



II. L'art comme nomination ou éclipse du nom

LACAN A VU DANS L'ŒUVRE DE JAMES JOYCE le paradigme le plus pur de la notion de suppléance symbolique, en particulier dans la fonction par laquelle

l'écriture a lieu. La « **carence paternelle** », dont souffre d'après lui l'écrivain irlandais, est traitée par l'écriture comme réalisation symptomatique du Moi : la carence du père n'a pas transmis symboliquement le désir, donc, la juste compétence phallique, **mais Joyce trouvera dans l'écriture la possibilité de « se faire un nom » en se passant du nom paternel.** En ce sens, la pratique de l'art serait pour lui un « **sinthome** » - terme que Lacan propose d'écrire en mode archaïque avec « th », afin de souligner sa différence d'avec la conception freudienne classique du symptôme¹. En effet, si le symptôme freudien, entendu surtout comme une modalité de retour du désir inconscient refoulé, destitue le Moi et le divise, **celui de Joyce apparaît plutôt comme un produit de la volonté du sujet** ; à ce titre, il n'ouvre aucune division, ne devient pas un chiffre métaphorico-symbolique du retour du refoulé mais fonctionne, au contraire, comme un *correctif de la division subjective*. À la différence du symptôme freudien, le sinthome joycien, affirme Lacan, ne manifeste pas la vérité refoulée par l'inconscient, n'est pas un « **symbole** » du désir inconscient : **c'est un nouage qui permet au sujet de lier à soi-même son corps et son identité narcissique, nonobstant l'absence de la fonction structurante du Nom-du-Père.** Une telle absence barre, en effet, l'avènement d'une transmission symbolique du phallus, ou, pour le dire en termes plus freudiens, empêche que l'identification idéale au père ne devienne, comme hérité du complexe œdipien, l'identification constitutive du sujet.

L'impossibilité de cette transmission exige dès lors une suppléance afin que le sujet puisse repérer sa propre identité sans compter sur le soutien symbolique de l'œdipe.

Dans cette perspective, le sinthome joycien constitue une modalité de suppléance symbolique du Nom-du-Père forclus : en absence de la fonction paternelle qui noue le désir à la Loi, il revient au sinthome d'accomplir cette tâche. Le sinthome n'est donc pas une formation de l'inconscient - comme l'était le symptôme freudien -, mais une formation moïque qui identifie le sujet et lui permet d'avoir un nom propre. C'est en cela que consiste son caractère éthiquement déterminé. Comme le précise Lacan, **« c'est de se vouloir un nom que Joyce a fait la compensation de la carence paternelle ».** Pour le sujet, le sinthome est ce qui rend possible une nomination de son être en l'absence de la fonction paternelle - fonction à laquelle revenait de droit la transmission du nom à travers les générations. Le symptôme freudien, comme formation de l'inconscient, évoque donc le retour de la vérité refoulée, alors que le sinthome joycien est un produit de la volonté - en ce sens, « *désabonné de l'inconscient* », tel que le formule Lacan ; c'est un artifice qui évoque moins la dimension chiffrée, métaphorique, énigmatique du symbole, que la dimension pragmatique d'une opération, d'une pratique, d'un savoir-faire. Ce qui est en jeu, ce n'est pas tant, comme dans le cas du symptôme freudien, la révélation herméneutique de la vérité, qu'une praxis, *un savoir-faire justement, une opérativité* : la finalité du sinthome est de *donner à une œuvre qui donne une consistance à un sujet privé de l'appui du Nom-du-Père.*

Dans le cas de Van Gogh, la question se pose de savoir si sa pratique de l'art renvoie elle aussi à un usage symptomatique. L'interrogation est légitime et, d'une certaine manière, elle demande une réponse affirmative. Toutefois, le « je serai peintre » de Vincent Van Gogh est assez différent du « je serai écrivain » de James Joyce. **Pour Joyce, l'écriture devient la langue fondamentale, le support symptomatique qui lui permet de réaliser son Moi.** À travers l'écriture, il peut donner une consistance à son identité narcissiquement précaire.

En ce sens, affirmera Lacan, l'écriture *est vraiment son sinthome* : il ne s'agit pas d'opposer, comme le fait Flaubert, la dimension accomplie et éternelle de l'écriture au chaos du réel, ou la fonction imaginaire de l'art qu'irréalise le monde, à la facticité absurde de la vie ; **l'opposition entre imaginaire et réel, entre sens et non-sens n'est absolument pas centrale dans le cas de l'auteur d'*Ulysse*.**

La pratique joycienne de l'écriture ne produit pas de sens, elle n'est pas une alternative imaginaire à la facticité brute du réel ; elle est, au contraire, une activité machinique définitivement au-delà des registres imaginaire et symbolique du sens. L'écriture joycienne, surtout celle de *Finnegans Wake*, ne peut pas se lire à la lumière du primat du sens, parce que ce qui y est valorisé c'est le côté asémantique du signifiant ou, si l'on préfère, la trame signifiante en tant que telle, donnée comme pure chaîne phonéto-matérielle tout à fait indépendante du sens. Cela veut dire, selon Lacan, que le signifiant comble ici intégralement le plan du signifié, à savoir que l'écriture n'exalte nullement la puissance de l'imagination comme alternative à la puissance de la réalité (comme cela arrive, pour donner un exemple immédiatement évident, à la figure flaubertienne de Madame Bovary), parce que c'est sa propre action signifiante qui assèche l'écriture de tout sens possible. De ce point de vue, pour Joyce, l'imaginaire n'est pas une alternative au réel, comme c'est le cas pour Flaubert, mais se trouve catastrophiquement réduit, annulé, remis à zéro, expulsé du tourbillon engendré par l'action pressante du signifiant. Voilà pourquoi l'écriture joycienne apparaît privée de sens, pur magma, création *ex nihilo*, trace phonétique, acoustique, où le signifiant s'impose unilatéralement sur le signifié.

C'est ainsi que, selon Lacan, Joyce entendrait suppléer à la carence du Père, en mettant justement son Moi à la place du manque du Nom-du-Père : en se faisant lui-même, par l'écriture, le géniteur d'une nouvelle langue, il devient le père de la littérature contemporaine. Son nom propre s'inscrit durablement, par la force de réécriture, dans le lieu de l'Autre ; ce sera sa manière de *se vouloir un nom*.

Comme le jeune Dédalus l'avait prédit à ses petits contempteurs, les universités parleront de lui (Joyce) dans les siècles à venir et son nom trouvera une inscription stable dans le système - l'histoire de la littérature - de l'Autre !

En résumé, dans le cas de Joyce, la suppléance artistique ou, si on l'aime mieux, l'écriture comme sinthome, garantit un *effet solide de nomination*.

C'est là, pour Lacan, le résultat le plus pragmatique de l'écriture joycienne comme sinthome : le symptôme ne serait plus, comme dans sa formulation freudienne originale, le lieu d'un compromis conflictuel entre le désir inconscient et sa censure, ni, comme pensait le Lacan structuraliste de l'inconscient structure comme un langage, le lieu métaphorique où la vérité refoulée peut faire retour ; il serait cette opération signifiante qui permet à un sujet dépourvu du bénéfice du Nom-du-Père de réaliser, quoi qu'il en soit, une inscription symbolique de son propre nom dans le lieu de l'Autre. **En ce sens, pour Joyce, la pratique de l'art coïncide avec l'être même de son Moi** ; la sublimation est un « escabeau² » qui élève son nom propre à la dignité de l'être artiste.

On le voit, prévaut ici une instance de nomination : **le Moi de l'artiste consolide une identité à travers son propre travail ou, si l'on préfère, c'est à travers son propre travail d'écriture que le Moi de l'artiste se structure**. L'art est un effacement de la dette, et la « race » de l'artiste, comme le dit Lacan, se donne comme « incréée », *génératrice de soi-même*, donc en mesure de se passer de la transmission symbolique du nom garantie par le Nom-du-Père-. La nomination advient ici comme un pur effet de la création.

A la différence de Joyce, le « je serais peintre » de Van Gogh n'est en rien une nomination qui l'installe de pied ferme dans le système de l'Autre ; nous l'avons vu, c'est avant tout une *expérience de déracinement* - une *réalisation qui assume les formes radicales d'une autodissolution*.

C'est la réponse à un appel absolu qui, loin d'affirmer le Moi, le lance dans un mouvement de marginalisation, de franchissement, une sortie de la scène du monde, un abandon de l'horizon artificiel des apparences sociales.

Justement parce que la suppléance joycienne tend à « se vouloir un nom » et à cimenter un Moi d'artiste, l'affirmation publique et la reconnaissance sociale de l'œuvre qui en résulte sont absolument essentielles ; or ce n'est pas le cas pour Van Gogh, qui, découvrant le premier compte rendu important de son travail, écrit par Albert Aurier en janvier 1890, n'éprouve aucune satisfaction d'avoir été reconnu par le grand Autre de la critique de l'Art - ce qui est encore peu dire... puisque cela remue en lui des vécus de punition et d'angoisse.

Voici donc isolée la différence profonde qui sépare Joyce et Van Gogh : **le premier veut s'incarner comme Père, se faire un nom à lui et parvenir ainsi à suppléer à la carence paternelle** ; le second tend à s'éclipser, à effacer son nom propre - qui n'est du reste pas le sien mais celui d'un autre idéal, d'un double non éliminable -, son identification mélancolique le situant au dehors de toute inscription symbolique possible. Si le premier pense le nom propre comme un avoir, comme un correctif de la carence paternelle, le second le vit comme un non-être, comme le nom d'un autre, comme une absence de nom propre. Si le premier cible les universités, auxquelles il voudrait imposer (et il le fera) la grandeur labyrinthique de son œuvre, le second recherche l'éclipsé de lui-même, la fugue dans la Nature, la vie errante du chien. Pour le premier, le succès valide un processus de nomination, alors que pour le second il est « la pire chose qui puisse arriver » :

Lorsque j'ai su que mon travail avait du succès et que j'ai lu cet article, j'ai eu tout de suite peur de le regretter, c'est souvent comme ça, le succès est la pire des choses qui puisse arriver dans la vie d'un peintre³.

En réalité, pour Van Gogh, il n'y a de place nulle part pour sa vie. Prévalant sur le besoin de réaliser son affirmation moïque, *le besoin de s'éclipser ne réalise pas le nom propre mais plutôt son identification mélancolique*. Un problème supplémentaire se présente : puisque cette réalisation advient par l'art, elle est soustraite à son inertie, à son horreur originelle, devenant une « mélancholie active⁴ », manifestant une force, se montrant, plus précisément, capable de donner une forme à la force. Et c'est comme cela, justement, que Van Gogh, comme nous l'avons déjà noté, définit sa mélancholie active : elle consiste à se choisir comme le déchet qu'il a été pour le désir de l'Autre.

Son mouvement de subjectivation, contrairement à celui de Joyce, ne peut qu'assumer les formes d'une exigence radicale de séparation et non de nomination : s'éclipser, s'effacer, se réaliser uniquement dans la force de la peinture comme force qui transcende le nom propre, parce qu'au fond seul l'absolu l'intéresse, ou Dieu, le Dieu de la croix et de l'art, le Dieu de la Nature.

La sublimation ou, si l'on préfère, la dimension de l'œuvre d'art comme sinthome, est donc radicalement différente pour Joyce et pour Van Gogh. Cette différence concerne non seulement leur relation avec l'instance de la nomination mais aussi avec la dimension de l'absolu. Tandis que Joyce s'émancipe progressivement d'une vision mystico-religieuse du monde, l'art de Van Gogh ne peut se comprendre, comme le dit l'artiste lui-même, sans le recours à l'expérience sacrée de l'absolu. Chez Van Gogh la suppléance symbolique de l'art se fonde sur le modèle chrétien, elle prolonge son expérience de l'amour comme don de soi, dépense, décentrement, destitution du nom propre. L'amour de la croix est l'amour d'un mouvement radical d'abaissement, de *kenosis*, qui s'incarne dans la figure du Christ. Il est irréductible à l'amour narcissique de son propre Moi. Tandis que Joyce anime son écriture comme un univers sans centre, sans Dieu, prospectif et pluriel, ouvert et infini⁵, la peinture de Van Gogh se consacre à la recherche de la Chose, elle frôle le réel, vise à s'identifier avec la puissance de la Nature, elle recherche la figure du saint.

L'art n'est pas une démonstration de la faculté d'auto-engendrement de l'artiste ; « il y a, dans la peinture, quelque chose d'infini⁶ ».

Si, d'un côté, la suppléance de l'écriture chez Joyce, comme le souligne Lacan, parvient à réaliser un sinthome subjectif sous la forme d'un œuvre (un nouage de trois registres - réel, symbolique et imaginaire -, qui sans l'apport d'un quatrième anneau, celui du Nom-du-Père, se dénouerait) en mesure d'atténuer la tendance schizophrénique à l'atomisation de la propre identité et, partant, de produire des effets évidents de stabilisation liés à la fonction nominative de la suppléance (avoir et être un nom), de l'autre côté, chez Van Gogh, la suppléance est, paradoxalement, à la source même de sa dramatique et déconcertante déstabilisation finale. Contrairement à ce qui se passe avec le texte joycien, la peinture ne parvient jamais à être un système auto-suffisant pour Van Gogh, l'œuvre n'installe pas le sujet dans une nomination symboliquement stable. Le travail de l'art est plutôt assimilable à une invocation de l'absolu, à une prière ; c'est forcément une chose sacrée.

Certainement pas parce que son contenu immédiat doit être religieux par nécessité, mais parce qu'il interpelle l'absolu de la Chose, parce qu'il entend rejoindre le visage de l'irreprésentable. Dans l'art, insiste Van Gogh, il n'y a pas le Moi, seulement Dieu :

Cherchez à comprendre le dernier mot de ce que disent dans leurs chefs-d'œuvre les grands artistes, les maîtres sérieux, il y aura Dieu là-dedans⁷.

Différente en cela de la poétique joycienne, la peinture de Van Gogh maintient la force de l'œuvre en rapport avec l'absolu et suppose de voir dans l'an lui-même, comme le théoriserait plus récemment Karol Wojtyła, un « pont jeté vers l'expérience religieuse », un « appel au Mystère » et, en ce sens, quelque chose d'extrêmement proche du sentiment du sacré⁸. Tandis que, grâce à son travail d'artiste, Joyce parvient à une consolidation du Moi, le caractère sacré et absolu de l'art use et épuise Van Gogh, il lui manque en effet l'instrument fondamental de l'ironie joycienne, car, à ses yeux, l'œuvre d'art est vraiment une icône de l'absolu.

À l'inverse, Joyce triture dans le moulinet de son écriture tout signifié ultime, toute illusion de relation directe entre le signifiant et la chose. Pour Joyce, l'effet de cette opération est un affaiblissement de l'Autre et un renforcement du nom propre ; pour Van Gogh, l'œuvre, icône de l'absolu, le consigne à la Chose comme expression de l'Autre absolu.

Voilà pourquoi sa fonction de suppléance de la psychose est incertaine, voire paradoxale. Si, face à sa psychose et à sa tendance mélancolique, l'art fonctionne pour Van Gogh comme un « paratonnerre⁹ » et un « contrepoison¹⁰ », il s'approche aussi trop près de la Chose et, en s'assimilant sans réserve ni distance à la puissance de la Nature, c'est-à-dire à la puissance de la Chose elle-même, il finit par brûler l'artiste, par lui consumer la cervelle, par devenir quelque chose qui contribue activement à le précipiter dans le vide vertigineux de la folie.

Du coup, nous ne devons absolument pas sous-évaluer, dans la période qui succède à la décompensation, l'importance du geste suicidaire qui le conduira à avaler le contenu de ses tubes de peinture. Non plus que cette duplicité fondamentale de son rapport avec l'art : *possibilité de restituer un sentiment de la vie, d'exister comme sujet et, en même temps, épuisement, tension insupportable, consommation pathétique de la vie ; contrepoison et paratonnerre de la mélancolie cl, en même temps, cauchemar qui détruit le cerveau et persécute le sujet.* Une telle bivalence n'échappera pas à Théo. Face à une peinture qui se fait toujours plus incandescente, il écrira à Vincent l'été qui suit le déclenchement de sa psychose :

Il y a dans tous [tes derniers tableaux] une puissance de couleurs que tu n'avais pas encore atteinte, ce qui constitue déjà une qualité rare, mais tu es allé plus loin & s'il y en a qui s'occupent de chercher le symbole à force de torturer la forme, je le trouve dans beaucoup de tes toiles par l'expression du résumé de tes pensées sur la nature et les êtres vivants, que tu y sens si fortement attachés. Mais comme ta tête doit avoir travaillé et comme tu t'es risqué jusqu'à l'extrême point où le vertige est inévitable.

Nous reviendrons sur cette question de la puissance extraordinaire qu'atteint la couleur chez Van Gogh. Pour le moment, remarquons à quel point l'activité artistique devient à la Pois refuge et condamnation, pacification et déstabilisation, médecine et poison. L'explosion ne se limitera pas à l'œuvre, comme chez Joyce, mais frappera aussi l'artiste.

Chez Van Gogh, la sublimation ne réussit plus à maintenir la distance nécessaire entre l'artiste et la Chose ; comme nous le verrons, il finira par se confondre avec elle, par s'y perdre, par être la Chose : être un homme du Sud, être le Soleil, être la fusion avec la Lumière¹⁰.

L'ironie « schizophrénique » de Joyce n'est jamais dupe des apparences sociales et assume une distance critique en réfutant toute représentation théologique et mono-centriste de l'univers : la passion de Van Gogh, en revanche, est pour la Chose de la Nature, pour le Dieu qui vit dans la Nature.

Chez Joyce, partisan radical de l'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu, prévaut une désacralisation généralisée de l'univers - qu'il prive de tout fondement métaphysique -, tandis que Van Gogh ne renonce jamais à l'horizon du sacré. L'identification au Christ de la passion- *l'Imitatio Christi* de sa jeune formation évangélique-reste cruciale dans tout son parcours, et nous la retrouverons dans une de ses dernières reproductions, celle de la *Pietà*, peinte en septembre 1889 (fig. 6), où Van Gogh, dans une métamorphose finale, attribue son propre visage au Christ descendu de la croix.

L'électricité convulsive, la force qui envahissait le corps de Van Gogh trouvait, dans la sublimation artistique, un indispensable canal d'évacuation. L'évocation d'une énergie comprimée vitale et menaçante en même temps, qu'il s'agirait de libérer pour le mieux, est récurrente dans toute sa correspondance. Vincent avait la certitude que l'art était la voie qui lui permettrait une transformation plastique de la force ingouvernable qui le traversait - et rien de mieux que l'épuisement par le travail, pour se défaire de cette énergie comprimée.

C'est en ce sens que, face à la menace catastrophique de la folie, la pratique de l'art lui apparaît comme le « contrepoison » dont il ne peut se passer. Mais encore une fois, contrairement à Joyce, l'œuvre d'art ne se définit jamais chez lui comme une maîtrise stabilisatrice, un lieu de pacification ; elle le conduit, par le mouvement même de sa mise en œuvre, vers sa dissolution.

L'art comme la religion chrétienne pratiquée par le jeune Vincent exige le sacrifice de soi, son anéantissement psychologique, sa propre annulation : c'est une antinomination, une éclipse du nom propre. Et c'est justement pour cela que Jaspers peut affirmer, à propos de la dernière peinture de Van Gogh, que *le créateur finit par se consumer dans l'œuvre*.

¹ A ce propos et pour toutes les remarques qui suivent, je renvoie à J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII : Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005.

² Cf. J. Lacan, « Joyce le Symptôme », *Autres écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p.

³ Le 29 avril 1890 ; VGL 864.

⁴ Les 22 et 24 juin 1880 ; VGL 155.

⁵ Sur ces thèmes joyciens, voir *ouverte*, Paris, Seuil, 1979.

⁶ Le 26 août 1882 ; VGL 2,59.

⁷ Les 22 et 24 juin 1880 ; VGL 155.

⁸ Cf. *Lettre de Jean-Paul II aux artistes*, 1999, en ligne : https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/fr/letters/1999/documents/bf_jp-ti_let_23Q41999_artists.html

⁹ Les 5 et 6 septembre 1889, VGL 800 10. Le 28 janvier 1889 ; VGL 743.

¹⁰ Après son auto mutilation et le déclenchement de sa psychose. Van Gogh erre dans la ville d'Arles affublé d'un étrange chapeau surmonté de bougies, dans une sorte d'identification délirante au soleil. A propos de cène « auréole », de ce « miraculeux chapeau de flammes » et plus généralement, sur la présence du Soleil dans l'art de Vincent Van Gogh, voir les formidables pages de G. Bataille, *La Mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh*, Paris, Allia, 1006, p. 13 sq.