, le spectateur pourra dire ce qui a été l'intention de l'artiste qui l'a affecté. De la part de l'artiste et du spectateur il y a convergence, reproduction chez le récepteur de l'état de passion [*Affektlage*], reproduction de la constellation psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur [*Triebkraft*]. Cette description de l'effet de l'œuvre fait penser à la leçon du 12 mars 1969 du séminaire *D'un Autre à l'autre*, et à l'apologue de la daphnie ou puce d'eau, petit crustacé des eaux douces. Elle a un petit organe à la fois auditif et vestibulaire (qui sert à l'équilibre) où se trouve une petite formation calcaire appelée otolithe (du grecque *otos*, oreille et *lithos*, pierre). Si à la place de l'otolithe on met un petit bout de fer qu'après on joue avec des aimants autour de l'animal, il se produit un effet, imaginable... dont Lacan dit : « Ça la fait jouir, on ne peut que le présumer aux attitudes diversement extraordinaires qu'elle peut prendre. C'est tout à fait un homme dans sa vie morale³ ! »

¹ S. Freud, *Le Moïse de Michel Ange*, https://www.psychanalyse.com/pdf/moise_de_michel_ange.pdf. Et *OCP*, Tome XII, PUF, Paris 2005, pp. 131-132.

² J. Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 12.

³ J. Lacan, *Le séminaire*, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*. Paris, Seuil, 2006, p. 232.

En ce qui concerne les effets de la littérature sur le lecteur, il y a les effets de signification, dont s'occupent les spécialistes. Mais c'est à la psychanalyse et à elle seule de s'occuper des effets de jouissance où se trouve selon Freud l'énigme de l'œuvre.

Sur les échanges entre la psychanalyse et la littérature, Lacan dans *Lituraterre*, pose des questions : qu'est-ce que la littérature apporte à la psychanalyse et, dans l'autre sens, qu'est-ce que la psychanalyse apporte à la littérature ? « [...] La psychanalyse ici reçoit, de la littérature, si elle en prend du refoulement dans son ressort une idée moins psychobiographique⁴. » Encourageant les psychanalystes à dégager le refoulement des repères biographiques de sa part, disons, préconsciente, Lacan signale plutôt, dans le texte, le refoulement originaire. Dans l'autre sens, qu'est-ce que la littérature pourrait recevoir de la psychanalyse ? Les premiers apports sur la question de la lettre, à partir d'une nouvelle d'Edgar Poe, sont repris plus tard autrement dans *Lituraterre*. Lacan y avance sur la question de la littérature jusqu'à parler même d'une « méthode⁵ ». Cette méthode consistant à mettre le « savoir en échec » justifierait mieux l'intrusion de la psychanalyse dans la critique littéraire. Contre la psychanalyse appliquée à la littérature Lacan oppose sa méthode, en tant qu'issue de la place accordée à la lettre. Mettre le savoir en échec lui semble à ce moment permettre à la critique littéraire de se renouveler de façon à ce « [...] que la psychanalyse soit là pour que les textes se mesurent à elle, l'énigme étant de son côté⁶. »

Les détails dans les œuvres d'art ont fait objet d'attention autant dans la littérature que dans le domaine des arts plastiques. Quelques détails sont devenus célèbres dans la littérature : le petit pan de mur jaune, le goût de la madeleine (qui nous font penser aux deux éléments/détails du souvenir écran de Freud, le jaune des pissenlits et le goût du pain). Barthes (1968) lui a consacré un article intitulé *L'effet de réel*, et Daniel Arasse (1966) l'ouvrage *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*. Comment peut-on, à partir de la psychanalyse, mettre le savoir en échec à propos de la question du détail ? Comment, selon la méthode proposée par Lacan, le détail peut-il se faire énigme ?

Dans son article, Barthes s'occupe de l'analyse de deux détails soustraits à deux textes littéraires – *Un cœur simple* de Flaubert et *Histoire*

⁴ J. Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

de la France, La Révolution de Michelet. Au milieu des deux récits il se trouve ce qu'il appelle un détail « superflu par rapport à la structure⁷ » ou un « détail inutile⁸ », ou encore une « notation insignifiante (en prenant ce mot au sens fort : apparemment soustraite à la structure sémiotique du récit)⁹ », détails que Barthes prend comme point de départ de l'interrogation qui fait l'objet de son article. Est-ce qu'il fait de ces détails une énigme, au sens de Lacan ?

Barthes leur accorde une fonction uniquement descriptive à l'intérieur du récit : « Sémiotiquement, le " détail concret " est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même [...]»¹⁰.

Les détails inutiles pour la trame du récit lui semblent viser directement quelque chose au-delà du texte, et c'est dans ce sens qu'ils produisent chez le lecteur ce qu'il appelle des effets de réel. Mais, ce qu'il appelle effet de réel est, dit-il, une *illusion référentielle*. Chaque époque propose ses propres règles pour la construction d'une description, des règles implicites de production du vraisemblable. Le réalisme a créé ses propres règles de construction du vraisemblable.

« La vérité de cette illusion est celle-ci : [...] où ces détails sont réputés dénoter directement le réel », [mais] « ils ne font rien d'autre [...] que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du " réel " (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; [...] il se produit *un effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité¹¹. »

Dans ces effets de réel il n'est pas question du réel lacanien, du réel en tant qu'un des trois registres. Bien au contraire, ces détails apparemment dépourvus de sens, sont immédiatement récupérés par l'analyse barthienne et réintroduits dans la trame. Barthes les reconduit au symbolique. Il n'y a pas d'ouverture dans le symbolique qu'un détail pourrait signaler d'une

⁷ R. Barthes, « L'effet de réel », *Œuvres complètes*, tome II, Paris Seuil, 1994, p. 479.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 480.

¹⁰ *Ibid.*, p. 484.

¹¹ *Ibid.*

façon ou d'une autre, mais une structure fermée. Pas de savoir en échec, donc.

Dans le milieu analytique aussi les détails ont été l'objet d'intérêt. Freud lui-même soulignait l'importance des détails apparemment secondaires, quand il s'occupait d'une œuvre d'art, littéraire ou pas, soit d'un rêve, d'un souvenir écran ou d'un symptôme. On peut facilement en trouver plusieurs exemples mais voici un des plus explicites : l'analyse du *Moïse de Michel-Ange* (1914) où Freud commence par l'éloge d'Ivan Lermolieff (pseudonyme russe du médecin italien Giovanni Morelli), un connaisseur d'art qui a opéré une révolution dans l'attribution de nombreux tableaux à leurs auteurs respectifs, en utilisant une nouvelle méthode. Suivant cette méthode, c'est dans un détail apparemment mineur que se trouve la marque propre d'un artiste, la singularité qui permet son identification.

« Il obtint ce résultat en faisant abstraction de l'effet d'ensemble et des grands traits d'un tableau et en relevant la signification caractéristique de détails secondaires, minuties telles que la conformation des ongles, des bouts d'oreilles, des auréoles et autres choses inobservées que le copiste néglige, mais néanmoins exécutées par chaque artiste d'une manière qui le caractérise. [...] Je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle aussi a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut [*refuse*] de l'observation, les choses secrètes ou cachées¹². »

Dans le séminaire *Le désir et son interprétation*, au cours du commentaire sur *Hamlet*, Lacan aussi prend en considération la question du détail. Il part d'un article de Kurt R. Eissler, « The function of detail in the interpretation of works of literature¹³ ». K. Eissler était un psychanalyste autrichien émigré aux États-Unis, à Chicago et ensuite à New York. Lacan explique au cours de son commentaire que, pour lui, la question du détail concerne « l'œuvre d'art en général » et pas seulement l'œuvre littéraire, comme suggère le titre d'Eissler. C'est peut-être la raison pour laquelle le titre de l'article « *works of literature* » devient dans la traduction française « œuvre d'art ». Remarquons que le nom « détail » correspond au verbe « détailler » qui implique l'action de tailler, couper. Lacan y trouve une

¹² S. Freud, *Le Moïse de Michel Ange*,
https://www.psychanalyse.com/pdf/moise_de_michel_ange.pdf.

¹³ K. Eissler, « The fonction of detail in the interpretation of works of literature », *The Psychoanalytic Quaterly*, v. 28, 1959, pp. 1-20.

illustration de la coupure comme dernière caractéristique structurale du symbolique.

Dans la séance de 29 mai 1959, Lacan vient de parler de l'aventure de la science moderne en rupture avec la théorie de connaissance et essaie ensuite de distinguer le réel de la science moderne du réel de la psychanalyse, le réel du sujet parlant. Dans la psychanalyse, continue Lacan, il s'agit plus précisément d'un sujet particulier qui « ne sait pas ce qu'il est¹⁴ ». Il s'agit de l'inconscient, mais en tant que « réel du sujet comme entrant dans la coupure, l'avènement du sujet au niveau de la coupure, son rapport à quelque chose qu'il faut bien appeler un réel, mais qui n'est symbolisé par rien¹⁵. » C'est cela qu'il appelle l'être pur.

Dans ce contexte Lacan fait appel à une œuvre littéraire, *Hamlet* en l'occurrence, pour illustrer le rapport du sujet à *l'être pur*. Mais au-delà du commentaire de cette œuvre particulière il passe à l'œuvre d'art en général et propose d'éclairer la dimension de l'œuvre d'art. Pour cela il se réfère à l'article de Kurt Eissler, qu'il commente avant d'avancer son propre point de vue.

L'article d'Eissler.

Eissler soutient l'importance du détail dans la psychanalyse en général et nous indique les racines freudiennes de la technique qu'il applique à la littérature : « Le texte dans lequel on peut le mieux étudier le nouveau statut du détail psychologique reste *L'Interprétation des rêves*, où un rêve singulier est démonté [*broken down*] en éléments dont chacun trouve son explication spécifique¹⁶. » L'auteur étend son souci des minuties à la séance analytique et même à l'ensemble de l'expérience psychanalytique « dans laquelle le but est de trouver les lois du déterminisme qui gouvernent chaque affirmation du patient au cours de chaque séance analytique¹⁷ ». Eissler précise son objet de travail dans l'article : « L'importance décisive [du détail] dans plusieurs champs d'application de la psychanalyse, particulièrement dans l'enquête sur des œuvres littéraires où les associations libres ne sont plus accessibles¹⁸. » Pour pallier l'absence

¹⁴ J. Lacan. Le séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions La Martinière, 2013, p. 471.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ K. Eissler, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

des associations libres il propose une méthode qu'il avait déjà utilisée dans un travail antérieur sur Goethe qui consiste à aller chercher « ce que les associations libres du poète auraient pu être¹⁹ » dans ses lettres, dans son journal intime, et aussi dans des textes d'autres auteurs qui apportent des informations biographiques complémentaires.

Le cœur de l'article d'Eissler est l'illustration de cette thèse aux moyens d'un exemple travaillé en profondeur : l'acteur/écrivain autrichien Ferdinand Raimund (1790-1836) et un détail extrait de deux de ses pièces – *Le roi des Alpes* et *Le Misanthrope*. À partir d'un détail incongru qui se retrouve dans les deux pièces – la période de cinq ans – Eissler se met, en absence d'association libre de la part de l'auteur, à pallier cette absence par une large recherche sur les lettres, les journaux intimes et la presse de l'époque. Grâce à ces nouvelles informations, il trouve un sens au détail qui doit être, dit-il, nécessairement en rapport avec la vie de l'auteur, sa maladie et son suicide. Bref, c'est ce détail de la période de cinq ans qui le met sur la piste d'une situation tenue pour cruciale dans la vie de l'auteur : son rapport avec un personnage mis en position d'idéal, un autre acteur plus âgé qu'il imitait quand il jouait au théâtre.

Sur le rôle des détails dans l'interprétation, Eissler soutient la différence entre la fonction du détail pertinent [*relevant*] dans la situation clinique et sa fonction dans l'œuvre littéraire. Dans la situation clinique, on part, par exemple, d'un symptôme d'abord incompréhensible pour le patient lui-même (autant que pour son analyste). Ce n'est qu'à l'aide des nouveaux détails apportés à chaque séance que le symptôme incompréhensible cesse de l'être. Les détails permettent « une explication satisfaisante de ce qui semblait d'abord dépourvu de sens [*senseless*]²⁰. »

Dans une œuvre littéraire, au contraire, le sens peut être facilement déchiffré. La littérature permettrait un accès plus simple aux « contenus psychologiques inconscients ou latents²¹ ». L'accès aux procès psychologiques correspondants chez l'auteur, ce qui est, à son avis, l'intérêt majeur du psychanalyste est ce qui présenterait plus de difficultés. Comme on peut à peine supposer la personnalité de l'auteur sous une œuvre particulière, c'est le détail qui venant en aide à l'analyste lui permet d'établir avec certitude ce rapport entre la vie de l'auteur et son œuvre. D'où l'importance des détails pour l'analyse des œuvres littéraires. Eissler

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

cite comme exemple la tragédie d'*Hamlet*. « [...] Avant qu'on sache que le fils de Shakespeare s'appelait Hamnet, on n'a aucun indice concret de la proximité personnelle de la pièce avec son auteur²². »

Le problème du choix du détail dans l'analyse de l'œuvre se montre ici crucial puisque c'est la sélection du bon détail qui détermine le point de départ de l'analyse. Ce sont les détails qui « ne sont pas en accord avec les règles esthétiques courantes qui se montrent les plus prometteurs²³ » ce qui fait que plus l'œuvre d'art est parfaite, moins il y a d'accès à la personnalité du créateur. Au contraire, les défauts, les ratages, ouvrent des possibilités d'accès à l'investigation de l'analyste. « L'erreur esthétique peut alors équivaloir à une parapraxie (acte manqué) qui conduit au cœur des conflits les plus aigus de l'artiste²⁴. »

Pour en mesurer l'écart il est intéressant d'apercevoir le parallèle entre la position de Lacan et celle d'Eissler à propos de l'œuvre d'art. Tous les deux travaillent sur un acteur de théâtre qui est en même temps dramaturge : Lacan sur Shakespeare, Eissler sur Ferdinand Raimund (1790-1836), peu connu au dehors de l'Autriche, mais auquel Eissler accorde beaucoup de mérite (il arrive à voir dans ces pièces une certaine génialité dans les descriptions de la psychopathologie des personnages). La similitude des points de départ ne fait que rehausser, Lacan le dit lui-même, la différence de leurs approches respectives de la littérature à partir de la psychanalyse.

Commentaires de Lacan sur l'article d'Eissler

Tout d'abord, Lacan ne soutient pas le contraste établi par Eissler entre la fonction du détail dans l'œuvre d'art et dans la clinique :

« Si l'on regarde de plus près, cela ne peut pas tout à fait passer pour une relation de contraste. D'ailleurs, s'il y a contraste, il y a aussi parallélisme, bien entendu. Sa remarque devrait mener l'auteur à s'apercevoir que la discordance dans le symbolique comme tel, dans une œuvre écrite, et au moins dans celle-ci – joue un rôle fonctionnel tout à fait identifiable au symptôme réel, en tout cas du point de vue du progrès de l'analyse, si ce progrès doit être considéré comme un progrès de connaissance concernant le sujet²⁵. »

²² *Ibid*, p. 4.

²³ *Ibid*, p.19.

²⁴ *Ibid*.

²⁵ J. Lacan, Le séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, Éditions La Martinière, 2013, p. 473.

Lacan met en question l'importance de « la faute de frappe²⁶ » dans l'œuvre, celle qu'Eissler prenait pour le matériel le plus significatif pour l'analyste. Lacan ne nie pas que la faute de frappe (« je veux dire par là, ce qui se présente à nous comme une discontinuité²⁷ ») puisse nous mener à des incidents de la vie de l'auteur, comme Eissler arrive très bien à le montrer, mais elle n'est pas pour lui le seul point significatif dans une œuvre d'art et son rapport à la vie de l'auteur non plus. Au moins ce n'est pas là que se trouverait la dimension propre de l'œuvre d'art pour nous, psychanalystes. Il est vrai – il ne le conteste pas – que le détail incongru est comme un *lapsus calami* et que les associations peuvent passer par des aspects biographiques. Mais est-ce là le plus important de ce qui est en jeu dans l'œuvre d'art ? L'analyste qui fixe son analyse dans les limites des aspects biographiques ne rate-t-il pas l'œuvre l'art ?

Lacan commence à préciser la dimension propre à l'œuvre d'art par ce qu'elle n'est pas. Dans l'œuvre d'art il ne s'agit pas de *mimésis* : « [...] Nous ne pouvons plus considérer l'œuvre d'art comme transposition, ou sublimation, appelez ça comme vous voulez, de la réalité [...], qu'elle est de l'ordre de la mimésis, alors qu'elle constitue toujours un remaniement profond de ladite réalité²⁸. »

S'il ne s'agit pas de transposition, de représentation de la réalité même transfigurée, de quoi s'agit-il ? L'œuvre d'art introduit dans sa structure la coupure où se manifeste le réel du sujet, du sujet inconscient. Un inconscient qui n'est pas accessible au moyen des associations avec les accidents de la biographie individuelle, puisqu'il s'agit de l'inconscient en rapport au « réel du sujet, qui est l'avènement de l'être au-delà de toute réalisation subjective possible [...] »²⁹.

À ce niveau où il n'y a plus de subjectivation possible, puisqu'il s'agit d'un inconscient radical, il reste au sujet la voie du fantasme et l'« expérience du fantasme est intimement tissée à l'œuvre³⁰. »

Pour conclure sur la dimension de l'œuvre d'art, remarquons que dans son commentaire d'*Hamlet*, différemment d'Eissler dans le commentaire de Ferdinand Raimund, Lacan ne s'occupe pas de la biographie de

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 474.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

Shakespeare, qu'il ne prend en aucun cas comme vecteur de lecture de la pièce. Il y a là un aspect important qui laisse voir un peu plus la relation de l'œuvre d'art au fantasme : Shakespeare réalise dans son œuvre « une sorte de cartographie de tous les rapports humains possibles, mais avec ce stigmatisme qui s'appelle désir en tant que point de touche, ce qui désigne irréductiblement son être³¹ [...] » C'est-à-dire qu'*Hamlet* se situe à un point au-delà de l'histoire personnelle de l'auteur, d'autant plus qu'on sait très peu de choses sur la vie de Shakespeare. « Tout est passé, tout a disparu sans laisser des traces. Notre auteur se présente, à nous analystes, comme l'énigme la plus radicalement à jamais évanouie, dissoute, disparue, que nous pouvons signaler dans l'histoire³². »

Rêve et réveil

La phrase de Borges mise en épigraphe met en rapport la littérature et le rêve. À cette littérature rêveuse, s'oppose la littérature joycienne qui « coupe le souffle du rêve » et « laisse toute la littérature sur le flanc³³ ». Joyce voulait réveiller la littérature et Lacan dit que la réveiller c'est en vouloir la fin... fin de la littérature rêveuse ?

Pour Freud, la fonction du rêve est de protéger le sommeil. Le réveil se produit justement quand le rêve n'arrive pas à remplir correctement, ou entièrement, sa fonction protectrice contre la jouissance. C'est alors que se produit le réveil, pour pouvoir continuer à rêver ce rêve qu'est la réalité ordinaire. Au fond de n'importe quel rêve, celui qui réussit à remplir sa fonction et celui qui y échoue, il y a un réel.

La littérature, l'art en général, travaille aux confins du symbolique mais pas toujours de la même façon. La littérature-rêve dans laquelle le fantasme vient encore comme une sorte de pansement sur le réel nous permet, comme un vrai rêve, de rester endormis un peu plus – « c'est un peu coton », dit Lacan quelque part – et Freud soutient que cela apporte une satisfaction substitutive, sorte d'objet transitionnel auquel le sujet s'accroche comme l'enfant à son ours en peluche.

Mais il y a des œuvres qui percent l'écran du rêve et du fantasme sans qu'elles soient pour autant exclues du champ de l'art. À propos de Joyce,

³¹ *Ibid*, p. 480.

³² *Ibid*.

³³ J. Lacan, « Joyce le symptôme II », in J. Aubert (dir.), *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987, p. 36.

par exemple, Lacan évoque une sorte de rupture du « papier hygiénique³⁴ », de l'écran qui laisse entrevoir le fond des fonds de l'œuvre d'art comme de la culture. Rupture de plus en plus perceptible dans l'art contemporain. « La civilisation [...] c'est l'égout », dit Lacan, et « la littérature [...] accommodation des restes³⁵ ». Sur le fond, cela n'est pas loin de ce que disait Freud, pour qui l'art est toujours en rapport avec le refoulé, un refoulé qui est fondamentalement rejeté, qui n'entre pas dans la constitution du moi-plaisir. L'artiste entretient un contact privilégié avec ce refoulé qui est le matériel à partir duquel il construit l'œuvre, mais, à la différence de l'homme du commun, l'artiste saurait façonner ce matériel, lui donnant un traitement esthétique tel, que le refoulé ne montre pas sa face nue. Sans le traitement esthétique, il n'y aurait pas de plaisir du côté du lecteur. Toutefois, le traitement esthétique change au cours du temps et de Freud à Lacan, ce n'est pas toujours le même.

En mentionnant l'égout, les déchets, l'accommodation des restes, Lacan demeure donc très proche de Freud, non sans signaler cependant les changements que déjà il aperçoit dans le domaine des arts. On fera remarquer que l'égout ne produit pas les déchets, il les canalise ; il est un traitement des restes. Le changement³⁶ dont parle Lacan dans *Lituraterre* est une modification du rapport aux déchets, aux restes, qui ne se limite pas au domaine de la littérature. La psychanalyse a sa part dans ce changement. On est au temps du recyclage..., on s'intéresse aux restes et l'on essaie d'en faire quelque chose, au moins de les accommoder.

Mots-clés : œuvre d'art, littérature, réel, fantasme, coupure.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ J. Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits*, *op. cit.* p. 11.

³⁶ J. Lacan, « [...] la littérature peut-être vire à la lituraterre », « Lituraterre », *op. cit.*, p. 15.