

## L'art

### L'art figural selon Lyotard : autour de *Discours, figure*

**Emine Sarikartal**

Philopsis : Revue numérique  
<http://www.philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez *citer* librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

En 1971, Jean-François Lyotard publie sa thèse d'État, *Discours, figure*, dans un contexte français marqué par les événements de Mai 68, où les discussions sur le freudo-marxisme, le structuralisme et la phénoménologie font leur retour sur un plan philosophique. Pour Lyotard, militant dans *Socialisme ou Barbarie*, puis dans *Pouvoir Ouvrier* jusqu'en 1966, ce livre n'est qu'un détour pour mener à la critique pratique de l'idéologie, dont l'écriture a été longtemps différée « par crainte d'être séduit, détourné de cette fin, médusé par le langage »<sup>1</sup>. En effet, *Discours, figure* engage son lecteur dans une réflexion raffinée et complexe sur le langage, en proposant une remarquable « critique généralisée du signifiant », comme le note Gilles Deleuze, membre du jury, dans son « Appréciation »<sup>2</sup>. Mais le mouvement du livre est pluriel, ne se limitant pas à la question du langage : Lyotard montre que le dicible et le visible s'entremêlent, leur intrication est tracée par les moyens de l'inconscient, et l'art s'en fait le témoin. C'est ainsi que les piliers majeurs de la pensée lyotardienne se dessinent dans *Discours, figure* qui est, d'après nous, l'ouvrage clé pour comprendre Lyotard et dont l'impact ne cessera d'habiter son œuvre.

En écho au différend de Lyotard avec le marxisme orthodoxe et ses références philosophiques, le point de départ de la réflexion sur le figural est la déconstruction des termes de la dialectique spéculative selon laquelle le réel s'identifie au rationnel. Partant du constat que cette dialectique serait le pendant d'un rapport non critique entre la théorie et son objet, il s'agira de découvrir autour de la notion du figural des façons de penser autrement le rapport du réel et du rationnel, de mesurer la distance qui les sépare. Plus précisément, Lyotard remet en question les discours marxistes de son époque en postulant que ce qui pourrait faire qu'un discours soit critique, ce n'est pas ce qui est signifié dans

---

<sup>1</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 2002 (première édition : 1971), p. 19.

<sup>2</sup> G. Deleuze, « Appréciation » publiée dans *La Quinzaine littéraire* du 1-15 mai 1972. (Voir G. Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 299.)

ce discours, mais sa position par rapport à son objet, le lieu où il place sa parole. Toute la question consisterait alors à savoir s'il serait possible de trouver une négativité ou une différence non dialectique entre le discours et son référent. Pour ce faire, Lyotard se sert notamment de trois domaines qui sont comme des outils de réflexion : la question du langage, la psychanalyse et l'art. La pensée du figural est comme tissée par un mouvement d'oscillation entre ces trois domaines.

### **Discours, figure : le dynamique d'un texte**

*Discours, figure* témoigne d'une violence réciproque entre le langage et le sensible. Le structuralisme, mouvement puissant des années 1960 et 70 en France, mais similaire en son principe à la dialectique hégélienne selon Lyotard, ne suffirait pas à rendre compte de cette réciprocité. C'est que le structuralisme semble être d'abord langagier, se focalisant sur la signification, et effectuant par là une certaine identification entre le langage et le sensible, au prix de l'anéantissement de ce dernier. Plus précisément, selon le point de vue lyotardien, le langage comme structure oppositionnelle de signes, fait violence à l'objet qu'il signifie. Dans cet acte de signification, l'objet sensible perd son épaisseur pour devenir transparent comme un élément langagier. Or le langage est inséparable d'une extériorité vers laquelle il se dirige dans son mouvement de référer. La relation entre le langage et le sensible n'est donc pas réductible à la seule signification, il y a encore un axe de désignation inhérent à cette relation, tel que le montrerait la distinction entre *Sinn* et *Bedeutung* chez Frege ou encore la prise en compte des déictiques par la phénoménologie. Le sensible comme désigné fait violence au langage par son opacité, son aspect non langagier mais perceptif dans une profondeur qu'il creuse au sein du discours référentiel. Tout discours vise un objet sensible comme son horizon, il se mesure à la négativité non dialectique ouverte par la distance du visible. Cette distance serait le lieu d'engendrement du monde et du sujet dans la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Si donc, le sensible est rendu langagier dans l'acte de signification, le langage à son tour touche ses limites dans l'acte de désignation. Tout langage parle de quelque chose et à tout objet sensible peut être attribué un sens langagier. Le sensible transgresse « l'ordre du discours » comme une négativité non oppositionnelle, mais en revanche, il reste saisi dans la platitude significative du fait d'être visé par le discours. Autrement dit, la phénoménologie de la perception lance un défi aux positions du structuralisme.

Toutefois, l'alternative bipolaire dressée par la violence réciproque du sensible et du langage n'est pas le dernier mot de Lyotard. Au contraire, l'émergence de cette alternative semble incarner le moment même d'une mise en crise par laquelle débute une nouvelle pensée, celle du figural :

« La signification n'épuise pas le sens, mais la signification et la désignation conjuguées non plus. Nous ne pouvons pas en rester à l'alternative de ces deux espaces entre lesquels se glisse le discours, celui du système et celui du sujet. Il y a un autre espace, figural »<sup>3</sup>.

Lyotard signale l'incertitude à laquelle pourrait donner lieu ce déplacement dû à la mise en crise de la phénoménologie qui avait d'abord servi de relais contre la dialectique structuraliste<sup>4</sup>. Sans tenter de l'éviter, il l'assume comme un composant propre de sa pensée, soucieuse non pas de faire système, ni de restaurer le « prestige du discours »<sup>5</sup>, mais plutôt de faire sa part à l'événement dans son altérité. En effet, même si *Discours*,

---

<sup>3</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit. p. 135.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23.

*figure* n'est pas un « bon livre » dans la mesure où il reste sur le plan de la signification<sup>6</sup>, ne serait-ce que celle de l'événement, le déplacement qu'il opère dans la position du discours, son mouvement d'oscillation entre phénoménologie, psychanalyse et art, constituerait « ce qu'il y a d'événement dans ce livre »<sup>7</sup>.

La phénoménologie merleau-pontienne permet à Lyotard dans un premier temps de dénoncer la position du discours théorique et de mettre au jour une différence non oppositionnelle qui l'habiterait, à l'aide de la profondeur du champ visuel. Pourtant, une fois démontré que cette négativité du visible ne peut pas être incorporée dans le discours par l'acte de signification, il reste à montrer ce qui échappe à la phénoménologie de la perception et à la théorie de la désignation. En effet, ce que Lyotard dénonce tout d'abord dans cette conception du champ perceptif, c'est la catégorie de la continuité promue par la pensée du « On » héritée de Heidegger de façon subversive. La passivité ou le présubjectif valorisés par Merleau-Ponty et qui servent à constituer le sentant et le monde senti dans une continuité, resteraient insuffisants pour comprendre l'événement, du fait d'être « le contraire ou le corrélat de l'activité intentionnelle »<sup>8</sup> et par conséquent de succomber à la supposition d'un sujet. Or, dit Lyotard, « Il n'est pas vrai que nous soyons toujours au monde comme dans un bain de perceptions et de sens. [...] Le monde est aussi susceptible d'événements. Il y a des lapsus du monde, des émergences de zones non baignantes, des crises de 'transcendance' sans répondant [...] »<sup>9</sup>. Il faudrait donc radicaliser la problématisation du *je* pensant et passer de « On » à « Ça », pour rendre compte de l'événementiel, du noyau de l'« insignifiance » qui habite autant le monde du langage que le monde visible.

C'est ainsi que Lyotard mobilise la théorie de l'inconscient telle qu'elle est conçue par Freud et pose l'événement dans cet « espace vacant ouvert par le désir »<sup>10</sup>. L'extériorité du sensible par rapport au discours n'est pas suffisante pour faire place à l'événement, il faudrait encore que le sensible soit investi par le désir. Le désir originellement inconscient ne cesse de *travailler* la conscience éveillée sans que celle-ci puisse s'en rendre compte sur le moment. Ce travail, tel que Freud l'a montré dans *Die Traumdeutung* [*L'interprétation du rêve*] prouverait que le désir ignore le principe de cohérence qui régit la pensée consciente. Au contraire, il procède par condensations et déplacements qui se manifestent dans le symptôme ou le rêve, donnant lieu à une interprétation après-coup. Il y aurait donc une différence irréductible entre les processus primaires et les processus secondaires et c'est à partir d'un index figural que Lyotard propose d'aborder leur rapport.

En suivant ce chemin ouvert par Freud, Lyotard admet que le symptôme est porteur de vérité, beaucoup plus que la pensée claire de la conscience ou la bonne forme de la perception :

« La vérité ne se trouve pas dans l'ordre de la connaissance, elle se rencontre dans son désordre, comme un événement »<sup>11</sup>.

Elle se trouve dans le lapsus, car elle « se présente comme une chute, un glissement et une erreur »<sup>12</sup>. D'après ce modèle, le figural « symptomatique », investi par le désir, procéderait comme une faille dans les blocs d'écriture qui caractérisent les époques de la pensée et de la culture (telles sont par exemple la peinture de Masaccio au sein de l'espace médiéval ou celle de Cézanne dans l'espace des impressionnistes). Il ferait rupture et discontinuité au sein d'un système de manière à y faire surgir des « insignifiances ».

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Mais Lyotard poursuit son mouvement critique avec la psychanalyse freudienne dont il fait une lecture propre à lui. S'il se sert de cette théorie de l'inconscient et du désir pour expliquer la particularité de ce qu'il appelle l'espace figural, cet espace habité par les renversements énergétiques du désir, il en conteste toutefois la fonction thérapeutique. Pour remplir cette fonction, le symptôme ou le rêve devrait être déchiffré du point de vue de l'accomplissement du désir pour protéger le sujet des effets de l'angoisse. En ce sens, la pensée psychanalytique qui avait servi de relais pour contester la supposition du sujet dans la phénoménologie merleau-pontienne, serait aussi complice du *je* pensant qu'elle s'efforce de restituer contre la sauvagerie des pulsions.

En outre, la psychanalyse dans sa fonction thérapeutique envisagerait l'œuvre d'art comme symptôme à décrypter, ou encore verrait dans l'œuvre une version sublimée (une bonne forme) du symptôme, comme par exemple chez Melanie Klein d'après Lyotard. Or la fonction de l'art n'est pas la thérapie pour Lyotard et il faudrait envisager l'œuvre autrement que la thérapie envisage le symptôme. La pratique de la cure contraindrait la psychanalyse à considérer un état de normalité où le désir, défini initialement comme manque, serait accompli dans une bonne forme et les tensions inconscientes diminuées. Au contraire, le travail de l'artiste ou de l'écrivain, loin de chercher à se débarrasser des charges énergétiques du désir, prendrait appui sur elles et demeurerait dans cet espace de tensions.

En revanche, ce qui reste à retenir de la pensée de Freud malgré cette critique, Lyotard le trouve dans son aspect économique, et notamment dans la dernière théorie des pulsions, introduite dans *Au-delà du principe de plaisir* au tournant des années 1920 : la pulsion de mort qui, dans son interprétation lyotardienne, « n'a rien à voir avec le manque, mais au contraire avec une espèce de positivité »<sup>13</sup>. La pulsion de mort serait comme un « principe de diversion » s'associant de façon antagoniste au principe de réglage de l'appareil psychique que Lyotard nomme *éros-logos* ; elle permettrait ainsi de distinguer la jouissance et la satisfaction et montrerait que « le schéma de la charge et de la décharge énergétique, qui est celui de la jouissance, n'est pas seulement guidé par le retour à la norme »<sup>14</sup>.

De ce point de vue, le désir serait partagé entre norme et transgression, et c'est ainsi qu'il faudrait envisager son rapport à l'artistique et au politique. En premier lieu, c'est par la considération de la « machine libidinale », qui n'est pas la société mais qui indique la façon dont le désir est agencé dans une collectivité, que l'on pourrait aborder les mécanismes de l'échange déterminant différents dispositifs sociaux. C'est là, selon Lyotard, l'élément économique que l'on devrait emprunter à la psychanalyse. En second lieu, considérant de telle sorte la machinerie du désir, Lyotard parle des agencements profonds du désir en termes de figure<sup>15</sup>. Ainsi l'espace figural serait généré par la machine libidinale à la fois susceptible de porter l'empreinte ou la « marque » de l'institutionnalisation, d'un discours proprement établi, et celui d'une dérive ou d'une dispersion au sein de ce système. Cela expliquerait le rapport qu'entretient aux yeux de Lyotard la figure avec le discours ou la faille figurale avec les blocs d'écriture, selon le modèle de ce qu'il appelle une figure matricielle. En effet, si le désir se trouve agencé d'une certaine manière pour donner lieu à l'établissement d'un bloc d'écriture, ce dernier est toujours voué à être transgressé par les failles que le travail inconscient du désir ouvrira en son sein. Pourtant cette faille est encore susceptible de s'élargir jusqu'à devenir elle-même un nouveau bloc et donc susceptible aussi d'être dérangée par le travail de nouvelles failles. Telle est la manière dont Lyotard semble concevoir l'histoire de la culture et de l'art (et peut-être aussi la façon dont il considère le mouvement du politique), une histoire plurielle, ouverte non pas sur une seule mais plusieurs vérités<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> J.-F. Lyotard, « Peinture et désir » (1972) dans *Cités*, no. 45, 2011, p. 124.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>16</sup> Cf. sur ce point James Williams, « Le figural et la vérité », dans C. Enaudeau, J.-F. Nordmann, J.-M. Salanskis, F. Worms, *Les transformateurs Lyotard*, Sens & Tonka, 2008, p. 27-42.

## Le figural et l'art : quelques éléments de définition

Dans un texte qui date d'un peu avant *Discours, figure* et paru dans la première version de *Dérive à partir de Marx et Freud*, Lyotard nous donne des indices quant au rapport de sa pensée du figural à l'économie au sens freudien. Nous y trouvons une définition relativement claire des termes animant les discussions majeures de *Discours, figure*, tels que le figural ou l'écriture. Il s'agit des « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » exposées d'abord en Mars 1970 à l'occasion d'une série de débats animée par le Comité étudiant de gestion de la Maison des Lettres, et publiée pour la première fois en décembre 1970 dans la *Revue d'Esthétique*. D'après ces « Notes », les figures, loin d'être limitées à des figure-images plastiques, sont des objets qui existent selon un ordre propre, figural, « qui n'est celui ni du langage, ni de la transformation pratique », des objets donc qui ne sont posés ni comme objet de perception ni comme texte<sup>17</sup>. Si le figural est ainsi défini négativement, sous forme de ni... ni..., c'est qu'il échappe à la double exigence du principe de réalité défini par Freud<sup>18</sup> : il s'oppose à la perception (d'objets pratiquement transformables) et à la signification langagière, se dérochant ainsi aux critères de la communication. C'est que la réalité communicable sera forcément « trouée, caviardée », car selon cette même théorie freudienne, dit Lyotard, le sentiment de manque provoqué par le primat du principe de réalité sur le principe de plaisir fait lui-même partie de la réalité<sup>19</sup>. Par conséquent le figural se manifesterait avant tout dans les « trous de la réalité », sous forme d'œuvres artistiques dont la fonction n'est surtout pas la communication<sup>20</sup>. En ce sens, l'œuvre figurale échapperait à l'épreuve de réalité selon la terminologie freudienne.

Il conviendrait d'éclairer un peu plus le rapport du figural à la réalité. Si Lyotard est soucieux de mettre une ligne de démarcation entre l'ordre de la réalité et l'ordre du figural, c'est que le premier, par le fait d'assurer une fonction de communication, contribuerait à l'institution de la loi de l'échange et fournirait un appui solide pour la mise en place d'une idéologie. Il relèverait ainsi de ce que Freud appelle les processus secondaires où peut avoir lieu un accomplissement autorisé du désir, envisagé du point de vue de sa satisfaction, c'est-à-dire comme *Wunsch*<sup>21</sup>. En bref, Lyotard semble rapporter le principe de réalité à son usage économique comme principe de liaison du désir. Dans la ligne de démarcation entre la réalité et l'ordre du figural, il s'agirait donc du rapport antagoniste qu'il y a entre le principe de réalité et les processus primaires, ces derniers renvoyant d'emblée au désir dans son état non lié. Ce qui paraît important à retenir, ce n'est pas tant une définition trop stricte du figural dans son opposition à la réalité que la manière dont il existe à l'intérieur même de cette réalité échangeable : son existence est un défi lancé à la réalité, elle est transgressive et elle rend visible la loi de cette réalité en même temps qu'elle la remet en cause<sup>22</sup>.

---

<sup>17</sup> J.-F. Lyotard, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » (1970), *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, 1973, p. 231.

<sup>18</sup> Sigmund Freud « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychique » (1911), trad. Jean Laplanche, dans *Résultats, Idées, Problèmes*, Presses Universitaires de France, 1984.

<sup>19</sup> Cf. J.-F. Lyotard, « Notes... » *art. cit.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Nous avons dit que Lyotard retient de la pensée freudienne son aspect économique sous le signe de la pulsion de mort. En effet, il s'agit ici d'une double conception du désir que Lyotard distingue chez Freud : au schéma de la distinction entre principe de réalité et principe de plaisir correspondrait une pensée de désir comme vœu, le désir-*Wunsch*, conçu comme un dispositif finaliste, le désir cherchant à s'accomplir. Avec l'apparition de la pulsion de mort dans la pensée freudienne, la distinction du principe de réalité et du principe de plaisir cède la place à celle entre *Éros* et *Thanatos*, où le désir est conçu en termes énergétiques, comme force ou intensité : le désir-*Wille*.

<sup>22</sup> Nous savons que par la suite, Lyotard a révisé ses positions et a soutenu, notamment dans *Économie libidinale*, l'idée que toutes les régions de la réalité, y compris ses trous, sont susceptibles de tomber sous la loi de l'échange. Au lieu de chercher comme ici, des endroits qui seraient transgressifs par rapport à cette loi, on dirait qu'il a proposé de pervertir la loi même et de porter un regard « figural » également sur ce qui relève du régime de discours. Cf. « Sur une figure de discours » (1972), *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, pour une illustration de ce passage.

Cette première description du figural par Lyotard semble être largement inspirée de sa critique de l'idéologie et du marxisme. En effet, Lyotard affirme que « [d]ans le marxisme traditionnel le problème de la constitution d'une conscience politique c'est celui de la constitution d'un discours susceptible de signifier la réalité telle qu'on peut la vivre, c'est-à-dire de la transcrire dans un discours cohérent »<sup>23</sup>. Or l'œuvre figurale ou la réalité figurale, ne saurait être posée comme « la réalité tout court », communicable, signifiable et transformable, sous peine de devenir idéologique. Cette conception du figural se rapporte à celle d'« anti-art », provenant du mouvement Dada et de Duchamp, mais utilisée également dans le mouvement Fluxus des années 1960, illustrant la « fonction révolutionnaire » que l'art pourrait se donner : selon Lyotard, « à chaque fois qu'une 'écriture' tente de se reconstituer, la fonction de l'anti-art c'est de la démasquer comme idéologie »<sup>24</sup>. Le terme d'écriture désigne ici « un ensemble de formes qui produit une résonance psychique et qui se reproduit » de manière à permettre la reconnaissance<sup>25</sup>. Au lieu de se référer par l'écriture à la réalité communicable, on dira alors que l'anti-art fera appel à l'ordre figural. En ce sens, les « Notes » signalent dans la modernité artistique une force de « renversement critique » de l'idéologie par le biais du figural.

Dans cette configuration, il s'agit de souligner le rapport de l'art au pouvoir, rapport que Lyotard met en exergue à travers la formation du fantasme selon la théorie freudienne. Défini comme « une mise en scène provenant de l'interdiction du désir », le fantasme « contient en lui-même son interdit », dont il est le « rejeton direct »<sup>26</sup>. En tant que tel, il serait « la forme la plus profonde du pouvoir, naturellement consubstantielle à l'inconscient », où le désir s'accomplira seulement de façon régressive<sup>27</sup>. Lyotard distingue deux composantes dans la formation du fantasme qui sont « un élément répétitif de retour » correspondant à la fonction de l'écriture décrite ci-dessus et donnant lieu à la reconnaissance ainsi qu'à l'accomplissement régulé du désir, et « une dynamique créatrice d'événements » qui, par contraste à l'accomplissement du désir, mène à la recherche de la jouissance : « recherche d'une différence entre l'énergétique portée au maximum de tension et une décharge complète, la limite de cette différence étant la mort »<sup>28</sup>. D'après Lyotard, « cette économique (au sens freudien) ne va pas dans le sens de la répétition, mais dans le sens de la recherche toujours plus intense de la différence. C'est donc un élément de jeu possible par rapport à la répétition et à l'écriture »<sup>29</sup>.

Conformément à cette formation double du fantasme, Lyotard admet que l'on peut parler de deux manières de produire et de recevoir l'œuvre artistique. Selon la première, dont l'œuvre de Giacometti serait l'exemple, l'artiste exprimerait directement ses fantasmes et il s'agirait d'un art répétitif qui, à travers la reconnaissance suscitée par une forme d'écriture, exerce une fonction de communication entre ceux qui participent à une même fantasmagorie. Selon la deuxième, qui pour Lyotard constitue un point commun entre la peinture de Klee, la poésie de Mallarmé ou le cinéma de Resnais, il s'agirait de « délivrer *dans* le fantasme, *dans* la matrice de figures dont [l'artiste] est le lieu et l'héritier, ce qui est proprement processus primaire et qui n'est pas répétition, 'écriture' »<sup>30</sup>.

À partir de ce petit texte de 1970, nous voyons que d'une part les thématiques de *Discours, figure* sont déjà mobilisées par Lyotard dans leur rapport au marxisme et de l'autre le figural apparaît dans son lien à la pensée économique de Freud. La déconstruction de la matrice fantasmagorie, de manière à faire jouer l'énergétique propre

<sup>23</sup> J.-F. Lyotard, « Notes... », *art. cit.*, p. 241.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>25</sup> *Ibid.* On verra qu'au fil de l'œuvre de Lyotard, le terme d'écriture subit une transformation majeure, pour acquérir le sens presque contraire de ce qu'il désigne dans ce contexte, celui du milieu général de l'événement, équivalent de l'artistique.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 236.

aux processus primaires à l'intérieur même de ce qui relève des processus secondaires, constituerait le renversement du fantasme en laissant s'exposer l'ordre figural. Dans ce renversement, il est question du déchaînement d'une force critique<sup>31</sup> qui appartient à l'ordre du « ici-maintenant », dont l'exemple par excellence serait l'expérience du 68, décrite par Lyotard comme « une nuit de processus primaire »<sup>32</sup>. Ainsi le rapport entre art et pouvoir est abordé sans réduire pour autant l'œuvre à l'instrument d'une révolution à venir. L'œuvre serait révolutionnaire seulement parce qu'elle s'appuie sur des « présences, plastiques ou musicales » qui provoqueraient les forces du « ici-maintenant »<sup>33</sup>.

### Espace de l'art, espace du désir

Le figural lyotardien apparaît toujours comme une fonction de l'espace dans lequel les traces du désir sont exposées. L'œuvre artistique serait justement le lieu de cette exposition. Il appartiendrait à un « espace topologique » qui n'est pas transparent comme l'espace de la signification et qui diffère de la fonction de communication par son opacité<sup>34</sup>.

En suivant cette lignée, on dirait que l'espace figural est doté des mêmes propriétés que l'inconscient. Il n'est pas organisé selon les principes de cohérence propres à la « réalité extérieure », celle du langage et de la perception articulés, il relève d'une temporalité et d'une spatialité autres, travaillées par le désordre des processus primaires. L'espace figural paraît être animé par les forces propres de l'inconscient qui, pouvant se livrer aux expressions par figures, transfère ses forces dans le domaine du secondaire. La figure aurait donc partie liée avec le désir dans sa constitution même. Si le figural est du sensible investi par le désir comme force, l'œuvre artistique serait de l'énergie transformée en objet.

Dans ce cadre, Lyotard semble porter un intérêt particulier à la pensée de l'art chez Freud. Nous savons que pour Freud, l'œuvre d'art est une expression fantasmatique, l'extériorisation de l'intériorité inconsciente de l'artiste. Quant à ce dernier, il puiserait son génie dans le fait qu'il « évite » l'épreuve de réalité : en donnant libre cours à ses fantasmes, il donnerait aussi le primat à sa réalité psychique devant la réalité extérieure et objectiverait pour ainsi dire les productions de son inconscient en œuvre d'art. Il est clair que la conception lyotardienne de l'art figural, même si elle s'inspire du désir freudien, dépasse largement les frontières d'une telle pensée de l'art. En effet, le problème de la perspective freudienne sur l'art semble rejoindre selon Lyotard celui de la « psychanalyse appliquée » : « la relation épistémologique de la psychanalyse avec l'œuvre est constituée dans tous les cas de façon unilatérale ; la première étant la méthode qui s'applique à la seconde prise comme objet »<sup>35</sup>. Il faudrait donc comprendre d'abord ce problème pour comprendre en quoi le figural lyotardien ne se limiterait pas à la pensée de l'art telle que la conçoit Freud.

---

<sup>31</sup> Le terme « critique » peut avoir un usage controversé chez Lyotard. D'un côté, avec un accent péjoratif, il signifie la prétention d'une instance à détenir le critère de la vérité et de trancher ainsi à propos de certains objets. De l'autre, au contraire, il peut signifier la force inhérente à la pensée de provoquer des crises et de déranger les conceptions figées.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>34</sup> Cf. J.-F. Lyotard, « Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires » (1969), *Dérive à partir de Marx et Freud*, *op. cit.*

<sup>35</sup> J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 71.

## Art et psychanalyse : la scène tragique, la scène analytique

Pour aborder ce problème, Lyotard propose de « renverser le rapport » entre l'art et la psychanalyse, d'appliquer la méthode de la création artistique comme « pouvoir actif de produire des sens nouveaux » à la psychanalyse conçue comme objet, ou encore comme œuvre<sup>36</sup>. Or cette mesure méthodologique rendrait perceptible un aspect majeur de l'esthétique freudienne. Du moment où l'on envisage la psychanalyse du point de vue de l'art, on observerait une « disparité étonnante de statut » entre la tragédie théâtrale et la peinture qui constituent les deux pôles de référence pour penser l'art selon Freud :

« Si la force de produire des objets qui n'accomplissent pas seulement le désir, mais dans lesquels celui-ci se trouve réfléchi ou renversé, la force libidinale critique, est tacitement accordée à la première [tragédie], elle est refusée proprement au second [peinture] »<sup>37</sup>.

Pour le dire d'emblée, selon Lyotard, la peinture apparaît comme un espace d'accomplissement mécanique du désir dans les écrits de Freud. Ce serait comme un espace de représentation au sens habituel du terme, dans lequel il s'agirait de dégager une forme principale qui, ayant pour source l'inconscient de l'artiste, se trouve dissimulée derrière le contenu représenté. En ce sens, c'est le contenu qui serait déterminant dans la peinture, le motif ou le sujet représenté se donnant à voir derrière une vitre transparente, mais restant inaccessible en lui-même<sup>38</sup>. En revanche, observe Lyotard, le théâtre avec sa fonction de *catharsis*, est privilégié par Freud en tant que scène sur lequel se jouent les opérations mêmes du désir.

Avant d'interroger les motifs d'un tel privilège accordé au théâtre devant la peinture, essayons de voir en quoi l'intérêt de Freud pour le théâtre pourrait toucher la problématique lyotardienne du figural. À l'instar du travail de Starobinski<sup>39</sup>, Lyotard affirme que la mise en forme de la scène analytique est largement appuyée par la constitution de la scène tragique. Étant donné le rôle central joué par la figure d'Œdipe dans la théorie psychanalytique, Starobinski fait un recensement des passages qui s'y réfèrent dans l'œuvre de Freud et il découvre que ceux-ci sont souvent accompagnés des références à Hamlet. Or la possibilité même de la pratique psychanalytique s'ouvrirait par cette convergence : reconnaissant, lors de son auto-analyse, la figure d'Œdipe Roi de Sophocle dans son histoire personnelle, Freud admettrait le complexe d'Œdipe comme le fondement de la vie psychique. Si la référence à Œdipe s'accompagne de la référence à Hamlet dans l'imaginaire freudien, c'est que cette dernière figure, en tant que fils en proie à la parole du père mort, incarnerait celle du patient névrosé qui se fait jour sur la scène de l'analyse : « Le sens d'*Hamlet* s'achève dans et par *Œdipe*. [...] Si Œdipe fixe

---

<sup>36</sup> *Ibid.* Une remarque importante reste à faire quant à cette proposition méthodologique. Le thème du renversement, qui semble signifier pour Lyotard la mise en disposition d'une force bouleversante génératrice de sens et dont il s'est servi pour faire une lecture non dialectique de Marx avant le tournant du figural, paraît devenir cette fois-ci la manière de penser le rapport entre l'art et la psychanalyse d'un point de vue figural. Mais nous savons que la dérive de Lyotard du marxisme vers la pensée du figural ne peut être pensée comme un simple transfert d'un domaine à l'autre tout en gardant une même méthode. De même que plus tard, en 1981 dans « La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation » (dans *Textes dispersés, tome I, Esthétique et théorie de l'art*, Presses Universitaires de Louvain, 2012), en parlant du rapport de Merleau-Ponty à la peinture de Cézanne, il affirmera que les philosophes s'intéressent à l'événement sensible de l'art pour en contaminer leur propre rapport au langage philosophique et que « le doute de Cézanne » a été avant tout le doute de Merleau-Ponty, de même, pour transformer sa propre philosophie à l'issue du marxisme, Lyotard semble se tourner vers les œuvres d'art pour en contaminer sa pensée et pour changer de langage, de paradigme, à l'occasion de cette rencontre.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>38</sup> Cf. « Freud selon Cézanne » pour une discussion détaillée.

<sup>39</sup> Jean Starobinski, « Hamlet et Freud », préface à la traduction française de E. Jones, *Hamlet et Œdipe* (1949), Paris, Gallimard, 1967.

légendairement la *norme* d'une orientation infantile de la libido, Hamlet devient le prototype de l'*anomalie* qui consiste à ne pas sortir victorieux de la phase œdipienne »<sup>40</sup>.

La rencontre de ces deux figures signifierait alors l'intrication de l'histoire personnelle de Freud, son auto-analyse, avec son histoire professionnelle, et déterminerait son « inconscient épistémologique » :

« Si Œdipe exprime, par la transgression et la punition, la loi universelle qui préside à la genèse de l'être moral, le moment qui doit être nécessairement vécu et dépassé, Hamlet manifeste, lui, par son inhibition spécifique, le non-dépassement, la rémanence angoissante et masquée de la tendance infantile. Freud donne un nom – celui d'Œdipe – à ce que Hamlet tait obstinément, à ce que toute sa loquacité dissimule »<sup>41</sup>.

Dans cette intrication qui se fait par le biais de la scène tragique, s'ouvrirait la possibilité d'une « psychanalyse appliquée » dans les deux sens du terme : la psychanalyse qui s'applique à l'œuvre pour l'interpréter et l'œuvre qui s'applique à la psychanalyse pour donner forme à sa mise en scène.

Dans le mouvement de la pensée lyotardienne, une conception de l'art figural semble émerger avec cette intrication. En effet, l'exposition des traces du désir sur la scène théâtrale désigne l'ouverture de cet espace topologique, proprement figural, où les opérations du désir se donnent à voir :

« Le théâtre est le rêve en ce qu'il fascine et vaut comme hallucination suscitant l'identification ; et il n'est pas rêve, il est le rêve redoublé, la scène du rêve mise sur sa scène, l'espace figural du fantasme installé sur son espace figural de représentation »<sup>42</sup>.

À partir de cette ouverture, nous comprenons la différence (et non pas l'opposition) qui se joue entre la figure et le discours dans la terminologie lyotardienne : la congruence de l'espace figural avec l'inconscient n'est pas établie sous le mode d'un déchiffrement de langage symbolique ; autrement dit, le figural est fonction de l'artistique parce que l'inconscient n'est pas simplement langagier. Et Starobinski de déclarer : « L'inconscient n'est pas seulement langage : il est dramaturgie, c'est-à-dire parole mise en scène, action parlée (entre les extrêmes de la clameur et du silence) »<sup>43</sup>.

### **Œuvre symptomale, œuvre figurale**

Mais est-ce que cette position lyotardienne, aux antipodes de celle de Jacques Lacan, envisageant avec une perspective figurale les formations de l'inconscient, reviendrait pour autant à affirmer que l'œuvre d'art est simplement symptomale ? La réponse est évidemment négative et elle s'ajoute à la critique de la psychanalyse kleinienne chez Lyotard. Cette dernière, en favorisant le thème de la « gratification de l'Ego »<sup>44</sup> et la relation d'objet dans le rapport à l'œuvre d'art, limiterait la pensée psychanalytique à une fonction de cure. Qui plus est, la thèse de Winnicott sur les objets et phénomènes transitionnels risquerait de succomber à un schéma hégélien en ce que la thématique de la transition se rapproche de celle de la médiation. Mais nous verrons que cette position critique n'est pas le dernier mot de Lyotard concernant l'école kleinienne qui finit par apporter sa contribution à la conception de l'art figural.

Nous savons que Winnicott installe l'œuvre d'art, et le domaine de la culture en général, dans cet espace transitionnel qui n'est ni celui de l'imaginaire ni celui du réel. En-deçà de la fonction réconciliatrice de l'objet artistique pouvant être attachée à cette conception, et la rapprochant de celle de la médiation rationnelle, Lyotard y dégage un

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. XXXIII-XXV.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. XXX.

<sup>42</sup> J.-F. Lyotard, « Œdipe juif », *Dérive à partir de Marx et Freud*, op. cit., p. 170.

<sup>43</sup> J. Starobinski, « Hamlet et Freud », *art. cit.*, p. XIX.

<sup>44</sup> Cf. J.-F. Lyotard, « Principales tendances... », *art. cit.*

élément qui pourrait rejoindre sa réflexion sur l'espace figural. Le phénomène transitionnel est défini par Winnicott comme l'expérience d'une « *first not-me possession* »<sup>45</sup>, celle d'une possession distinguée du moi, éprouvée par l'enfant. Cette expérience anticipe l'épreuve de réalité qui, durant la vie d'un être-humain, n'est jamais complètement terminée. Il s'agit donc d'une transition incessante entre l'intériorité de l'individu et le monde extérieur. Selon Winnicott, la culture s'épanouit dans cet espace de transition et en ce sens, l'art se situe dans la continuité du jeu enfantin<sup>46</sup>.

Dans cette permanence de l'épreuve de réalité et le rôle accordé à l'art pour soulager le poids de cette épreuve, Lyotard voit l'ouverture d'un espace d'oscillation, et non pas de médiation, entre le réel et l'imaginaire, entre la perception et la représentation. C'est par cette qualité oscillante que l'œuvre déploierait sa capacité de rompre avec une tradition, d'ouvrir une faille dans un bloc d'écriture qui a fait époque. Il y aurait donc quelque chose de figural dans ce statut transitionnel de l'œuvre, excédant l'idée d'une réconciliation entre l'inconscient et les exigences du monde extérieur. Pour l'illustrer, Lyotard prend comme exemple la peinture de Masaccio située à la charnière de l'époque médiévale et de la Renaissance.

La partie « *Veduta* sur un fragment de l' 'histoire' du désir » de *Discours, figure*, est consacrée à l'étude de ce passage figural entre l'esthétique médiévale et la Renaissance. Comme son titre l'indique, Lyotard s'engage dans cette partie à nous livrer une vue d'ensemble sur ce passage, où sa conception du figural se cristallise. L'esthétique médiévale carolingienne est pensée comme une esthétique pédagogique dans un premier temps :

« Pédagogie qui trouve son appui dans la doctrine antique 'Ut pictura poesis' d'Horace, dont Plutarque attribue la première formulation à Simonide. C'est donc à condition de 'parler' clair que la peinture sera tolérée »<sup>47</sup>.

Ainsi la figure prend la place de la lettre pour ceux qui n'ont pas accès à la lecture des textes : elle permet d'éduquer les illettrés. Dans ce schéma bien connu, Lyotard souligne que l'image médiévale est d'abord subordonnée à sa fonction significative. Elle est traitée comme un signifiant transparent et évaluée en fonction de son habilité à se retirer pour permettre la reconnaissance de ce qui est signifié derrière elle :

« l'image doit être ainsi faite qu'elle n'arrête pas le regard à son opacité de signifiant plastique, mais qu'elle induise directement la reconnaissance de ce qu'elle représente »<sup>48</sup>.

Selon la lecture que fait Lyotard, la fonction pédagogique de la peinture médiévale s'opposerait à sa fonction esthétique qui se concrétise dans la délectation de l'œil. Dans cette opposition, c'est la fonction pédagogique qui aurait le privilège : le plaisir sensible des formes visibles resterait subordonné aux critères du sujet et de son écriture, ceux du contenu représenté. Nous voyons que cette conception s'accorde bien avec celle de Freud qui considère la peinture comme une scène de représentation donnant lieu à l'accomplissement mécanique du désir. Cet accomplissement mécanique s'appuie sur le pouvoir d'identification déployé par l'image qui donne ainsi lieu à la reconnaissance et c'est par cette reconnaissance que la fonction pédagogique de l'image serait remplie. Si nous transposons le problème en termes d'espace, nous pouvons dire que l'image médiévale pédagogique, par la qualité de signification dont elle se charge au premier chef, génère un espace discursif.

---

<sup>45</sup> Donald W. Winnicott, *Playing and Reality*, 1971, Tavistock Publications, p. 1.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 9 : « « It is assumed here that the task of reality-acceptance is never completed, that no human being is free from the strain of relating inner and outer reality, and the relief from that strain is provided by an intermediate area of experience which is not challenged (arts, religion, etc.). This intermediate area is in direct continuity with the play area of the small child who is 'lost' in play. »

<sup>47</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>48</sup> *Ibid.*

Cependant, en privilégiant avec Lyotard le point de vue d'un passage figural entre les conceptions artistiques du Moyen-Âge et de la Renaissance, on verrait que le caractère unitaire de la fonction pédagogique accordée à l'image médiévale disparaît au profit d'un moment hétérogène témoignant d'une mixité de conceptions. Selon Lyotard, l'œuvre de Hugues de Saint Victor marquerait le comble de ce moment d'ouverture d'un espace figural à l'époque médiévale ainsi que la fin de l'esthétique pédagogique de la renaissance carolingienne. Elle marquerait également le moment de la transition vers un néoplatonisme de type Plotin qui, à travers l'idée d'une vision intelligente, permet de valoriser l'image sensible comme un point de contact avec l'Intelligence<sup>49</sup>.

« Ainsi s'adjoint à la beauté expressive des créatures, c'est-à-dire à leur fonction de signifiant renvoyant au signifié de l'Écriture, au signifié de la parole du Père absent, leur beauté propre, leur beauté 'formelle' »<sup>50</sup>.

Pour Lyotard, ce moment serait l'indice d'une conception du signe selon laquelle celui-ci n'est pas simplement le signe linguistique où le signifiant renvoie immédiatement au signifié auquel il est lié par un rapport d'immanence. Au contraire, il ferait partie d'un ordre esthétique autonome en ce que le signifiant, ayant trouvé son épaisseur et son opacité, se distingue du signifié. Dans cette nouvelle conception, la distance de renvoi ouverte entre le signifiant et le signifié permettrait de comprendre le signe comme une « similitude dissemblable » dont le récit biblique lui-même serait le modèle : en effet, la narration allégorique de l'histoire sacrée constituerait le meilleur exemple de ce signifiant comme figure opaque, marquant un arrêt pour l'imaginaire au cours de ce mouvement de renvoi vers un signifié et montrant par là que le figural, loin de s'opposer au texte comme son contraire, se serait déjà introduit comme différence, comme « similitude dissemblable » dans le textuel<sup>51</sup>.

Or le début du Quattrocento sera marqué par l'émergence de nouvelles pratiques picturales qui attirent l'attention de Lyotard en ce qu'elles réalisent « un travail de désintrication » de l'espace figural de celui du texte<sup>52</sup>. Si ce travail se fait sentir dans le discours scientifique par la neutralisation de la notion de l'espace, dont le sommet est la philosophie de Descartes, le domaine de la peinture en donne des signes bien avant. La conception du signe comme « similitude dissemblable » prend une autre tournure par l'achèvement en peinture de la « rotation du signifiant » du signifié vers le désigné et « la constitution de la représentation »<sup>53</sup>. Lyotard observe cette rotation dans les fresques de Masaccio à la chapelle Brancacci de l'église Santa Maria del Carmine à Florence, notamment dans le *Tribut de Saint Pierre* peint entre 1424 et 1428.

Il semblerait que la comparaison faite par Lyotard entre la peinture de Duccio, en tant que dernier représentant de la tradition médiévale, et les fresques de Masaccio qui seraient comme une faille représentative dans l'espace médiéval, sans pour autant faire partie intégrante de la nouvelle « écriture » définie par la *costruzione legittima* d'Alberti à l'instar de Brunelleschi<sup>54</sup>, constitue un moment clé pour comprendre le figural lyotardien. C'est que Masaccio, notamment dans le *Tribut de Saint Pierre*, se sert à la fois de la technique des images lisibles et des règles de la représentation. Apparaissant alors comme une faille entre deux blocs d'écriture, la peinture de Masaccio générerait un espace d'oscillation entre la perception et la représentation et se rapprocherait de l'espace transitionnel de Winnicott. Ceci serait un espace figural « ouvert pour que le désir et l'angoisse y représentent sans fin et sans loi leurs rejetons »<sup>55</sup>. Dans cette « direction

---

<sup>49</sup> Cf. André Grabar, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale » (1945) dans *Les origines de l'esthétique médiévale*, Macula, 1992.

<sup>50</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 175.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 189-193.

<sup>54</sup> Cf. Leone Battista Alberti, *De pictura* (1435), Editions Allia, 2010.

<sup>55</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, Figure, op. cit.*, p. 198.

évoquée par Masaccio »<sup>56</sup>, Lyotard situera également la peinture de Cézanne qui, ouvrant un espace figural au sein de l'impressionnisme, « nous fait voir ce qu'est voir ».

### Art et psychanalyse : problème de représentation

Nous pouvons revenir à présent sur la problématique révélée par Lyotard à travers l'esthétique freudienne. Comme nous l'avons remarqué précédemment, Lyotard parle de l'intérêt de Freud pour le théâtre en parallèle avec sa négligence envers la peinture de son temps, notamment celle de Cézanne. Nous essayerons maintenant de creuser un peu plus profondément cette problématique pour en arriver enfin à voir ce que Freud n'aurait pas vu, à savoir la révolution cézannienne qui bouleverse l'espace pictural moderne.

Si la tragédie, à travers les figures d'Œdipe et de Hamlet, devient un outil épistémologique pour l'élaboration de la théorie psychanalytique, c'est que selon Lyotard, elle « offre, sinon une analyse, déjà, du moins une *représentation privilégiée* de ce dont il est question dans l'analyse, le désir du sujet dans son rapport avec la castration »<sup>57</sup>. Lyotard suit ici le pas d'André Green qui conçoit la représentation comme ayant lieu sur l'*autre scène* ouverte entre le signifiant présent et le signifié absent<sup>58</sup>. Cette idée rejoint celle que Lyotard déploie à travers la peinture de Masaccio : une représentation ayant lieu dans l'abîme ouvert entre le discours et la figure<sup>59</sup>. Pourtant Lyotard ne manque pas de critiquer Green pour être resté dans les limites d'une problématique de la représentation<sup>60</sup>, dans la mesure où c'est justement la remise en cause de cette problématique qui nous conduira vers la question du figural dans la peinture moderne.

Si l'espace cézannien s'en prend à l'espace de la représentation d'après Lyotard, c'est qu'il témoigne de ce « travail d'artiste » qui, contrairement au travail du rêve permettant de « déjouer le regard (pour le capturer) », serait capable de « lui donner l'invisible à voir »<sup>61</sup>. Ce travail d'artiste serait le fait d'une « attention également flottante » dirigée à l'encontre d'un discours rationnel. En ce sens, l'originalité de Cézanne reposerait sur son incapacité à reproduire les règles de la représentation issue de l'écriture perspectiviste, qui serait comme une capacité à déployer cette attention flottante à l'endroit des blocs d'écriture qui ont fait époque. C'est pourquoi sa peinture lancerait un défi non seulement à l'espace du Quattrocento, mais également à celui de l'impressionnisme. La question de Lyotard est alors la suivante : comment cela se fait-il que Freud, père fondateur de cette double règle de la méthode psychanalytique (association libre et attention flottante), puisse rester insensible à la révolution cézannienne qui lui est contemporaine ?

Plus intéressant encore serait peut-être de voir que l'intérêt de Freud pour la tragédie théâtrale est justement sous-tendu par une certaine sensibilité à l'égard d'un moment d'attention flottante survenu dans *Hamlet*. En effet, Lyotard le note, c'est à travers le lapsus « who had seen the mobled queen »<sup>62</sup> sur la scène de Gonzague joué à Hamlet que Freud aurait découvert le motif œdipal qui gouverne la pièce de Shakespeare ainsi que sa théorie. Hamlet interrompt la pièce par une espèce d'attention flottante pour signaler le lapsus en demandant à l'acteur « the mobled queen ? ». Aux yeux de Lyotard, c'est la même attention flottante qui fait que Freud puisse noter la réaction de Hamlet :

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>57</sup> J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *art. cit.*, p. 72-73.

<sup>58</sup> Cf. André Green, *Un œil en trop, Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Minuit, 1969.

<sup>59</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 200.

<sup>60</sup> Cf. J.-F. Lyotard, « Œdipe juif », *art. cit.*, p. 187, note 3.

<sup>61</sup> J.-F. Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 17.

<sup>62</sup> Le lapsus en question paraît être la déformation de « who had seen the Mab queen led » en « who had seen the mobled queen ». Toutefois Lyotard note que selon une interprétation, le terme de « mobled » pourrait être en usage à l'époque. Cf. *Ibid.*, p. 386, note 47.

« De même que si Hamlet peut prêter aux mots de l'acteur une attention qui flotte également sur tous les détails et lui permet de saisir l'insignifiant, c'est dans la mesure où il est en position de spectacle, de même la question qu'Hamlet pose à l'insensé : « *the mobled queen* ? » ne peut être entendue par Freud qu'en raison du caractère oscillant, mobile de la région où se tient la relation spectaculaire »<sup>63</sup>.

L'attention flottante dans l'écoute, ainsi que la libre association dans la parole constituent les deux moyens de la psychanalyse de renverser les rapports « normaux » entre les processus primaires et secondaires. Dans le discours cohérent (soit de l'analysant), les traces du désir seraient converties dans le langage articulé de la communication. De même, le travail du rêve et la formation du symptôme, où les opérations du désir sont mises en ordre par une élaboration secondaire, constitueraient les exemples d'une telle conversion. Ainsi aurait-on affaire à un espace de signification secondaire où les empreintes des processus primaires sont camouflées par l'organisation manifeste de cet espace. Lyotard souligne que cette fonction de déguisement se trouve renversée par la technique proposée par Freud :

« Alors que le discours-symptôme est une surface secondaire habitée par des traces d'opérations primaires, l'écoute flottante et la règle fondamentale [association libre] renversent cette relation et placent cette surface dans un espace primaire qui va faire écho à ces traces, où elles vont pouvoir se manifester »<sup>64</sup>.

Lyotard semble concevoir l'ouverture d'un espace figural dans l'art à l'image de ce renversement. L'œuvre figurale prendrait place dans une sorte d'espace renversé, cet espace de jeu oscillant entre le discours et la figure. C'est que d'après lui, « [c]e renversement recrée de la différence, de l'événement »<sup>65</sup>. L'art figurale fait alors irruption comme le déchaînement d'une libre mobilité, d'une différence non liée, comme un effet de transgression dans l'espace du discours articulé. Lyotard le baptise comme l'apparition de « l'angoisse dans l'ordre esthétique »<sup>66</sup>.

Pour revenir sur l'aspect figural de la peinture cézannienne, on dirait que la thématique de la mobilité libre, plaçant l'œuvre dans un espace flottant, y rejoint celle de l'immobilité de l'œil. Nous avons précisé que si la peinture de Cézanne s'installe dans la même lignée que la faille figurale ouverte par Masaccio, c'est parce qu'elle porte un défi à l'espace de la représentation classique. Or, ce défi, de même qu'il peut être rapporté à la mobilité libre de Cézanne, à son regard flottant qui contraste les écoles, peut être aussi décrit par Lyotard comme immobilité du regard à plusieurs occasions dans *Discours, figure*, notamment lorsqu'il s'agit de la dernière période de Cézanne et de la *Sainte-Victoire*. C'est que l'immobilité du regard devient chez Cézanne un événement artistique : « L'événement est une anomalie que la bonne forme gommara. C'est cette anomalie que Cézanne cherche par son immobilité monstrueuse devant Sainte-Victoire »<sup>67</sup>.

Reprenons enfin cette question que nous avons posée plusieurs fois mais dont nous avons longuement décalé la réponse. Comment comprendre, d'une perspective lyotardienne, la négligence de Freud face à la révolution picturale qui a marqué son temps ?

Selon la différence observée par Lyotard dans le comportement de Freud vis-à-vis du théâtre et de la peinture, nous comprenons en effet que si Freud néglige la révolution cézannienne, c'est qu'il reste lié à la fonction représentative de la peinture. Contrairement au dispositif théâtral qui fournit un modèle pour la scène de l'analyse tant par le contenu œdipal des œuvres que par leur fonction cathartique et thérapeutique, la peinture semble rester pour Freud comme une formation symptomale. Lyotard note qu'à partir de la prime

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 158-9.

de séduction accordée par Freud à la forme artistique en général, l'effet esthétique paraît être un effet de narcose : « L'essentiel y est *la réalisation de la déréalité* qui est le fantasme »<sup>68</sup>. En revanche, la méthode de l'attention flottante pourrait contourner cet effet de narcose par le double renversement critique auquel il donne lieu. Le renversement est double parce qu'il ne se contente pas de répéter la figure du désir, sa mise en scène, comme c'est le cas avec la prime de séduction esthétique et la théorie de la sublimation, mais encore il entraîne l'exhibition des opérations du désir, la mise en scène de sa mise en scène.

Or la mise en relief du contenu et le privilège accordé à la représentation par l'esthétique freudienne aurait pour conséquence non seulement d'exclure la peinture non-représentative du domaine de l'art, mais encore d'interdire que les œuvres puissent remettre en cause le contexte esthétique même<sup>69</sup>. Et c'est justement ce qui se passerait avec la peinture de Cézanne. Par son incapacité origininaire, son doute initial, Cézanne mettrait en crise la représentation et il défierait les normes qui déterminent la peinture dans toutes les périodes de son œuvre. Lyotard étend cette nouvelle position à d'autres artistes modernes comme Klee ou Delaunay qui, au lieu de traiter le support comme une vitre transparente, joueraient sur l'exposition de la « machinerie du désir »<sup>70</sup>. Ainsi l'œuvre comme objet cesserait de se donner comme une scène inaccessible, et deviendrait opaque et épaisse.

Cette attitude critique contre le statut de l'art et de son objet serait une position que l'art moderne partage avec l'art contemporain qui la réalise à sa manière. Dans son effort de porter l'œuvre en dehors des espaces de neutralité par exemple (musée, édifice culturel, etc.), l'art contemporain chercherait à mobiliser la puissance de renversement critique propre à l'œuvre et remettrait en cause du même coup le statut de l'art, la position esthétique d'une époque donnée<sup>71</sup>. Ainsi que le note Lyotard, nous sommes face à une conception de l'art aux antipodes de l'esthétique freudienne marquée par la prime de séduction et la théorie de sublimation :

« une situation de l'œuvre qui ne paraît plus guère satisfaire aux conditions relevées par l'esthétique explicite de Freud : l'œuvre déréalise la réalité bien plus qu'elle ne vise à réaliser, dans un espace imaginaire, les déréalités du fantasme »<sup>72</sup>.

### **Conclusion : l'art au pluriel**

L'itinéraire philosophique de Lyotard est marqué de plusieurs concepts majeurs touchant différents domaines sans pour autant constituer de système. En ce sens, il est difficile de faire l'hypothèse d'une théorie générale lyotardienne de l'art, dans la mesure où celle-ci aurait pour tâche impossible de combiner ensemble des réflexions variées sur le figural, l'esthétique, le sensible, le sublime, la présence, autant de termes lyotardiens se référant à la question de l'art. C'est que pour Lyotard, le recours à l'art est indispensable pour comprendre notre expérience du monde, alors que les façons d'aborder l'artistique sont infiniment variables. On comprend alors qu'à partir des années 1980, la pensée du figural laisse sa place à d'autres recherches dans le domaine de l'art, dont le point culminant sera la reprise critique par Lyotard du sublime kantien.

Toutefois, même si Lyotard ne se sert plus de la notion du figural par la suite, les renvois rétrospectifs à *Discours, figure* se rencontrent aisément dans son œuvre. Les références majeures de la pensée du figural comme celles de Merleau-Ponty ou de Freud ne perdent jamais de leur portée. Enfin le rôle accordé à l'art comme dernière instance des discussions sur le sensible, ainsi que l'importance du temps de l'événement,

---

<sup>68</sup> J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne », *art. cit.*, p. 74.

<sup>69</sup> Cf. *Ibid.*, p. 74-5.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

constituent des points sur lesquels Lyotard ne cesse de retourner et dont les fondements sont mis en place dans *Discours, figure*. Nous pouvons assumer que dès *Discours, figure*, le contraste est établi par Lyotard entre le langage, le discours, la pensée systématique d'une part, et la figure, le sensible, l'inconscient de l'autre, contraste que l'on pourrait appeler plus généralement celui de l'événement et du système, et qui traverse l'œuvre lyotardienne sous diverses formes.

Mais plus profondément, *Discours, figure* témoigne de l'intérêt majeur de la pensée de l'art chez Lyotard pour mettre en place cette philosophie plurielle. Faisant preuve d'une grande érudition dans le domaine, la réflexion artistique de Lyotard dans *Discours, figure* donne les indices de la tournure que prendra sa philosophie au fil des années. En effet, l'art semble constituer pour Lyotard ce pilier sur lequel s'appuie une pensée soucieuse de ne pas succomber à l'uniformité, cette référence constante dans sa mobilité même. C'est sans doute ainsi que l'art figural se laisse concevoir : traversant les écoles et les époques, cherchant ce qui fait événement dans le sensible au-delà des grands bouleversements.