

Catherine Mehu

Giacometti

L'objet invisible

La question de l'auctorialité

Je le disais, on poursuit toujours les mêmes dadas, celui qui fait retour par Giacometti et la question de l'auctorialité intéresse ce qui peut se résumer comme une « clinique du tableau » au sein d'un « groupe auteur ». Les deux signifiants tableau et auteur sont utilisés comme métaphores d'un travail clinique. Le regard porté et la parole proférée par une personne sur sa production en présence de spectateurs/auditeurs qui articulent la vue et l'ouïe, le visible et le discours dans une double articulation discursive. Le premier dit – le premier tour du dit, pour suivre l'articulation lacanienne – fonctionne comme une image, un tableau ; le deuxième est le discours sur le tableau.

J'ai eu envie de revisiter ce travail à travers un concept : « la fonction auteur ». Il n'y a pas de substantif en français dans le langage courant ce qui force à l'emploi d'une périphrase. Le substantif existe en anglais : « authorship », il se traduit dans le dictionnaire français anglais par paternité, dans le sens revendiquer la paternité d'une œuvre. (Intéressant, on dit la paternité d'une œuvre, on ne dit pas la maternité bien que l'on parle parfois d'accouchement... Bref, ce n'est pas le sujet.) Le substantif qui correspond à « authorship » je l'ai trouvé dans la théorie littéraire où la « fonction auteur » se dénomme auctorialité.



L'année dernière, je partageais avec vous une réflexion sur le mur de ma salle de bain, désignant cet espace, blanc de représentation qui par un jeu éclectique, donc infiniment ouvert, se remplit imaginativement d'objets mais reste toujours chargé de la promesse de quelque chose à venir. Jeu d'enfant, fonctionnement psychique de l'adulte, compulsion de symbolisation ? Quoi qu'il en soit le mur est resté en l'état.

Cette année, j'ai un peu avancé dans mes jeux et c'est le vide qui me fait jouer. On poursuit toujours les mêmes dadas me direz-vous et comme par le plus grand des hasards, tout semble toujours être source à les alimenter. Parfois on croit en être éloigné, on croit se diriger ailleurs, mais ils resurgissent au détour de ce qu'on pensait être nouveau chemin, nouveauté.

Par exemple, cet été (fait divers...), je suis allée à la Fondation Maeght, voir l'exposition « Giacometti et Maeght 1946-1966 ». C'était une rétrospective de l'œuvre du sculpteur, des premières pièces aux derniers dessins des années soixante.

En entrant dans l'exposition, au tout commencement de la visite, qu'est-ce qui vient frapper le regard du visiteur, en tout premier lieu ? : *L'objet invisible*, la fameuse sculpture de l'époque surréaliste

dont le sous-titre est *mains tenant le vide*. Et voilà, maintenant le vide, on n'y peut rien, on ne cherche pas, ça vous trouve ! Homophonie *Main(s)tenant le vide*, cela s'équivoque bien sûr !

On suppose à Lacan un retournement du mot allemand leer signifiant vide, comme origine de sa conceptualisation du réel. Était ce fortuit, réalisation après coup ou jeu conscient et délibéré ? Quoi qu'il en soit le réel de Lacan, s'il s'entend comme une traduction de l'Allemand (berceau linguistique de la psychanalyse) leer signifie donc : le vide, lieu symbolique « demeure des trois grands «A» : l'Art, l'Autre et l'Amour.¹ » et pourquoi pas un quatrième, l'Analyse ?

En référence à Lacan qui dans « L'identification » reprend la phrase de Kant «*Ein leerer Gegenstand ohne Begriff*» : un objet vide de concept sans saisie possible avec la main, et citant Lévinas², Marc Alain Ouaknin³, pose le réel comme ce qui échappe à la prise, ce que la main ne peut tenir : Il n'y a pas de main tenant, mais la main qui s'approche du réel, les doigts restent ouverts et s'approchent du réel dans une phénoménologie de la caresse, la caresse contre la prise, ce qui échappe à l'emprise de la pensée et à l'emprise du langage. La caresse, métaphore d'une forme d'interprétation, met aussi en place un modèle éthique : *l'action éthique a toujours lieu dans un monde encore à faire, un monde non fermé. Elle est faculté de rebondissement à l'infini*⁴.

A contrario de ce rapport entre le vide et ce que la main ne peut saisir, Giacometti figure avec *L'objet invisible* l'objet dans son absence par des mains crispées dans un mouvement de préhension. Ces mains sont supposées accueillir le vide, mais cette prise sans objet, ces mains prises par le vide serrent, rien.⁵

À la Fondation, dans la même salle, en face de *L'objet invisible*, est-ce effet du hasard, se trouvait *Le Chien*, extraordinaire autoportrait qui portant sur son dos affaissé le poids d'une tristesse infinie continue inexorablement d'avancer. Giacometti dira plus tard : « *Je me suis senti comme un chien alors j'ai fait cette sculpture* ».

De *L'Objet invisible* au *Chien*, c'est tout le cheminement d'une œuvre qui se montre : la présence du vide s'efface comme objet et devient corps lui-même, allongé et rugueux comme traversé par ce vide⁶.

Le Chien c'est l'expression d'un vécu intérieur qui attrape l'objet extérieur ou plutôt une rencontre entre intérieur et extérieur comme une bande de Möbius en mouvement perpétuel, courroie de transmutation de l'un vers l'Autre. Mais qui façonne qui façonne qui ? Façonner le vide, une telle proposition lorsqu'on l'examine de près donne le vertige.

L'objet invisible c'est le 'je' qui décide de figurer l'infigurable comme objet.

La différence entre ces deux positionnements de l'artiste, Giacometti sans le savoir la dit lui-même lorsque de la période surréaliste, il parle de « ces objets sortis tout faits de (sa) tête » qu'il abandonnera après *L'objet invisible* et dont à demi satisfait il médit : « Cette statue que Breton préférait, a tout bouleversé à nouveau dans ma vie. J'étais satisfait des mains et de la tête de cette sculpture parce qu'elles correspondaient à mon idée. Mais les jambes le torse et les seins, je n'en étais pas content du tout. Ils me paraissaient trop académiques.

1 Naissance de la notion de Réel chez Jacques Lacan, par Charley Supper *Faubourg du Temple*, 12 février 2003, http://www.liturerterre.org/Illetrisme_et_Topologie-Naissance_du_Reel_chez_Lacan_1.htm.

2 « La caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir - jamais assez avenir -, à solliciter ce qui dérobe comme s'il n'était pas encore. Elle cherche, elle fouille. Ce n'est pas une intentionnalité de dévoilement, mais une recherche : marche à l'invisible. » Lévinas - *Totalité et infini* (1961).

3 le jeu de mots, un outil pour l'interprétation ; Le dialogue entre psychanalyse et Talmud.

4 *Ibidem*.

5 *La présence active du vide* l'objet invisible de Giacometti - Valéry Hugotte - Article Revue Esprit.

6 *Ibidem*.

7 Cité par Yves Bonnefoy, in *Alberto Giacometti, autobiographie d'une œuvre*, Flammarion 1991, p. 238.

Et cela m'a donné envie à nouveau de travailler d'après nature⁷. »

Lors que de ses figures allongées, il dira jusqu'au bout être en échec permanent de ne pouvoir atteindre la réalité telle qu'il la perçoit. Il rejoint dans sa quête interminable au sens propre du terme l'action éthique dont parlait Ouaknin ; celle qui *a toujours lieu dans un monde encore à faire, un monde non fermé qui est faculté de rebondissement à l'infini*.

(Georges nous parlait la dernière fois du Lacan guerrier qui jusqu'à la mort poursuit son œuvre). En se rengageant sur la voie de la sculpture d'après nature Alberto Giacometti à contre courant de son époque poursuit sa vérité, il le fera jusqu'à sa mort répétant tout au long de sa vie « l'échec » de son œuvre à reproduire les choses.

On sait que Giacometti était obsédé par le vide et que tout jeune déjà dans l'atelier de son père, il ne réussissait pas à reproduire les objets dans leur taille réelle, les objets s'amenuisaient sous ses doigts comme par enchantement. Entre l'objet de la réalité et l'objet du réel, cette incapacité préfigure déjà l'œuvre tardive. Mais n'anticipons pas et revenons à la visite de la galerie.

Avec *l'Objet invisible*, nous sommes donc à l'époque surréaliste, en 1934, à l'exposition de la Fondation Maeght la sculpture se trouve naturellement en début de parcours. Quand on commence la visite, elle se détache au fond, belle, inéluctable, elle ferait presque presser le pas et détourner le visiteur des premières salles et des premiers dessins : l'autoportrait de 1920, Diégo son frère ; les natures mortes, étonnantes productions des débuts, « Vase avec fleurs » 1917, « arbres » 1918...

Rapidement on y arrive et face à son corps allongé, on anticipe la suite. Bien sûr, on la resitue par sa texture lisse et son visage primitif dans son époque, celle de l'influence de l'art africain. Giacometti faisait partie de son temps.

Ensuite, pour faire le tour des œuvres dites de la maturité on prend son temps. On déguste. Des sculptures les plus minuscules aux grandes géantes, elles emplissent les salles accompagnées de peintures et de nombreux dessins... On fait un cercle complet et à la fin de l'exposition, on se retrouve au point de départ. Et c'est là, au moment de sortir que le regard fait à nouveau face à *L'Objet invisible* et qu'en franchissant la porte, sur le côté gauche de la dernière salle, l'œil est attiré par un dessin. Il n'est pas très grand : 68 x 51 cm, c'est le dessin d'une femme qui mesure elle-même environ 54 cm. Il s'appelle *Grande figure debout*. Lorsqu'on se trouve dans l'embrasure, le dessin se trouve au premier plan en perspective avec la sculpture au loin (qui mesure sans son socle environ 1m45). Il semble évident au premier regard que ce dessin est l'esquisse de la sculpture, mais non bien sûr puisque le dessin date de 1960 ! Très étonnant ce rapprochement, lorsqu'on se souvient que Giacometti a consciemment, officiellement même, fait rupture avec la période surréaliste, Breton et le mouvement pour se réengager sur la voie d'un travail d'après nature.

Troublée et intriguée par cette ressemblance, une fois rentrée chez moi, j'ai téléchargé une photo du dessin et une photo de la sculpture et je me suis amusée avec un petit logiciel sur mon ordinateur à agrandir le dessin à la taille de la sculpture, à le rendre transparent et

à le faire glisser par dessus. Les deux se superposent presque, à l'exception de l'allongement du thorax. Si je place les pieds du dessin sur les pieds de la sculpture : les genoux, le pubis et le ventre correspondent jusqu'à la poitrine. Si je place la tête du dessin sur la tête de la sculpture : la carrure des épaules et les coudes correspondent. Bref la sculpture de 1934 préfigure le dessin de 1960 peut-être bien plus que l'artiste ne l'envisageait.

L'artiste ne sait sûrement pas à l'époque que dans cette sculpture dont il n'est pas satisfait, comme n'étant pas d'après nature, il y a déjà bien plus qu'une ébauche de l'œuvre postérieure, plus que l'allongement du corps, et la stylisation : il y a des proportions presque identiques.

Les explications de Giacometti sur ces objets tout faits dans sa tête, pourraient bien être que partiellement vraies dans la mesure où sa propre vérité lui échappe et ce dessin de la dernière époque qui ressemble à l'objet invisible fait office de preuve. Quoi qu'il en dise, il se retrouve au moment de ce dire le simple critique parlant de la production d'un Autre. Un Autre créateur dont il serait l'exécutant et le « parleur », le beau parleur certes, mais pas complètement lui.

Avec ces mains qui serrent 'rien' il donne à sa période surréaliste le coup de grâce. Il semble dire : « cet objet que je vous présente pour la dernière fois sous sa forme représentée par la présence de son absence, à partir de maintenant, il s'efface comme trace, comme objet. » Comme si l'objet figurant le vide ne peut être en tant que tel. Comme écriture figurante, il bouche le vide, suture et ferme l'espace de création. *L'objet invisible* fonctionnerait comme un objet de renonciation et de rupture du passé, publiant en quelque sorte un désir de renouveau⁸. Afin de « saisir la réalité brute sans intermédiaire » il déclare son renoncement à ces objets « sortis tout faits de sa tête ». Est-ce à dire que ces objets étaient déjà tout pensés, donc déjà inscrits dans le langage avant d'être matérialisés ? Cela expliquerait la démarche de l'artiste qui s'apparentant à celle du chercheur ne peut avoir déjà en tête ce qu'il cherche ou mieux ce qu'il trouve. Est-ce que trouver par opposition à chercher, dans le sens où Picasso le formulait signifie le passage du réel à la création sans détour par l'imaginaire ? Cela poserait paradoxalement les deux signifiants *trouver* et *créer* en identité de sens, ce qui n'est pas sans incidence sur la clinique.

8 Valéry Hugotte.

Lorsque Giacometti l'artiste interprète sa production à partir de la position d'extériorité de l'être regardant, en position du tiers, quelle lecture en donne-t-il ?

Si l'on considère qu'une œuvre visuelle – peinture ou sculpture – est image qui fonctionne comme pur signifiant, c'est-à-dire représentant le sujet peignant ou sculptant pour un autre signifiant, lorsque Giacometti parle de son œuvre :

- La lit-il en rapprochant deux significations hétéroclites, dans un « *dé-lire d'interprétation* ? ». C'est-à-dire dans la position de celui qui relie deux chaînes signifiantes hétéroclites dans une interprétation qui ne suit pas le *sillon* S1 à S2⁹ et qui se pose comme signification unique qui expliquerait toutes les autres ?

⁹ Christian Fierens – *Lecture de L'étourdit Lacan 1972* - Etudes psychanalytiques – L'Harmattan, 2002. P.33.

- La lit-il dans un rapport de signification du signifiant et de l'interprétation d'un savoir déjà établi qui s'inscrit dans un discours social qui pourrait être le discours du critique d'art ?

- En propose – t-il une lecture qui le pose comme auteur ?

La « lecture » de l'œuvre articule deux éléments dans un rapport disjoint : l'œuvre du créateur et le dire de l'artiste sur l'œuvre : ce qui se montre et ce qui se démontre. D'où vient ce qui se montre ? Et que peut en dire le « montreur » que ne saurait dire le premier spectateur venu ou le critique d'art ? Qu'ajoute-t-il à l'émotion que chacun peut retirer de la vue d'une de ses sculptures ou au discours de l'érudit sur son œuvre ? Une fois créée, l'œuvre est extérieure à lui et son regard n'est ni plus ni moins que celui du spectateur surpris par la production d'un autre, cet autre fut-il lui-même. Surpris comme le fut le jeune Giacometti de son incapacité à reproduire la réalité, du résultat à la fois familier (*heimlich*) et étrange (*unheimlich*). La surprise qui se meut en pensée (donc en discours) et deviendra le point de départ de la quête d'une vie. Ce discours-là, marque une impuissance entre S1 (tableau) et S2 (discours sur le tableau) telle que l'interprétation ne peut se produire et c'est à partir de cette *aporie* retrouvée après *L'objet invisible* que Giacometti retrouvera son chemin.

Je le disais, on poursuit toujours les mêmes *dadass*, celui qui fait retour par Giacometti et la question de l'auctorialité intéresse ce qui peut se résumer comme une « clinique du tableau » au sein d'un « groupe auteur ». Les deux signifiants *tableau* et *auteur* sont utilisés comme métaphores d'un travail clinique. Le regard porté et la parole proférée par une personne sur sa production en présence de spectateurs/auditeurs qui articulent la vue et l'ouïe, le visible et le discours dans une double articulation discursive. Le premier dit – le premier tour du dit, pour suivre l'articulation lacanienne – fonctionne comme une image, un tableau ; le deuxième est le discours sur le tableau.

J'ai eu envie de revisiter ce travail à travers un concept : « la fonction auteur ». Il n'y a pas de substantif en français dans le langage courant ce qui force à l'emploi d'une périphrase. Le substantif existe en anglais : « *authorship* », il se traduit dans le dictionnaire français anglais par paternité, dans le sens revendiquer la paternité d'une œuvre. (Intéressant, on dit la paternité d'une œuvre, on ne dit pas la maternité bien que l'on parle parfois d'accouchement... Bref, ce n'est pas le sujet.) Le substantif qui correspond à « *authorship* » je l'ai trouvé dans la théorie littéraire où la « fonction auteur » se dénomme auctorialité.

J'emprunte ce signifiant sans prétention de rigueur théorique, avec le pragmatisme et la liberté du non-spécialiste parce qu'il traite une double articulation : celle entre deux champs sémiotiques différents, et celle entre l'intrapsychique et le social, deux plans sur lesquels s'articule mon travail avec les groupes. Et puis, comme on parle de la couleur d'une tonalité, de la musique d'un discours, de la tessiture d'une voix, d'un écrit savoureux, ou d'une couleur froide, aborder un sujet de psychanalyse par des concepts appartenant à un autre discours théorique apporte une extériorité, un éclairage oblique qui n'ambitionne pas la pleine lumière loin de là, mais qui à la manière des éclairages de théâtre opère un changement d'ambiance comme une

étrangeté qui décale le propos, le désarrime du discours familial et crée de l'insolite.

LA QUESTION DE L'AUCTORIALITÉ : L'UT PICTURA POESIS

La comparaison entre les arts de la vue et ceux de l'ouïe s'inscrit dans une longue tradition qui a donné lieu à la renaissance à un genre littéraire appelé l'« ut pictura poesis ». Ce genre littéraire consistait à opérer un parallèle entre les arts du visible et ceux du discours, principalement entre **peinture** et **sculpture** d'un côté et **arts poétiques de l'autre**. Elle s'origine d'une phrase célèbre d'Horace « ut pictura poesis erit¹⁰ » qui signifie : « il en est de la poésie comme de la peinture ». Comme toute doctrine, elle eut sa phase féconde qui permit de hisser le statut de la peinture à celui de la poésie, (on disait au XVII^e siècle qu'elles étaient sœurs). Puis la doctrine eut une phase rigide qui imposait à la peinture les catégories de la poétique et de la rhétorique en lui attribuant une finalité narrative. Elle fut alors contestée parce qu'elle soumettait la peinture à l'ordre du discours ; puis finalement rejetée au 19^e et au XX^e siècle par un refus des parallèles et une disqualification de la comparaison entre les arts¹¹.

¹⁰ Art poétique, Flammarion, "GF", 1990, p. 268.

Étrangement, alors qu'Horace comparait la poésie à la peinture, rapportant les arts du langage à ceux de l'image, les auteurs de la Renaissance inversent le sens de la comparaison. Un poème est comme un tableau, devient un tableau, est comme un poème.¹² « L'esprit, écrit Horace est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables¹³ ».

¹¹ *La comparaison des arts* - Jacqueline Lichtenstein - [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/\\$COMPARAISON2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$COMPARAISON2.HTM).

¹² *Ibidem*.

¹³ *L'Épître aux Pisons*. (Art poétique, Flammarion, "GF", 1990, p. 264).

C'est cette vision horatienne qui intéresse mon propos, car entre le tableau et le discours sur le tableau, il se produit un changement de langage : on se situe dans deux champs sémiotiques distincts. Il y a dans cette intersémiotique du visuel au discursif, un espace, un moment et un mouvement qui créent un lieu. Il se produit à l'endroit de ce lieu de l'impasse logique, un saut. C'est un saut de niveau logique dans lequel il (se) passe quelque Chose.

Ce passage je l'envisage comme accès à l'auctorialité.

QU'EST-CE QU'ÊTRE AUTEUR ?¹⁴ UN DÉTOUR PAR L'HISTOIRE.

Avant d'aller plus avant dans cette réflexion, aux fins de manipuler aisément le concept d'auctorialité, il a été nécessaire de passer par le détour de son histoire. Je me suis appuyée pour faire ce détour sur le cours du spécialiste de littérature, Antoine Compagnon « Qu'est-ce qu'un auteur ? ».

¹⁴ Qu'est-ce qu'un auteur ? : cours d'Antoine Compagnon - Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée. Cours de licence - <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>.

La notion d'auteur n'a pas toujours existé, elle a émergé lentement, avant de se fixer, telle qu'elle nous est familière, entre les Lumières et le romantisme. Elle n'existait ni en Grèce ni au Moyen Âge, où l'autorité émanait des dieux ou de Dieu.

Au temps d'Homère, on ne possède pas son art, c'est la divinité qui en est à l'origine, l'aède homérique n'est pas l'auteur de son chant, il est inspiré des muses et ne peut pas opposer à la Muse son propre

savoir car il ne produit rien de lui-même. Censé porter la parole de la Muse, l'aède est aussi le porte-parole du groupe devant lequel il chante, auquel il ne peut pas non plus opposer ses propres valeurs. D'un côté il dépend de la Muse, mais de l'autre il parle sous le contrôle des auditeurs, sans pouvoir s'opposer à aucun des deux, et l'inspiration des Muses est aussi une figuration du contrôle social.

Avec Platon une rationalisation du discours s'oppose à la théologie de la parole et un changement décisif apparaît avec les poètes choraux : le passage de la pensée religieuse à la pensée traditionnelle.

Le poète choral vend son habileté, il se fait payer pour ses odes. Il force son client à reconnaître la valeur commerciale de son art. Il se déplace, travaille comme un artisan. Avec le verbe *poiein*, « faire, produire », et ses dérivés *poiètès* et *poièsis*, une nouvelle figure du poète producteur s'impose. L'adage : « La peinture est une poésie silencieuse et la poésie une peinture qui parle. » en est l'illustration car la peinture était alors seulement art d'illusion considéré comme une technique. Penser la parole poétique sur le modèle de l'image, c'était admettre son caractère artificiel. La *poiètès* est la préfiguration de la notion d'auteur : situé dans un rapport contractuel avec un commanditaire, le poète transforme une matière en poème, il est rémunéré, il vend son habileté professionnelle mais il ne parle pas avec ses propres paroles. C'est Platon qui oppose l'*idiotès*, l'« homme privé », qui lui, est libre de dire la vérité, au poète soumis à son commanditaire. Le poète n'est pas l'auteur historique de ses poèmes, où il dit pourtant *je*, mais une figure fictive, une signature collective qui assure la cohérence d'un corpus et d'une tradition. Le poète ressemble plus à un personnage qu'à un auteur. En revanche, le *je* que l'historien utilise est le *je* désintéressé de l'*idiotès* ou du citoyen libre. L'historien est un témoin qui dit ce qu'il a vu, par opposition à l'aède et au poète choral, et c'est pourquoi il se met en scène comme auteur, à la première personne. Le *je* désignant l'auteur réel, historique, apparaît donc chez les historiens, très différent du *je* fictif du « poète générique » qui désigne une tradition et assure une cohérence.

Platon redoute la circulation de l'écrit, comme trahison de l'énonciation et dérive du sens : le discours écrit « s'en va rouler de droite et de gauche [...], et il ne sait pas quels sont ceux à qui justement il doit ou non s'adresser ». L'auteur du poème se sépare avec confiance du monument qui survivra. Chez Platon nous trouvons une réflexion sur l'auteur en tant qu'absent, que mort qui ne contrôle plus ce qu'il a voulu dire. L'auteur émerge comme un problème herméneutique.

Au Moyen Âge le terme *auctor* désigne l'écrivain qui a de l'autorité, qui est respecté et cru. Deux critères fondent l'autorité : l'*authenticité*, c'est-à-dire le fait pour les textes d'être non apocryphes, ou canoniques, en particulier pour les livres de la Bible ; la *valeur*, c'est-à-dire la garantie de conformité à la vérité chrétienne, à la Bible, par opposition notamment aux fables des poètes qui servent d'exemples de grammaire, et aux textes profanes en général. Une certaine circularité est apparente : l'œuvre d'un *auctor* a de la valeur et doit être lue ; une œuvre de valeur doit être celle d'un *auctor*. Et bien sûr aucun moderne ne peut être appelé *auctor* ; il commente et continue une *auctoritas*. Un *auctor* est donc toujours un ancien. Mais, si l'*auctoritas* est une norme herméneutique qui garantit la conformité à la doctrine, elle

peut aussi fournir un abri (idéologique, psychologique) pour dire quand même du nouveau, pour faire dire le nouveau aux *auctores*.

Une notion de l'auteur émerge au XIII^e siècle dans la pensée scolastique. D'un côté il y a l'homme avec ses défauts et de l'autre l'écrivain, l'auteur, avec ses qualités littéraires. Les *auctores* deviennent des hommes, et la barrière tombe entre auteurs profanes et sacrés. Théologie et poésie ne sont plus opposées, car toutes deux sont figuratives ; la théologie est en quelque sorte de la poésie sur Dieu. Les auteurs deviennent plus familiers, à la fois pour le lecteur et entre eux.

Au début du XVII^e siècle *Auteur* était le terme le plus large pour désigner tous ceux qui écrivent : quiconque a produit quelque chose, dont un texte (ou un crime) est un auteur. Le mot est positif, comme les étymologies qu'on lui donne : *autos*, signifiant « créateur » en grec et *augeo*, « augmenter » en latin. Cette double étymologie appuie l'autorité de l'auteur sur sa qualité de créateur : le livre est « enfant » de son auteur. Ceux qui n'ont rien « copié ou dérobé » pour composer leurs livres « sont véritablement des Auteurs, étant créateurs de leurs ouvrages. Le nom d'auteur s'associe à la qualité d'originalité. L'auteur est celui qui fait une œuvre créatrice.

La notion d'auteur devient inséparable de celle d'individu. « l'homme et l'œuvre » est devenu la catégorie fondamentale de la critique dans tous les arts – littérature comme peinture – depuis le début du XIX^e siècle.

Plus proche de nous avec Roland Barthes et Michel Foucault les critiques s'opposent à la littérature considérée comme *expression* de son auteur. À l'auteur, Roland Barthes substitue le langage, impersonnel et anonyme, « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ». L'auteur ainsi disqualifié, le seul sujet en question est celui de l'énonciation : « l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* » (*ibid.*, p. 63). L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant et la lecture ne correspond pas à un déchiffrement critique, mais à une appropriation.

La fonction auteur on l'a vu a des sens divers et ses réalités sont nombreuses. Pour Foucault elle n'est ni universelle, ni uniforme ni constante, elle n'est pas spontanée mais le résultat d'opérations complexes qui construisent une figure « un certain être de raison qu'on appelle auteur » identifié par souci réaliste à une instance profonde, un pouvoir créateur, un projet, le lieu originaire de l'écriture. Avec le concept moderne d'auctorialité, l'auteur n'est pas le producteur et le garant du sens, mais le « principe d'économie dans la prolifération du sens ». Il limite l'appropriation du texte par le lecteur. La lecture ne correspond pas à un déchiffrement critique, mais à une appropriation : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (*ibid.*, p. 69), comme obstacle à la liberté de la lecture. Le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, dans sa destination, mais ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur, il s'identifie lui aussi à une fonction.

Pour Barthes l'écriture ou le texte « libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi » (*ibid.*, p. 66). Nous sommes en 1968.

« La fonction auteur n'est pas seulement un lien psychologique et juridique entre l'auteur et le texte, mais un rapport sémantique et culturel entre le lecteur et le texte » (Gérard Leclerc, 61). *L'auteur* devient une catégorie *herméneutique*. Foucault qui met en question les notions d'œuvre et d'auteur souligne celle d'auctorialité, inévitable car elle est une figure du texte.

L'AUCTORIALITÉ COMME HERMÉNEUTIQUE, DONC ART D'INTERPRÉTATION.

La lecture de l'œuvre par l'artiste lui-même, comme passage de la présentation à la représentation le poserait comme auteur. Pourtant quoi qu'il en dise, présentation et re-présentation ne se superposant pas, son dit comme un deuxième tour du dit s'inscrit dans un discours social qui certes dé-fixe l'image mais dont le sens se dérobe partiellement.

L'artiste Giacometti créateur qui, par le truchement du deuxième tour du dit devient « beau parleur » n'est pas pour autant auteur.

La ressemblance entre *Grande femme debout* et *L'objet invisible* qui m'a suffisamment intriguée pour faire ce travail démontre à mes yeux que le « beau parleur » Giacometti insatisfait de son œuvre n'est ni Giacometti l'artiste qui 'crève' l'image sans le savoir ni Giacometti l'auteur mais cet *idiotès*, cet homme privé dont nous parle Platon, cet homme libre de dire *je*, distinct du *je* fictif de l'aède « poète générique » qui désigne, lui,, une tradition et assure une cohérence.

Si le discours de l'artiste sur sa production est l'occasion de le poser comme auteur, il ne lui permet qu'une appropriation imparfaite, incomplète et non une inaccessibilité véritable à l'auctorialité. C'est le discours social des autres qui permet cette auctorialité. De même que dans la clinique la fonction auteur émerge par les autres dans un groupe.

Pour conclure je dirais que l'auctorialité n'est accessible à l'artiste qu'avec la contribution d'autres.

L'artiste auteur, dans le sens de fonction auctoriale serait à l'articulation de ces deux positions du *je*. Un *je* privé et un *je* générique qui ne serait jamais ce *nous* illusoire, mais constitutif du groupe auteur que, au final j'aurais bien envie d'appeler groupe lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

ANTOINE COMPAGNON - Qu'est-ce qu'un auteur ? : cours –
Université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée. [Chttp://www.fabula.org/compagnon/auteur.php](http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php)

SIGMUND FREUD – L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimlich*)
(Traduit de l'Allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, 1933).

Version numérique :

www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Horace - l'Épître aux Pisons. (Art poétique, Flammarion, " GF ", 1990, p. 264)

VALÉRY HUGOTTE – *La présence active du vide* l'objet invisible de Giacometti – Article Revue Esprit.

JEAN-MICHEL LOUKA - *Psychanalyse et Peinture, deux exercices spirituels croisés ?* - Cycle « Peinture et spiritualité » - 17 juin 2010, Centre Huit Versailles

JACQUELINE LICHTENSTEIN (Art poétique, Flammarion, " GF ", 1990, p. 268) *la comparaison des arts* - -
http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/COMPARAI-SON2.HTM

CHRISTIAN FIERENS – *Lecture de L'étourdit Lacan 1972* - Etudes psychanalytiques – L'Harmattan, 2002. P. 33

CHARLEY SUPPER - Naissance de la notion de Réel chez Jacques Lacan, *par Faubourg du Temple, 12 février 2003,*
www.lituraterre.org/Illettrisme_et_Topologie -
Naissance_du_Reel_chez_Lacan_1.htm

MARC-ALAIN OUKNIN - *Le jeu de mots, un outil pour l'interprétation* - Le dialogue entre psychanalyse et Talmud.

http://www.akadem.org/sommaire/themes/philosophie/4/1/module_622.php