

This is note of a catalogue published by the School of Image Arts on an exhibition of work by Christian Châtel. I am presenting it here in the hope that some people might find the commentary on the role of the mirror-image in art.

Pierre:

Here is the translation of my piece. Could you please read it over and make what adjustments you think are necessary to make it fully idiomatic French. I am certain that the meaning is there, but you might find that the order of words or of clauses can be changed, or a different work used here or there might improve the French. I would be happy if you were to make those changes. When you're done, you can post it to Christian (or return to me and I will send it along to him) – and he can do a bit of cleaning on the French as well.

Bruce

La psychologie de *Discards/Rebuts* par Christian Châtel

La galerie est sombre, remplie de bruits forts et surtout mécaniques; l'effet d'ensemble est celui d'un mystère primordial et, peut-être, d'un pressentiment néfaste. Sur les murs, au plafond et sur des écrans suspendus devant les murs sont de nombreuses images projetées qui se répètent encore et toujours. Quelques-unes de ces images sont d'un format rectangulaire, d'autres, trapézoïdal, et encore d'autres sont des quadrilatères irréguliers. Les sources de ces images ne se mettent pas immédiatement en évidence –

les origines demeurent cachées du spectateur jusqu'à ses yeux s'habituent au noir. On remarque cependant deux choses à propos des images de Christian Châtel lorsqu'on voit ses *Discards/Rebuts*: premièrement, elles sont tous des portraits – et encore les figures présentées dans ces portraits sont figées, et elles vous dévisagent d'un regard froid; deuxièmement, les portraits sont interrompus par des formes abstraites qui empêchent ponctuellement le spectateur d'accéder à leur vue.

La question que nous voudrions poser ici – une question que les artistes tentent d'éviter de se poser ou de poser à d'autres – c'est la question de ce qui pourvoit l'oeuvre de sa capacité de nous toucher, de nous émouvoir. La question est légitime pour tous ceux qui souhaitent délibérer du pouvoir mystérieux des images.

Pour entamer notre réponse, notons d'abord quelque chose qui influe sur notre réaction à l'oeuvre: c'est que les corps des spectateurs, qui sont debout dans le noir, au milieu des hurlements et des grincements des bruits mécaniques mêlés à ce qui ressemble au bruits du ressac, et qui fixent les images autour d'eux, sont tout aussi invisibles dans le noir que sont les vraies personnes dont ils regardent les images. Néanmoins, les spectateurs peuvent éprouver, à la fois et tout aussi puissamment, deux sentiments: celui d'être pris au piège du regard de l'image et celui de regarder l'image. Ce sentiment d'être pris dans le regard sert de clé à l'identification des processus affectifs à travers lesquels fonctionne la pièce: il souligne un mode d'être avec le corps proprioceptivement dans laquelle le corps est ressenti mais n'est pas vu. Notre être est déplacé de sa condition habituelle d'observateur – un déplacement que nous éprouvons de façon aiguë en entrant dans l'espace de l'oeuvre et avant que nos yeux s'habituent au noir – à la condition dans laquelle notre expérience du corps dans l'espace devient d'une suprême importance. C'est une transformation dans la visualité qui vient tout juste d'être reconnue comme un état qui exige la ré-écriture de l'histoire du modernisme et de la modernité, et elle fait certainement partie de la thématique que traite Châtel dans *Discards/Rebuts*. Mais ce ne sont pas les implications historiques de l'oeuvre qui sont l'objet primaire de

notre étude.

Or, le sentiment d'appartenir à l'espace qu'occupe l'oeuvre indique également un trait qui caractérise l'art de l'installation – le genre de théâtralité qu'étudie Michael Fried, qui en fait une analyse et une critique assidûes. En faisant cette critique, il présenta une constatation contestée par la suite par deux générations d'artistes, qui refusèrent de façon presque unanime d'accepter son idée que "tous les arts dégénèrent en s'approchant aux conditions du théâtre." Malgré les torts que l'on pourrait reprocher à cette condamnation de la théâtralité, il faudrait cependant admettre que le contraste de la pictorialité et la théâtralité que nous a offert Fried attira l'attention à une distinction des plus importantes dans notre définition des modes, entre ces oeuvres qui visent à devenir autonomes, non assujetties à leur encadrement et aux vicissitudes des conditions sous lesquelles on les visionne, d'une part, et d'autre part les oeuvres qui font de sorte que le spectateur devienne conscient de l'espace dans lequel l'oeuvre se situe ainsi que sa propre présence dans cette espace. Ainsi le mode d'expérience temporelle engendré par l'objet autonome moderniste est celle d'un présent éternel, une temporalité de détachement et de transcendance. Par contre, le mode d'expérience temporelle produit par les oeuvres théâtrales – pièces de théâtre, installations ou autres – se caractérise par l'immédiat, comme l'expérience "théâtrale" (dans le sens que veut Fried) est occasionnée par un échange entre le spectateur et l'oeuvre situé dans un instant présent bien défini dans l'espace et dans le temps; cette expérience reconnaît donc les circonstances dans lesquelles on rencontre l'oeuvre. Regarder une oeuvre théâtrale fait thématiser l'expérience du temps-comme-durée, car c'est la durée qui donne à l'expérience sa forme particulière.

Les oeuvres théâtrales encouragent les spectateurs d'être conscients du lieu actuel où ils se situent et où les oeuvres se situent, ainsi que le moment actuel auquel a lieu l'échange entre le spectateur et l'oeuvre. Ces oeuvres ne sont pas nécessairement dépourvues de relations internes, et ce n'est certainement pas le cas dans les *Discards/Rebuts* de Châtel: la jeune femme d'un côté de la salle entre en dialogue avec le jeune homme du coin opposé, et le policier et l'homme grasset assez âgé, au plafond, discutent ensemble aussi. Mais les éléments des *Discards/Rebuts* établissent peu de rapports internes, et ces rapports ne sont pas très marqués, ce qui nous fait croire que l'oeuvre ne serait pas sensiblement différente si les relations étaient modifiées d'une façon ou d'une autre. Le trait de peu souligner les relations internes est typique des oeuvres théâtrales. En fait, cela est quasiment une condition de la capacité de l'oeuvre d'assumer un caractère théâtral, en ce sens que la pauvreté de relations internes encourage les spectateurs d'établir des relations entre l'installation et eux-mêmes. Dans *Discards/Rebuts*, les spectateurs appartiennent au site de l'oeuvre en ce qu'ils soient compris dans la "vision" de l'image; ils deviennent acteurs dans l'oeuvre, jouissant d'un statut similaire, dans la plupart des cas, au statut des figures dépeintes par les images.

Le philosophe le plus souvent évoqué par ceux qui discutent de la théâtralité est Maurice Merleau-Ponty. Dans des oeuvres telles que la *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty démontre la condition inévitablement perspective de la perception – le fait que la vision (en fait, toute sensation) est forcément située, et que rien n'est connaissable sans tenir compte de ses contingences: où il a lieu, à partir d'où et dans quelles conditions il est vu (y inclus les caprices de l'histoire et de la condition de vie du spectateur). Châtel souligne la nature perspective de la perception, à travers les variations dans le mélange de bruits que nous entendons en nous déplaçons dans la galerie – en nous approchant à un bruit et nous éloignons d'un autre, nous entendons le mélange des deux bruits différemment.

Plus fondamental encore est le fait qu'il accomplit cela à travers le regard que dirigent les images sur les murs et au plafond vers nous: elles nous regardent tout comme nous les regardons. La dynamique est celle du processus du miroir qui a été tellement discuté – peut-être trop discuté – il y a deux décennies et plus. L'analyse la plus fréquemment citée, en discutant du rôle psychologique profond du fonctionnement du miroir est celle offerte par

Jacques Lacan dans son texte célèbre, “Le stade de miroir comme formateur de la fonction de je.” La formulation particulière du rôle du stade de miroir articulée par Lacan dérive des hypothèses autour de ce à quoi ressemble l’expérience avant que le nourrisson succombe à la fiction de l’égo unifiant.

Lacan propose que le nourrisson vit l’expérience de soi comme étant en pièces détachées, mais à un moment donné, entre six mois et deux ans d’âge, le bébé entrevoit son image dans le miroir; il vit alors l’expérience de soi comme étant ramassé, réuni, uni. Le point critique dans l’analyse lacanienne est l’insistance qu’il existe un écart entre ce que ressent le bébé et ce qu’il voit dans le miroir; l’écart survient du leurre d’une unité illusoire de laquelle le bébé désire s’approprier, l’image fausse d’un état complet qui demeure à toujours un leurre, et qui échappera toujours à l’individu.

Les mérites de l’analyse du fonctionnement du miroir proposée par Lacan sont nombreuses, mais la sienne n’est pas la seule analyse sur ce sujet; d’autres, en fait, sont plus apparentées aux questions que nous traitons ici. Le pédiatre et psychanalyste Donald Winnicott trace les fonctionnements du miroir à des origines plus précoces que le stade défini par les textes lacaniens – il considère le visage de la mère comme précurseur au miroir réel dans le développement individuel. Pour Winnicott, ce que le bébé aperçoit au stade de miroir lacanien est anticipé par un phénomène préalable où on avait déjà affaire à l’action du miroir:

Or, à un moment donné, le bébé regarde autour de lui. Peut-être le bébé au sein ne regarde pas le sein. Regarder le visage est plus probable. Que voit le bébé en regardant le visage de sa mère? Je propose que, normalement, ce que voit le bébé, c’est lui-même, et ce à quoi il ressemble est relié à ce qu’il voit là.

Si la mère est assez sensibilisée aux besoins de son bébé, si elle réagit en fonction de ses liens profonds avec le bébé, ce que voit le nourrisson dans le visage de la mère reflète l’état dans lequel se retrouve le bébé: si le bébé est content, alors ce que voit le bébé dans le visage de la mère est le contentement éprouvé par le bébé.

Pour le nourrisson, pouvoir voir ses états d’âme ou d’émotion reflétés dans le visage de la mère dépend de la capacité de cette dernière de répondre et de réagir à la condition dans laquelle le bébé se retrouve. Etre vu, c’est la base de la capacité de voir de façon créative. Winnicott insiste sur cette idée. Il explique que la perception surgit à travers l’aperception, et que la capacité de voir les choses dépend de la capacité de vivre l’expérience de soi, une capacité qui passe par l’autre. La capacité que possède la mère d’agir comme miroir de l’humeur de son nourrisson (de se préoccuper de ses problèmes, d’éprouver la joie au même moment que son bébé) est un facteur critique dans le développement du sens de soi. Les images dans *Discards/Rebuts* de Châtel peuvent être vues comme des portraits objectifs, mais elles peuvent également être vues comme des images autoréflexives, comme des images dans un miroir ou (ce qui revient quasiment au même) dans le visage d’un autre tel qui agit dans son rôle-miroir. La différence entre l’idée de voir les portraits de Châtel comme des images-miroir et celle de les voir comme des représentations des autres est précisément la distance qui sépare l’aperception (le mode d’expérience qui caractérise la conscience participante) et la perception (le mode d’expérience qui caractérise le soi cristallisé en sortant d’une matrice non-différenciée).

Cependant, les visages dans les écrans de Châtel dans *Discards/Rebuts* sont figés, d’une immobilité troublante. Winnicott nous aide à comprendre les résultats affectifs de cette immobilité:

Plusieurs bébés... ont une expérience de longue durée, l’expérience de ne pas recevoir ce qu’ils donnent. Ils regardent et ne se voient pas. Il y a des conséquences à cela... [L]e bébé s’installe dans son idée que lorsqu’il regarde,

ce qui est vu est le visage de la mère. Le visage de la mère n'est donc pas un miroir. Alors la perception remplace l'aperception, la perception remplace ce qui aurait pu être le début d'un échange signifiant avec le monde, un processus à deux sens dans lequel l'épanouissement de soi alterne avec la découverte du sens dans l'univers d'objets vus.

Les *Discards/Rebuts* de Châtel réveille de nouveau notre sens du potentiel associé avec le rôle de miroir que joue le visage, mais l'immobilité des visages projetés nous invite également à voir les personnes présentées non tellement comme des miroirs du soi mais plutôt comme des individus distincts, isolés, détachés de nous – de voir les visages comme des simples objets dans le monde. La tension entre les deux manières de voir les visages nous fait éprouver de façon aiguë l'écart séparant le soi et l'autre, un écart qui, comme nous allons voir, est de la même taille que l'écart séparant le soi qui appartient à la période après que l'expérience visuelle soit devenue le mode dominant, de l'expérience du soi qui appartient à la période où prime le mode kinesthétique de l'expérience.

Winnicott encadre sa théorie du rôle-miroir de la mère et de la famille pour rendre compte, *inter alia*, du processus qui intègre le psyché et le soma et qui résulte dans la collaboration psycho-somatique. Il explique cette collaboration par le fait que le développement du sens que nous avons de nous-mêmes, de nos "soi", et notre intériorité, va de pair avec le développement de notre image corporelle. Le développement d'une image corporelle et le développement d'un sens d'intériorité sont, en fait, des modes différents sous-tendus par le même processus de base.

Mais le développement de l'image corporelle exige également le dégagement du "je" et du "non-je". L'expérience de l'enfant s'élabore de manière à ce qu'il puisse prendre position sur le corps, à ce qu'il puisse le "voir" comme si l'on regardait à l'intérieur d'en dehors. Bien que l'expérience se rattache encore au corps, une distance s'ouvre et fait de la place à la possibilité à l'expérience de vivre le corps. L'individu développe une capacité pour l'autoréflexion, une capacité que Châtel thématise dans *Discards/Rebuts* en nous rendant conscients de nous-mêmes, gênés par le fait d'être vus par les visages sur l'écran.

Le processus par lequel l'enfant se dégage de son milieu implique une transformation de l'expérience, en passant d'un mode d'expérience surtout kinesthétique à un mode d'expérience surtout visuelle (d'un mode d'expérience dans lequel le corps participe à son expérience à un mode où l'on regarde d'en dehors ce que l'on observe). Ce changement, de l'expérience kinesthétique à l'expérience visuelle, est soulignée par le contraste entre deux types d'expérience engendrés par l'installation de Châtel. D'un côté, le noir qui nous empêche de voir notre corps et qui augmente l'importance du flot des commentaires par rapport à notre condition intérieure que nous recevons toujours, mais que nous ignorons la plupart du temps, les variations entendues et vues en nous déplaçons dans le lieu de l'installation, tout cela nous rend conscients, de manière proprioceptive (kinesthétique), que notre corps appartient à l'espace de l'installation; de l'autre côté, la conscience de soi provoquée par le fait de se faire regarder par les portraits nous donne le sentiment aiguë que "nous" sommes "ici" en train de regarder "cela" qui est "là-bas."

Ce processus de se dégager du milieu a un autre effet: ce qui se passe, finalement, comme suite à ce processus, c'est que l'ajustement entre le soi et la domaine de l'autre bouge un peu et les relations entre nos "soi" et le monde sont dérangées. L'on puisse comprendre ces effets le plus facilement en réfléchissant sur d'autres façons de décrire ce glissement de l'expérience kinesthétique vers l'expérience visuelle: nous pourrions décrire ce changement d'un mode de conscience intériorisé à un mode extériorisé, ou bien comme une transition de l'expérience du vrai soi à celle d'un faux soi. Toutes ces descriptions font ressortir un fait central: un abîme s'ouvre et, comme Lacan et les surréalistes ne cessent pas de nous rappeler,

en vertu de cette fission, la structure ontologique de l'être humain (dans le sens du processus) acquiert un potentiel de devenir paranoïaque, un potentiel pour le soi d'être envahi par l'autre. Ce glissement de la conscience kinésthétique vers la conscience visuelle produit une fragmentation du corps insurmontable et irrécupérable, un écart que le "moi" est conçu pour dissimuler – un potentiel qui, comme nous le démontre Châtel, pourrait se réaliser dans le regard de l'autre. Cet écart est souligné par le contraste provoqué par Châtel dans ses *Discards/Rebuts*: c'est la distinction entre l'expérience proprioceptive d'appartenir à l'espace de l'oeuvre (une expérience encore plus puissante puisqu'ici l'on est pris dans le regard de l'autre), et l'expérience visuelle de fixer des images appartenant à un autre lieu. Ces visages, comme nous l'avons constaté, jouent sûrement un rôle double: d'abord, par leur rôle-miroir, ils font comprendre aux gens dans la galerie l'importance de leur propre être; ensuite, ce sont de portraits qui présentent les images d'autres individus distincts; on pourrait également exprimer cette dualité en d'autres termes, en constatant qu'elles servent à nous rappeler que l'autre est mêlé dans le soi, d'une part et, d'autre part, elles font rehausser la fiction que le soi est une entité séparée et distincte. Cette fonction paradoxale est une des sources principales de l'affectivité des *Discards/Rebuts*.

Une fois que les yeux se soient habitués au noir enveloppant les spectateurs, l'on puisse dégager la source des images et des bruits. Ils viennent de huit moviolas – des vieilles visionneuses qui servaient autrefois au montage des films – qui ont été disposées ici et là autour de la salle. Les moviolas elles-mêmes sont des machines visiblement démodées, et l'impression d'ensemble donnée par l'installation rappelle un vieux site industriel – disons une fabrique de vêtements. Sur le dos de chaque moviola est un sac qui contient des morceaux de film. D'habitude, de tels sacs sont utilisés comme des simples contenants de morceaux excisés d'un film quand on fait le montage du film complété; ici, les sacs sont remplis, et on doit conclure alors que le morceau de film que l'on voit sur les murs ou au plafond peut avoir été sorti d'un des sacs. La suggestion est claire: le film est un assemblage des rebuts – de ce que les cinéastes appellent les //outtakes// "découpages/" des films, des morceaux de films qui sont mis de côté, qui ne paraîtront pas à entrer dans le film exposé. L'implication que le film est composé des morceaux rejetés explique les "Rebuts" du titre.

Une question se pose et, en fait, s'impose à notre réflexion: quel est donc le lien entre cette idée de rebuts, de désuétude (penser aux moviolas), et les portraits sur le mur? Pour répondre à cette question il faudrait d'abord considérer que ce n'est pas que des portraits qui sont projetés sur les murs et le plafond de la galerie: superposé à chaque portrait est une boucle qui répète les mêmes formes abstraites, encore et toujours. Ces formes abstraites cachent souvent le visage auquel elles sont superposées. Les idées de Winnicott aident aussi à expliquer cette partie de l'installation. Nous avons déjà vu comment notre sens d'être, ce processus de devenir soi, dépend de notre relation à l'image-miroir, ou au rôle-miroir du visage. La manière que les visages sont éclipsés par la forme abstraite reprend la disparition du visage de la mère et, ainsi, fait une réactivation à répétition des effets associés avec un événement qui déranga le sens du soi. Les interruptions provoquent une expérience primale de rupture dans la continuité personnelle de l'expérience, et ainsi elles menacent de provoquer une fragmentation que l'on pourrait caractériser de la folie. Les grincements que l'on entend dans *Discards/Rebuts* en suggèrent quelque chose du genre. Il est très troublant pour le nourrisson d'expérimenter une lacune dans le flot de l'attention qui lui dirige la mère dans le but de l'assurer de son être. Le bébé pourrait vivre cela comme une perte de soi, une rupture dans l'être. Dans son article "Fear of Breakdown" [La peur de l'effondrement], Winnicott compare la peur exprimée par les analysants, celle de faire un effondrement en cours d'analyse, et la peur de la mort parfois verbalisée. Winnicott propose, premièrement, que la peur de l'effondrement, la peur d'une épisode psychotique et le retour aux stades très précoces dans son développement, a ses racines dans la période de la dépendance absolue, où la mère fournit au

bébé un moi-fonctionnel auxiliaire. Ce milieu facilitant, s'il exista, permetta au bébé de vivre un processus de maturation marqué par l'intégration (par le développement continu d'un sens de soi cohérent et constant), une complicité qui crée un sens d'intégration psycho-somatique (le sens d'un soi de dedans qui rencontre le monde de dehors), et le développement de la capacité pour la relation aux objets. Les angoisses primitives comprises dans la peur de l'effondrement sont fusionnées dans la peur de retourner à un état non-intégré, de tomber toujours, de perdre la complicité psycho-somatique et de manquer à l'intégration psycho-somatique.

La deuxième proposition de Winnicott sur la peur de l'effondrement, qui surgit des idées précédentes, était d'une originalité choquante:

Je maintiens que la peur clinique de l'effondrement est la peur d'un effondrement qui a déjà été vécu. C'est la peur de l'angoisse originelle qui causa l'organisation de la défense manifestée par le malade comme un syndrome de maladie...

D'après mon expérience, il y a des moments où un patient a besoin d'entendre que cet effondrement, la peur duquel détruit toute sa vie, *a déjà eu lieu*. Il est un fait porté et tenu en cachette dans l'inconscient.

A partir de cette observation perspicace, Winnicott développe une explication pour la peur de la mort que l'on rencontre parfois en psychanalyse.

Sans guère modifier notre idée, nous pourrions transférer la thèse de base sur la peur de l'effondrement à une peur de spécifique de la mort. Celle-ci est une peur encore plus commune, peut-être, et c'en est une qui est absorbée dans les doctrines religieuses de l'après-vie, comme si l'on voulait nier le fait que l'on meurt.

Quand la peur de la mort est un symptôme signifant, la promesse d'une après-vie ne réussit pas à donner du répit, et la raison pour cela est que le patient a une compulsion de chercher la mort. Encore une fois, c'est la mort qui eut lieu mais qui n'a pas été expérimentée que l'on recherche...

La mort, vue ainsi comme quelque chose qui se passa au malade mais que le malade n'était pas assez mur pour expérimenter, porte une signification d'annihilation. C'est ainsi qu'un schéma a développé dans lequel la continuité d'être a été interrompue par les réactions infantiles du malade à l'empiètement, celles-ci étant des facteurs environnementaux que l'on a permis d'empiéter sur lui à cause des échecs du milieu facilitant.

L'idée de la désuétude, suggérée par l'équipement démodé et la projection répétée des "rebutts" sur les écrans, s'associe aux conséquences affectives de la dissimulation répétée des parties des visages par les formes abstraites (et donc indéfinissables, non-identitaires) qui, lorsqu'elles sont visibles, servent du rôle-miroir pour rejouer la perte d'être qui signifie de façon primale la mort. que l'on n'a pas expérimentée. Mais, comme le constate Winnicott, la mort qui n'a pas été expérimentée provoque le désir de "rappeler" l'expérience de mourrir, ce qui nécessite l'expérience de la mort au présent. Il est peu surprenant, alors, que l'installation provoque des sentiments de mystère et d'effroi.

La question de la mort traitée dans la pièce explique également l'effet du contraste entre les images sur les murs et les objets par terre. Les images qui entourent le spectateur ne sont rien de plus que phantasmagoriques. Bien sûr, les vrais bouts de films sont là, dans les moviolas, dans le même espace que nous, alors nous reconnaissons le fait que les images filmiques correspondent à quelque chose de réel. Mais nous ne pouvons guère voir les bouts

dans le projecteur, et, de toute façon, cette correspondance ne sert qu'à souligner le contraste des images phantasmales avec les objets réels (les moviolas) qui les projettent. Le contraste met en évidence l'idée que les images ne possèdent qu'une réalité de revenant.

La répétition est un élément-clé de l'oeuvre: les boucles sonores se répètent, et aussi les formes abstraites qui bloquent ponctuellement les images. Quelle est la signification affective de cette répétition? Freud a été tellement frappé par le fait que la compulsion de la répétition était relativement peu (ou pas du tout) influencée par le principe du plaisir qu'il donne à cette première étude importante de la compulsion le titre "Au-delà du principe du plaisir." La compulsion de la répétition révèle des fonctionnements mentaux qui sont plus primitifs (dans un sens évolutionnaire) que le principe du plaisir. Freud suppose que la compulsion de la répétition sert à promouvoir la fonction dominante de l'esprit et, ainsi, à rattacher, et donc à réduire, la tension. En essayant de minimiser l'excitation, elle cherche à retourner l'organisme à l'état de tranquillité. Freud ose suggérer (non sans grande hésitation) que la compulsion de la répétition manifeste une pulsion dirigée vers un état de "nirvane", un état inorganique, non-vital de non-animation – c'est-à-dire, vers la mort.

Ce n'est pas tout ce que Freud avait à dire sur la répétition. Dans un article sur la technique, qui date de 1912, "Remembering, repeating and working-through," [Se rappeler, répéter, perlaborer] Freud offre des idées quelque peu différentes sur le sujet. Il suggère que la répétition agit comme une forme de se rappeler – que dans la répétition le comportement réel se substitue aux mots dans l'acte de se souvenir. C'est ici que les idées de Lacan s'avèrent pertinentes. Les idées de Lacan sur la répétition dérivent de la conception freudienne toute en la révisant radicalement. La forme de répétition que Lacan nomme remémoration appartient au moi (l'unité illusoire du soi), une identité que l'on assume pour triompher sur la fragmentation – ou, plus précisément, une forme de fragmentation qui pourrait aussi bien être comprise comme la mort. La pulsion vers la constance qui survient au stade de miroir devient la force dynamique qui nous pousse vers la répétition. Cette pulsion vers l'unité est renforcée par l'entrée du sujet dans le domaine Symbolique, car en étant inauguré dans le Symbolique, le sujet est déchiré en deux: d'un côté, le sujet du discours conscient, le comportement, la culture, – le "je" de la signification culturelle et linguistique, le "je" qui se cherche dans le discours social – et, de l'autre côté, le soi, le for intérieur du psyché, le "je" réprimé qui, bien qu'étant dépourvu de l'intégralité requise pour se forger une vraie identité, est néanmoins signifié dans la conscience proprioceptive. Cette division est reflétée dans deux opposés ressentis qui structurent l'oeuvre de Châtel. Le premier déchirement figure dans l'oeuvre de Châtel dans le contraste ressenti entre le "soi" autonome observé dans les images sur les murs et le plafond dans *Discards/ Rebuts* et le "je" qui est réflexivement et non-thétiquement révélé au spectateur pendant que l'Autre regarde le spectateur à partir de sa position dans les images, et le spectateur devient conscient d'être pris au regard de l'autre; le deuxième déchirement est incarné dans le contraste ressenti entre le "je" qui observe, (quasiment incorporéal), cet oeil qui ressemble au sujet dans l'art moderniste, et le sujet proprioceptif. L'oeuvre décrit le pathos de l'accession au Symbolique, à travers lequel les sujets perdent leur relation immédiate à eux-mêmes – et, en plus, ils perdent la continuité inaugurale entre soi et soi, soi et l'autre, soi et le monde. Elle décrit le pathos d'un événement à travers duquel on figure en relation à l'autre comme un élément manquant – mais non purement et simplement absent de l'autre. En fait, les contrastes ressentis qui structurent l'oeuvre de Châtel décrivent le sens d'un sujet irrémédiablement déchiré, un sujet qui est à la fois présent dans l'échange avec l'autre et exclu de l'échange.

Cette division du sujet aide à expliquer l'affectivité des portraits immobilisés. Au sujet de la fixité du sujet Symbolique, le sujet qui est "pour-un-autre," une représentation à laquelle Lacan fait souvent allusion comme étant "le signifiant" pour indiquer sa qualité d'arbitraire et sa distance de la plénitude du Réel, Lacan écrit:

Étant produit à la place de l'Autre (le symbolique), le signifiant fait survenir le sujet là [c'est-à-dire, dans le registre du Symbolique], mais au prix de devenir fixe, figé. Ce qui était prêt à être dit là [pensez à ce qui est révélé à travers la proprioception] disparaît... ne plus étant autre chose qu'un signifiant. Ce n'est donc pas le fait que ce fonctionnement part de l'Autre qui le qualifie d'une aliénation. Que l'Autre devrait être pour le sujet le site de sa cause signifiante ne fait que motiver la raison pour laquelle on ne pourrait pas dire qu'un sujet soit sa propre cause...

L'identité, suggère Lacan, demeure en besoin constant de reformulation, et ainsi se répète sans cesse dans la tension entre l'idéal intérieur (révélé dans le regard de l'Autre) et les réalités externes. Voici l'origine du désir, car le désir survient d'un écart, d'une lacune dans l'être, et c'est en réponse à cet écart que le moi définit tente de fixer son être à travers la répétition. La répétition exprime ainsi l'effort constant de déjouer tout ce qui signifie la nature Imaginaire du moi, de formuler quelque chose d'unifié, quelque chose de familier qu'il pourrait placer contre ce vide, cet écart dans l'être qui caractérise le Réel. La répétition est l'insistance continue de l'inconscient dans le quotidien présent. Les messages inconscients circulent et récirculent continuellement (comme font les répétitions indéchiffrables des formes abstraites dans les *Discards/Rebuts* de Châtel). En fait, le modèle approprié de la dynamique du désir, c'est la façon qu'une machine tourne sans cesse, cette répétition continue et acharnée du fonctionnement mécanique qui est soulignée par *Discards/Rebuts*. Dans le système lacanien, la répétition ne correspond pas à l'adaptation vitale qu'elle signifie dans le système freudien; elle est plutôt la dynamique propulsée par les significations troublantes de la lacune primale dans l'être. Cet aperçu en dit beaucoup sur la qualité troublante des *Discards/Rebuts* que nous tentons d'expliquer ici.

Mais, naturellement, comme nous l'avons noté plus tôt, malgré la répétition exacte des boucles individuelles, il y a une variété dans l'oeuvre, surtout une variété sonore. Les moviolas roulent à des vitesses légèrement différentes, et les boucles qui jouent sur les machines différentes ne sont pas synchronisées – une boucle roule un peu plus vite qu'une autre et, ainsi, la relation entre les événements sonores sur les deux machines bouge constamment, se déplace d'un moment à l'autre. De plus, en se positionnant différemment dans l'espace, l'on entend la relation entre divers bruits de façon différente, et l'on observe (ou crée?) des liens différents entre les sons et les images. En réfléchissant sur cette variété, on prend note d'un fait bizarre: cette sorte de variété n'est pas une construction déterminée dans laquelle les détails précis soient parfaitement prévisibles. Il y a une dimension aléatoire dans les relations entre un bruit et un autre (et entre un son et les images diverses, bien que ces variations ne soient guère perceptibles, si tant est qu'elles le soient...). L'aléatoire signifie le fait que l'oeuvre dépasse (du point en point) le façonnement du créateur – le fait que l'oeuvre soit dégagée, séparée de l'artiste, car l'artiste ne contrôle pas les relations précises assumées par les bruits. Cette qualité d'aléatoire signifie que le processus lâché par l'oeuvre soit dégagé de l'artiste, qu'elle soit autre que l'artiste – et cette qualité d'aliéné touche le spectateur. Étant donné ses contenus (et surtout les qualités mécaniques et grinçantes des bruits), la façon que cette aliénation touche le spectateur est reliée aux processus psychiques auxquels nous avons fait allusion plus haut, à travers desquels l'ajustement entre le soi et l'autre bouge un peu et les relations entre nos soi et le monde deviennent troublées.

C'est l'aperception créative, plus qu'autre chose, qui fait qu'un individu sente que vivre en vaut la peine. Opposé à ce sentiment est une relation à la réalité externe qui en est une d'acquiescement où le monde et ses détails sont reconnus mais ne sont qu'une chose dans laquelle on peut s'ajuster – qui nous

va bien – ou qui exigent notre adaption. L'acquiescement porte avec lui un sens de futilité pour l'individu est s'associe à l'idée que rien n'est important et que vivre n'en vaut pas la peine.

Nous avons entamé cette discussion en posant une question: qu'est-ce qui pourvoit l'oeuvre de sa capacité de nous émouvoir? Le commentaire de Winnicott, pourrions-nous suggérer, contient la dynamique vitale qui nourrit *Discards/Rebuts* de ses qualités archaïques, mystérieuses, et terriblement troublées.