

Sublimation et asymptotisme

Il y a lieu en psychanalyse de rendre compte de l'articulation du concept de sublimation avec celui d'idéalisation et celui de sacralisation. Des registres différents nous paraissent là concernés, et il convient de bien les différencier.

La notion de *sublimation* concerne essentiellement la pulsion sexuelle chez Freud, à laquelle elle fournit un autre but, avec changement d'objet. Le but est celui d'une production artistique ou intellectuelle qui ait une valeur dans la culture de référence.

L'*idéalisation* a trait au registre de l'Imaginaire. Le terme même d'idéal apparaît chez Freud en rapport à l'instance du Moi : Moi-idéal et Idéal du Moi. Lacan développera toute une conception du Moi comme somme des identifications successives du sujet, sur un registre où l'autre est perçu sur un mode spéculaire.

Enfin, je propose d'introduire le terme de *sacralisation* pour décrire le phénomène de l'intouchabilité de certains objets ou personnes. Il s'agit là d'une proposition qui nous fait à peine quitter le champ de la psychanalyse. La dimension du sacré renvoie à l'impossibilité d'avoir accès à l'Être même des choses, c'est-à-dire à ce qui vient garantir l'identité dernière.

Il est bien sûr évident que ces trois mécanismes entretiennent des relations : lorsque l'une d'entre elles est convoquée, les deux autres sont « appelées » à des degrés divers.

Ce qui les relie, c'est une même poussée vers quelque chose d'infiniment inatteignable, ce que les mathématiques ont précisément isolé comme « asymptote ».

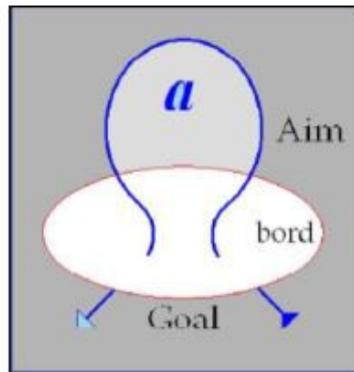
L'invention de l'Amour Courtois, au XI^{ème} siècle, est un exemple de la collusion de nos trois mécanismes. Ce sont les troubadours qui vont créer et diffuser un nouveau style de littérature, sous forme de chants, de poèmes ou de récits, sur le thème de l'amour impossible pour une femme, généralement celle du suzerain. La Dame, très souvent lettrée, à la différence des personnes de son entourage, est idéalisée dans une beauté parfaite. Elle est intouchable, donc sacrée, on ne peut que jouir de sa vue. Enfin, elle vient susciter toute une production littéraire (lettres, poèmes, romans, ..), soit des œuvres qui seront reconnues comme telles et valorisées dans la culture moyenâgeuse. L'amoureux met ici une barrière à toute satisfaction de la pulsion sexuelle, dont le but est ici détourné vers un idéal. Toutefois, Lacan note que, dans la poésie de l'Amour courtois, on trouve curieusement trace de significations érotiques, voire franchement pornographiques, qui sont à entendre comme un retour du refoulé.

Un mot ici sur l'étymologie du terme de « troubadour ». Il s'agit de la transcription de *tropador*, soit celui qui compose des tropes. Les tropes, ce sont à l'origine de petites inscrustations, des illustrations musicales ou poétiques, venant agrémenter un spectacle. Ces tropes concourent à donner un sens plus large au propos tenu ou raconté, et en cela ils préfigurent le second sens de « trope », celui de figure de style.

Ce thème de l'Amour Courtois, le *fin amor* comme on dira, va s'imposer sur une période allant de 1070 à 1300. On peut penser qu'il subit au départ l'influence de la poésie arabe andalouse, notamment du fait de la sensualité qui s'y dégage. Il est à noter que Lacan considère que l'Amour Courtois, c'est l'amour contemporain : il lui a donné sa forme actuelle.

Ce thème de l'amour impossible vient en tout cas redoubler celui de la satisfaction impossible, typique de la pulsion. L'amoureux vient en effet construire des barrières qui l'empêchent d'atteindre son objet d'amour. Cela le pousse à se dépasser, essentiellement pour être digne de la personne aimée. Cette notion de dignité est tout à fait essentielle.

« Quelque chose dans la nature même de la pulsion semble s'opposer à sa réalisation » indiquait Freud. Cela a pu paraître mystérieux, au moins jusqu'à ce que Lacan en vienne à proposer un tracé la trajectoire de la pulsion¹. Celle-ci tend en effet vers l'objet, mais ne l'atteint jamais. Plutôt en fait-elle le tour sur ce mode² :



L'objet n'est en quelque sorte approché que de manière asymptotique. Cette référence à l'asymptote nous renvoie aux frontières de la théologie et des mathématiques.

Nicolas de Cues, au XV^{ème} siècle, s'est attaché à déterminer avec précision la nature de la connaissance, et ce faisant a jeté les bases d'une théorie de la limite. Il a pris pour modèle la connaissance mathématique. Pour lui, la possibilité de toute connaissance réside dans la proportion entre l'inconnu et le connu. On ne peut juger de ce que l'on ignore qu'en relation avec ce que l'on sait ; mais cela n'est possible que si ce que l'on connaît possède une certaine proportionnalité, ou si l'on veut une certaine homogénéité, avec ce que l'on ignore. Dans le cas contraire, il convient dès lors de reconnaître son ignorance.

Cette reconnaissance de l'ignorance, ce savoir de ne pas savoir, que Nicolas de Cues lie à la sagesse antique de Pythagore, de Socrate, d'Aristote, se nomme "docte ignorance", selon un oxymore emprunté à saint Augustin (*Lettre CXXX*). La docte ignorance est du reste la seule attitude possible face à l'être, c'est-à-dire face à Dieu.

Le traité de la *Docte ignorance* suppose ainsi l'incommensurabilité (la non-proportionnalité) entre l'être comme tel et la connaissance humaine ou, si l'on préfère, la transcendance absolue de l'être qui demeure une valeur ou une norme idéale qui ne peut ni être atteinte, ni possédée par l'homme. L'incommensurabilité de l'être avec la connaissance humaine préfigure sans doute la philosophie de Kant qui assurera, bien des siècles plus tard, dans *la Critique de la raison pure*, que le noumène est inconnaissable.

Lecteur assidu de Raymond Lulle, Nicolas de Cues élabore une méthode intellectuelle pour penser l'Infini ou *Maximum* : selon lui, en passant à la limite, la raison est obligée de changer de régime, en passant du principe de non-contradiction à celui de la « coïncidence des opposés ». Un polygone inscrit dans un cercle finit par exemple par devenir le cercle lui-même, et donc une figure sans côté (un non-polygone), à mesure que le nombre de côtés augmente. La nature humaine renvoie à ce système de polygones inscrits, alors que le cercle possède seul la nature divine. Le passage à la limite entraîne un changement de registre, qu'il n'entre pas dans les attributions de l'homme de pouvoir apprécier.

Pascal, de son côté, donnera à la métaphore spatiale tous ses développements, tout en encadrant la portée. De son bonheur ancien, nous dit-il, il ne reste à l'homme « que la trace

¹ les mots ne suffisent pas pour en rendre compte. Il faut ici en passer par les graphes, soit une forme d'écriture topologique pour le comprendre.

² J. Lacan, *séminaire XI*, Seuil, p.163.

toute vide et qu'il essaye inutilement de remplir de tout ce qui l'environne, recherchant des choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, mais qui en sont toutes incapables parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable, c'est à dire par Dieu même ». Pour Pierre Magnard¹, il semble que chez Pascal, le cœur de l'homme s'étende à la mesure de son avidité, qu'augmente encore le sentiment de son impuissance, pour former un faux infini qui n'est que le négatif du véritable infini divin. Les métaphores spatiales sont dès lors expressives de l'illusion qui apparaît lorsque l'homme cède au prestige et à la fascination de l'absence. Imagination et désir se multiplient indéfiniment, sans qu'il y ait autre chose que le vide qui soit infini. On retrouve la dénonciation pascalienne de la vanité humaine, y compris dans les constructions mathématiques, face à la transcendance et à l'infinitude de Dieu.

Chez ces deux auteurs, Dieu ressortit donc au registre du Réel. Son approche ne peut relever que d'une démarche asymptotique, mais toutes les constructions réalisées pour le serrer échoueront, parce qu'il n'existe aucune commune mesure entre nos instruments mathématiques et la véritable nature de Dieu.

C'est bien en ce sens qu'il faut entendre que le Réel, dont s'est préoccupé l'approche théologique pendant des siècles sous la forme de la recherche de Dieu, relève toujours d'un impossible logique, tant propositionnel que chiffrable ou géométrisable.

En mathématiques, rechercher la **limite** d'une suite ou d'une fonction, c'est déterminer si cette suite ou cette fonction s'approche d'une valeur particulière lorsque la variable prend des valeurs extrêmes. Dans cette définition très intuitive, deux notions restent à définir avec précision : la notion de s'approcher et celle de valeur extrême.

Historiquement, les mathématiques se sont initialement intéressées aux limites de suites, on cherchait à savoir, si, pour les grandes valeurs de l'indice, les termes de la suite se rapprochaient d'une valeur particulière, c'est-à-dire, si à partir d'un certain rang, on était aussi proche que l'on voulait de cette valeur particulière.

Ensuite est intervenue la notion de limite de fonction. Pour chercher la limite d'une fonction quand la variable s'approche de a , on cherchait à déterminer la limite de la suite $(f(x_n))$ pour toute suite (x_n) dont la limite était a . La complexité de cette approche, la multiplicité des cas, ont conduit à définir la notion de limite de fonction indépendamment de celle de limite de suite. Pour pouvoir manipuler la notion de limite et l'exploiter sans erreur, il a été nécessaire de la définir de manière plus précise et plus formelle.

Le calcul intégral, de son côté, étudie les méthodes permettant de trouver l'*intégrale* d'une fonction. Celle-ci peut être définie comme la limite de la somme de termes qui correspondent chacun à la surface d'une fine bandelette sous-tendue par le graphe de la fonction. Ainsi définie, l'intégration donne un moyen effectif de calculer l'aire sous une courbe ainsi que la surface et le volume de solides comme la sphère ou le cône.

Depuis Leibniz, il existe un usage particulier de la transcendance : un nombre transcendant est un nombre irrationnel qui n'est la racine d'aucune équation algébrique à coefficient entier, par opposition au nombre algébrique. Au fond, le nombre transcendant chiffre une dimension impossible à attraper par l'algèbre. On a par exemple prouvé que le nombre Pi est transcendant, de même que le nombre e .

En mathématiques, la transcendance a donc toujours rapport à une limite extrême que l'on ne peut atteindre que par progression infinitésimale, c'est à dire en introduisant la dimension de l'infini.

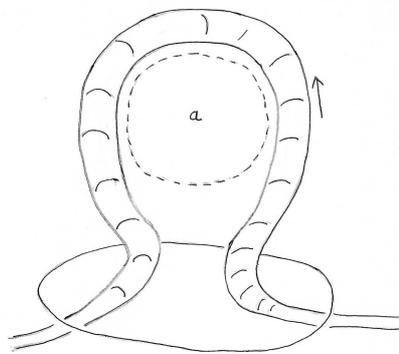
Pour revenir à la psychanalyse, il convient de noter une autre occurrence du « transcendant » chez Lacan, assez précoce puisqu'elle date de sa conférence « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », prononcée en 1953. Dans ce passage, Lacan commente les relations

¹ P. Magnard, Pascal/La clé du chiffre, La table ronde, 2007, p. 246.

constitutives de l'Œdipe : "(...) toute relation à deux, avance-t-il, est plus ou moins marquée du style de l'imaginaire. Pour qu'une relation prenne sa valeur symbolique, il faut qu'il y ait la médiation d'un tiers personnage qui réalise, par rapport au sujet, l'élément *transcendant* grâce à quoi son rapport à l'objet peut-être soutenu à une certaine distance". A cette époque, Lacan ne fait pas porter la transcendance sur l'objet mais sur un éventuel élément médiateur. Plus loin il précise cependant, ce qui justement n'est pas sans rapport avec l'impensable de la mère réelle, que l'angoisse est toujours liée à la perte, "à une relation à deux sur le point de s'évanouir, et à laquelle doit succéder quelque chose d'autre que le sujet ne peut aborder sans un certain vertige". Il poursuit : "Dès que s'introduit le tiers, qu'il entre dans la relation narcissique, la possibilité s'ouvre d'une médiation réelle, par l'intermédiaire essentiellement du personnage qui, par rapport au sujet, représente un personnage transcendant, autrement dit une image de maîtrise par l'intermédiaire de laquelle son désir et son accomplissement peuvent se réaliser symboliquement. A ce moment intervient un autre registre, qui est celui de la loi, ou celui de la culpabilité, selon le registre dans lequel il est vécu".

A suivre Lacan, il y a donc une transcendance du Tiers Symbolique. Le Père, dans sa fonction symbolique articulée à la Loi, est inaccessible comme tel, et son approche renvoie à une infinitude. Cela ne l'empêche pas d'être l'opérateur d'une coupure réelle entre la mère et l'enfant.

Pour rendre compte de la sublimation, tout en s'appuyant sur la fonction de l'asymptote, il convient de densifier quelque peu le trajet de la pulsion. Il s'agit de lui donner corps, c'est-à-dire du volume dans l'espace. Nous isolons ainsi deux forces indispensables : la force de répulsion qui tend à conserver à distance la Chose, *Das Ding*, et une force radiale qui s'applique au trajet même de la pulsion. Nous obtenons alors ce nouveau schéma, en forme de cylindre incurvé :



Ce qui se trouve densifié, c'est l'effet de tous les tropes du langage, pour faire référence à l'étymologie des troubadours. L'épaississement est ici corrélatif du champ de la culture à un moment donné de l'évolution d'une société. Encore faut-il, bien sûr, que le champ culturel soit prêt à reconnaître ce nouveau domaine d'expression artistique. Nous avons vu que la reconnaissance sociale des œuvres issues du processus de la sublimation (ce qui d'ailleurs est le cas pour toutes les formes de création artistiques) est un corrélatif indispensable. Du point de vue de la structure, on remarque également qu'une création poétique comme celle de l'Amour Courtois a pu exercer une influence déterminante sur les mœurs, notamment dans le rapport homme-femme.

La sublimation ouvre de façon imprévisible le champ de l'inventivité et de la création, mais il importe de relever qu'elle s'exerce surtout à partir de la lettre, la lettre étant ici à distinguer du signifiant. Aussi bien apparaît-elle paradoxalement comme « la *forme* même

dans laquelle se coule le désir », ainsi que l'exprime Lacan dans son Séminaire inédit sur Le désir et son interprétation, « ce quelque chose par quoi [...] peuvent s'équivaloir le désir et la lettre » et « où s'instaure le travail créateur dans l'ordre du logos ».

On remarquera en passant que Lacan ne différencie pas ici le Logos proprement dit, lié à la parole et à la voix, de l'espace de l'écriture comme tel, qui possède ses propres lois, et dont Derrida a tenté de donner les coordonnées.

Dans une œuvre d'art, nous dit Lacan, il s'agit toujours de cerner la Chose. A cette chose, il importe qu'on ne puisse accéder véritablement. L'objet, que la Dame incarne, se profile sous l'angle de la privation, de l'inaccessibilité. On ne peut rendre honneur à la Dame, dans sa position poétique, sans le présupposé d'une barrière qui l'entoure et l'isole. C'est du reste ce qui fournit au courant de l'Amour Courtois la thématique de l'amour malheureux. Cela pousse l'amoureux à se dépasser, pour être digne de l'objet aimé. Par ailleurs, tout se passe comme si la *Domnei*, ou encore *Mi Dom*, comme on la nomme fréquemment, était en fait une même personne, au-delà de la femme à laquelle on s'adresse.

Au fond, nous précise Lacan, la demande de l'Homme, c'est d'être privé de quelque chose de réel. C'est à ce point qu'intervient le processus de la sublimation. Cette Chose, *Das Ding*, relève d'un champ interdit, d'une zone blanche, d'un no man's land, que Lacan va tenter de nommer (sur la suggestion d'un de ses proches) : la **vacuole**. Nous sommes ici au niveau d'une symbolisation primitive, car tout le système des signifiants vient faire le tour de ce vide.

Inversement, le *parlêtre* est aussi contraint de pratiquer d'incessants détours et de faire face à des obstacles pour faire apparaître comme tel le domaine de la vacuole. Faire sentir ce domaine de la vacuole est une des facettes de la sublimation, et se repère au fond dans toutes les créations artistiques.

Une autre facette est résumée par Lacan dans son célèbre aphorisme : dans la sublimation, l'objet est élevé à la dignité de la Chose. L'objet, une femme (certes en généralement une femme lettrée de haut rang, pour ce qui est de l'Amour Courtois) se trouve en effet réhaussée jusqu'à cette position inattractable, intouchable, qui se trouve au centre du désir, et qui, d'une certaine manière, cause ce désir. Lacan joue d'ailleurs sur le rapprochement dignité-*Dingheit*, pour insister sur la chosification de l'objet a.

La Chose n'est du reste pas l'Objet. Il convient ici, à la suite de Heidegger, de faire la distinction entre *Das Ding* et *Die Sache*. Dans le cas de la Chose, le philosophe allemand utilise la métaphore de la fabrication d'une cruche, en insistant sur le vide central que les parois du vase viennent cerner. Si l'argile cuite retient du liquide, elle ne le contient pas : le contenant c'est le vide et non la matière. Ce qui fait donc du vase une Chose, c'est le vide qu'il désigne et non l'argile qui trace ses contours. Avec l'argile, le potier s'est contenté de donner forme au vide. L'objet, quant à lui, peut être façonné autour du vide réel de la Chose. Dès lors la thèse est celle-ci : un objet peut remplir la fonction de représenter la Chose, et il peut être créé pour ce faire. Là est un des ressorts fondamentaux qui nous permettraient de comprendre en quoi la sublimation procède sans refoulement de la pulsion sexuelle : représenter par un objet la Chose, à certaines conditions, rend non nécessaire le refoulement. La Chose qui ne peut se dire, pas même s'imaginer, peut pourtant prendre forme, de façon voilée.

Le mécanisme de la sublimation, que nous avons décrit jusque là, n'est pourtant pas le seul en cause dans le développement de l'Amour Courtois. Il faut encore compter avec celui de l'**idéalis**ation. La Dame est en effet idéalisée, dit-on. C'est dire qu'on ne la voit qu'au travers d'une image idéale qui est projetée sur elle. Ce terme d'image renvoie au registre de l'Imaginaire, c'est à dire à ce qui relève d'effets de miroir.

Cette notion d'idéalité intervient assez tôt dans le cheminement freudien. Ce qu'il isole comme étant l'instance du Moi en est doublement marqué, même si la distinction qu'il en fait est encore un peu floue : par l'Idéal du Moi d'un côté, et par le Moi Idéal de l'autre. C'est Lacan qui viendra clarifier la différence entre ces deux notions, et qui, d'abord, insistera sur la nature pleinement imaginaire du Moi. C'est que le Moi est le résultat des identifications successives du sujet. Ces identifications se déroulent toujours au nom d'un idéal, c'est à dire d'une image supposée parfaite que le sujet projette, à un moment donné, sur un autre à qui il vient s'identifier. Nous sommes là sur le versant du Moi Idéal freudien. Précisons aussitôt que nous n'envisageons ici que les identifications imaginaires, et non pas symboliques, mais leur distinction nous entraînerait ici trop loin. Ce mécanisme de l'identification imaginaire est régi par une instance symbolique, celle de l'Idéal du Moi : c'est en quelque sorte ce qui nous commande de nous regarder d'une certaine façon.

Cette notion d'idéal, on la retrouve particulièrement dans les arts, très souvent sous la forme de ce qu'on appelle le « beau », dont on sait par ailleurs qu'il varie avec le temps. La notion de « beau » semble en tout cas accrochée à la représentation du corps humain. Comme tel pourtant, ce « beau » est proprement inégalable et inatteignable. Il est donc ce autour de quoi l'on tourne dans la représentation imaginaire que l'on fait de soi et des autres auxquels nous sommes identifiés. Cette autre forme d'amour qu'est le narcissisme est donc toujours déçu. On ne fait que s'approcher asymptotiquement de la figure idéale de soi, mais celle-ci est inaccessible, voire perdue. Tout se passe comme si cet idéal avait existé mais avait été perdu au long du développement, véritable castration imaginaire, ce qui nous plonge dans une nostalgie douloureuse.

A nouveau, il s'avère possible d'user de notre schématisme. Au centre, ce n'est plus l'objet a comme tel qu'il faut placer, mais l'image idéale I, cernée par le trajet des différentes constructions, y compris artistiques, que les sujets humains effectuent pour représenter l'Idéal. C'est là aussi une course sans fin, vouée à l'échec, mais qui délivre une part de jouissance aux moments où le serrage est au plus près de l'image perdue.

Nous conservons également l'idée de bord d'une zone corporelle, dans la mesure où c'est souvent à partir d'un tel découpage du corps que s'effectue cette confrontation à l'idéal, très souvent sur un mode dépressif du reste, car le corps n'est jamais suffisamment à la hauteur.

Il nous faut enfin aborder le troisième mécanisme, celui que nous avons appelé **sacralisation**. Nous avons en la matière un guide précieux, l'historien des religions Mircea Eliade. On s'intéresse ici à une autre forme de transcendance, la transcendance ontologique. L'Être suprême et inaccessible relève d'un tout autre ordre que celui qui touche à l'inaccessibilité de l'objet pulsionnel ou encore à l'idéalité de l'image de soi.

Le sacré se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités naturelles¹. Bien souvent, il suscite l'effroi face à l'impression d'une écrasante puissance. Pour l'homme des sociétés traditionnelles, il relève de la réalité par excellence, à la différence de celle de la vie de tous les jours. Le sacré est saturé d'Être, indique Eliade, et l'homme religieux désire profondément être et se saturer de cette puissance que les *hiérophanies* localisent.

Cette notion de Sacré, qu'elle soit rapportée à l'espace ou encore au temps, a partie liée à l'identité d'un Être primordial, quelle que soit la ou les formes (souvent multiples) qu'il revêt. Cet Être se trouve relié au Cosmos, soit à un territoire transcendant qu'il n'est pas possible à l'homme d'atteindre, même s'il existe des instruments potentiels de jonction. Le

¹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Folio essais, p. 12-13.

lien avec le Ciel, avec le Cosmos, se fait toujours à partir d'un point central, autour duquel est érigée une limite. Il y a toujours encadrement du lieu sacré.

Le sujet humain est confronté à un manque-à-être fondamental. Nous faisons l'hypothèse que ce manque n'est pas premier, mais second : quelque chose a existé sur une autre scène, qui nous est devenu inaccessible, et que nous ne pouvons approcher qu'à l'infini. C'est à cette place que viennent s'insérer, dans les cultures humaines, les Dieux. Qu'il soient Dieux de la nature, Dieux esprits des ancêtres, Dieux multiples ou Dieu unique, il s'agit toujours d'êtres transcendants.

Nous retrouvons la notion de limite. Presque toujours, l'être sacré ou les entités surnaturelles sont référés à des lieux sacrés, des sanctuaires, matérialisés par une barrière symbolique. Il peut s'agir de rangs de pierres, de murs bâtis, de fossés qui viennent indiquer qu'il existe un au-delà frappé d'un interdit, un espace inaccessible qu'on ne peut « toucher » directement, ne soit-ce qu'en en foulant le sol. Le sacré est donc délimité par des marques, et généralement entouré de formes d'écritures symboliques. C'est ce qui m'a amené à relier le sacré à la notion de scriptalité (ce qui s'écrit).

Ce qui est sacré, c'est l'être fondamental, celui que nous avons perdu par structure. Il est donc infiniment précieux, car il est ce autour de quoi les sujets vont tourner dans la recherche, elle aussi infinie, de leur identité. Au centre du schéma, nous placerons donc E, l'être primaire perdu, et il se trouve cerné par les différentes constructions que font les sujets humains pour faire valoir leur identité. Mais il s'agit bien d'une construction, un travail toujours à parfaire, qui n'aura jamais de fin.

Sans doute, ce dernier volet est-il moins apparent dans l'Amour Courtois. Il a pourtant sa place, repérable dans l'adresse à la personne aimée sous la forme de *Mi Dom*, que l'on pourrait traduire par *Monseigneur*. De même, on ne pénètre pas dans l'espace rapproché de la Dame. De plus, l'amoureux ne trouve identité et dignité qu'après avoir surmonté un certain nombre d'épreuves qu'il s'inflige.

Comme le remarque le médiévaliste Denis Hue : « au fond, la position amoureuse dans l'Amour Courtois peut très bien se passer de la Dame. Elle apparaît simplement comme un déclencheur, un catalyseur qui pousse à la production d'œuvres artistiques. Elle déclenche une manifestation du désir qui trouve son assouvissement en elle-même »¹.

Nous sommes donc bien au plus près de cet effet de bouclage de la sublimation dont nous avons tenté de rendre compte. La sublimation est bien un mécanisme de densification de l'asymptote.

On pourra s'étonner que de vigoureux et virils chevaliers aient pu s'adonner à la rédaction d'une quantité impressionnante d'écrits, de sonnets par exemple, plutôt que faire une cour traditionnelle à l'élue de leur cœur. Pour nous, le travail d'écriture en direction de la personne aimée est une tentative de scriptalisation de l'Être propre de l'amoureux, en tant qu'un autre en est momentanément le support.

Pour autant, le champ d'expression de la sublimation dépasse de beaucoup ce que l'on entend par œuvre d'art. Il y a chez Lacan l'idée que la sublimation, dans son développement, donne lieu à une reproduction du manque dont le point d'aboutissement serait équivalent à son point d'origine : « Ce n'est qu'à retravailler le manque d'une façon infiniment répétée que la limite est atteinte, qui donne à l'œuvre entière sa mesure »². C'est la raison pour laquelle il s'appuie sur la mathématique de la théorie des nombres, en particulier sur l'articulation de la suite de Fibonacci avec le nombre d'or. Il tend à identifier l'objet a au nombre d'or, comme solution unique de la division harmonique, et raison d'une progression dont il est en même temps le terme.

¹D. Hue, L'amour courtois, Youtube, 2012

²J.Lacan, *La logique du fantasme*, 9 avril 1967.

Nous pouvons poser Phi, le nombre d'or, comme base d'une progression géométrique qui se définit par le fait que sa raison (soit le rapport entre deux termes consécutifs de la suite) demeure la même. Cette raison est une constante, et on la supposera précisément égale à Phi. Si par exemple nous partons de la valeur 1/Phi au carré, en multipliant par Phi à chaque fois, alors la suite sera : 1/Phi, 1, Phi, Phi au carré, etc....

Ce qui est important, c'est que dans cette progression, du fait de l'équivalence Phi au carré = Phi +1, chacun des termes est égal à la somme des deux précédents, ce qui en fait l'équivalent d'une progression arithmétique, tout à fait à l'image de la suite de Fibonacci. Le nombre d'or est donc à la jonction d'une progression géométrique et d'une progression arithmétique.

Rappelons que la division harmonique concerne la proportion dite d' « extrême et de moyenne raison », qui porte sur deux segments d'inégales valeurs à l'intérieur d'un segment qui les contient. Lacan positionne le 1 sur le grand segment, ou moyen terme. Le petit segment est le support de a, auquel il donne la valeur inverse de Phi, soit 0,618... On obtient dès lors : $1/a = (1+a)/1$.

A suivre le psychanalyste Eric Porge¹, nous dirons que dans une suite infinie de signifiants comptant chacun comme Un, le nombre irrationnel, tel l'objet a, introduit un manque, un trou, une limite au nombre rationnel. Il précise : « La fonction de l'objet a-nombre d'or, comme raison constante de la progression dont il est lui-même un terme, relie directement la constante à la sublimation dans le fait de la répétition ». Encore faut-il souligner qu'il y a incommensurabilité entre Phi et 1, et que c'est précisément dans la répétition de leur non-commune mesure que la sublimation participe de la satisfaction, en détournant le but premier de la pulsion sexuelle.

Lacan semble indiquer qu'il y a là un bouclage, qui n'est pas sans rapport avec une certaine récursivité. A partir d'opérations réalisées sur une base, on tend à retrouver cette base au bout du calcul : « Quelle qu'elle soit, de quelque façon qu'elle soit prise, cette reproduction du manque, qui va serrer le point où sa coupure dernière équivaut strictement au manque de départ, voilà ce dont il s'agit dans toute œuvre de sublimation achevée ² ».

Ce mécanisme n'est pas sans faire penser à celui de la production des objets dits « fractales », inaccessibles comme tels à Lacan au moment où il écrit son texte, dans la mesure où ils seront mis en évidence un peu plus tard par le mathématicien Benoît Mandelbrot. Ces objets restent en effet identiques quelle que soit l'échelle à laquelle on les regarde. Il est possible de les produire par itération d'un algorithme dont le produit est à chaque fois réintroduit dans la formule. Dans le champ des nombres complexes, la formule :

$$Z1 \rightarrow Z0^2 + Ct \quad (Ct = \text{constante})$$

donne accès à l'espace dit de Mandelbrot.

A partir de ces données, on peut considérer que la sublimation introduit en elle-même l'idée d'un non-apport sexuel, avant qu'il ne se formule vraiment dans l'enseignement de Lacan et que la problématique du *sinthome* ne s'en empare avec le nœud borroméen. La division harmonique fournit à la sublimation un support mathématique permettant de mettre en évidence le lien au réel. Faudrait-il alors, se demande Porge, définir une approche borroméenne de la sublimation, qui ait quelque compatibilité avec le sinthome ?

Le nœud borroméen est a meilleure métaphore de l'Un, mais il ne crée pas de rapport à proprement parler. Aucun des ronds n'est noué à un autre, et c'est en ce sens que l'idée de borroméanité vient supporter le non-rapport sexuel.

Par ailleurs, le nœud borroméen relève d'une écriture. On sait en effet que sa mise à plat n'est pas réalisable dans l'espace à trois dimensions. Mais s'il s'écrit, Lacan souligne l'importance des erreurs d'écriture, considérées alors comme formations de l'inconscient,

¹ E.Porge, *La sublimation, une érotique pour la psychanalyse*, Eres, 2018, p.95.

² J. Lacan, *idem*, 8 mars 1967

erreurs qu'il s'agit de réparer pour rétablir le Un. Or, selon que la réparation se produit au lieu même de l'erreur ou à un des autres croisements, le résultat ne sera pas le même. Certaines réparations donnent lieu à un vrai rapport entre les ronds (c'est à dire qu'il y a pénétration des ronds les uns dans les autres), d'autres à nouveau à une absence de rapport, mais avec lien borroméen.

Pour Porge : « Le sinthome achevé serait la fixation individuelle de la réparation d'un nœud marqué par un lapsus d'écriture, et de plus, une réparation qui ferait rapport entre les anneaux, qui s'inscrirait donc comme rapport sexuel sinthomatique ». Il nous semble que là, Porge cherche bien à différencier le rapport sexuel proprement dit (avec interpénétration des ronds) du rapport borroméen qui respecte l'indépendance des ronds, et donc vient supporter le non-rapport sexuel. C'est ce qui l'amène à faire correspondre le sinthome à une fixation qui fait rapport, alors que la sublimation resterait dans le domaine du non-rapport sexuel en produisant un nœud qui isole le a et le 1, sur le mode de la division harmonique.

Le nœud borroméen supporte le trois impliqué dans le rapport entre les deux termes que sont a et 1 : chacun des trois anneaux peut être considéré comme 1, et l'objet a est au lieu même de leur coinçage. Pour Porge, il devient alors plus facile qu'avec la division harmonique d'aborder le réel du fantasme, qui noue l'objet au sujet. C'est la raison pour laquelle il propose un nouage original¹ pour le fantasme, qui serait également actif pour la sublimation.

La sublimation n'a rien à voir avec le sublime. Elle a trait à un certain mode de contour autour du trou aspirant, tourbillonnant, du réel. Ce mode d'entour se solidifie progressivement, prend du volume, de la consistance. C'est ce qui nous amène à penser qu'une force particulière doit être isolée : celle correspondant à une poussée tropique constante. Cette force s'ajoute à la force de répulsion qui éloigne du noyau aspirant de l'objet a, et à la force tournoyante du désir en orbitale autour de l'objet a. Céder sur ces forces, c'est se précipiter vers la jouissance.

Allons plus loin encore : quel rapport y a-t-il, au fond, entre la sublimation et le sinthome lacanien ? Si le premier concept concerne un certain traitement du trajet de la pulsion sexuelle, avec changement de but, le second concerne la nature d'un certain nouage qui vise à faire tenir ensemble des instances séparées, ou mal nouées, pour maintenir une certaine unité entre elles. Ainsi le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, par structure non noués, seraient borroméanisés par le sinthome, c'est à dire par un quatrième rond. Dans le cas général, il n'y aurait donc pas d'erreur d'écriture.

Il existe cependant des situations dans lesquelles une ou des erreurs de nouage interviennent entre les instances. Le sinthome intervient alors pour réparer l'erreur là où elle se trouve, de façon à rétablir la borroméanité.

On voit bien que sublimation et sinthome se situent sur deux registres différents. Pourtant, les deux concepts ont en commun le mécanisme de mise à distance du Réel et de la jouissance, et la conséquence en est la possibilité d'un flux pour le désir. Nous avons longuement décrit le processus pour la sublimation. Dans le cas du sinthome, on peut également dire qu'il y a localisation du Réel, assignation à une place, et que la borroméanisation assure la permanence du courant désirant.

Cependant, pour nous, le Réel n'est pas situé à la bonne place dans le nœud borroméen lacanien. Il n'est du reste pas une instance à mettre sur le même plan que le Symbolique et l'Imaginaire. On le conçoit comme a-structuré et coincé entre trois ordres qui ne sont pas nécessairement noués borroméanement. Ce qui vient prendre la place du Réel, dans le nœud lacanien classique, c'est le rond du Scriptal, c'est à dire l'instance qui gère l'écriture, sous toutes ses formes. Tous les phénomènes d'inscription psychique en découlent, qu'ils soient, comme Freud y a insisté dès le début de son œuvre, liés aux traces mnésiques, ou aux différentes empreintes ou marques qui apparaissent comme des supports d'identité pour les

¹Dans le cadre de cet article, la reproduction de ce nœud complexe ne nous paraît pas nécessaire

sujets. Le fait même qu'il puisse y avoir des erreurs d'écriture dans la jonction des ronds du nœud borroméen, des lapsus *calami* en quelque sorte, nous rappelle cette dimension scriptale sur laquelle Lacan insiste du reste : le nœud borroméen relève d'une écriture particulière.

Cela signifie qu'il n'aurait pas été possible de véritablement penser le borroméen sans avoir pu le poser par écrit. C'est cet acte d'écriture qui en est la condition de possibilité, même s'il y a toujours en topologie liaison entre le Scriptal et l'Imaginaire.

Revenons cependant à la question de l'amour, dont le *Fin'Amor* nous a donné un versant surprenant, et dont les effets se font encore sentir aujourd'hui. L'amour est-il toujours une forme de sublimation ? Certes, nous pourrions nous appuyer sur le célèbre aphorisme de Lacan : « L'amour est ce qui permet à la jouissance de condescendre au désir ». C'est en effet toujours au nom d'un processus transférentiel, comme matrice même de tout amour, que le sujet accepte au fond de lâcher la jouissance pour se livrer au parcours asymptotique dont nous avons parlé. Il faut en effet créer de la vacuole pour que le désir puisse circuler, et secondairement, s'étoffer. L'étoffe en question résulte bien ici de la densification du trajet, du fait des ramifications tropiques que permet la culture.

Ainsi, de la même façon que les troubadours sont venus enrichir, agrémenter, les chants et les textes par des incrustations tropiques, le désir trouve un épanouissement dans le jeu des figures métaphoriques et métonymiques que lui apporte la culture.

L'amour suppose cependant de devoir en passer par un autre, un petit autre au sens de Lacan. Ce dont il s'agit, c'est de transférer à un autre quelque chose du plus intime de soi, à savoir quelque chose qui nous manque radicalement. En ce sens, aimer, c'est donner à l'autre ce qu'on n'a pas. Ce processus qui fait de l'autre le receleur de ce qui nous manque suppose la nécessité d'un certain détachement, qui est toujours difficile.

Nous sommes ici sur deux registres : d'un côté, l'objet qui nous manque le plus est supposé être détenu par celui avec qui nous sommes en relation transférentielle ; de l'autre, et c'est le volet narcissique, celui-là consiste en un double spéculaire de nous-même qui, comme tel, nous regarde. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre cette remarque de Freud à propos du processus amoureux : l'être aimé est mis à la place de l'Idéal du Moi du sujet. Lacan a mis en évidence que cet Idéal du Moi, c'est proprement une instance symbolique qui contrôle la façon dont le sujet peut se voir « aimable ». Nous sommes ici dans le champ scopique, c'est à dire celui où l'idéalité joue sa partition.

Ainsi, dans l'amour, le sujet est délesté autant de l'objet impossible qui l'encombre, tout en causant son désir, que de l'instance exigeante qui toise son narcissisme à tout instant. Il s'en suit toujours un soulagement momentané, mais celui-ci est plus ou moins durable.

On voit que le processus amoureux, ainsi conçu, n'a rien à voir avec l'étoffe dont nous parlions à propos de la sublimation. Du fait de son transfert à l'autre, il y a certes mise à distance de l'objet du manque, mais la sublimation nous paraît davantage à l'œuvre dans la confection des preuves d'amour que dans l'émergence de l'amour lui-même.

Pour nous, la sublimation est une face particulière du désir lui-même. On peut convenir de la référer plutôt au champ de la rencontre sexuelle, alors que le désir doit être davantage considéré comme une structure générale tirant ses orbitales autour d'un point de réel unique pour chaque sujet. A cet égard, chacun sa Chose. Ce désir, il faut l'entendre, avec Jacques-Alain Miller, à la croisée du *Trieb* et du *Wunsch*, soit de la pulsion et du vœu.

La rencontre sexuelle, de son côté, suppose l'attribution de l'objet du manque à l'autre. Le transfert amoureux résulte du fait que ce qui nous est le plus intime ait été localisé sur un autre. Le trajet asymptotique suivi par l'amoureux, au regard de l'objet de son désir, objet qui enveloppe la Chose comme nous l'avons vu, subit un effet de « gonfle », comme

s'exprime Lacan, que nous référons directement à la sublimation freudienne. Nous avons tenté d'en donner ici un support mathématique.

Alain Cochet
juin 2019