

NERVURE

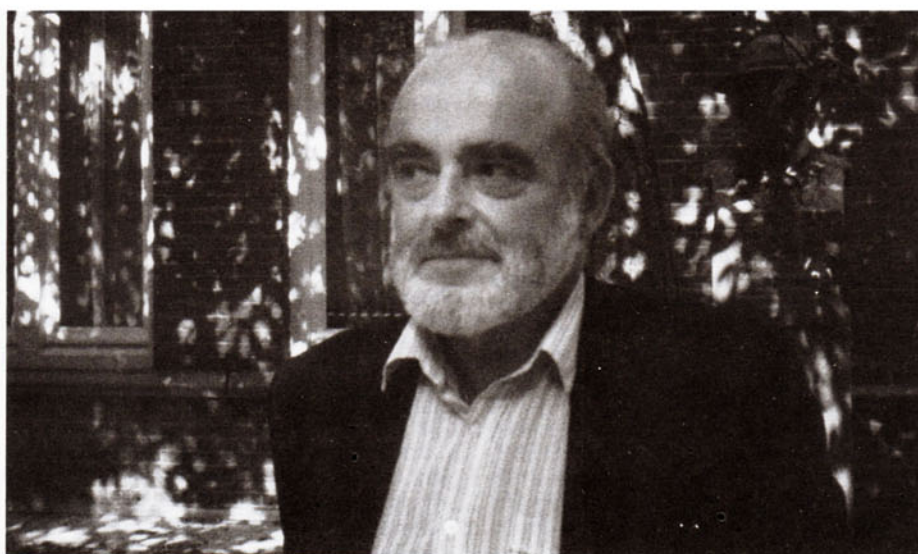
JOURNAL DE PSYCHIATRIE



LE CONCEPT DE FIGURABILITÉ, OU LA RENCONTRE ENTRE L'HISTOIRE DE L'ART ET LA PSYCHANALYSE

Entretien avec Louis Marin

par Odile Asselineau et Marie-Jeanne Guedj



Louis Marin, né en 1931, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, est agrégé de philosophie, docteur ès lettres, directeur d'études à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, directeur du Centre de Recherches sur les arts et le langage.

Il a publié aux Editions de Minuit : Utopiques, jeux d'espaces, 1973, 2^e éd. 1988; La critique du discours. Sur Pascal et la logique de Port-Royal, 1975; Le portrait du Roi, 1983 (trad. américaine).

Chez Galilée : Détruire la peinture, 1977; La voix excommuniée, 1983.

Chez Klincksieck : Etudes sémiologiques, 1971; La Parole mangée, 1986 (trad. américaine et japonaise).

Il vient de publier Opacité de la peinture. Essai sur la représentation du Quattrocento, éditions Usker, Paris, 1989, où il dirige une collection d'Histoire et de Théorie de l'art.

Marie-Jeanne Guedj : *Vos travaux d'histoire de l'art sur la figurabilité ont été mentionnés plusieurs fois dans le cadre du séminaire de Pierre Fedida « Théorie des lieux ». La question est : si la psychanalyse concerne les psychanalystes, elle ne concerne peut-être pas qu'eux... Quelqu'un comme vous, même si ce n'est pas directement, avez-vous l'impression que la psychanalyse, que les théories freudiennes ont modifié des choses ?*

Louis Marin : En mai dernier, à Florence, psychanalystes et historiens de l'art, nous nous sommes effectivement rencontrés sur le thème de la figurabilité, thème qui nous concerne également les uns et les autres, dans la mesure où la figurabilité est un concept qui relève de l'intervalle, de l'entre-deux de l'histoire de l'art et de la psychanalyse. Pierre Fedida participait à ce colloque, mais était venu par deux fois dans mon séminaire pour y traiter de la « théorie des lieux » en psychanalyse alors que, de mon côté, j'y étudiais la représentation du moi chez Montaigne, où la notion de lieu est essentielle, à la fois au sens textuel, rhétorique, logique du terme, mais aussi au sens du *site*, dans le langage, l'écriture et dans l'image, dans le visuel, du *sujet de l'énonciation* en puissance de figure, une figure que l'histoire de l'art nommera portrait ou autoportrait.

D'où le thème de la figurabilité, de la puissance et du travail de la figurabilité dans la pratique et la théorie psychanalytique d'une part et en art, dans l'histoire et la théorie de l'art, d'autre part. Lors du colloque, j'avais étudié ce récit de Montaigne des derniers moments de l'*alter ego*, La Boétie, l'ami, l'autre avec lequel peut électivement s'élaborer la représentation du moi par lui-même. Les derniers mots de La Boétie mourant étaient une demande instante à son ami Montaigne : « Donne-moi une place, donne-moi un lieu »... Cette rencontre avec les psychanalystes et avec Pierre Fedida a été quelque chose d'important pour moi, comme la rencontre avec la psychanalyse le fut pour quelqu'un de ma génération.

Odile Asselineau : *Pour vous, qui est le personnage Freud ?*

L.M. : Je relève tout de suite le terme « personnage » : le personnage de Freud est, pour quelqu'un comme moi qui se situe aux marges de l'histoire de l'art et de la théorie psychanalytique, un personnage exemplaire, un modèle. Je relisais sa lettre à Eduardo Weiss où il évoque ses « séances » devant le Moïse de Michel Ange, les heures passées à dessiner la statue, à la contempler : le modèle même du regard sur l'œuvre, à la fois attentif, analytique, objectif et traversé de désirs et de fantasmes, par lequel tout commence, je veux dire tout travail en histoire et en théorie de l'art.

M.-J. G. : *S'agit-il du Freud cherchant dans le tableau de Léonard le rapport entre l'œuvre et*

l'artiste ou du Freud analysant le Moïse sans aucun souci de l'auteur ?

L.M. : C'est bien plutôt le second ; celui que je viens d'évoquer ou encore le Freud de Signorelli dans « Psychopathologie de la vie quotidienne ». Ce texte de Freud sur « Signorelli » est à l'origine d'un travail que je viens de publier dans mon livre, « *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation du Quattrocento* (Usher, Paris, 1989). Je me souviens que, dans ces pèlerinages, on allait coucher à l'hôtel de Freud à Orvieto. Mon étude toutefois ne porte pas sur les fresques d'Orvieto, mais sur celles qu'il a peintes à Notre-Dame-de-Lorette.

Quand je suis arrivé dans cette chapelle, je pensais à Freud, au nom « Signorelli », au « travail » du nom, du nom propre et du langage dans les figures. Or cette fresque m'est apparue entièrement consacrée à une défaillance de la voix et du nom, ceux de l'origine, dans les signes du langage écrit : au registre supérieur dans la coupole, des anges danseurs et musiciens ; ensuite les docteurs de l'Eglise et les Evangélistes qui tous sont en train d'écrire ou d'écouter la voix qu'ils se préparent à transcrire sur des codex et des rouleaux... et puis à l'étage inférieur, les apôtres groupés deux par deux avec des livres, en train de se montrer des textes, tous engagés dans une discussion, dans des discours infinis, des commentaires, comme si la voix d'en haut était perdue, au fur et à mesure qu'on descend... Mais il y a deux scènes, à ce niveau, qui rompent cette chute dans les signes, dans le sémiotique, et qui montrent l'évidence immédiate du « réel » dans l'ordre visuel et tactile : la conversion de Saint Paul, Saint Paul renversé, aveuglé et voyant ; Saint Thomas l'incrédule, mettant son doigt dans la plaie du Christ : double conversion hystérique de la voix dans la vision aveuglante et dans le toucher d'un corps déchiré. Le texte de Freud sur Signorelli avait été une extraordinaire incitation à travailler.

M.-J. G. : *Avec cette émotion, vous vous retrouviez sur les traces de Freud ?*

L.M. : Oui, comme fut bouleversant pour moi, le début de *Malaisie dans la Civilisation* avec l'évocation des trois Rome pour donner une image quasi fantasmagorique de la mémoire. C'est cette évocation que je retrouve dans la *Vie de Henry Bruland* de Stendhal et qui déclenche l'écriture autobiographique ; c'est elle qui ouvre, dans le texte, le lieu que vient occuper la figure du Moi : l'espace de figurabilité du sujet. Pour en finir avec le « personnage » Freud pour quelqu'un comme moi qui s'occupe d'histoire et de théorie de l'art, j'ajouterai que j'ai été, il y aura bientôt vingt-cinq ans, introduit dans ce domaine par Edgar Wind qui avait été du Warburg et qui était à l'époque professeur à Oxford. Il avait écrit une étude passionnante sur Morelli et sur la fonction du détail insinifiant et pourtant significatif dans l'interpréta-

tion de l'œuvre d'art, « détail », écrivait Wind, qui « trahit la présence d'un artiste donné comme un criminel est trahi par ses empreintes digitales... », et Wind ajoutait qu'il fallait chercher « la personnalité là où l'effort personnel est le moins intense... nos petits gestes inconscients révèlent davantage notre caractère que n'importe quel comportement consciemment étudié ». Freud, de son côté, se référait à Morelli dans son *Moïse* : l'histoire et la théorie de l'art seraient-elles saisies dans une problématique de la trace, de l'indice, voire du symptôme ?

Une anecdote personnelle au passage. J'avais écrit mon premier texte d'histoire de l'art sur la médaille d'Alberti : c'est un objet magnifique, un œil vu de profil avec des flammes mystérieuses et la légende « quid tum », « quoi alors ». Je tentais de montrer que ce « quoi alors » était une sorte de « phatique », avec une multiplicité de significations ; je faisais allusion à *l'Interprétation des rêves* et à la citation du *Faust* de Goethe : « Fils par milliers, / Les navettes vont et viennent, / Les fils glissent invisibles... » Ce « quoi alors » à chaque tour entre l'image et l'œil et le texte, a un sens nouveau ; à chaque tour de ce va-et-vient de l'interprétation « quid tum » acquiert un sens autre, apocalyptique, anagogique, etc.

Edgar Wind me répondit que mon article l'avait beaucoup intéressé, tout en ajoutant, en substance, qu'il connaissait bien ces interprétations psychanalytiques des œuvres d'art ; mais qu'en l'occurrence si « quid tum » avait tant de sens divers dans mon étude, c'est que n'avait pas été trouvé le texte de l'époque qui donnait le sens de la formule et par là même de l'œuvre. Trouver le texte, c'est l'idéal de l'iconographie. Peut-être qu'il n'y avait pas de texte du tout et qu'Alberti avait fabriqué sa médaille avec sa légende pour faire errer le sens, comme « la fabrique de pensées » qu'évoque Freud à propos du chef-d'œuvre du tissierand de Goethe, c'est-à-dire du rêve.

M.-J.G. : *C'est amusant, quand on considère que la psychanalyse, en somme, tourne autour de la quête de l'objet perdu, ce fameux texte qui, de toute façon, était inaccessible.*

L.M. : Réponse amusante et intéressante pour notre propos. Wind disait à la fois que mon travail était très bien, mais qu'en son centre, il y avait un manque, ce texte manquant.

M.-J.G. : *Certains psychanalystes eux-mêmes ont essayé de le dire, il y a toute une mode à contourner l'œuvre d'art au moyen d'interprétations psychanalytiques, « il a fait telle chose, en fait cela signifierait telle autre ».*

L.M. : Oui, ce que j'appellerais le discours de critique d'art du psychanalyste. Ce type d'approche ne m'intéresse pas beaucoup. On applique des modèles sur l'objet, mais on ne va ni assez sou-

vent ni assez longtemps à Saint-Pierre-aux-Liens regarder le Moïse, se mettre sous le regard de l'œuvre. Même chez quelqu'un comme Panofsky, que j'admire beaucoup, on s'aperçoit que par moments il ne regarde plus ; et pourtant les découvertes viennent de ce que je nommais tout à l'heure un regard attentif et habité de désir.

O.A. : *C'est ce qu'on appelait la sidération en face de l'œuvre d'art.*

L.M. : Simultanément sidération et liberté, distance, jeu avec l'œuvre. Il ne s'agit pas d'être fasciné par une œuvre, mais d'avoir un regard libre, libre mais pas divagant. Peut-être cela a-t-il quelque rapport avec l'attention flottante en psychanalyse ; peut-être est-ce très différent lorsqu'il s'agit d'œuvre d'art. Mais il y a toujours une façon d'être arraisonné par l'œuvre, accroché, arrêté. C'est Roger de Piles qui le note : quand on circule dans une galerie de peinture, on flâne ; puis, à un moment, un tableau vous arrête. Voilà une vraie question analytique : Freud le dit : qu'est-ce qui arrête ? Quel est cet échange où tout d'un coup le tableau me regarde ? Ce n'est même pas être interpellé, c'est être regardé. C'est pour cela que je suis beaucoup plus impressionné chez Freud par les travaux qui s'enfoncent en quelque sorte dans une œuvre singulière.

M.-J.G. : *Beaucoup plus le Moïse que Léonard.*

L.M. : Sans doute ; mais reste ce vautour ou plutôt ce milan dans le tableau de Léonard. C'est là, me semble-t-il, un grand axe de la recherche en histoire et théorie de l'art qui rencontre la psychanalyse : ces figures latentes que les grandes œuvres recèlent comme leur secrète vérité ; une figure latente, une sorte de latence figurale, le figurale d'une peinture, une tension à la figure de l'œuvre où quelque chose de décisif peut éventuellement se jouer du côté du créateur. Mais ce qui compte, c'est d'abord l'individu œuvre d'art, cet individu singulier. Comme il ne peut y avoir de science de l'individuel, le travail de recherche se situera du côté de la trace, du symptôme, de l'indice. Si vous donnez comme objet à une histoire de l'art d'être une théorie de l'individu esthétique, la science de l'art que seraient cette histoire et cette théorie ne peut qu'être fondée sur les indices, les traces, les symptômes. C'est là le domaine d'une sémiologie de l'art.

M.-J.G. : *L'apport de Freud pour vous tient beaucoup plus dans son regard sur Moïse, la façon de tenir les Tables de la Loi, que va-t-il faire, où ira-t-il..., que dans l'analyse du souvenir d'enfance.*

L.M. : Tout à fait. D'autant que si cette science de l'art est fondée sur ce que Ginzburg appelle le paradigme indiciaire ou indiciel, la trace, le symptôme, l'indice au sens de Pierce, la marque laissée

Léonard de Vinci :
« Sainte Anne,
La Vierge et l'Enfant-Jésus ».
Le souvenir de la mère,
que traduirait
l'énigme des sourires.
Et aussi un fantasme
de Léonard enfant,
le vautour,
qui donnerait sa forme
à la robe de la Vierge
tendant les bras.



par le passage d'une force, si cette science de l'art est fondée sur l'indice, elle nous entraîne à saisir et à analyser dans l'œuvre les processus et les procédés; analyse formelle si l'on veut, mais en soulignant que les formes de l'œuvre sont une façon singulière de lier des forces et en même temps que dans cette analyse des formes, on s'expose toujours à être déplacé par ces forces. Il y a toujours dans ce que chercherait une science de l'art comme science des indices et des traces, les incohérences ou les écarts de l'œuvre, le moment où l'œuvre bouge, où l'œuvre n'est pas achevée.

M.-J.G. : *Vous faites allusion à ce qu'on a appelé le passage de la force inspiratrice au travail de la forme.*

L.M. : Je pensais beaucoup plus aux processus primaires et secondaires, force liée ou force non liée du point de vue freudien.

M.-J.G. : *Il y a l'exemple de Maupassant et de son fameux épisode psychotique qu'il aurait transcrit comme ça rapidement, la perte de l'image dans le miroir, et puis secondairement, la nouvelle qu'il en a faite, le Horla, soit environ 50 pages avec tout un travail de réécriture autour de cette perte d'image dans le miroir.*

L.M. : C'est tout à fait ça. J'ai un exemple qui pourrait fonctionner comme le vautour de Léonard. Poussin a peint un extraordinaire tableau vers la fin des années 40, aujourd'hui nommé « Grand paysage avec un homme tué par un serpent ». La question que pose l'iconographie est celle de l'histoire qu'il représente. Ce n'est pas un « tableau d'histoire » avec un récit mythique, un texte de référence. Fénelon lui-même, dans ses *Dialogues des morts* où conversent Poussin et Vinci fait dire au premier que son tableau n'a pas de « sujet »; que c'est un « caprice » et qu'il représente simplement les effets de la peur : il donne une interprétation pathétique, par les « affects ». A regarder le tableau, il est bien certain qu'il se passe quelque chose dans l'ombre, au premier plan à gauche, avec ce monstrueux serpent qui étouffe un homme, dans le cadre d'un paysage harmonieux et paisible. Blunt a montré que Poussin avait fait un voyage à Naples et que sur la route, une ville à ce moment-là avait été envahie par les serpents et désertée par ses habitants : interprétation anecdotique. Le serpent chez Poussin est toujours très inquiétant : il apparaît souvent. C'est le monstre, la figure manifeste, explicite du « monstrueux ». Je cherche dans les lettres de Poussin, dans les documents biographiques : je ne trouve rien qui concerne les serpents.

Faire une psychanalyse de Poussin où le serpent serait son vautour? Le serpent n'est pas une figure latente.

M.-J.G. : *Eh bien non, elle est manifeste!*

L.M. : Mais elle est le produit d'une latence figurale du tableau lui-même, de l'angle inférieur gauche du tableau au premier plan qui est souvent dans les paysages de Poussin, le lieu de l'ombre, du mélange de la terre et de l'eau, le lieu de l'anfractuosité, de l'abîme... lieu de l'insoutenable, précisément lieu des latences, des puissances figurales...

M.-J.G. : *Ce qui est intéressant, c'est que votre première démarche est d'aller chercher chez l'homme Poussin, dans ses lettres; et devant l'échec, vous passez à l'œuvre elle-même.*

O.A. : *Pour vous assurer que vous vous munissez de tout le matériel disponible.*

L.M. : Les lettres chez Poussin semblent en apparence très peu informatives, et en y accordant attention, quelque chose s'y dit, moins de l'homme que du peintre, et c'est cela qui est important. Le texte me le dit, et l'œuvre me le montre; une œuvre de peinture montre et même si elle se réserve, même si elle n'est pas toute en surface, elle montre et elle montre qu'elle réserve. Alors c'est dans cette direction-là que l'analyse est fondamentale. Pour dire autrement, les opérations du rêve sont bien des opérations du visuel; dans l'œuvre de peinture non seulement existent ces opérations du visuel, mais l'œuvre les montre: le déplacement, la surdétermination, le travail de figurabilité. Il ne s'agit pas là d'un modèle que j'applique. C'est l'œuvre elle-même qui réfléchit ces questions, les exhibe et en est affectée. C'est ce que j'appelle l'opacité ou la réflexivité de l'œuvre, elle peut représenter quelque chose, être transparente, et en même temps, elle montre qu'elle représente: l'objet d'une science et d'une théorie de l'art est cette articulation très complexe entre transparence et opacité, entre la « mise en œuvre » et les façons de montrer cette mise en œuvre.

M.-J.G. : *C'est celui qui regarde qui est important, on ne parle plus de celui qui a créé, celui qui regarde et analyse condensation, déplacement... comme un analyste... ou comme un analysant par rapport à son propre rêve?*

L.M. : Moins comme un analyste que comme un analysant. C'est pour cela que dans ma pratique méthodique, la psychanalyse fonctionne toujours de biais, de côté; je n'en fais jamais un usage frontal, ce n'est pas un code.

M.-J.G. : *Justement, peut-on craindre que la psychanalyse appliquée à l'art devienne un discours mort, de par une sorte de vulgarisation qui se produit de ce discours?*

L.M. : C'est le moment où elle devient un code, par son application frontale, et massive à l'œuvre. Je vais prendre un autre exemple, celui de la fresque de Filippo Lippi    Prato. La première fois où je l'ai vue, j'ai eu un choc: l'angle d'un mur. Sur un des pans du mur, le bourreau vient de décapiter Saint Jean-Baptiste, et sur le retour du mur, l'avant-bras du bourreau tient la tête au-dessus du plat que lui tend Salomé. Par cette double coupure, dans le support architectural et dans l'histoire, la tête est deux fois coupée, de plus le bourreau a lui-même le bras coupé. Il ne s'agit pas d'abord de parler d'incorporation, d'introjection et de castration: c'est un problème technique où je compare cette fresque avec celle de Saint Etienne où sur l'un des murs, des bourreaux lancent des cailloux et où Saint Etienne est sur l'autre mur pour les recevoir, où les cailloux traversent l'espace des spectateurs. Dans la fresque de Lippi, cette incohérence, cette coupure, cette syncope du support et de l'histoire me fait entrer dans une question qui est sans doute celle de la castration, de l'incorporation et de l'introjection, mais que je ne poserai qu'à partir du « travail » de l'angle du mur sur les figures. Cette question est redoublée par la présence d'un grand personnage au premier plan, le gardien de cette énigme de la coupure, qui regarde le spectateur: ce n'est pas le bourreau, c'est le gardien de l'énigme.

Voilà un moment de très forte surdétermination, de condensation et de déplacement qui m'est exhibé comme si la fresque me disait: « regarde bien et essaie de comprendre »; c'est une syncope à la fois dans le récit et dans la figure, qui affecte l'énonciation autant que le contenu.

M.-J.G. : *Cela rejoint les préoccupations actuelles de la psychanalyse où il ne s'agit pas tellement du récit, du contenu, mais plutôt de la suspension, du vide, de la scansion.*

L.M. : De ce point de vue-là, les arts visuels constituent un matériel méthodologique et théorique considérable pour aborder les problèmes qu'indexent des termes comme suspens, écart, syncope, battement...

O.A. : *Vous feriez une différence selon que cette approche s'applique à un matériel pictural ou littéraire?*

L.M. : Dans le texte littéraire aussi, sauf que cela vas se jouer autrement, entre le niveau phrastique où l'organisation syntaxique prévaut, et un niveau inférieur qui relève des blancs, des silences, des points de suspension, soit du prosodique, de

l'intonation écrite et là nous sommes dans l'infra-texte.

Je vais prendre un exemple. Stendhal écrit, au début de la *Vie de Henry Brulard*, contemplant Rome du haut de San Pietro in Montorio : « C'est donc ici que la *Transfiguration* de Raphaël a été admirée pendant deux siècles et demi. Quelle différence avec la triste galerie de marbre gris où elle est enterrée aujourd'hui au fond du Vatican ! Deux cent cinquante ans, deux cent cinquante ans !... Ah ! dans trois mois, j'aurai cinquante ans ; est-il bien possible ? 1783, 93, 1803 : je suis tout le compte sur mes doigts... et 33 : cinquante. » Tout le texte joue sur les « i » et les « oi », sur les répétitions 250, 50... avec le blanc que signale le « ah ! ». Toute cette prosodie se joue sur le tableau de Raphaël, la *Transfiguration* qui expose une magnifique syncope visuelle, celle qui sépare la partie haute de la partie basse, qui a d'ailleurs posé des problèmes aux historiens de l'art, qui sépare le fils possédé, défiguré, en bas et le fils transfiguré en haut. C'est pour cela que Stendhal m'a beaucoup intéressé. Genette disait que la psychanalyse de Stendhal n'était pas à faire, il l'avait faite lui-même en disant qu'il aurait voulu coucher avec sa mère, qu'il détestait son père... et pourtant la psychanalyse de son texte reste à faire. Elle est du côté des syncopes, des interruptions, des écarts, des « blancs », et finalement du côté de la figure du sujet de l'énonciation qui reste toujours là en état de figurabilité, en tension.

M.-J.G. : La critique d'art existait-elle avant Freud ? Son œuvre a-t-elle introduit une coupure dans ce domaine ?

L.M. : La psychanalyse introduit une coupure entre deux types de critiques ; elle se situe elle-même dans cette coupure : la critique du passé, descriptive, et la critique « impressionniste » qui n'est pas vraiment une critique des affects, mais qui peut être implicitement une critique d'où on extrait des impressions, des affects.

Voici un exemple : quand Diderot décrit « *L'Accordée de village* », il parsème son texte de sous-entendus grivois d'autant qu'il écrit pour des gens qui ne verront pas le tableau et à qui il doit en fournir un équivalent littéraire. Mis en état de soupçon par la « grivoiserie » du texte, ce n'est pas la relation Diderot-Greuze que d'un point de vue analytique, je vais interroger, c'est le texte de Diderot et par contre-coup le tableau de Greuze. Si Daniel Arasse a pu montrer que les lieux de grivoiserie ne se situaient pas du tout là où Diderot les signalait, mais plutôt dans tel ou tel pli rouge et noir de la robe de l'accordée, c'est parce qu'il a lu Freud, que cette lecture induit une façon de soupçonner le texte, surtout ces textes à mots d'esprit « érotiques ».

Aussi, je distinguerais le discours de la critique d'art, discours direct, de l'immédiat, de la réaction et de l'humeur, du discours de l'histoire de

l'art, à la fois sémiotique parce qu'il viste le sens cognitif, le savoir de l'œuvre, mais aussi sensible et sensuel parce qu'il interroge l'œuvre productrice de sensations et d'affects, l'œuvre comme machine à produire des affects. Il ne s'agit pas d'écarter les problèmes de cognition, mais c'est une des grandes tâches d'une histoire ou d'une science de l'art, beaucoup plus vaste qu'une quelconque théorie de la réception, de la commande ou de la cognition, que cette mise en évidence des affects, du pathétique et de l'esthétique de l'œuvre.

M.-J.G. : Que pensez-vous de la critique de Schapiro à l'égard de Freud consistant à montrer que celui-ci avait trop tourné le dos à l'histoire de l'art, aux conceptions historiques et sociales dans « Le souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » en négligeant, par exemple, le fait que l'arrivée de Sainte Anne dans ce tableau de Vierge à l'Enfant correspondait à une préoccupation de l'époque, ce grand moment de la représentation de Sainte Anne.

L.M. : Mais Freud n'était pas historien de l'art, il le dit lui-même. Par contre, les travaux sur le détail de Daniel Arasse montrent que Schapiro s'est laissé prendre à la souricière. Dans le retable de Mérode, elle n'est pas là où la voit. Ce qui pourrait être une citation de Lacan. Ce qui est sur la table, c'est un rabot et ce qu'est en train de fabriquer Saint Joseph, c'est une chauffelette. Schapiro a été abusé par le nom de « Maître à la Souricière », par l'image latente des « relations » de Joseph et de la Vierge... C'est superbe...

M.-J.G. : Comme déplacement.

L.M. : Exactement. Les lapsus théoriques existent aussi. Déplacement, la notion me paraît essentielle pour une histoire et une théorie de l'art.

Nous avons il y a quelques semaines organisé un colloque à Beaubourg intitulé : « Entre les images » avec en sous-titre « passage, dissonance, bord », c'est-à-dire tous les procès qui relèvent du déplacement.

J'y ai introduit la problématique du bord, de la limite, de la frontière, de la lisière à concevoir et à faire travailler comme opérateurs de la latence et de la puissance du figurable dont nous avons parlé, ces lieux théoriques de rencontre de la psychanalyse et de l'histoire de l'art.

Pierre Férida à ce même colloque a parlé de blanc, blanc de la page entre deux mots, mais aussi bien couleur de la lumière, éclat de l'image : *blank* et *white* en anglais. Leur rapport est sans doute celui du textuel, du vocal et du visuel. Nous sommes dans les dissonances, sur les passages, et les bords ; nous sommes peut-être aussi vraiment dans la psychanalyse...