

Que représentent «Les ambassadeurs» ?

Clinique du tableau

Si vous aviez à transcrire ces séminaires de Lacan où il est question de tableaux, que décideriez-vous quant à leur statut ? Prendriez-vous le parti de ne retenir que ceux que Lacan a fait circuler dans les diverses séances ou présenteriez-vous également tous ceux qu'il a cités ? A moins que vous ne décidiez de laisser leur citation sous le régime du texte sans figuration picturale. Le traitement qu'en fait Jacques-Alain Miller dans la version officielle du Seuil apparaît pour le moins aléatoire : dans *La relation d'objet*, il ne présente ni *La Vierge, St Anne et l'enfant* de Léonard de Vinci, ni le carton préparatoire de ce tableau visible à la National Gallery à Londres. Le séminaire *Le transfert* ne donne aucune présentation de *Psyché surprend Eros* réalisé par Zucchi et laisse *Le bibliothécaire* d'Arcimboldo dans l'ombre. En revanche, *Les ambassadeurs* d'Holbein font le titre de la couverture des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* et les tableaux de Zurbaran, *Sainte Agathe* et *Sainte Lucie* sont visibles à l'intérieur du séminaire sur *L'angoisse*.

Ce problème inédit de transcription (au sens où il questionne un passage de langues particulier entre l'espace du texte et l'espace de la peinture) nous conduit au vif du sujet et nous conduit à en reformuler l'enjeu : quelle est l'incidence de la citation picturale sur le discours lacanien ? Peut-on considérer que tout au long du frayage de Lacan, la référence

picturale ne serait qu'illustrative ou anecdotique? Ou plus fondamentalement qu'elle participe de la fabrique théorique, qu'elle fait œuvre de doctrine, notamment autour d'un autre abord de la conception du sujet et de sa représentation, comme si elle surgissait dans un moment crucial où elle viendrait répondre à une problématique singulière posée dans le mouvement même de la théorie.

Du tableau

Afin d'apprécier la valeur subversive de l'abord du sujet au regard du tableau pictural, je vous proposerai de décliner quelques usages de ce terme dans des champs et des époques différents (tablature de l'épistémé classique, photographie théâtralisée du symptôme hystérique à la fin du XIX^e siècle, invasion de l'imagerie médicale dans la période actuelle).

D'abord, l'idéal d'une taxinomie, d'une classification faite de grilles et d'échelles concordantes, d'une correspondance parfaite, d'une congruence transparente entre les représentations et les signes, a pu tracer la perspective d'une *mathésis* universelle.

Le centre du savoir, au XVII^e et au XVIII^e siècle, c'est le tableau. Bordé par le calcul et la genèse, c'est l'espace du tableau. En ce savoir il s'agit d'affecter d'un signe tout ce que peut nous offrir notre représentation : perceptions, pensées, désir ; ces signes doivent varier comme caractères, c'est à dire articuler l'ensemble de la représentation en plages distinctes, séparées les unes des autres par des traits assignables. Sur ce mode peut se dessiner le tableau des identités et des différences.

La limite du savoir, ça serait la parfaite transparence des représentations aux signes qui les ordonnent.

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Ensuite, dans le champ neuro-psychiatrique, Charcot a pu proposer un espace spectaculaire de mise en scène du tableau de conversion hystérique placée sous les regards de ses élèves regroupés autour du cirque-amphithéâtre de la Salpêtrière. C'est comme s'il y avait eu une complaisance, une complicité entre l'hystérique et son maître, qui aurait fait «flamber» les manifestations symptomatiques dans la dimension spéculaire et spéculative.

La photographie devait bien cristalliser le cas en Tableau, non pas un tableau extensif, mais un Tableau où le Type se condenserait en une image unique, ou une série univoque d'images, le *facies*.

G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982.

Enfin, nous vivons aujourd'hui une autre période... une période grisante pour certains, une période I.R.M (imagerie par résonance magnétique) qui permet à la science de pratiquer des tomographies cérébrales visualisant l'activation des zones neuronales soumises à certaines opérations. Ces coupes seraient susceptibles de découper en tranches la pensée pour découvrir le siège de ladite réalité psychique et nous en fournir le tableau ! Ce pouvoir de fascination pour l'image médicale et mentale (que l'on pourrait qualifier de fantasme *encéphalocentrique* ou *encéphalocrate*) fait écran à tout autre résonance pulsionnelle de la pensée, celle justement qui ne serait pas réflexive, spécularisable puisqu'elle se fait «matière grise» tourbillonnant autour des trous et des orifices pulsionnels¹.

¹ Lacan, tout au long de son frayage, s'est étonné à plusieurs reprises que l'on ne s'aperçoive pas que les problèmes de conscience puissent être des problèmes de jouissance. Dans *La troisième*, il nous propose un déplacement du cogito cartésien en ces termes : «Je pars de ça, ça ne donne pas forcément la règle du jeu mais ça viendra après. Je pense donc se jouit. Descartes n'a pas entendu à propos de son «je souis» dire qu'il jouissait de la vie. Ce n'est pas ça du tout !

Parler de «clinique du tableau» c'est titrer le renversement que Lacan opère lorsqu'il se démarque de toute conscience réflexive d'un tableau clinique placé, déposé dans une pure extériorité sous les yeux d'un analyste regardant ou spéculant. A la manière de la toile retournée sur son châssis à l'intérieur du tableau des *Ménines* qui contient également le peintre, Lacan nous invite à nous situer dans cette *double inclusion*. Il ne s'agit plus d'un sujet cartésien qui s'institue du point géométral d'une perspective mais d'un sujet déjà posé sous le regard, affecté par ce qui l'a déjà regardé. Il ne s'entrevoit, comme le disait Léonard de Vinci qu'à travers cette petite fissure de l'œil, cette fente palpébrale qui lui donne la lumière de son relief. Ce n'est plus un simple champ visuel qui l'entoure, il rentre, à titre du sujet, dans le champ du désir. Comme dans le rêve, il est montré, ça le montre. L'œil, organe anatomique et perceptif, passe à la jouissance d'organe d'une pulsion scopique. Le tableau est d'un tout autre ordre de représentation que celle qui pourrait être donné par une seule réflexion punctiforme. Il devient l'espace d'une ouverture, une fenêtre où le sujet a à se repérer comme tel, dans les multiples points de vue où il est pris appelé², voire piégé dans une fixité captivante.

Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle je puisse regarder une histoire.

Alberti, *De la peinture*, 1400.

Quel sens ça a son «je souis»? Exactement mon sujet à moi, le sujet de la psychanalyse.»

² Cette préséance du regard, comme objet pulsionnel fait écho avec l'antécédence du signifiant dans le problème de la détermination du sujet posé par la formule canonique : un signifiant représente le sujet pour un autre signifiant. On remarquera que le terme de «représentant» y est maintenu sans qu'on sache, a priori à quel ordre de représentation il peut renvoyer. S'agit-il de la représentation d'un «commerce», d'une copulation signifiante (*Vorstellung Repräsentant*) ou de tenant-lieu, de vicariance (*vertreten*) ?

Une telle formulation pourrait surprendre dans la mesure où l'ordre discursif de la narration d'une histoire paraît subordonné à la facture picturale. Ce n'est pas la clinique qui fait le tableau mais le tableau qui fait la clinique³ à travers le cadrage de la fenêtre et le découpage de la scène. L'histoire n'est pas lue dans un ordre symbolique transcendantal, le sentiment de sa «réalité» dépend de la manière dont le montage pulsionnel de la représentation (*Triebrepraesentanz*) affecte sa valeur de vérité.

De plus, cette inclusion du sujet dans le tableau est redoublée par la position de l'analyste :

...une fois qu'il y entre avec l'analyse, qu'il cherche dans le cas, dans l'histoire du sujet, de la même façon que Vélasquez est dans le tableau des *Ménines*, où lui il était l'analyste, déjà, à tel moment et à tel point de l'histoire du sujet. Cela aura un avantage : il saura ce qu'il en est du transfert, ça ne passe pas du tout par sa personne. Il y a quelque chose qui a été déjà là. Ceci lui donnerait une tout autre manière d'approcher les cas. Peut-être à partir de ce moment, il arriverait à trouver une nouvelle classification clinique que celle de la psychiatrie classique qu'il n'a jamais pu toucher ni ébranler et pour une bonne raison, jusqu'à présent, c'est qu'il n'a jamais pu faire rien d'autre que la suivre.

J. Lacan *L'acte analytique*, séance du 27 mars 1968.

Cette citation nous invite à nous démarquer de toute posture psychopathologique : elle fait apparaître que «faire cas» d'une histoire ne relèverait plus d'une étude de cas mais

³ G. Didi-Huberman, *Ninfa Moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard 2002 : p.7-24 : si l'on suit cet auteur on pourrait concevoir toute clinique comme faisant l'objet d'un *clinamen*. Comme dans le mouvement de déviation des atomes de Lucrèce, le sujet se penche sur ses formes de représentation, sur ce qui a fait son inclinaison corporelle, la couche de ses symptômes, le lit de son désir. Il s'y *décline* en déclinant mimétismes, captures, intimidation, en laissant tomber la *tache qui* pouvait encore l'attacher à ce tableau.

que l'analyse se déclinerait comme les différents cas d'une langue suivant les différents régimes de représentations (spéculaire, signifiante, pulsionnelle) en jeu dans le transfert et la répétition.

Anamorphose

Qu'est-ce qui a bien pu amener Lacan à faire citation du tableau d'Holbein, *Les ambassadeurs*, dans le cadre de son séminaire⁴ ? Même si cette question un peu abrupte au premier abord apparaît embarrassante, on ne peut qu'être frappé par l'heureuse rencontre entre le métier de ces personnages qui donne le titre au tableau et leur fonction de représentation qui redouble ou met en abîme la question même de la peinture dans son geste pictural : qu'est-ce que représenter ? Qu'est-ce qui est représenté sur la toile ?

Quand vous regardez ce double portrait visible à la National Gallery de Londres, vous êtes happés par la monumentalité imposante de l'ensemble et la taille des personnages (la toile a une hauteur de plus de deux mètres) qui semblent là, présents dans la pièce. Vous êtes également saisis par l'acuité, l'exactitude et la densité des objets représentés (précision extrême dans les calculs arithmétiques, la partition du chant choral, le dessin des cartes ou dans la trame des tissus). Ce tableau vous apparaît alors comme un gigantesque trompe-l'œil d'autant que le vôtre (œil) est très vite mis sous attention flottante, attiré par le mystérieux objet volant non-identifié suspendu au premier plan. Alors, vous essayez de décupler la puissance de votre vision en vous déplaçant dans la salle de l'exposition par un travelling avant/arrière voire latéral ou par un zoom d'éloignement ou de

⁴ J. Lacan, *Les fondements de la psychanalyse*, séance du 26 février 1964.

rapprochement. Comme si «voir» le tableau supposait le mouvement théâtralisé⁵ de sa mise en scène dans l'espace où il est situé. Oui, ils sont là, ils sont bien là, en chair... et en os ! Pourtant, pour résoudre l'énigme, il vous suffirait peut-être d'extraire du tableau, parmi le tas d'instruments de mesure à votre portée (cadrans, équerres ou compas) celui qui vous permettrait de calculer très précisément la justesse de l'angle, l'exact point de vue sous lesquels vous pourriez en donner l'interprétation...

Ce double portrait des *Ambassadeurs* fut exécuté à Londres par Hans Holbein le Jeune (1497-1543) alors qu'il avait fui la réforme en quittant Bâle où il travaillait dans l'atelier de son père. Il est daté de 1533. Ce tableau lui fut

⁵ Baltrusatis, *Anamorphoses – Les perspectives dépravées-II-* Paris, Flammarion, 1984 : «Le Mystère des Deux Ambassadeurs est en deux actes.. L'installation de la peinture dans une maison devait répondre à des prescriptions précises : pour que l'effet de son dispositif fût efficace, il fallait le mettre en bas du mur, au ras ou légèrement au-dessus du sol qui paraissait prolongé dans le tableau. Dans le château de Polisy, dont la reconstruction commença en 1544, elle fut sans doute placée par Dinteville dans une vaste salle, en face d'une porte et près d'une autre sortie, chacune des deux issues correspondant à l'un des deux points de vue. Imaginons une pièce avec une entrée d'un côté, au milieu, et deux portes latérales de l'autre, le cadre installé entre les deux, dans l'axe. Le premier acte se joue lorsque le spectateur entre par la porte principale et se trouve à une certaine distance, devant les deux seigneurs, apparaissant au fond comme sur une scène. Il est émerveillé par leur allure et par la somptuosité de l'apparat, par la réalité intense de la figuration. Un seul point troublant : l'étrange corps au pied des personnages. Le visiteur avance pour voir les choses de près. Le caractère physique et matériel de la vision se retrouve encore accru lorsqu'on s'en approche, mais l'objet singulier n'en est que plus indéchiffrable. Déconcerté, le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne. Les personnages et tout leur attirail scientifique s'évanouissent et à leur place, surgit le signe de la fin. La pièce est terminée.»

commandé par Jean de Dinteville, noble français, soucieux d'immortaliser son image alors qu'il était à l'époque ambassadeur de François I^{er} auprès d'Henri VII d'Angleterre. Cette commande eut lieu au moment où son ami l'évêque de Lavaur, Georges de Selves, lui rendit visite. Elle était destinée à fixer sur la toile le moment officiel de cette rencontre. Les deux pouvoirs sont ainsi représentés :

- En «robe courte» pour le détenteur du pouvoir politique dont la stature s'avère particulièrement imposante. Sa silhouette est recouverte d'une pelure d'hermine à manches bouffantes sur chemises à crevés de soie rouge. Jean de Dinteville arbore par ailleurs le collier de l'ordre de Saint Michel, une très haute distinction de la noblesse française.
- En «robe longue» pour la puissance religieuse incarnée par cet évêque qui porte une tenue nettement plus austère dans son manteau de brocart brun l'enveloppant de la tête aux pieds.

Ces puissances s'appuient littéralement (il vous suffit de sentir la force de leurs bras reposant à l'étage supérieur de la table) sur les lettres et les sciences de l'époque, le quadrivium des arts libéraux : arithmétique, géométrie, astronomie, physique. *Table des matières* où, sur le premier plateau, apparaissent un globe céleste, un cadran solaire portatif en cuivre et un quadrant servant, dans la navigation, à calculer les coordonnées d'un navire par rapport aux étoiles. Plus à droite, on peut voir une autre forme de cadran solaire et un torquetum (instrument d'astronomie destiné à mesurer la position des planètes). Sur le plateau inférieur, reposent un globe terrestre renvoyant à l'intérêt pour les découvertes géométriques du Nouveau Monde, un luth, une équerre, un compas et... deux livres (*L'arithmétique des marchands* de Peter Aspian paru en

1527 ainsi que *Le Livre des Cantiques* de Johann Walter datant de 1524 et ouvert sur le choral de Luther).

Il y aurait donc, apparemment, parfaite correspondance entre ces disciplines et ces sciences, suprême proportion pythagoricienne entre les arts et les sons. Tout cela commercerait harmonieusement sous le regard de Dieu. Seulement voilà : dans la doublure de ce double portrait, quelque chose de plus insidieux s'insinue dans d'infimes détails sous forme dysharmonique ou dissonante. Vous ne l'avez peut-être pas saisi au premier regard car il vous faut vous déplacer dans l'espace comme sur la scène d'un théâtre... Dans l'angle supérieur à gauche, un crucifix suspendu au mur, à demi masqué par le rideau, rappelle notre contingence terrestre tandis que le luth se présente sous la forme d'un instrument à corde sautée ou effilochée. L'étui qui le contient est ouvert comme une enveloppe vide, négligemment posé derrière, à peine visible, retourné sans l'ombre du sol. C'est comme l'envers du décor qui estompe déjà l'harmonie souveraine de la représentation. Par ailleurs, au pied des ambassadeurs, le pavement est constitué par un dallage de marbre incrusté qui reproduit la mosaïque du sanctuaire de Westminster, lieu de couronnement des souverains anglais dont l'intronisation se déroulait devant... les tombeaux des anciens monarques de la Chapelle du Confesseur. Les restes des morts étaient, au même titre que les pairs qui leur rendaient hommage, les témoins du sacre. Ainsi, sous la forme inclinée de l'anamorphose à la tête de mort, l'ossement projette son ombre portée sur la *vanité*⁶ de tout

⁶ H.C. Agrippa, *Déclamation sur l'incertitude, vanité et abus des sciences et des arts*, Anvers, 1530 : «Ce que nous pensons être science n'est qu'erreur et fausseté... Les Arithméticiens et Géométriciens nombrent et mesurent toutes choses, mais l'âme, pour leur regard demeure sans nombre ni mesure. Les Musiciens traitent des sons et des chants, cependant n'entendent les dissonances qui sont dans leurs esprits. Les Astrologues recherchent les astres et discourent

règne. Il creuse, décline l'illusion de la puissance terrestre ou religieuse donnée par la politique, la science ou les arts.

Tout autant que le lieu et l'emplacement du tableau, l'identification des deux personnages est restée longtemps mystérieuse. Le recoupement des indices qu'Holbein a laissés dans sa peinture, âge de l'un inscrit au milieu des ciselures de sa dague (29ans) âge de l'autre marqué sur la tranche du livre (25ans) et notamment la mention de Polisy sur le globe terrestre ont permis de localiser l'origine française de la famille de Dinteville. Cette œuvre séjourna au château de Polisy. On a pu faire l'hypothèse qu'elle aurait pu se trouver dans la cage d'un escalier, donnant à voir, de haut en bas ou de bas en haut (et non seulement de gauche à droite ou de gauche à droite comme dans une pièce d'un rez-de-chaussée) cette fameuse anamorphose. Des techniques de restauration effectuées sous ordinateur à l'aide de logiciels informatiques ont pu révéler ou confirmer sa structure en trois dimensions.

-φ

Comment s'opère le croisement entre cette œuvre d'Holbein et la réflexion de Lacan autour du regard comme montage d'une pulsion scopique ? De quelle notion ce tableau des *Ambassadeurs* serait la représentation ? Cette déconstruction de la représentation officielle, spéculaire de ces corps diplomatiques par la présence oblique, flottante de

par les cieux et présument de deviner ce qui advient parmi le monde à autrui, mais ne se donnent garde de ce qui est près d'eux et leur est présent chaque jour. Les Cosmimètres ont la connaissance des terres et des mers, enseignent les termes et limites de chaque pays et toutefois ils ne rendent l'homme ni meilleur ni plus sage. Celui qui a appris toute chose et n'a appris que celles-ci, en vain a appris tout ce qu'il a appris.»

l'anamorphose semble attraper le regard que porte Lacan en ce point de suspension :

Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale (dimension partielle dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle) quelque chose de la fonction du manque, de l'apparition du fantôme phallique.

J. Lacan, *Les fondements de la psychanalyse*, séance du 26 février 1964.

Tout le commentaire du tableau repose sur cette équivalence posée entre cette forme d'os⁷ de seiche ou de montre molle (à la manière de Dali) et le référentiel phallique. Et même si Lacan l'affuble du signe «moins», n'y a-t-il pas là un tour de force interprétatif qui pourrait lui être renvoyé ? Mais comment entendre cette résonance ? Il poursuit dans la même séance :

Tout cela nous manifeste qu'au cœur même de l'époque où se dessine le sujet et où se cherche l'optique géométrale, Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé... sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée du (-φ) de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales.

Peut-être ne faut-il pas trop vite identifier ce signe «moins» à une soustraction arithmétique comme si l'on savait d'avance ce que recouvre cette notion de castration ! Il y aurait là un forçage qui pourrait également nous être imputé ! Sur quoi donc porterait cette soustraction, ce «suspens» ?

⁷ Savez-vous que le nom d'Holbein signifie «os creux» ? Et si c'était dans l'anamorphose même de son patronyme transféré sous forme de rébus que passait aussi – subtil clin d'œil – la signature du peintre assigné lui-même, dans son art, à l'expérience de la vanité de toute représentation !

On pourrait dire qu'en lisant ce tableau, Lacan semble se faire «ambassadeur en déplacement» dans la mesure où il opère quelques détours : il déplace le montage d'Holbein sur la vanité du pouvoir politique et religieux, de la vaine puissance des arts et des sciences en dénonçant plutôt l'illusion de tout être «en représentation». Il fait également un geste de détournement en identifiant cet objet flottant à une sorte de *hantise* phallique dont il serait vain, vaniteux ou illusoire de vouloir en établir une référence univoque. A quoi renvoie véritablement son sens ? Sur quoi repose-t-il ? Toute «pose» phallique serait là, irrémédiablement minée, obliquement soustraite ($-\varphi$) diagonalement suspendue et ne pourrait donner lieu qu'à perspective dépravée ou vanité référentielle. Fonction volante qui laisse flottante la signification dans le risque néantisant du désir, dans la mise en jeu, la dépense, la perte de sa puissance. Désir toujours énigmatique dans sa forme qui cherche le point de vue d'où il peut s'envisager. Et Lacan boucle ainsi la séance :

Mais c'est plus loin encore qu'il faut chercher la fonction de la vision. Nous verrons alors se dessiner à partir d'elle, non point le symbole phallique, le fantôme anamorphique, mais le regard comme tel, dans sa fonction pulsatile, éclatante et étalée, comme elle l'est dans ce tableau. Ce tableau n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, un piège à regard. Dans quelque tableau que ce soit, c'est précisément à chercher le regard en chacun des points que vous le verrez disparaître.

Points de vue sur la vanité référentielle

Ce dernier passage de Lacan qui semble conclure la séance, ouvre plutôt de nouvelles perspectives en élargissant résolument le champ de la réflexion sur la *vanité*. Elle ne porte

plus essentiellement sur le cadrage de cette référence phallique mais conduit à s'interroger sur tous les formes que pourraient revêtir les pièges tendues par le pouvoir référentiel et sa toute-puissance. Le peintre, du reste, n'est-il pas celui qui détourne subtilement toutes ces *commandes* officielles en faisant «voir» l'envers de ces représentations d'états ? Certes Holbein a répondu à une commande officielle pour magnifier la gloire de ce noble Jean de Dinteville et de son ami l'évêque Georges de Selves. Mais il n'en a pas moins glissé subrepticement, sous leurs pieds, l'anamorphose d'une tête de mort venant par la même subvertir, à sa façon, l'image spéculaire, soi-disant rayonnante, de leurs portraits, où se regardaient leur posture et leur prestance. Ce détournement s'est-il opéré à leur insu⁸ ou étaient-ils dans la connivence de cette fabrique ? Cette question cèle encore plus le mystère en double fonds de cette œuvre.

Dans le contexte actuel du début du XXI^e siècle la psychanalyse se retrouve sous le regard de ces nouveaux ambassadeurs de la mesure (grilles, échelles, classifications DSM4 placées au poste de commande) proposant à notre monde de nouvelles entités fictives référentielles (dépression, troubles envahissants du développement, hyperactivité, troubles obsessionnels compulsifs...) qui occultent toute position singulière du sujet dans les représentations de son histoire. Drapés dans leur outrecuidance, ils trônent imbus de leur vanité scientifique. Holbein, lui, n'aurait probablement pas

⁸ On a retrouvé des lettres de Jean de Dinteville adressées à son frère dans lesquelles il lui fait part de ses états d'âme particulièrement mélancoliques (lassitude, ennui) exprimés par l'allitération de la langue anglaise : «I am yhe most melancholy weary and wearisome ambassador that ever was seen.» A cette vanité des arts et des sciences, à cette désespérance d'un monde européen détraqué dans ses équilibres politiques et qui rend vaine toute intervention diplomatique, s'ajoute le désespoir personnel de l'ambassadeur. Cette correspondance concourt à surdéterminer l'interprétation de la vanité.

hésité à «performer» leur bourrage de crâne en leur fourrant quelque anamorphose entre leurs jambes. La position de l'analyste s'inspirerait-elle aujourd'hui de l'art du peintre dans une pratique anamorphique qui suspendrait, détournerait tout formatage référentiel afin de «faire voir ou entendre» autrement ? Quelque personne peut rentrer dans la pièce ou le cabinet plein de références officielles d'états et dans le mouvement même de ce qui peut se relancer, sous attention flottante, changer de point de vue, sous l'angle d'une autre distance, dans un retournement de sujet. Et même si d'aucuns pourraient considérer cette analogie *anachronique* par rapport au contexte et à l'époque d'Holbein, elle nous semble suffisamment heuristique pour répliquer à cette déferlante du tableau clinique (assignations de catégories universelles psychopathologiques) par une clinique singulière du tableau où se met en jeu la représentation du sujet.