

RICHARD ABIBON

ROBOCOP, TERMINATOR, MOBY DICK, ET QUELQUES AUTRES MONSTRES



La forme des mythes passe. La structure se conserve. A travers le cinéma fantastique, une nouvelle forme de mythologie se crée. Elle n'est nouvelle que dans la forme, c'est à dire dans l'appui sur l'image qu'elle offre. L'image, c'est-à-dire l'imaginaire. Le symbolique, lui, reste aussi ancien que l'homme lui-même.

De quoi donc parlent les films fantastiques, qui montrent ce qu'autrefois on ne faisait que raconter?

De l'Oedipe et de la castration. Autrement dit, ce qui n'est pas réaliste parle de cette autre réalité qu'est la réalité psychique. A partir du moment où un scénariste se donne l'autorisation de faire fi de ce qu'on appelle, grosso modo, la réalité, il ne peut parler d'autre chose que de la réalité psychique.

*
* *

Déjà avec Cocteau, on avait eu droit à une version de l'Oedipe intitulée d'une façon tout à fait remarquable: "La Machine Infernale". Rien que ce terme de "machine" devrait nous indiquer que ce n'est pas si loin que ça de Robocop et de Terminator, qui sont aussi des machines. Qu'est-ce donc que la machine? Posons une hypothèse: c'est le pur fonctionnement du symbolique.

Seul l'homme parle. Seul l'homme est capable de construire des machines. Le symbolique préexiste à l'arrivée de tout enfant venant au monde. L'enfant arrive dans un monde où les gens parlent, où ses parents parlent, et c'est avec eux qu'il va apprendre à parler. On pourrait donc dire: rencontrant la parole de l'Autre, il rencontre la machine, c'est-à-dire le langage, avec son hardware, le lexique, et son software, la syntaxe. Et c'est de cette τυχη (rencontre) avec l'αυτοματον qu'il devient homme.

Que les androïdes soient des machines à forme humaine, c'est une façon de poser la question, ou plutôt d'y répondre. Dans son Séminaire IV, sur "La Relation d'Objet", Lacan disait : "La création mythique répond à une question". La question pourrait être: "l'homme est-il identique à une machine? ou la machine est-elle pour l'homme l'étrangeté absolue?". En filigrane, c'est la question de l'identité de l'homme qui est posée. C'est la question du Sphinx à Oedipe.

Dans l'"Oedipe Roi", de Pasolini, le Sphinx dit à Oedipe, juste avant que celui-ci ne le précipite du haut de la falaise: "l'abîme où tu me précipites réside dans le fond de ton âme". Ce Sphinx-là, Pasolini a choisi d'en faire un homme portant un masque, ce qui rend encore plus claire cette dernière parole: le Sphinx, c'est Oedipe lui-même, qui ne se reconnaît pas sous le masque, de même qu'il n'a pas reconnu son père dans le vieillard qu'il a assassiné à un carrefour, de même qu'il ne reconnaîtra pas sa mère, qu'il va épouser, prix de sa victoire sur le sphinx, et donc, prix de son aveuglement.

Qu'est-ce que l'identité d'Oedipe? C'est justement ce qui est dit de lui par l'oracle. Cette parole le précède avant qu'il ne vienne au monde: "tu tueras ton père et tu coucheras avec ta mère". A partir de là, tout va se dérouler comme il a été dit, et c'est le sens que Cocteau a voulu donner à sa pièce. Le ressort est remonté comme dans une machine infernale ou comme dans le programme d'un ordinateur.

De son côté, Cocteau a fait du Sphinx une femme, indiquant par là que la question de l'identité ne peut se poser sans référence au sexe. C'est l'autre versant du mythe, le versant du complexe de castration. Nous y reviendrons plus tard.

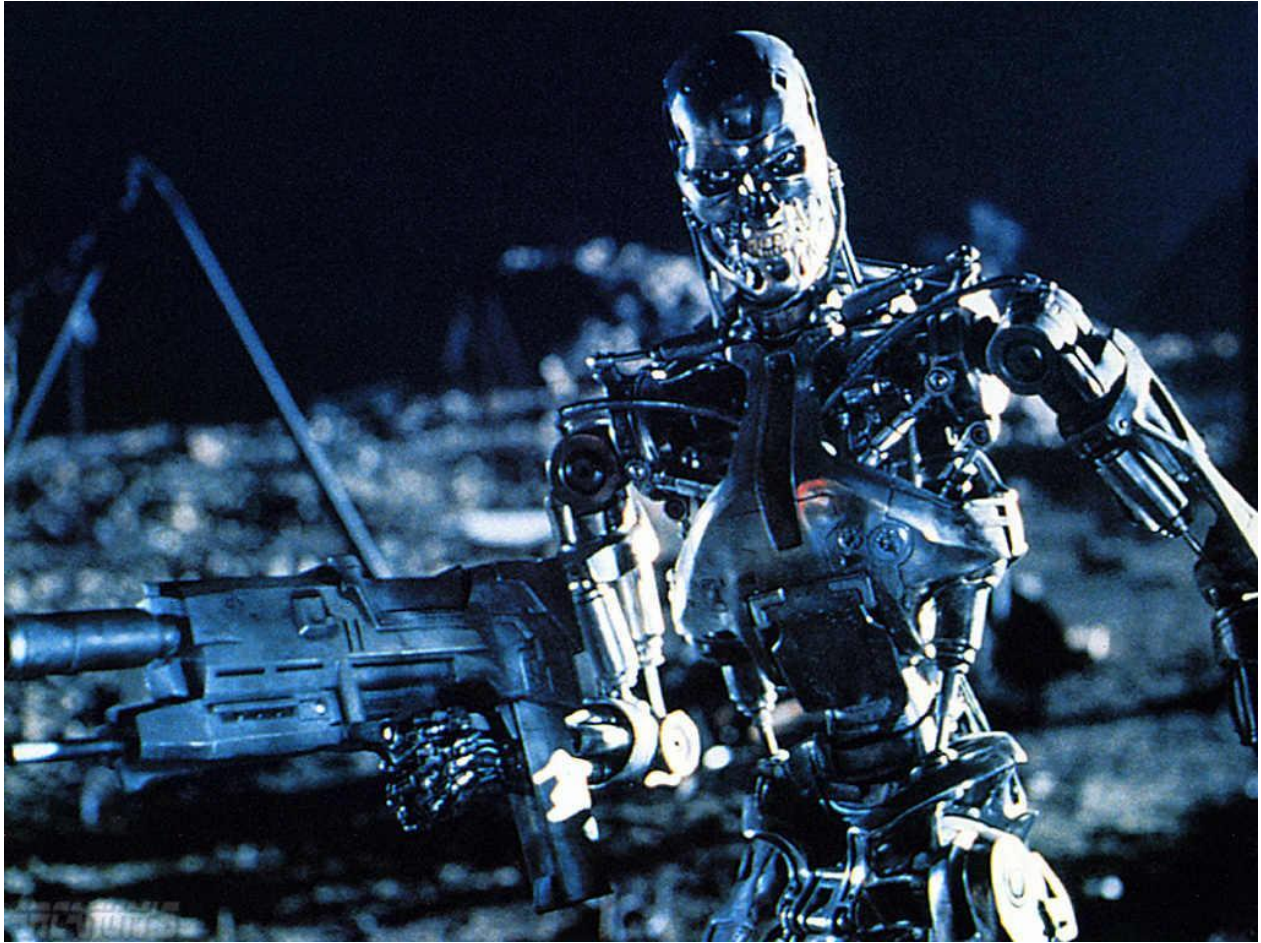
Le mythe répond à une question, mais il y répond de manière voilée. Ce pourquoi il n'est pas facile de reconnaître Oedipe sous les traits de Robocop ou du Terminator. Et pourtant, c'est déjà la même problématique en ceci: la machine est une créature de l'homme, tout comme l'enfant. Ceci pose d'une manière générale le problème des rapports de la créature avec son créateur, sachant que le langage est une créature de l'homme et qu'il est pourtant déjà là comme créateur, tel l'oracle dans l'histoire d'Oedipe. La créature est-elle l'esclave ou le maître du créateur? Telle est la question, formulable aussi comme "être ou ne pas être", puisque Hamlet est encore une autre version de l'histoire d'Oedipe. On sent bien qu'à poser ainsi le problème, on se trouve face à un indécidable: qui était là le premier? L'homme qui a créé le langage, ou le langage qui a créé l'homme? Lacan répond de la même façon que Gödel dans son fameux théorème: il n'y a rien dans le symbolique pour répondre à la question de l'origine. Seul le mythe offre un substitut de réponse, mais le mythe se situe dans l'imaginaire, et non dans le symbolique. Dans le symbolique, il reste un manque, et ce dernier ne cesse de produire un appel à son comblement.

Le premier long métrage de la série "Star Trek" renouvelle le mythe en faisant de l'homme le créateur que recherche la machine, à savoir "Voyager 6", la sonde spatiale envoyée par la NASA dans les années soixante-dix, et convertie par des machines extra terrestres en un immense vaisseau programmé pour accumuler le plus de connaissances possibles sur l'univers, et les rapporter au "créateur". La machine ne reconnaît pas en l'homme son créateur, bien que disposant des coordonnées de la terre. Et le "créateur" qui s'y confronte quelques trois cent ans plus tard, a oublié et cet envoi dans l'espace, et les codes de communication avec lui: bref, il manque une lettre, de même que les quelques lettres effacées au flanc de la sonde la rendent méconnaissable. Pour tous, il est devenu "V. ger"!



C'est justement "Le Séminaire sur la Lettre Volée " qui ouvre les "Ecrits" de Lacan. La lettre volée, c'est celle qui manque au symbolique pour être complet, celle qui permet aux lois du symbolique d'être indépendantes du réel...bref, de fonctionner comme une machine, infernale ou pas. D'où le mathème de Lacan $S(\mathcal{A})$ qui peut se lire : « il y a un manque dans l'Autre (le symbolique) » ou encore « il n'y a pas d'Autre de l'Autre ».

*
* *



A ce manque dans l'Autre, Terminator vient offrir une réponse venant du futur. C'est tout aussi valable qu'une réponse du passé à la question de l'origine. Cette réponse est terrible en tant qu'elle indique ce qui se passe lorsque l'interdit de l'inceste n'est pas respecté. Car c'est le cas: le combattant du futur qui regarde la photo d'une femme, à la faveur d'une pause dans sa bataille contre les robots, qui est-il ? Son visage n'est jamais vu que dans la pénombre; s'agit-il de l'envoyé du futur qui se raconte à Sarah Connors (qui vit de nos jours), ou de John Connors lui-même ? Autrement dit, s'agit-il du père ou du fils ? Car tous les deux ont eu la photo en main, et cette passion pour une photo, on la retrouve semblable chez le fils et chez le père. En principe, comme c'est le fils qui a donné la photo au père, et que celle-ci brûle à la fin de la réminiscence, c'est qu'il s'agit du dernier possesseur de la photo, soit, le futur père de John Connors. Pas besoin



d'aller plus loin dans l'interprétation : père et fils aiment la même femme, et c'est le fils qui donne la photo au « père qui n'est pas encore le père » afin de l'envoyer dans le passé sur les traces de sa mère. L'inceste est montré, mais de manière voilée.

La boucle temporelle, rendue réalisée par une « machine à voyager dans le temps », ce n'est pas autre chose que le fonctionnement de l'appareil psychique : il ne met en mémoire le présent qu'à l'aune du passé, en fonction d'un futur désirable. C'est la boucle d'une bande de Möbius qui revient sur elle-même en effaçant la différence entre les deux faces à ici, entre le père et le fils, entre le futur désir d'un homme et le désir passé de son père pour cette femme qui va engendrer un fils qui désirera pareillement cette femme, au point que, imaginativement renvoyé dans le passé par la « machine », il pourra se présenter à elle comme le père putatif qu'il aura été.

. La première fois que j'ai vu le film, j'ai cru que ce personnage à la photo était John Connors, le fils de Sarah. Or la déduction logique en fait le père, puisqu'il est le dernier possesseur de la photo. Alors pourquoi cette impression? A cause de ma propre lecture du film? Certainement pas à exclure. Néanmoins, je me suis sérieusement posé la question et j'ai trouvé ceci, dans les éléments donnés par le film: il est question du voyage dans le temps "comme une naissance"(le « transfert » dans le temps ne fonctionne que sur des corps nus, qui arrivent ainsi au monde comme des bébés) et en ce cas, il s'agirait bien du retour en arrière du même personnage, puisque la naissance, c'est quand même le retour à sa propre mère. Et puis, peu avant ce retour vers le futur que nous a présenté la séquence de la photo, elle vient de dire: "parle moi de mon fils". Il commence à en parler. Il y alors un léger intermède où elle se rebiffe contre ce qui lui arrive, et il y a la fameuse séquence qui débute après un gros plan sur son visage à elle: tous les éléments nous ont été donné pour qu'on puisse penser que c'est elle qui rêve au sort de son fils à venir, pendant que son compagnon continue à lui en parler comme elle l'avait demandé auparavant. Elle en rêve en lui attribuant le visage de celui qu'elle aime déjà comme futur père de ce fils encore à naître, dont cet oracle venu du futur lui parle comme s'il avait déjà accompli son destin.

Autant dire qu'il s'est envoyé dans le passé pour s'engendrer lui-même, réalisation de l'Oedipe dont on voit le résultat catastrophique.



Et justement, les délires de psychotiques sont souvent des délires dits "de fin du monde", dans lesquels on voit se réaliser les conséquences de l'inceste: s'engendrer soi-même, c'est abolir le temps, c'est aussi abolir toutes les catégories du symbolique, donc mettre fin au monde. La violence qui précède (guerre contre les robots), comme celle qui suit (guerre atomique) est une présentation de cette menace permanente qu'est l'abolition du manque, autrement dit, la forclusion du nom du père. La mort, autre représentation de l'irreprésentable, est alors partout: ce qui est forclos du symbolique revient dans le réel. Le Terminator du présent, les Terminators du futur représentent donc la mort même, c'est-à-dire "ce qui termine": il ne peut plus y avoir que ça, puisque "ce qui commence" a été aboli par la boucle temporelle de l'inceste. Dépouillé de son masque mythique, la pulsion de mort se montre pour ce qu'elle est : le symbolique à l'état pur, la machine fonctionnant toute seule, autonome, ἡ αυτοματων soit : la réalisation d'un oracle comme programmation.

*
* *



Robocop est un hybride entre homme et machine. Il dispose d'un corps de métal blindé, ce qui est utile lorsqu'on risque d'essuyer des coups de feu, mais il est mis en mouvement par le cerveau d'un homme, d'un flic mort au combat contre les truands. Dans ce cerveau mort, ou que l'on veut croire mort, tout l'intérêt de l'intrigue résidant dans cette ambiguïté, on a mis un programme, c'est-à-dire toute une série de directives visant la lutte contre le crime. Plus une, la "directive 4" : ne pas attenter à l'intégrité des membres de l'OCP, l'entreprise qui l'a conçu. Autrement dit: tu ne tueras pas ton père. Le dirigeant de l'OCP qui a insisté pour que cette directive fasse partie du programme savait bien pourquoi il le faisait: il est lui-même un truand, et le reste des directives de Robocop, c'est la lutte contre les truands. Ce faisant, il lui mettait en tête que tuer le père est possible, mais que c'est interdit. Il le met donc sur sa propre piste. Tout comme les parents d'Oedipe, apprenant le destin funeste auquel leur fils est promis, cherchent à l'en préserver en le faisant supprimer. Et c'est cette précaution même qui permettra que le destin s'accomplisse, car l'esclave chargé de cette besogne n'osera pas aller jusqu'au bout de son geste, et il sera recueilli par un autre couple régnant qui lui fera croire qu'il est leur vrai fils, d'où la suite...



On retrouve quelque chose de cette ambiguïté, sur l'origine dans cette séquence finale de Robocop, où c'est l'identité du père qui est en jeu (Robocop peut arrêter le truand en question à partir du moment où le grand patron de l'OCP gratifie ce dernier d'un "vous êtes viré" qui efface instantanément la "Directive4"). Ce n'est pas Oedipe qui est viré loin de la ville de ses parents, c'est le père qui est chassé de son statut de père, ce qui revient au même. Oedipe n'aurait pas tué le vieillard du carrefour s'il avait su que c'était son père.

Pauvre Robocop! Il est pris dans les rêts de directives contradictoires. Nous en sommes tous là, plus ou moins. Les parents ne sont-ils pas tout le temps en train de dire à leurs enfants: fais ce que je dis, mais ne fais pas ce que je fais? Sois comme moi, dit le père, mais ne couche pas avec ta mère ; autrement dit : pour ce qui est de la chose que tu désires le plus au monde, il ne faut surtout pas être comme moi.

Bien sûr, dans Robocop, la question sexuelle est quelque peu évacuée. Et pour cause: on lui a supprimé son corps, donc son sexe, et même sa liberté de pensée. Bref, on croit avoir trouvé



le flic idéal! Pourtant, si on l'a placé ainsi dans le registre de ce qui devrait être un pur αυτοματον, il reste qu'il y a la rencontre, τυχε. Ce qui fait que ça se passe à la fois comme prévu et pas comme prévu.

Dans "Robocop 2", on assiste à un nouvel assassinat de Robocop, puis à une nouvelle naissance. Comme dans le précédent, cette naissance ne fait pas appel au sexe. C'est une pure naissance conceptuelle, mais cette fois la conceptrice est une femme. Elle réunit une série de responsables municipaux pour entendre leurs suggestions quant au programme de Robocop. Et elle inclut toutes leurs remarques dans le programme, sans que personne n'ose avancer la moindre critique. Bref, elle va faire en sorte que Robocop représente *le tout* de la loi, ce qui est une contradiction interne, puisque la loi qui est le tout, c'est le totalitarisme, c'est-à-dire l'absence de

loi. Et en effet, cette absurdité apparaît dès la séquence suivante, où, penchée sur Robocop comme une mère sur un berceau, elle lui injecte le programme ainsi concocté. A la question "qui êtes-vous?", Robocop répond par "je suis le lieutenant Murphy", jusqu'à ce que l'opiniâtre dame réussisse à lui faire répondre : "je suis Robocop, unité de prévention du crime"...et un "je suis libre" dont la prononciation mécanique ne laisse aucun doute. Après quoi, on nous fait assister aux effets désastreux de cette "loi absolue" qu'on essaye de faire passer pour de la liberté : Robocop tentant d'arrêter le cadavre d'un truand déjà mort, tandis que ses complices continuent leurs méfaits, puis Robocop faisant la morale aux dits complices (une bande de mômes, en fait) comme un chef scout, et les laissant s'enfuir au lieu de les arrêter.

Voilà une excellente illustration de la maxime: "il y a des limites aux bornes". Vouloir que la loi soit un absolu, ce n'est plus la loi. D'où les formules lacaniennes de la sexualité, qui, aux universelles $\forall x \Phi x$ et $\exists x \bar{\Phi} x$, opposent les particulières : $\bar{\forall} x \Phi x$ et $\exists x \bar{\Phi} x$. En se donnant un grand coup de fouet par l'électricité (dans la séquence suivante, il va lui-même se brancher sur la haute tension) Robocop cherche à retrouver le manque qui lui faisait défaut. Il efface le surcroît de directives qui le rendait inopérant. Ce n'est pas pour se retrouver sans morale aucune ; c'est pour retrouver son éthique d'homme et même de policier. "Ne sommes nous pas des policiers?" dit-il à ses collègues qui faisaient grève, juste après que le "*no directive found*" se soit inscrit sur son écran. C'est un plaidoyer pour une éthique humaine, qui suppose le manque, contre une morale totalitaire qui voudrait tout contrôler.

Comme elle veut trop bien faire, la programmatrice, elle se plante. C'est ce qui arrive toujours quand on veut trop bien maîtriser les choses, et surtout les gens. C'est la leçon de "Jurassic Park": dans un univers d'ordre, entièrement contrôlé par l'ordinateur, une petite faille



ramène très vite le chaos. La machine n'est pas un monstre en soit, elle n'a pas forme humaine, mais elle libère les monstres, ce qui revient au même.

Si elle se plante, la programmatrice de Robocop, est-ce parce qu'elle est une femme? Non, justement. Le programmeur du film précédent avait tout autant raté son coup. En ce sens, tous les deux, l'homme comme la femme occupent une place de mère. C'est l'appel à un tiers, chaque fois en position de père, qui permet à Robocop de se situer dans une identité. La première fois, c'était l'autre dirigeant de l'OCP, la seconde fois, c'est le courant électrique. Comme on dit, ça lui remet les idées en place. On aurait tendance à dire tout de suite: ça lui redonne sa dimension humaine. Oui, certes, mais la programmation, les paroles qui lui ont été mises en tête, ça fait aussi partie de sa condition humaine. Au sens où, encore une fois, seuls les hommes sont capable de produire des machines. Ce qu'il retrouve par cette mise au courant, c'est une utilisation personnelle de cette

langue qui lui a été fournie à la naissance. Sans ce bagage venant de l'Autre, il ne pourrait pas non plus fonctionner. C'est pourquoi, ce bagage, Lacan l'a tout simplement appelé l'Autre.

*
* *

Le mythe de la machine humaine vient remplacer la réalité de ce qu'a été l'esclave : quelqu'un qui obéit au doigt et à l'oeil, quelqu'un qui réalise tous les désirs de celui qui le possède. Mais il vient dissimuler aussi ce qu'il en est des rapports de la créature à son créateur, c'est-à-dire des enfants aux parents.

La création sans sexe, la parthénogenèse, voilà un mythe qui ne date pas d'hier. C'est une des réponses mythiques à la question de l'origine, la question du manque dans l'Autre. Créer un être dont on serait le seul maître, sans passer par cet encombrant compagnonage avec l'autre sexe, dont on sait qu'il est rarement d'accord avec ce qu'on voudrait faire de cet enfant : l'enfant idéal, celui qui correspondra exactement à l'image qu'on a dans la tête, et qui donc sera sage comme une image. C'est bien l'intention des programmeurs de Robocop. C'est ce qui se rencontre aussi dans des foules d'histoires qui traversent l'Histoire: le Golem, L'homonculus de l'enchanteur Merlin, le monstre de Frankenstein, Athéna qui sort toute armée de la tête de Zeus.... dans certaines versions, c'est de sa cuisse qu'elle sort, mais c'est toujours toute armée, en un mot : phallique. Et dans tout ce métal dont son corps est recouvert, on peut bien y voir une prémisse de l'éclat métallique des robots. Il en est du métal comme des machines : seul l'homme s'en sert. C'est d'ailleurs Athéna qui envoie à Persée une chouette mécanique pour l'aider dans sa tâche, qui était, entre autres, de couper la tête de la méduse pour s'en faire un bouclier, jolie métaphore de l'assomption de la castration. Comme quoi l'idée de la machine qui aide l'homme à réaliser ses désirs ne date pas des inventions techniques du 19^{ème} siècle. Elle date tout simplement de l'existence de l'homme, depuis qu'il fait des enfants. Pour la femme, l'enfant va lui donner la pièce qui lui manque, le phallus, et par extension, sera celui qui, plus tard, pourra faire tout ce qui lui a été impossible.

Le jouet qu'on donne à l'enfant est ainsi un témoignage du don de ce qu'on n'a pas, pièce manquante sensée le compléter, pièce dérisoire qui finit en général dans la déréliction. Par contre, si cette mécanique reproduit tous les traits du vivant, de l'enfant lui-même, alors on aura là une image qui peut valablement se substituer au phallus en tant que symbole du pouvoir de création, symbole du pouvoir sur les mots et les choses. Il n'y a qu'à voir la jubilation du petit garçon qui reçoit un Terminator en cadeau du futur (il le fait tenir en équilibre sur un pied pour vérifier qu'il est bien totalement à ses ordres)

Ce Terminator-là, il est programmé pour être programmé par le garçon. Et pour cause, puisqu'il est envoyé depuis le futur par ce même petit garçon devenu grand, et se servant des machines pour lutter contre la révolte des machines. Ce qui décrit très bien au fond l'ambiguïté dans laquelle le créateur se situe par rapport à sa créature. Il voudrait à la fois avoir quelqu'un qui lui ressemble en tous points, y compris l'autonomie, mais aussi quelqu'un qui lui reste entièrement soumis, donc sans autonomie. Le premier point serait l'absolu de *l'αυτοματων*, avec cette capacité de faire face aux situations nouvelles, *τυχε* ; le deuxième point serait l'exclusion d'au-moins-une rencontre (*τυχε*), celle avec le créateur. C'est l'Oedipe dont je parlais plus haut, dans son commandement corollaire d'interdit du meurtre du père. Et ce petit garçon, qui est bien gentil, se dépêche d'étendre l'interdit à tous les hommes, dès qu'il s'aperçoit que ce robot est capable de tuer comme il respire (il lui fait jurer de ne plus jamais tuer).

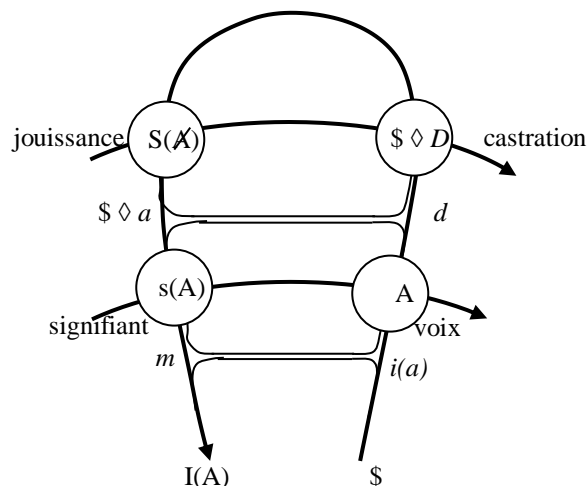


Ce qui indique bien que la question éthique se pose dès que l'homme est homme, c'est-à-dire depuis qu'il s'engendre, car c'est toujours ainsi que se met en place l'interdit du meurtre. John Connors était un délinquant : on lui avait dit que sa mère était une folle, et que donc, tout ce qui concernait son père, venu du futur, était du délire. Il ne dispose donc d'aucun signifiant du Nom du Père, et rien dans son monde ne peut faire la loi. Par contre, l'arrivée du Terminator lui donne les preuves tangibles de la vérité du discours de sa mère : d'emblée, la réintégration de ce signifiant du père (c'est bien le père qui lui fait signe en lui envoyant le Terminator) lui permet de réintégrer la dimension éthique.

"Tu te soumettras entièrement à l'enfant", programme l'adulte sur le Terminator qu'il s'expédie à lui-même, dans ce qui est pour lui le passé. Il réalise ainsi a posteriori le vieux rêve d'avoir la totale maîtrise d'un être, qui est une image de la symbolisation dont Freud nous parle dans l'expérience du *Fort-Da*. En expédiant au loin la bobine, l'enfant se donne l'illusion de maîtriser les départs de sa mère. Autrement dit, il se donne comme pur $\alpha\upsilon\tau\omicron\mu\alpha\tau\omicron\nu$, qui a éliminé la $\tau\upsilon\chi\epsilon$, les rencontres avec la douleur de l'absence. Illusion car dès lors se démontre qu'il a intégré dans sa structure le manque qui est à la base du fonctionnement symbolique.

Au fond, la leçon à tirer de ce film, c'est que cette machine est envoyée du futur pour empêcher l'éradication du manque que représenterait une société de purs $\alpha\upsilon\tau\omicron\mu\alpha\tau\omicron\nu$...qui n'auraient pas pu exister sans ce manque lui-même. Le 2^{ème} film vient en quelque sorte réparer les dégâts de l'inceste créés dans le premier. Voilà un avenir catastrophique qui "n'aura pas eu lieu", parce que au fond, il n'aura été que rêve. Un Oedipe rêvé n'est pas un Oedipe réalisé. Il n'y aura pas eu de fin du monde, pas plus qu'il n'y aura eu d'être complètement assujetti, comme ces robots, ni de robots complètement autonomes.

La formule ne fait que redoubler la boucle temporelle dont sont friands de nombreux auteurs et amateurs de science fiction. Cet engouement s'explique de ce que cette boucle temporelle représente ce qu'il en est de tout sujet humain. Parce qu'il parle, il se conjugue essentiellement au futur antérieur: il aura été ce petit garçon qui maîtrise un autre être, figure de l'Idéal du moi, projection dans le futur d'une instance qui se modèle sur le moi idéal du passé. (cf la structure du graphe de Lacan, où le moi (m) formé sur la matrice de l'image du corps ($i(a)$) se trouve la dernière place du parcours rétroactif avant l'Idéal du Moi).



Et ce futur qui est le moteur de toute l'histoire, finalement n'aura pas lieu: il aura été, et aura permis l'existence d'un petit garçon. Comme tout idéal qu'on projette dans le futur et sur lequel l'existence nous oblige à en rabattre.

On en a un autre exemple dans la série des "Retour vers le futur", où l'on voit qu'il s'agit non seulement de faire en sorte d'être engendré, mais encore de faire en sorte que la rencontre de ses propres parents se fasse, mais en plus de se fabriquer un père idéal. Ce qui est possible par l'interdit de l'inceste que Marty respecte, en laissant la place à son futur père malgré les avances d'une mère qui se prend pour Jocaste, n'ayant évidemment pas reconnu son futur fils, mais qui justement à cause de cette méconnaissance, peut se laisser aller à son penchant oedipien. Le risque qu'il y a à ne pas respecter l'interdit de l'inceste est ici clairement énoncé : c'est la pure et simple disparition du sujet, ce qui se traduit dans le concret de la clinique par l'existence du sujet de la psychose ou de l'autisme.

La machine, ici, c'est la machine à remonter le temps. Ce n'est pas un androïde, mais la problématique du futur antérieur est bien la même. Et là aussi, c'est paradoxalement l'αυτοματον qui va permettre la τυχη, la rencontre des parents de Marty.

Remarquons au passage que nous avons une autre explication de l'effet de suspens tel que le décrivait Hitchcock : une mécanique est soigneusement remontée, un programme mis en place pour qu'une explosion ou un meurtre se déroule à telle heure. C'est l'αυτοματον. Mais dès lors toute la question reste néanmoins de savoir si l'événement programmé se produira ou pas. Il y a anticipation jusqu'à cette ambiguïté, que Lacan nous a fait saisir dans l'expression : un instant plus tard, la bombe éclatait (Sarah rêve qu'elle essaye de prévenir les enfants jouant dans un parc, de l'imminence de la catastrophe nucléaire ; mais aucun son ne sort de sa bouche, et la bombe noie tout dans déluge de feu. Elle se réveille. Ce n'était qu'un rêve, mais c'est le destin que lui a décrit l'envoyé du futur. Elle inscrit alors sur le sable "no fate".)

La chose est indiquée comme devant se produire : on retrouve la machine infernale oedipienne. Dans "Terminator", l'oracle est là aussi sous la forme de la boucle temporelle: on sait ce que va être le futur, puisque des gens viennent de là pour nous l'annoncer. J'en mettrais pas ma main au feu, ça fait trop mal, mais il me semble que cet élément oraculaire ne manque jamais, sous diverses formes, indiquant à chaque fois que le symbolique préexiste à l'entrée du sujet dans le monde, et que c'est ça qui est au fond de toutes les histoires, ce qui permet qu'il y ait des sujets,

donc des histoires. Des histoires qui se résument à ceci, qui est la problématique de tout sujet : le conflit entre Je et l'Autre.

Il y a une partie commune entre le Je et l'Autre, c'est le vide provoqué par l'évidement de la jouissance (chute du petit *a*), et dont le phallus devient l'emblème. De là à ce qu'un membre artificiel vienne représenter le phallus "ce qui manque au sujet" ou qu'un corps artificiel vienne faire image du phallus "ce qui manque à l'Autre", il n'y a qu'un pas. L'artificiel, c'est la marque du symbolique comme tel. C'est l'artifice, le mirage imaginaire qui vient voiler le manque, voiler la castration. C'est aussi l'artifice de la machine symbolique qui vient imprimer ses lois propres sur un réel insaisissable.

Ce n'est pas autre chose que le conflit entre la pulsion de vie et la pulsion de mort, tel que Freud l'a découvert, et qu'il expose dans cet "Au delà du principe de plaisir", dans lequel il expose aussi son argument autour du jeu des enfants, le *fort-da*. C'est quelque chose qu'on pourrait aussi appeler "l'autonomie des lois du symbolique par rapport au réel". Lacan en fait une démonstration magistrale dans "La Lettre volée". J'avais pensé un moment vous refaire cette démonstration, mais c'est aride et ça prend du temps. Sachez seulement qu'il s'agit d'une démonstration mathématique, et non d'une simple argumentation philosophique. "Terminator 2" nous en donne une version illustrée beaucoup plus facile à digérer: comment le symbolique s'autonomise, sous les formes de la machine "Skynet", et comment cela conduit à la mort, à la catastrophe finale très justement appelée "le jugement dernier"(le Terminator fait l'oracle: il raconte à John Connors comment un informaticien va inventer une "puce" révolutionnaire capable de donner des capacités inouïes aux systèmes automatiques, notamment celle d'apprendre...comment le pentagone va acheter cette invention pour en doter tout le système de défense des Etats-Unis...comment ce système, "Skynet", devient autonome à force d'apprendre...comment, s'en apercevant, les dirigeants du pentagone tentent alors de faire machine arrière et d'arrêter "Skynet"...comment, alors, la machine se sentant menacée par l'homme décide de supprimer l'homme en déclenchant une guerre nucléaire.).

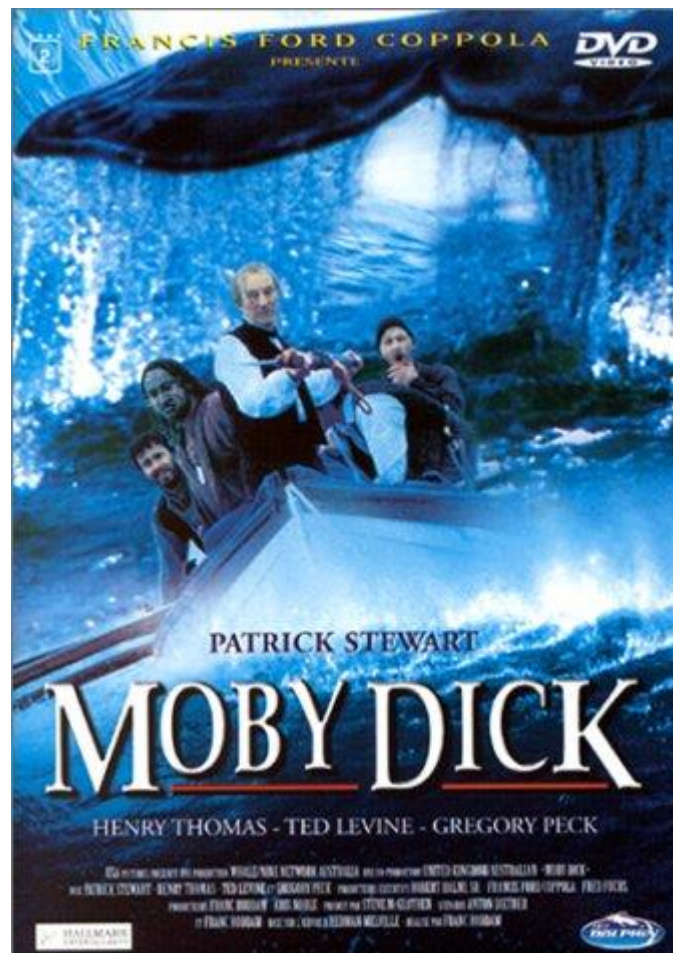
*
* *

Voilà pour l'Oedipe. Passons à la castration. L'un est bien sur le corollaire de l'autre. Nous en avons rencontré une trace dans cette idée que Robocop, et Terminator sont, dans la globalité de leur corps indestructible ou presque, un complément de l'autre, le signifiant de la puissance de l'Autre. Robocop est le signifiant de l'intégrité du corps social. Le premier Terminator est le signifiant d'un symbolique devenu autonome et qui se voudrait lui aussi complet, sans cette faille que représente l'homme. En ce sens, ils sont le phallus de l'Autre, le déni de ce qu'il y a du manque dans l'Autre, et l'exemple de Terminator 2 est clair : il faut sacrifier ce phallus pour préserver le manque, c'est-à-dire laisser une chance à l'homme contre la machine... c'est-à-dire : lui laisser une chance de se tromper. Ce manque, la première séquence que j'ai commentée, celle de la photo, nous montre de quoi il est fait : c'est le manque de la mère, puisqu'elle institue dans sa tête le Terminator à la place du père ("il serait toujours là.." pour la seconder dans sa tâche d'éducation de son fils). Le second nous précise que ce manque doit rester manque: le véritable père (et non le père réel) c'est le père mort, celui dont le meurtre a inauguré le manque. Dans les deux cas, le Terminator devenu père fait le geste "OK", le pouce dressé en l'air, érection qui indique bien qu'il est devenu le porteur du phallus et qu'il a cessé d'être le phallus comme tel. C'est le dernier geste qu'on voit de lui avant qu'il n'achève de disparaître dans la cuve de métal en

fusion, devenant ainsi pur symbole du manque, au lieu d'être complément du manque de l'Autre. De ne plus l'avoir, lui le phallus, John et sa mère vont pouvoir être, parce qu'il aura laissé sa marque dans le souvenir, qui restera la marque de l'absence, et donc d'une certaine liberté par rapport au destin, à ce qui est écrit.

*
* * *

Du corps comme phallus de l'Autre, passons au phallus comme partie du corps, qui est une forme apparemment plus manipulable, si je puis dire...



Et puisque j'ai dit que tout cela n'était pas l'apanage d'une époque de haute technologie, prenons une référence plus ancienne : Moby Dick. Voilà une autre sorte de monstre, qui n'a apparemment rien à voir avec la machine. Il ferait plutôt partie d'une série qui s'est poursuivie de nos jours par celle des dents de la mer. Ça ne veut pas dire qu'on ne trouve pas dans cette rage meurtrière, dans cet acharnement à tuer, à revenir sans cesse pour tuer, quelque chose de l'automate, du Terminator, par exemple. Quelque chose de la nomination de l'apprenti sorcier qui lance dans le monde une créature hors sexe : animer une créature en lui disant "tu es", c'est tuer.

Et, au fond, c'est bien ce que dit une mère, puisqu'il s'agit des dents de la mère, lorsqu'elle donne la vie en essayant de se passer des offices d'un homme. La dite mère peut aussi bien être un homme lorsqu'il s'agit d'un de ces multiples savants fous qui veulent créer de l'humain sans passer par le sexe, sans passer par l'Autre (Frankenstein, le père d'Edward, etc...).

De quoi s'agit-il dans Moby Dick?

Tout commence, comme dans Oedipe, par un prêche et un oracle. L'oracle est celui d'un fou que personne ne croit, mais qui, sur le quai du départ, raconte au futur narrateur toute l'histoire telle qu'elle va se passer. Le prêche est celui d'Orson Welles en formidable pasteur. Il nous parle de Jonas et de la baleine. Jonas a pêché, le seigneur a déclenché une tempête. Jonas s'aperçoit qu'il est la cause de ce déchaînement, et, repentant, supplie l'équipage qu'on le jette à l'eau. Ce qui est fait. La baleine l'avale : autrement dit c'est le père (éternel, mais le père) qui place Jonas dans le ventre de la baleine. Du fond de cet antre, Jonas adresse une supplique au père, et Dieu l'entend, et la baleine vomit Jonas sur un rivage. Voilà qui est clair : la baleine est bien une métaphore de la mère. La conjonction de Dieu et du pêché, c'est une métaphore de l'acte sexuel qui place en effet l'enfant dans le ventre de sa mère .

Voyons les effets de ces dents de la mère. Au décours d'une chasse fructueuse, le "Pequod" du capitaine Achab rencontre un autre baleinier. Son capitaine monte à bord du Pequod et engage la conversation avec Achab.

Ce n'est pas rien: chacun de ces deux capitaines a perdu un membre. L'un en est content, l'autre pas. C'est exactement la distinction qu'on peut faire entre castration et frustration. Le capitaine qui a perdu une main fait l'éloge de ce manque: "Ceux qui n'ont pas perdu un membre ne savent pas ce qu'ils perdent". Ce qu'ils perdent, en effet, c'est le manque! Non seulement il s'en accommode fort bien, mais en plus, ça lui permet d'exercer plus efficacement son commandement. Et en effet, l'usage du phallus, comme présent-absent, c'est une autre version du *fort-da*, lui permettant cette illusion de maîtrise sur les choses et sur les gens.

Par contre Achab reste profondément meurtri de cette perte. La baleine l'a frustré d'un membre, et c'est pour ça qu'il s'acharne à sa vengeance. Que signifie-t-elle? Qu'il ne sera pas content tant qu'il n'aura pas planté son gros harpon dans le ventre de la baleine. L'histoire ne dit pas si c'est pour lui faire un petit Jonas. Mais le propos de l'autre capitaine l'éclaire en contraste. Lui qui a renoncé à poursuivre Moby Dick, ce monstre marin, cette mère, se trouve donc disponible pour aller planter son harpon dans les innombrables baleines qui courent les mers. Quand on a renoncé à la mère, les femmes sont innombrables. De plus, c'est une renonciation qui s'accorde avec les commandements des armateurs et ceux de Dieu : il n'est pas chrétien de se venger, d'autant que ce n'est pas économiquement rentable. Où l'on voit que l'histoire du capitaine Achab est une variante de celle d'Oedipe. A la fin l'oracle sera accompli. Les paroles du fou qui avait conté l'histoire au narrateur sur le quai d'embarquement auront été réalisées dans les moindres détails. "Tous périront sauf un". L'*automaton* était bien présent là aussi, en ce passant cette fois des machines.

Parmi les paroles du fou, qui auparavant paraissaient mystérieuses, il y avait celle-ci, concernant Achab: "il sera mort, mais il fera signe". Voilà qui s'éclaire pour tout le monde à la fin : Achab mort, prisonnier des cordages enchevêtrés sur la baleine, remue un bras... oui, mais quel est ce signe? Ne serait-ce pas le signe comme tel, c'est-à-dire le signifiant ¹? Et en effet, pour entrer dans le monde du signifiant, il en faut passer par ce signifiant manquant dont la castration et la mort sont les deux représentants, la mort étant le lot de ceux qui n'assument pas la castration,

¹ Aujourd'hui je dirais : une lettre (ce texte date de 1996)

comme Achab devenu partie du corps de la baleine, membre intact de cette mère phallique qui n'a pas voulu lâcher le morceau.

Le prêche du pasteur, lui, n'aura été réalisé que par l'autre capitaine, qui a suivi l'exemple de Jonas. Ce dernier s'est adressé au père du fond de la mère, il s'est repenti, c'est-à-dire qu'il a reconnu la loi du père. Il a renoncé à jouir de la mère, à l'au-moins-une qui est interdite pour permettre toutes les autres. Pour permettre l'usage du phallus symbolique, dont on voit le caractère artificiel, fabriqué, dans ce membre de métal qui annonce les androïdes. En ce sens, Lacan disait que l'homme est parasité par le langage : le langage est une pièce rapportée. Et Laurie Anderson nous le dit dans une chanson intitulée "le langage est un virus venant de l'espace". C'est peut-être un détail de hasard, mais en tous cas, il tombe drôlement bien : ce membre n'est pas seulement fait d'ivoire de baleine, comme le pilon d'Achab, il possède en plus ce crochet de métal tranchant dont l'usage semble tant réjouir l'autre capitaine. Autrement dit, Achab est handicapé par sa croyance au phallus de la mère, tandis que l'autre capitaine, ayant renoncé à cette croyance, dispose à son tour de l'usage de la castration : il sera capable d'être un père en interdisant l'usage de la mère, Moby Dick, à ses marins de fils. Ce faisant, il leur sauve la vie, tandis qu'Achab entraîne les siens à la catastrophe.

Voyez comme on passe de l'usage d'un membre artificiel à celle d'un corps artificiel. Dans le premier cas, il s'agit de la castration du sujet, dans le second, de la castration de l'Autre, et à ce moment là, c'est le corps dans son intégralité qui sert de membre de complément à un Autre non castré, un Autre qui voudrait avoir la maîtrise du robot comme on a la maîtrise de sa main, ou de son phallus, l'un allant dans l'autre, comme de bien entendu. La main, avec le phallus, ça cohabite.

C'est un fantasme qui ne date pas d'hier, comme le montre ce carton de Léonard de Vinci, préparatoire au fameux tableau analysé par Freud², représentant Ste Anne, la Vierge et l'enfant Jésus. On peut y voir la continuité graphique de la main de la Vierge, située juste entre les cuisses, avec le corps de l'enfant Jésus, ce dernier se continuant lui-même dans le bras de Ste Anne à l'index érigé.

² « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » Idées Gallimard. 113.



Copyright © 2003 The National Gallery, London. All rights reserved.

Ainsi se trouve évoquée la continuité du discours qui, d'une génération à l'autre, circule de bouche en bouche, à la manière de la parole de l'animateur de marionnettes qui, par convention et habileté, se transfère à la créature de bois. Dans cette oeuvre, la main de la Vierge soutenant l'enfant Jésus semble en effet s'enfiler dans son corps comme dans celui d'une marionnette, image même de l'oracle qui fait parler et agir Oedipe malgré lui, image même de la programmation des androïdes. Ce qu'il dira et fera, c'est ce qui a été dit par Ste Anne, ce qui a été prédit par les prophètes au doigt érigé vers Dieu.

La masturbation, c'est justement ce plaisir qui trouve son comble dans l'illusion de maîtrise que donne le fantasme, corollairement à l'absence de nécessité du corps de l'autre. Jouir de l'autre comme on jouit d'un pénis à soi, ou d'un phallus qui donnerait la maîtrise absolue sur les choses, c'est ce que nous montre la jubilation du petit garçon recevant "son" Terminator. C'est

ce que tentent de reproduire tous les jouets depuis que le monde est monde, et spécialement les jouets androïdiques actuels.

*
* *

Voyons à présent comment l'Oedipe est lié à la castration. "Edward aux mains d'Argent" est une fable poétique qui va nous en dire un peu plus long là-dessus. Edward a des ciseaux à la place des mains.



Heureusement que c'est un androïde visiblement sans sexe, parce que vous voyez ce que ça pourrait donner du côté de la masturbation, de cette affinité de la main pour le pénis, dans laquelle il faut voir d'ailleurs la source de l'invention de l'outil. Le phallus permet la création des êtres parlants, et par métaphore, l'outil permet la création des objets...mais tout ceci bien sûr parce que l'outil vient se placer dans la main en métaphore du phallus. Voyez Pygmalion, le sculpteur grec, ou Gepetto, le menuisier italien, qui tous deux rêvent de rendre vivante leurs créatures de pierre ou de bois. Ce rêve est décrit de manière très poétique dans "Edward aux mains d'argent"(L'inventeur inspectant ses machines à gâteaux, toutes androïdes, se trouve pris d'un désir d'enfant : il place un gâteau en forme de coeur sur la poitrine d'une de ses créatures de métal).

Cet inventeur a beau être homme, comme Gepetto, il se situe dans la position de la mère qui désire concevoir un enfant hors sexe. Comme la Vierge Marie. Pas étonnant que ces enfants là soient des innocents qu'on charge ensuite de tous les péchés du monde, et c'est ce qui va arriver à Edward. Cette dame qui l'adopte, c'est un substitut de l'inventeur. Le premier l'a créé, la seconde le fait venir au monde, au sens littéral du terme. C'est elle qui l'amène dans le monde. Elle l'a donc conçu, elle aussi, hors sexe. Il tombe amoureux de sa fille, et par amour pour elle, il

accepte de tremper dans une histoire de vol qui va attirer sur lui la vindicte populaire, et son retour au château de sa naissance, où il vit, éternellement jeune, éternellement coupé du monde, perpétuellement incomplet.

L'inceste, dans cette histoire, on pourrait dire que c'est l'inceste frère-soeur. En fait, je crois que la fille est un substitut de la mère. Quand on conçoit les enfants hors sexe, ça veut dire qu'on coupe aussi toute possibilité de repérage dans les générations. Quand la castration n'est pas symbolisée, elle fait retour dans le réel. Et c'est pourquoi Edward a des ciseaux à la place des mains. Ah certes, il a des mains de fée pour tout ce qui est création dans le réel des objets. Il n'y a pas de nudité sous ses vêtements, et de son sexe, il ne saurait se servir. C'est un pur.

Les mutilations qu'il s'inflige, on pourrait penser par pure maladresse, ça ne colle pas avec son habileté à sculpter tout ce qui se coupe. Par contre, ça correspond tout à fait à ce que donnent à voir les enfants autistes ou psychotiques : couper ou détruire tous les objets, s'infliger des coupures ou se détruire. L'autiste donne l'impression d'être un Edward aux mains d'argent : il ne peut pas plus saisir les objets qu'il ne peut empoigner son sexe. La castration symbolique est ce qui permet de parler. Il est tout à fait remarquable qu'Edward parle très peu, et d'ailleurs on ne le questionne guère.

Autorisons nous ici à un petit rapprochement entre le "pas fini" dont Edward se définit, et le "Terminator" : si le premier représente la castration, le second représente la mort, mais dans les deux cas, il s'agit de la limite, du manque sur lequel s'appuie la parole.

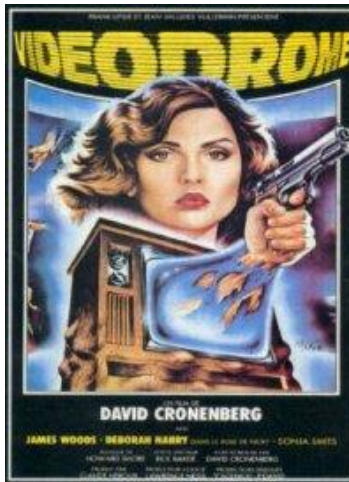
Non seulement Edward parle très peu, mais on voit bien comment sa mère adoptive le fait "venir au monde", c'est-à-dire l'inclut dans sa famille en la lui présentant. Elle est très gentille, mais elle ne fait aucune référence à ce qu'Edward a pu être auparavant, elle oublie qu'il puisse avoir une identité. Et il n'en a pas besoin, d'identité, puisqu'il correspond exactement aux désirs de cette mère. Ainsi, il commence sa carrière dans le monde par être quelque chose comme l'enfant sage comme une image, qui rend service à tout le monde et valorise sa famille au sein de la petite ville. C'est une pure marionnette, comme Pinocchio, comme l'enfant Jésus de Léonard, marionnette qui se trouve tentée par le pêché, comme son modèle italien. C'est là qu'il ne correspond plus à la belle image, qu'il dévoile le manque, et qu'il est renvoyé dans le château de l'imaginaire d'où il est sorti "tout armé" comme Athéna de la cuisse de Jupiter.

Le pêché, bien entendu, c'est le sexe, puisque s'il se met dans un mauvais cas, c'est par amour, et que la dame dont il a repoussé les avances appuyées n'est pas pour peu dans la détérioration de son image. Mais encore une fois, de son sexe, il ne saurait se servir, puisqu'il est le représentant de la castration comme telle, il est lui-même le phallus manipulé par le manque des diverses femmes auxquelles il a à faire.

*
* *
*

La castration symbolique, c'est pourtant ce qui permet l'existence du fantasme, de l'écran du fantasme ou du souvenir. Freud avait promu ce terme de "souvenir-écran" pour parler des faux souvenirs, qui projettent dans le passé quelque chose de la réalité de la structure, sans qu'il soit possible de se prononcer sur la réalité de l'évènement représenté.

David Cronenberg a eu cette idée géniale de prendre pour personnage principal de son film "Vidéodrome": l'écran de télévision.



Voilà encore une machine qui devient humaine, ou plutôt qui dévoile l'affinité de la machine et de l'humain (le moniteur télé se transforme peu à peu en une créature féminine qui soupire, qui appelle, qui se réduit à une paire de lèvres sensuelles entre lesquelles Max passe sa tête).



Il n'est pas loin de s'y perdre, dans cet écran, au point qu'on se demande s'il s'agit d'un accouchement à l'envers, et dans ce cas, si c'est le corps de l'homme qui vient compléter la femme en métaphore du phallus dont elle est privée. L'écran du fantasme est à la fois un produit de la castration et ce qui permet de se défendre contre la castration. L'objet est perdu, mais le fantasme permet au sujet de se représenter en présence de cet objet perdu, devenu l'objet du désir. Vous voulez savoir ce qu'est un objet perdu? Et bien regardez! (regardant une K7 "Vidéodrome" Max voit son ventre s'ouvrir en une blessure verticale qui n'est pas sans évoquer un sexe féminin. D'ailleurs il y enfonce profondément son pistolet et ...l'y laisse! la blessure une fois refermée- l'illusion disparue- le voilà cherchant avec frénésie son pistolet perdu.) Ici, c'est principalement le pistolet qui vient représenter le phallus imaginaire, qui est lui-même un tenant lieu de l'objet perdu. Cronenberg insiste sur l'interpénétration de la chair et du métal : on voit bien qu'il s'agit

d'une autre version de Robocop, au sens où ce dernier, privé de sexe, devient un phallus comme



tel, tandis que le personnage du film de Cronenberg, se dote, sur l'écran du fantasme, d'un phallus imaginaire supplémentaire destiné à dénier la castration qui menace.

(le pistolet envoie des crocs de métal dans la main de Max. Ceux-ci se transforment en câbles souples assurant la continuité de la chair et du métal.

Une autre fois, c'est une K7 vidéo qu'on enfonce dans la fente du ventre de Max : il est devenu un magnétoscope !)

On a là toutes les potentialités de la métaphore: la K7 devient pistolet, et la K7, c'est en effet toutes les possibilités de la création artistique comme sublimation, c'est-à-dire du changement de but de la pulsion, selon la définition freudienne.

La leçon du film, s'il y en a une, c'est qu'à trop vouloir dénier la castration, celle-ci devient l'arme même de la perte du sujet. C'est lui-même qui se re-tranche de la réalité, mais en tirant un coup, ultime tentative, pleinement réussie, de rendre réel l'imaginaire (l'écran de la télé s'érige en une main armée qui tire sur Max; ce dernier, pareillement armé, réplique de même). Au fond,



c'est une version moderne de la noyade de Narcisse. Car s'il se noie, dans le miroir, Narcisse, c'est qu'il se trouve très beau, donc complet, sans manque: l'écran de sa beauté est ce qui voile la castration, formule qui vaut pour toute femme en tant qu'elle est désirable.

*

* *

Le sujet est clivé. Que ce soit entre le Je et l'Autre, entre pulsion de vie et pulsion de mort, entre ça et surmoi, entre le désir et le pêché, entre $\tau\upsilon\chi\epsilon$ et $\alpha\upsilon\tau\omicron\mu\alpha\tau\omicron\nu$, quel que soit le vocabulaire qu'on emploie, le point de vue qu'on adopte, il y a conflit. Ce pourquoi Freud a toujours tenu à une théorie dualiste. Or, pas de bon film populaire sans poursuite. Pourquoi cet

engouement pour les poursuites? Si ce n'est que le sujet passe sa vie à se courir après. S'il se sent poursuivi, au niveau d'un cauchemar, par exemple (et ces cauchemars sont fréquents), c'est bien la représentation du conflit entre deux parties de lui-même: "je pense, donc je poursuis". Petit détournement de la maxime de Descartes, qui permet d'en montrer ce qui est pourtant évident: qu'il y a deux "je" dans cette phrase, celui qui pense, et celui qui suis.

Avez-vous remarqué que dans la plupart des films fantastiques, le poursuivant a toujours une attitude calme et impassible. Il marche d'un pas régulier et implacable, il n'a que rarement besoin de courir. Il est mécanique et indestructible : c'est bien les caractéristiques de la pulsion de mort en tant que fonctionnement de l'αυτοματων. Le symbolique était là avant le sujet, il y sera encore après lui : voilà pour le côté indestructible. Etant au-delà de la mort, il représente la mort elle-même. D'où le succès des films de morts-vivants ; et d'ailleurs, Robocop et Terminator sont eux-même des morts vivants. Et puis la loi du symbolique est indépendante du réel: voilà pour le côté mécanique. Bref, il ne cesse de faire retour, il ne cesse de revenir poursuivre le sujet, comme tous les éléments de l'inconscient qui insistent à se faire reconnaître sous les formes les plus diverses: cauchemars, phobies chez l'enfant, idées obsédantes chez l'obsessionnel, maladies chez l'hystérique, persécution et hallucination chez les psychotiques. (cf. à la fin de « Terminator », la poursuite implacable du Terminator, devenu pur squelette mécanique - il a perdu sa chair dans l'incendie du camion- qui ne cesse de se relever pour recommencer la poursuite, malgré les avatars qui lui ôtent de plus en plus de possibilités.)

Reprenons le graphe de Lacan : le mouvement de la flèche, qui représente le mouvement du sujet, donne une idée de cette course poursuite autour d'un objet perdu, vers un idéal du moi I(A) à jamais séparé du sujet par cet écart du à la castration. Ce réel tricote dans son parcours l'imaginaire de l'image du corps, du moi, du fantasme et du désir, et le symbolique de l'Autre, de la pulsion, du manque dans l'Autre, et de la signification.

L'écran du fantasme, on le retrouve sur cette double ligne imaginaire, dans laquelle l'image du corps *i(a)* renvoie à l'équation du fantasme. De la même façon que, dans la double ligne symbolique, la rencontre avec l'Autre A renvoie au signifiant d'un manque dans l'Autre., donc à la castration. Le fantasme présentifie le sujet et son objet, c'est-à-dire la réalisation imaginaire du complexe d'Oedipe, la mère étant le représentant de cet objet perdu autour duquel tourne la flèche du parcours réel du sujet.

Et pendant la poursuite, on casse des jouets, le plus de jouets possible : il vaut mieux, en effet, les casser dans l'imaginaire plutôt que dans la réalité. Ça rend beaucoup plus supportable la castration, en donnant l'illusion au sujet en même temps, que c'est lui qui la produit, et qu'en plus, il en réchappe. En ce sens, et contrairement à une opinion courante, je pense que ce genre de film ne peut qu'avoir un effet soulageant sur les enfants, comme sur les adultes.

Les psychotiques, à l'inverse, ont sans cesse peur de se faire agresser par cette castration qui revient dans le réel... Quant aux autistes, ils ne cessent, comme Edward, de couper, couper, et couper encore, ou de se couper des objets en les jetant par la fenêtre.

Pour boucler la boucle, mais de façon incomplète pour rester dans la logique du graphe de Lacan, je voudrais terminer par ce dernier extrait de Vidéodrome dans lequel on peut voir, à l'arrière plan, une reproduction de la fameuse peinture de Michel-Ange, qui nous ramène à la question du créateur et de la créature.



Ici cette peinture est voilée par une énorme paire de lunettes. Autrement dit, c'est le regard lui-même qui fait écran et qui empêche de voir, et c'est peut-être bien le déluge des effets spéciaux, qui nous en mettent plein la vue, qui nous empêchent d'entendre les paroles pourtant prononcées à ce moment là, cette citation attribuée à Lorenzo de Médicis: "l'amour entre par



l'oeil, l'oeil est le miroir de l'âme".

*
* *