

Éloge de l'illusion

Le rapport que nous entretenons avec l'illusion est pour le moins ambivalent. Le langage courant la situe du côté de l'erreur et à ce titre elle a été combattue comme source d'errance. Néanmoins, parallèlement elle s'est trouvée activement recherchée, dans l'art essentiellement, comme source d'émerveillement. Nous trouvons ainsi d'une part, la philosophie classique qui, depuis Platon, lui attribue une fonction négative et, à partir de là, s'est essentiellement attachée à la combattre comme source d'erreur et d'autre part, l'art mais également la psychanalyse, qui y repèrent une fonction positive car l'envisageant comme un champ absolument nécessaire en tant que constitutif de l'expérience subjective. C'est ce paradoxe d'une situation à la fois recherchée et dénoncée qui servira de main courante à cette communication.

Tout d'abord attachons-nous à quelques définitions générales.

Le Grand Robert définit l'illusion ainsi : erreur de perception causée par une fausse apparence (...) Interprétation erronée de la perception sensorielle de faits ou d'objets réels (...) Apparence dépourvue de réalité (...) Opinion fausse, croyance erronée que forme l'esprit et qui l'abu-

se par son caractère séduisant.»

André Lalande dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* insiste lui aussi sur la notion de fausseté. «Toute erreur, soit de perception, soit de jugement ou de raisonnement, pourvu qu'elle puisse être considérée comme naturelle, en ce que celui qui la commet est trompé par une apparence (...). (...) fausse présentation provenant, non pas des données mêmes de la sensation, mais de la manière dont s'est faite l'interprétation perceptive de celle-ci.»

Ces deux définitions s'inscrivent totalement dans la tradition philosophique visant à éradiquer l'illusion, dont Descartes est un des plus éminents représentants. On se souvient que dans la *Première Méditation* (1641) le philosophe, énonce son célèbre principe de défiance généralisée : «Je ne dois pas moins soigneusement m'empêcher de donner créance aux choses qui ne sont pas entièrement certaines et indubitables qu'à celles qui nous paraissent indubitablement être fausses». Le doute des *Méditations*

L'illusion à partir de là, en psychanalyse comme dans l'art, ne serait pas vraie ou fausse, mais vraie et fausse

va jusqu'à mettre en jeu l'existence même du monde : «Je supposerai donc qu'il y a non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant point de sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses.» Le projet philosophique de se défaire des illusions,

des «fausses opinions» semble alors dépasser son but explicite; il est en effet sous-tendu et animé par un désir (ou une défense) plus radical d'expulser toute illusion et de placer le sujet hors de ses atteintes. Du coup l'illusion menace de toute part, son pouvoir se fait plus envahissant et c'est la vie qui est un songe : *La vida es un sueño* comme l'avait déjà dit en 1635 Calderón de la Barca, et le monde se transforme en théâtre, *El gran Teatro del Mundo* pour reprendre un titre d'un des «autos sacramentales» du grand dramaturge espagnol. On sait comment Descartes se tirera de ce mauvais pas : après - heureusement - vient le cogito, mais justement c'est après... et peut-être trop tard. En effet si il y a un dieu rusé et dont la puissance est telle qu'il peut créer quelque chose à partir de rien, à plus forte raison pourra-t-il faire que ce rien ait l'illusion qu'il est quelque chose. Auquel cas la proposition : je suis, j'existe, ne ferait qu'énoncer cette illusion chaque fois que je la formule.

Il est intéressant de repérer qu'en ce siècle de Baroque triomphant qu'est le XVII^eme cohabitent dans un même espace culturel d'une part la vaine tentative d'éradiquer l'illusion et d'autre part sa glorification par l'intermédiaire du théâtre, de l'opéra et surtout par l'émergence du lieu théâtral dans lequel ils se déploieront : la parfaitement bien nommée boîte d'illusions.

Le théâtre, lieu où l'on jouit de l'illusion, - ce que le XVII^eme siècle appellera l'illusion comique - va à ce titre être combattu jusqu'à la haine. Cette proposition d'une haine du théâtre si elle peut sembler étonnante voire exagérée à certains d'entre vous ne l'est aucunement. Il suffirait pour s'en persuader de rappeler ici que le terme qui désigne celui qui résume à lui seul l'activité théâtrale, je veux parler du comédien, peut à l'occasion devenir une insulte. L'utilisation du terme dans le sens de personne qui feint, qui joue la comédie apparaît d'ailleurs au XVII^eme siècle. Comédien devient une insulte car celui qui endosse un rôle est soupçonné de n'être jamais soi. C'est la seule corporation artistique qui connut cette déchéatation, et de fait, on ne saurait obtenir le même effet en traitant quelqu'un de pianiste ou de sculpteur... En fait, depuis sa création jusqu'aux développements contemporains concernant la société du spectacle, le théâtre a été le lieu de débats esthétiques et éthiques souvent violents montrant ainsi que s'y jouent des enjeux de jouissance suffisamment importants pour qu'il faille les

combattre. Cette défiance que l'on rencontre à l'égard du théâtre me semble donc être un terrain particulièrement intéressant pour tenter de comprendre ce qu'il en est du fonctionnement de l'illusion.

Pourquoi le théâtre, plus que tout autre art, a-t-il provoqué autant de rejet? Cette haine du théâtre est vieille de deux mille cinq cent ans. Elle est même, pourrait-on dire, inaugurale. C'est l'occident tout entier, dans son projet explicitement philosophique, dans son projet de vérité, qui s'est fondé sur cette haine et le rejet trouble et forcené qu'elle entraîne. Dans sa *République* au Livre III, Platon fait expulser de la Cité, par la bouche de Socrate et selon le rituel athénien du Pharmakos, le poète-tragique. Pour lui, le théâtre est irresponsable, suspect, coupable. Ainsi, il écrit: «Ils (les citoyens qui sont en âge d'être guerriers) ne doivent rien faire d'autre, ni rien représenter par imitation; en fait de représentation, ils n'ont qu'un seul droit, qui du reste leur est propre, celui d'imiter dès l'enfance les hommes courageux, prudents, pieux, généreux, et de qualités similaires; mais ils ne doivent pas être habiles à accomplir des actes indignes, ou quoi que ce soit de honteux, non plus qu'à les imiter, afin qu'ils ne déduisent pas l'être d'après l'imitation. Car n'as-tu pas remarqué que les imitations, quand on s'y livre intensément depuis la jeunesse, passent dans les habitudes et la nature?...». Tout est dit là et définitivement. Au théâtre, l'acteur et le spectateur sont entraînés dans le jeu de l'illusion par le travail de la mimesis. Platon y flaire un extrême danger. Une telle mise en question des limites par l'illusion fait du théâtre un concurrent du logos séparateur. La mimésis pousse à l'extrême ce qui menace tout discours : l'ambiguïté, le mélange identitaire par lesquels s'installent le masque, le jeu, l'illusion et le provisoire. La tradition rapporte que Solon s'était déjà inquiété de l'invention de Thepsis, demandant ce qu'il adviendrait de la Cité si les hommes s'adonnaient non plus à la politique mais à de tels jeux car l'acteur est poinçonné par la passion de la mimésis et ne saurait en sortir indemne. Les Pères de l'Église (Tertullien, Chrysostome, Amboise...) reprendront dans leur condamnation du théâtre des arguments assez proches en y ajoutant un élément qui ne saurait nous laisser indifférents. Peu à peu, ils rapprochèrent le théâtre du danger que représente le féminin. Tous deux étant considérés comme les lieux de l'illusion, de la tromperie et de la séduction. Nous rencontrons ici une

curieuse préfiguration de la formule lacanienne empruntée à la psychanalyste anglaise Joan Rivière de la féminité comme mascarade.

Le mimos, l'hypocrites qui sont les lieux de l'incarnation de l'illusion sont montrés du doigt, excommuniés. Cet état de fait perdurera. Nous avons tous à l'esprit l'inhumation nocturne et sans cérémonie religieuse de Molière. Une recrudescence de ces questions liant le théâtre et les dangers de l'illusion peut être repérée d'ailleurs aux XVII^e et XVIII^e et connaîtra son acmé au cours de l'affaire opposant le Père Caffaro à Bossuet à partir du 9 mai 1694. Une fois encore les arguments avancés par Bossuet dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie*, pointent les dangers liés au théâtre : l'illusion théâtrale et les plaisirs qu'elle offre sont source de mélange, de trouble et entrent en opposition avec la parole divine. Tout se passe comme si la voix divine et sa parole étaient mises à mal par le trop-plein d'images qu'offre l'illusion théâtrale. Ainsi se dessine un combat entre le sens offert par le logos séparateur et la jouissance de l'illusion source d'ambiguïté. Pourtant, et là se situe un paradoxe de taille, le dispositif religieux baroque ne se prive d'utiliser ces enjeux de l'illusion. Mais ce qu'il faut repérer c'est qu'il ne vise pas seulement l'illusion mais bien l'articulation moebienne de l'illusion et de sa destitution. En effet ce courant artistique a sans doute porté à son paroxysme cette tension entre évocation et révocation du vide de l'objet inclus au cœur de la représentation. Comme nous rappelle l'étymologie même du mot illusion, il y a du jeu. L'illusion se joue de la représentation. Que mettent en scène, en effet, les saisissantes coupes en trompe-l'oeil des églises baroques qui obéissent aux règles de la théâtralité? Une surcharge ornementale tourbillonnante composée de froissements d'ailes, d'étoffes aux reflets moirés, de personnages aux poses semblables à celles d'acteurs dont les regards conduisent le notre jusqu'au point central de l'oeuvre où la vision se trouve destituée car débouchant sur le vide : il n'y a rien à voir. Ou plus précisément, c'est le rien qu'il faut voir, mais un rien somptueusement et théâtralement mis en forme. Avec une oeuvre où la destitution du regard occupe une place centrale et par la création de formes exaltées qui traduisent l'irréductible tension entre le monde et la transcendance, le baroque religieux tente de s'approprier ce qui ne cesse d'échapper à la figuration : l'irreprésentable du manque. Le trompe-l'oeil - qui est le fonction-

nement même de la boîte d'illusions théâtrale - ouvre sur l'absence et permet une expérience où s'éprouve le désir. L'illusion baroque est à la fois glorification et mise à mort de l'objet. Sous le masque de l'opulence baroque et du triomphe du semblant de la représentation théâtrale, apparaît une stratégie de la désillusion venant interroger les rapports de la représentation et du réel. A l'excès de la présence de l'image, au comblement du regard et du mouvement s'associent la fuite éperdue, le vidage des consistances dans les espaces vaporeux, nuageux où l'objet perd ses contours, où le regard lui-même se perd. En faisant proliférer les signes dans le vertige du sens perdu, le baroque construit une mimétique du rien. Il crée un vide par surcroît d'images et engendre la défaisance de l'ego (*deshacimiento*) décrit par saint Jean de la Croix. Cette absence, ce creux autour duquel s'organise le travail représentatif n'est autre que l'objet du désir. L'illusion se révèle alors être la révélation ludique de l'impossible comme tel: il manifeste dans le jeu représentatif ce que la représentation même est chargée de dissimuler. À savoir le réel du manque. Ce n'est donc pas l'illusion en soi qui est combattue par l'église mais une illusion soutenue par un corps vivant et donc jouissant. Comment comprendre autrement l'attaque spécifique du comédien? L'hypothèse que je fais est que le jeu du comédien support essentiel de l'effet d'illusion devient l'ennemi théologique numéro un à partir du moment où il est repéré comme le concurrent direct du mystère de l'incarnation divine. Le problème théologique que pose l'illusion est moins celui de la représentation - le baroque religieux en use et en abuse - mais celui de l'incarnation. Incarnation soutenue par une illusion du personnage chez le comédien et incarnation réelle du christ dans le mystère de l'eucharistie. Pour le chrétien le pain et le vin sont, dans l'instant de la communion, réellement le corps et le sang du Christ. Cela est répété tout au long des sermons des Pères de l'Église. Jean Chrysostome, qui fut l'un des pourfendeurs les plus éloquents du théâtre, dit dans son sermon aux néophytes : «L'ennemi se tiendra à distance en apercevant (...) le sang véritable du Christ aux lèvres des fidèles». Il s'agit pas ici d'un symbole, qui est évidemment du réel, ce que le théâtre propose mais bien d'une mystérieuse incarnation réelle. Croire voir ce qu'on pense, c'est bien là le domaine de l'illusion, celui de l'image du corps prise pour le corps réel, celui de la fiction prise pour la réalité : la présence imaginaire nie

en le comblant le sentiment d'absence et se donne pour la présence réelle. On peut comprendre à partir de là en quoi le théâtre a pu paraître, au delà des rationalisations, aussi dangereux : son fonctionnement met à mal un des dogmes essentiels de la foi que ce soit celle de la puissance du logos chez les philosophes ou celle de l'incarnation divine chez les théologiens.

Ce que les ennemis du théâtre ont parfaitement repéré, sans jamais le formuler en ces termes, c'est que justement l'illusion proposée par le théâtre n'est pas une simple image même négativée - comme peut l'être le trompe-l'oeil - mais qu'elle implique, pour pouvoir opérer, cette dimension de l'au delà de la représentation inscrite dans la jouissance du corps en jeu et touche ainsi au réel. L'illusion théâtrale est irréal, au sens où Lacan a pu le définir au cours du Séminaire XI : «Irréal n'est point imaginaire. L'irréel se définit de s'articuler au réel d'une manière qui nous échappe, et c'est justement ce qui nécessite que sa représentation soit mythique (...). Mais d'être irréel, cela n'empêche pas un organe de s'incarner.» A partir de là, nous pourrions dire que l'illusion théâtrale touche au réel sans en avoir l'air, Sainte-ni-touche de la jouissance. En cela, les rapports du baroque au christianisme ne s'épuisent pas, contrairement à ce que l'on a pu dire, dans les seuls dogmes d'une Contre-Réforme réhabilitant les pouvoirs de l'image ou du décorum. Ils s'enracinent dans un rapport au corps et à la scène, à l'incarnation donc, qui sépare le christianisme des autres monothéismes de la Loi. Ce qui est combattu par l'Eglise dans le théâtre serait le retour étrangement inquiétant car trop proche de ce refoulé d'un corps jouissant qui s'expose. Cette jouissance n'étant tolérée que si elle est explicitement articulée à l'Autre divin, comme nous le montre la Sainte Thérèse du Bernin ou l'exposition du corps souffrant sur la croix. Certes il y a de la jouissance, mais cette jouissance est d'essence divine et à partir de là tout se passe comme si, le fait d'être limitée au strict cadre de l'Eglise permettrait de contenir a minima la jouissance éprouvée. En effet, cette jouissance même si elle fait surgir du «hors-sens», n'est pas pour autant dépourvue de sens. Elle n'est pas diabolique parce qu'enthousiasmante (au sens étymologique du terme c'est à dire qu'elle permet au fidèle d'être inspiré voire possédé par Dieu). Autrement dit dans le cadre du dispositif religieux, le théâtre et l'illusion qu'il peut susciter n'ont rien de gratuit car adressés à l'Autre divin

ils constituent une des voies d'accès à Dieu. Les enjeux théâtraux déconnectés de cette adresse divine verseraient alors dans le risque d'une jouissance auto-entretenu, hors-sens et par là même non maîtrisable. Etre hors-soi - ek-statique - pour l'Autre divin passe encore, mais pour soi-même ou pour autrui cela vous a un petit parfum de soufre.

De fait, le paradoxal travail du comédien participe de cet enjeu ek-statique. Son paradoxe consiste en la volonté la plus aiguisée d'être soi, d'être vrai, tout en ne réussissant à l'accomplir qu'en étant hors soi, qu'en se faisant autre, cela implique de faire tout à la fois, semblant, feindre et croire : il ne s'agit pas d'être le personnage mais de le jouer sans en être le jouet. Le théâtre exige une extraordinaire maîtrise jamais achevée du jeu dans toutes ses dimensions et, en même temps, un fondamental abandon, une radicale disponibilité à l'Autre : possession et dépossession de soi. Il s'agit d'être à la fois dans le jeu et «hors-jeu». Absence à soi-même que Diderot défend : «C'est à un fantôme homérique que l'acteur cherche à s'identifier (...) Le plus sûr moyen de jouer petitement et mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère.» et que Rousseau condamne : «Un comédien sur la scène, étalant d'autres sentiments que les siens, ne disant que ce qu'on lui fait dire, représentant souvent un être chimérique, s'anéantit, pour ainsi dire, s'annule avec son héros; et, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet des spectateurs.»

A l'occasion d'un court texte intitulé *Sur le Théâtre Marionnettes*, Heinrich Von Kleist aborde cette question du mystère de l'illusion paradoxale que suscite le comédien dans l'instant où s'incarne le personnage, ou autrement dit, le mystère de la pertinence bien nommée grâce du comédien. Cet essai nous permettra de comprendre de façon plus précise en quoi l'illusion théâtrale ne relève pas du seul registre de l'image, du seul moi mais bien de son au delà inimaginable.

Rappelons une des situations exposées par Kleist :

«Je lui racontai qu'il y a quelque trois ans je me baignais en compagnie d'un jeune homme dont la silhouette s'auréolait d'une grâce merveilleuse. Il devait être à peu près dans sa seizième année, et c'est de très loin seu-

lement que l'on pouvait apercevoir, suscités par la faveur des femmes, les premiers symptômes de la coquetterie. Il se trouvait que nous avions vu peu de temps auparavant, à Paris, l'Adolescent qui s'ôte une épine du pied (...). Un regard qu'il jeta dans une grande glace, à l'instant où, pour se sécher, il posa le pied sur un escabeau la lui rappela; il sourit et me fit part de sa découverte. En fait, je venais au même instant de faire la même; mais, soit que je voulusse mettre à l'épreuve sa confiance dans la grâce qui l'habitait, soit que je voulusse remédier quelque peu à sa coquetterie, je me mis à rire et lui dit qu'il avait des visions! Il rougit et souleva son pied pour me faire voir; mais, comme on aurait pu aisément le prévoir, cet essai échoua. Troublé, il le refit une troisième et une quatrième fois: en vain! Il était hors d'état de refaire ce mouvement - que dis-je? les mouvements qu'il exécutait avaient quelque chose de si comique que j'avais peine à me retenir de rire.»

De ce jour, le jeune homme s'égaré, son esprit s'aliène. Devant le miroir il passe de longues heures et voit ses charmes s'enfuir l'un après l'autre. Quelque chose d'indescriptible, une force indéfinissable semble retenir, enserrer en un filet aux fines mailles le «*libre jeu de ses gestes*». Avec cette anecdote Kleist positionne la possibilité de retrouver quelque chose de cette grâce entre aperçue comme sans issue, si ce n'est comique... Ces ratages à répétitions donnent lieu d'ailleurs, au théâtre, au cirque ou au cinéma, à un type de comique repéré justement sous le terme de comique de répétition. Dans ce cas c'est moins la répétition en soi que la répétition d'un ratage qui se révèle être comique. L'homme de la rue, semble dire Kleist, est dans l'impossibilité d'atteindre volontairement cet état de grâce qui se développe d'emblée chez la marionnette. Un certain type de répétition, celle qui viserait à atteindre l'idéal, cette espace de l'illusion une seconde pressenti et qui pour cela courrait désespérément après une image entrevue, s'avère inutile parce qu'impossible. Le jeune homme est perdu dès qu'il prend conscience de la grâce qui habite son geste : l'illusion devient impossible. Grâce qui lui devient interdite car elle n'existe justement que pour autant qu'elle n'est pas sienne, mais seulement le hante, étrangère, intouchable absolument. L'expérience quotidienne fait donc croire que la rencontre attendue entre l'humain et l'état de

grâce qui parfois le visite est radicalement impossible. On connaît le régime de la rencontre manquée (tuchè), depuis que Lacan a fait de la répétition de cette rencontre un concept fondamental de la psychanalyse : «C'est justement de ce qui n'était pas que ce qui se répète procède». Or, l'art du comédien vient contredire cette impossibilité. L'acteur, lui, peut et doit répéter pour permettre de créer cette illusion nécessaire. Il a le pouvoir, et en cela il est réellement divin, de convoquer cette grâce. La question qui se pose à nous est alors la suivante : quelle est la différence d'état entre le jeune homme décrit par Kleist qui tente vainement d'imiter le *Spinario* et le comédien qui, en principe, détient le pouvoir de susciter chez nous illusion, même s'il ne s'agit que d'une illusion consciemment cultivée, comme le souligne Henry James dans son commentaire sur *The turn of the Screw* ?

Revenons à la scène du *Spinario* qui, par son ratage même, nous permettra de repérer, en négatif, certains éléments constitutifs de l'état recherché. Un jeune adolescent perd ce qui faisait sa beauté alors même qu'il en prend conscience et qu'à partir de là, il essaie de la retrouver d'une part en interrogeant celui qui, présent à la scène (le spectateur donc), pourrait lui apporter la confirmation de ce qu'il a vu, et d'autre part en tentant de retrouver les coordonnées de ce qui fut dans le miroir. Or, il semble justement que c'est ce type de rapport à l'autre et à son image qui invalide, chez le jeune homme, toute possibilité de rencontre avec ce qu'il recherche.

Que la scène se déroule devant un miroir, vous l'aurez deviné, n'est pas sans importance pour moi. L'anecdote pose ainsi d'emblée la question du rapport à soi à travers sa propre image. Sur la surface-plan de la glace s'ouvrent soudainement, sous le regard du jeune homme captivé, des perspectives créant une scène où le sujet loin de se présenter se re-présente. Le présent s'y inscrit, et de ce fait surgissent passé et futur; un point de vue s'y fixe, comme dans la scène à l'italienne, et du coup, s'en organisent le haut et le bas, la gauche et la droite, l'image s'y arrête et, du coup, s'y suspendent les toiles de fond, se mettent en place les scènes et prennent place les spectateurs. Nous sommes alors dans un théâtre de la re-présentation et non de la présence. C'est bien ce qui se passe pour le jeune homme dont nous parle Kleist : il se découvre, par surprise et sous le regard de l'autre, jouant, avec un certain talent,

la scène du Jeune homme qui s'ôte une épine du pied. A partir de ce moment il est pris par son image. Car, si chacun sait que le reflet spéculaire n'est qu'un fascinant leurre, nul n'échappe à son pouvoir de fascination. Malgré la connaissance du piège, le corps s'y précipite. «Je sais bien... mais quand même» pourrait être la formule du sujet pris au miroir. Tel est le drame du Spinario raté qui, doublement affecté, va à partir de cet instant passer des journées entières devant son miroir, rêvant, nouveau Narcisse, à d'improbables retrouvailles. Il cherche, esquisse des gestes qui s'avèrent n'être pas les bons et s'engage alors dans le cercle du maniérisme, dont l'essence est la pose, acte typique du modèle et du mauvais comédien.

A partir de là, nous pouvons mieux comprendre ce qui se passe pour l'adolescent : ne retrouvant pas, ce qui l'instant d'avant advint, il prend la pose. Il tend à ne faire qu'un avec cette image idéalisée. Nous sommes ici du côté du moi-idéal et non de l'idéal du moi. La grâce est alors perdue, l'instant se fige dans une impossible répétition du même : à la place de la grâce attendue, de la présence convoquant l'illusion, surgit le comique. A la place de cette subtile suspension temporelle, que constitue la possibilité de retrouver la légèreté de la présence, apparaît la chute dans le temps. Où ça insiste imaginativement, l'existence symbolique est mise en difficulté. Nous ne sommes plus, lorsque cette situation se présente, du côté de l'ek-stase mais bien englués dans la stase. Le jeune homme tente désespérément de coller à cette figure entre aperçue et convoitée, il essaie vainement d'effectuer un arrêt sur l'image et se trouve désormais pré-occupé par un passé non dépassé. Son comportement vise à retrouver les coordonnées des signes dans lesquels il croyait pouvoir se prendre et se comprendre. En voulant faire bonne figure, en voulant s'identifier totalement à cette image qui le représente comme personne mais le fait s'absenter comme sujet gracieux porteur d'illusion, il a soudainement perdu cette insouciance qui lui donnait accès à la prae-sens, à un espace d'ouverture. En voulant se faire reconnaître au regard de l'autre comme détenteur de la grâce, il ne réussit qu'à s'éprouver dramatiquement incomplet et maladroit : il devient en souci de lui-même et s'abîme dans la contemplation d'une image lacunaire.

L'acteur doit donc se déprendre de cette captation miraginaire pour accéder à une dimen-

sion où la répétition et la rencontre de la grâce n'est pas impossible. Nous voyons bien à partir de là, que l'illusion que convoque le travail de l'acteur ne repose moins sur un travail à partir de l'image spéculaire que sur l'activation de sensations. Freud me semble donner incidemment la clé de ce fonctionnement à l'occasion de son texte *Sur la prise de possession du feu*. En effet, il y positionne l'Urmensch - l'homme des origines - comme ayant un rapport spécifique au corps et à l'environnement : il lui serait donné de comprendre le monde extérieur à l'aide de ses propres sensations corporelles et de ses propres états corporels. Semblable en cela à l'Urmensch, pour le comédien éprouver quelque chose en son corps, ce serait connaître quelque chose du monde extérieur. Éprouver des relations en son corps lui permettrait d'être informé sur le monde. Il y aurait donc pour Freud une cognition corporelle qui concernerait un corps non seulement dans le monde mais en contact - au sens szondien - avec lui. Il s'agirait pour le comédien de rencontrer le monde au moyen des sensations et relations intracorporelles. En sollicitant ainsi le corps le comédien se souviendrait que le corps fut moyen de connaissance, qu'il servit même essentiellement à ça, dans un premier temps. Le vécu du corps ayant été en soi une pensée, celle-ci semblerait pouvoir être réactualiser au service du jeu. Il s'agirait donc ici de réactiver un corps non encore soumis à la loi de l'image.

On notera que cette façon de positionner le problème vient interroger et remettre en question l'idée véhiculée par le sens commun d'un acteur essentiellement narcissique. Le comédien talentueux, n'étant pas justement un nouveau Narcisse, mais celui qui est capable de convoquer des signes qui pourront faire image, illusion pour le spectateur, sans pour autant s'y réduire.

Pour le formuler autrement on pourrait dire que le jeu chez l'acteur doit être ex-ploit, donc sorti de ce qui pourrait être pensé comme une fausse intériorité du sujet. Exploit et non emploi, au sens de in-ploi, de mise au pli où le sujet n'aurait qu'à se glisser dans les plis du personnage. Ce n'est que dans le détour par ce «hors» qu'une cum-plicité avec le rôle pourra advenir. «Wo Es war, soll Ich werden» : c'est dans le lieu même de l'inconscient que je dois advenir.

Tentons maintenant pour conclure de percevoir, à partir de Freud ce qu'il en est des enjeux de l'illusion telle que la psychanalyse nous en parlée. L'illusion n'est pas à proprement parler un concept psychanalytique même si les cliniciens s'y réfèrent régulièrement dans un sens qui reste à définir pour le rendre opératoire.

Freud parle peu de l'illusion. Sans doute, pourrait-on dire, parce le premier, et ce en inventant la psychanalyse, il la laisse parler dans le cadre même la cure. Néanmoins, la notion d'illusion a été utilisée par lui, sinon clairement explicitée, en 1927 dans *L'avenir d'une illusion*. Il en donne alors la définition suivante :

«Une illusion n'est pas la même chose qu'une erreur, elle n'est pas non plus nécessairement une erreur. L'opinion d'Aristote selon laquelle la vermine se développerait à partir des déchets - opinion à laquelle le peuple dans son ignorance reste aujourd'hui encore attaché - , était une erreur, tout comme celle d'une génération antérieure de médecins qui voulait que le tabes dorsalis soit la conséquence d'une débauche sexuelle. Il serait abusif d'appeler ces erreurs illusions. En revanche, ce fut une illusion de Christophe Colomb d'avoir cru découvrir une nouvelle voie maritime vers les Indes. La part que prend son souhait à cette erreur est très nette. On peut qualifier d'illusion l'affirmation de certains nationalistes selon laquelle les Indogermains serait la seule race humaine capable de culture, ou bien la croyance selon laquelle l'enfant serait un être sans sexualité, croyance qui n'a finalement été détruite que par la psychanalyse. Il reste caractéristique de l'illusion qu'elle dérive de souhaits humains; elle se rapproche à cet égard de l'idée délirante en psychiatrie, mais s'en distingue par ailleurs, indépendamment de la construction plus compliquée de l'idée délirante. (...) L'illusion n'est pas forcément fausse. Nous appelons (...) une croyance illusion lorsque, dans sa motivation, l'accomplissement de souhait vient au premier plan, et nous faisons là abstraction de son rapport à la réalité effective, tout comme l'illusion elle-même renonce à être accréditée.»

Comme c'est souvent le cas chez Freud, le texte semble à la première lecture, clair. Les exemples et les critères de différenciation ne manquent pas. Néanmoins, une fois de plus, à y regarder de plus près, les difficultés ne manquent pas. Pour distinguer une illusion du

délire ou de l'erreur, Freud examine deux critères : celui de la vérité et celui de l'importance du désir en jeu dans le processus d'illusionnement.

Le premier critère, s'il permet de distinguer une erreur ou un délire n'est pas, selon Freud, pertinent en ce qui concerne l'illusion qui peut à l'occasion se révéler vraie. Cela va néanmoins à l'encontre de toutes les définitions citées précédemment qui insistent sur la fausseté même de l'illusion. Paradoxe freudien, oxymoron délicieusement baroque d'une illusion vraie. Pour Freud, l'illusion ne s'opposerait pas à la vérité, comme elle ne s'opposait pas nécessairement au réel, comme nous avons pu le voir précédemment, dont elle tenterait de dire quelque chose.

Pour continuer à avancer examinons le second critère qui est celui de la place du désir. L'illusion serait une croyance motivée par un souhait nous dit Freud. Ce critère, qui permettrait de distinguer délire et illusion, ne va pas lui non plus sans poser des questions. En effet, peut-on envisager un délire qui ne serait pas soutenu par un désir? La réponse, bien sûr, est non. Les travaux freudiens antérieurs sur la paranoïa le montrent. Le délire paranoïaque est bien articulé à un désir homosexuel. Comment tenter de résoudre alors cet autre paradoxe? La solution qui semble se profiler est à rechercher dans la place qu'occuperait le désir dans le processus d'illusionnement.

Cette prépondérance fait passer la référence à la réalité à l'arrière-plan, ce qui permettrait de comprendre pourquoi la vérité ou la fausseté de l'illusion n'est pas un critère pour Freud. Cela implique que c'est l'origine et non le débouché de l'illusion qui la caractérise, la situant entre l'erreur (où l'objet à sa part) et l'hallucination (où la réalité est perdue). En 1915, dans *Actuelles sur la guerre et la sur la mort*, Freud avance : «Les illusions se recommandent à nous, par cela qu'elles nous épargnent des sentiments de déplaisir et, au lieu de celles-ci, nous laissent jouir des satisfactions, ce qui nous permet de supporter un morceau de réalité». L'illusion est alors créée, «pour supporter le poids de l'existence» - comme pourra le dire Freud, en 1920, dans *l'Au-delà du principe de plaisir*. Cette vision freudienne positionnant l'illusion comme un «sédatif» nous offrant cette «légère narcose» qui nous aiderait à supporter la dure réalité me semble encore trop fortement marquée par l'idéologie scientiste. L'illusion qu'offre l'art et la psychanalyse ne me semblent

pas seulement soumise au principe de plaisir comme semble le dire ici Freud, mais également à son au-delà : la pulsion de mort. Pulsion de mort dont Lacan nous dit qu'elle détient le pouvoir de faire table rase de toutes les significations déjà connues afin que puisse apparaître un vivant radicalement autre. Le travail de désillusionnement qu'entraîne la psychanalyse ne viserait pas alors à laisser le patient vide d'images mais proposerait un nouveau type de rapport à l'illusion. En effet si la psychanalyse ne s'avérerait être qu'une entreprise de démolition elle ne serait que le négatif des techniques qui visent à renforcer l'illusion de toute-puissance du Moi. En effet, le désillusionnement n'entraîne pas la perte de la possibilité d'être étonné et donc d'investir des objets. La différence est peut-être dans le fait que ces objets sont, à partir de là, investis pour ce qu'ils sont: non plus l'objet absolu du désir qui est manquant, mais des objets pour le désir. Un objet troué par le désir qui, comme le trompe-l'œil, permettrait au sujet de l'investir sans pour autant s'y aliéner et ce n'est qu'à cette condition que l'objet pourra se voir «élevé à la dignité de la Chose» et donc ouvrir le chemin de la sublimation.

L'illusion à partir de là, en psychanalyse comme dans l'art, ne serait pas vraie ou fausse,

mais vraie et fausse. Fausse au regard de la science mais vraie quant au désir qui la soutend. Dans l'illusion on prend ses désirs pour des réalités, ce qui n'est pas, on le sait, sans effet. Elle peut même changer la face du monde comme nous le montre l'exemple de Christophe Colomb. Cette compréhension de l'illusion nous permettrait alors de reformuler cette énigmatique question du désir de l'analyste. On l'a dit et répété l'analyste n'agit pas en fonction d'un idéal, ni à partir d'une pulsion réparatrice dont les effets ne pourraient qu'être fâcheux. J.Lacan à abordé cette question sans néanmoins complètement l'élaborer. Il en fait par exemple un désir d'obtenir la différence absolue. Cet énigmatique désir de l'analyste serait alors la possibilité pour lui de croire en l'existence, au-delà des inhibitions, symptômes et angoisse que lui présente la réalité de la clinique, d'un sujet qui pourrait advenir. Nous sommes là du côté d'une invocation supposant qu'une altérité puisse advenir d'où le sujet, pure possibilité, serait appelé à devenir. La fin de l'analyse serait alors à comprendre comme ce moment où le désir du psychanalyste cesse d'être le moteur dont le sujet à besoin pour créer, depuis l'avenir, la fantaisie, l'illusion qui ne serait alors ni erreur ni délire, dans laquelle il pourra déployer son désir.