

école lacanienne de psychanalyse



Revue du

Littoral

■ **Ecritures
lacaniennes**

N° 36
Octobre 1992
Revue trimestrielle
E.P.E.L

Gérald Morales : « André Leroi-Gourhan, Jacques Lacan, une nette différence », Revue du *Littoral* 1992 n°36, 161-178.

Apostille

André Leroi-Gourhan, Jacques Lacan, une nette différence

Gérald Moralès

TOUT lecteur de l'œuvre de Lacan, rencontre au cours de ses lectures, bon nombre de notions, de concepts, d'exemples qui n'appartiennent pas à ce qu'un naïf supposerait être les objets d'étude habituels de la psychanalyse.

Dans les premières séances, du séminaire non publié, *L'identification* (1961-1962), Lacan fait référence à un matériau préhistorique, une côte de cervidé sur laquelle est inscrite une série de traits verticaux, parallèles et espacés.

Avant de suivre Lacan sur l'utilisation qu'il fait de cette découverte préhistorique, et pour en percevoir toute sa singularité, nous allons parcourir brièvement ce que d'autres, ceux qui s'intéressent à la préhistoire nous en révèlent.

Cet objet n'est pas inconnu des préhistoriens, ni des historiens de l'écriture. James G. Février y fait une référence explicite dans son *Histoire de l'écriture*. Ces signes graphiques forment les premiers signes connus. Disons tout de suite que s'il paraît facile de se dégager d'une définition de l'écriture comme d'un système de signes graphiques représentant le son parlé – ce qui permet de considérer ces signes préhistoriques comme écriture – il est beaucoup plus difficile d'éviter d'injecter du sens à cette série de traits parallèles¹.

1. Février n'y résiste pas, voir p. 25 de son *Histoire de l'écriture*, Payot, Paris 1984.

1. Une certaine définition du signe

Tout signe est signe de quelque chose, mais tout signe n'a pas une « signification », un « sens » qui soit « exprimé » avec le signe².

Cette citation de Husserl, des *Recherches Logiques I*, nous convient tout à fait pour définir ces signes préhistoriques, nous permettant de maintenir une place vide au lieu de leur signification. Mais Husserl va plus loin lorsqu'il nous parle du signe comme indice³. C'est une des fonctions essentielles que le signe au sens d'indice (*Anzeichen*) « n'exprime rien », même s'il possède aussi une fonction de signification. Le signe a une double fonction, celle d'indice et celle de signification. La première étant plus extensive que la seconde, s'oublie cependant derrière ce que le signe exprime, derrière son prétendu sens. Si nous insistons quelque peu sur cette distinction husserlienne, c'est qu'elle nous aide à réfléchir sur ces signes préhistoriques qui sont, comme nous le verrons, abstraits, sans signification immédiate.

Posons donc le postulat suivant : ces signes abstraits préhistoriques ne signifient rien, mais sont indices. Étudions maintenant ces premières manifestations d'écriture.

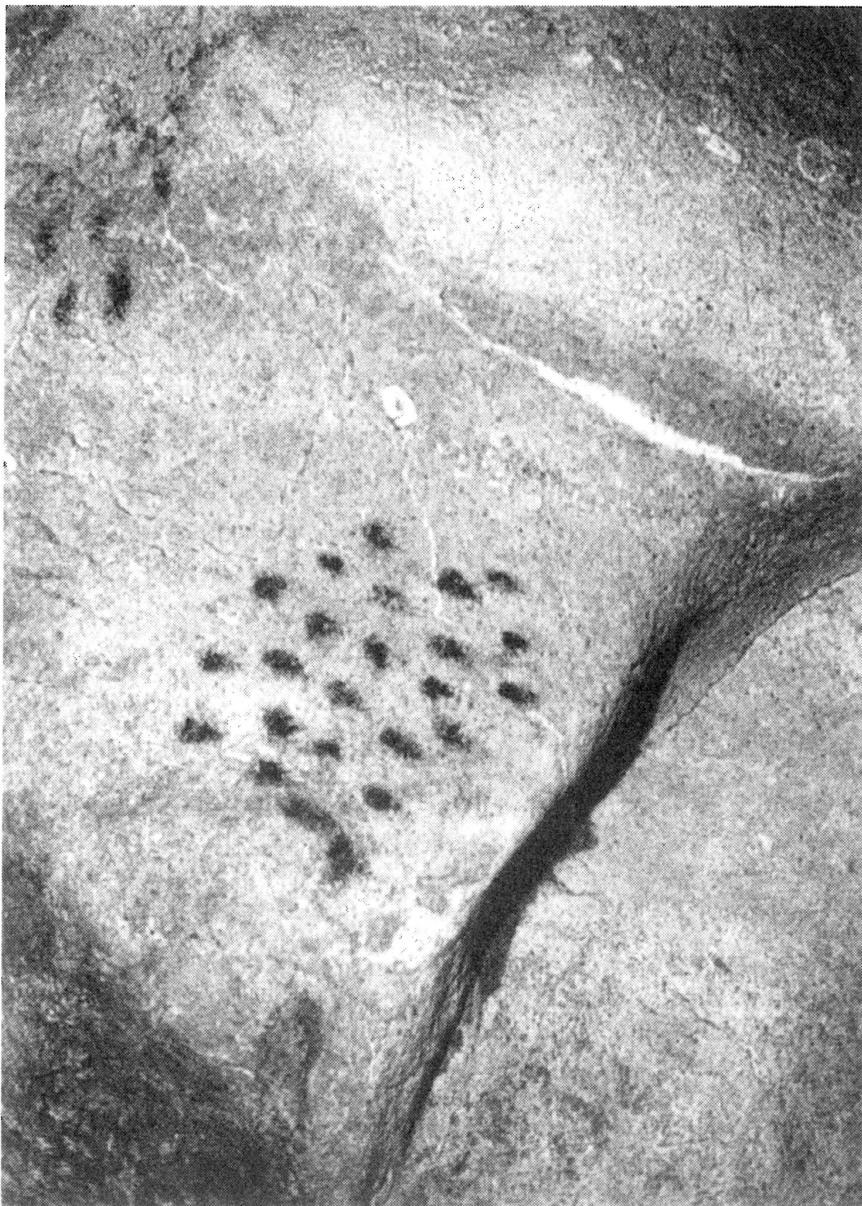
2. Les signes préhistoriques : des signes abstraits et des signes sexuels

L'opinion commune ne considère habituellement l'art préhistorique qu'au travers de son réalisme. Celui-ci, c'est-à-dire la représentation graphique qui met en forme de manière plus ou moins stylisée des objets de la réalité, essentiellement des animaux, témoigne déjà d'une étape tardive de l'art préhistorique. C'est l'art figuratif dont l'apogée se situe autour de 15 000 ans avant J.-C. Les signes qui nous occupent ici apparaissent entre 35 000 et 30 000 ans avant J.-C., c'est-à-dire au Châtel-perronien. Les hominiens comme étant les premiers traceurs (nous entendons par là ceux qui ont inscrit ces signes), connaissent depuis

2. *Recherches I, Expression et signification*, traduit par Hubert Elie, Lothar Kelkel et René Scherer, tome II, Paris, PUF, 1961, p. 29.

3. Dans *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, J. Derrida éclaire parfaitement tout cela, de son commentaire qu'il fait de cette *Recherche logique*.

des milliers d'années l'outil. Nous qualifions ces signes graphiques d'abstrait, en les opposant au réalisme des fresques pariétales. D'ailleurs, ces signes abstraits sont à repérer chronologiquement comme premiers, mais aussi comme évoluant plus ou moins indépendamment de la figuration. Si le réalisme du milieu du paléolithique supérieur masque au spectateur peu averti leur existence, dès la fin du paléolithique, l'abstraction s'accroîtra de nouveau, pour préparer la voie aux systèmes d'écritures sumériens.



Signes ponctués en nappe
Grotte d'El Castillo (Espagne cantabrique)

Quels sont ces signes abstraits ?

Sans trop entrer dans une description détaillée, car ce n'est pas ici notre propos et parce qu'aussi les travaux des spécialistes sont tout à fait accessibles⁴, nous pouvons distinguer trois grandes familles, qui vont des simples points à l'agencement en blason⁵ :

1. – les signes élémentaires ponctués. Ce sont des points ou des taches isolés, soit en alignement simple ou double, soit en nappe, généralement peints, car il est difficile de graver un point⁶, et généralement en rouge, surtout dans les grottes des Pyrénées et de l'Espagne cantabrique.

2. – les signes linéaires simples. Ce sont des tirets, des bâtonnets, des barres, isolés ou mis par paire, ou alignés, etc. Ces signes sont autant présents que ceux de la première famille, par contre ils sont peints (plutôt en noir) et aussi gravés.

3. – les signes construits. Moins distribués et moins fréquents que les autres, ils ont reçu de la part des préhistoriens des noms particuliers : claviformes ; tectiformes ; triangulaires ou angulaires ; rectangulaires ou blasons.

Ces différents signes se voient aussi bien sur les parois des grottes, que sur tout ce qui est mobile. A ce jour ce sont des incisions (famille de signes linéaires) sur os, trouvées dans la grotte du Rennes à Arcy-

4. Nous pouvons consulter pour plus de précisions : de Denis Vialou : *L'art des cavernes*, Paris, Rocher, 1987 ; l'article « Art préhistorique » in *l'Encyclopædia universalis* ; « L'art pariétal magdalénien » in Société préhistorique française. D'André Leroi-Gourhan : *Préhistoire de l'art occidental*, p. 101 et suivantes, Paris, Mazenod, 1965. *Le geste et la parole*, tome I, p. 262 et suivantes et tome II, Paris, Albin Michel, 1964. De Max Raphaël : *L'art pariétal paléolithique*, éd. Le couteau dans la plaie. De Christiane Leroy-Prost : « L'art mobilier », p. 45-51 in la revue *Histoire et archéologie* (n° 87, oct. 1984). De Brigitte et Gilles Deluc : « L'art pariétal avant Lascaux », p. 52 à 61 in la revue *Histoire et archéologie* (n° 87 oct. 1984).

5. Nous reprenons là une nomenclature de Denis Vialou.

6. Précisons ce que nous entendons par peinture et par gravure. Les préhistoriens désignent, par peinture, le fait d'apposer sur un support lithique ou osseux des matières colorantes d'origine minérale, souvent prélevées dans le sol. Les matières colorantes issues des végétaux se sont moins bien conservées. Ne confondons pas le dessin fait au trait, avec la peinture exécutée en aplat monochrome ou bichrome, avec un contour qui n'est pas toujours tracé. Sous le terme de gravure, les préhistoriens regroupent un certain nombre de réalisations faites par incisions, plus ou moins fines, larges et profondes ou faites par raclages ; ces réalisations ayant des supports résistants, mais tendres.



**Signes ponctués et signes en blason
Grotte d'El Castillo (Espagne cantabrique)**

sur-Cure, datée de 32 000 ans avant J.-C., qui forment les plus anciennes inscriptions⁷.

La première idée qu'il faut écarter lorsque l'on considère ces signes abstraits, c'est de penser qu'ils sont les balbutiements de la figuration. Nous avons en fait déjà répondu à ce genre d'interprétation en indiquant

7. Des objets de ce genre sont visibles au musée de Saint-Germain en Laye, près de Paris.

leur continuité d'existence, parallèlement à l'avènement d'un certain réalisme. Mais en outre, une autre série d'informations tirées des recherches préhistoriques, nous importe ici. D'une part, pour conforter notre idée qu'il n'y a pas un stade pré-figuratif qui donnerait naissance à l'art des fresques, d'autre part, qu'il y a dès l'origine certaines représentations qui existent dont le sens est sans équivoque, à savoir des figurations du sexe féminin.

Dès les plus anciennes figures, les séries de traits ou les cupules alignées sont associées à des symboles féminins [...]»⁸.

Tous les préhistoriens, et ici André Leroi-Gourhan, ont relevé ces premiers signes vulvaires, naissant avec les signes abstraits que nous venons de décrire.

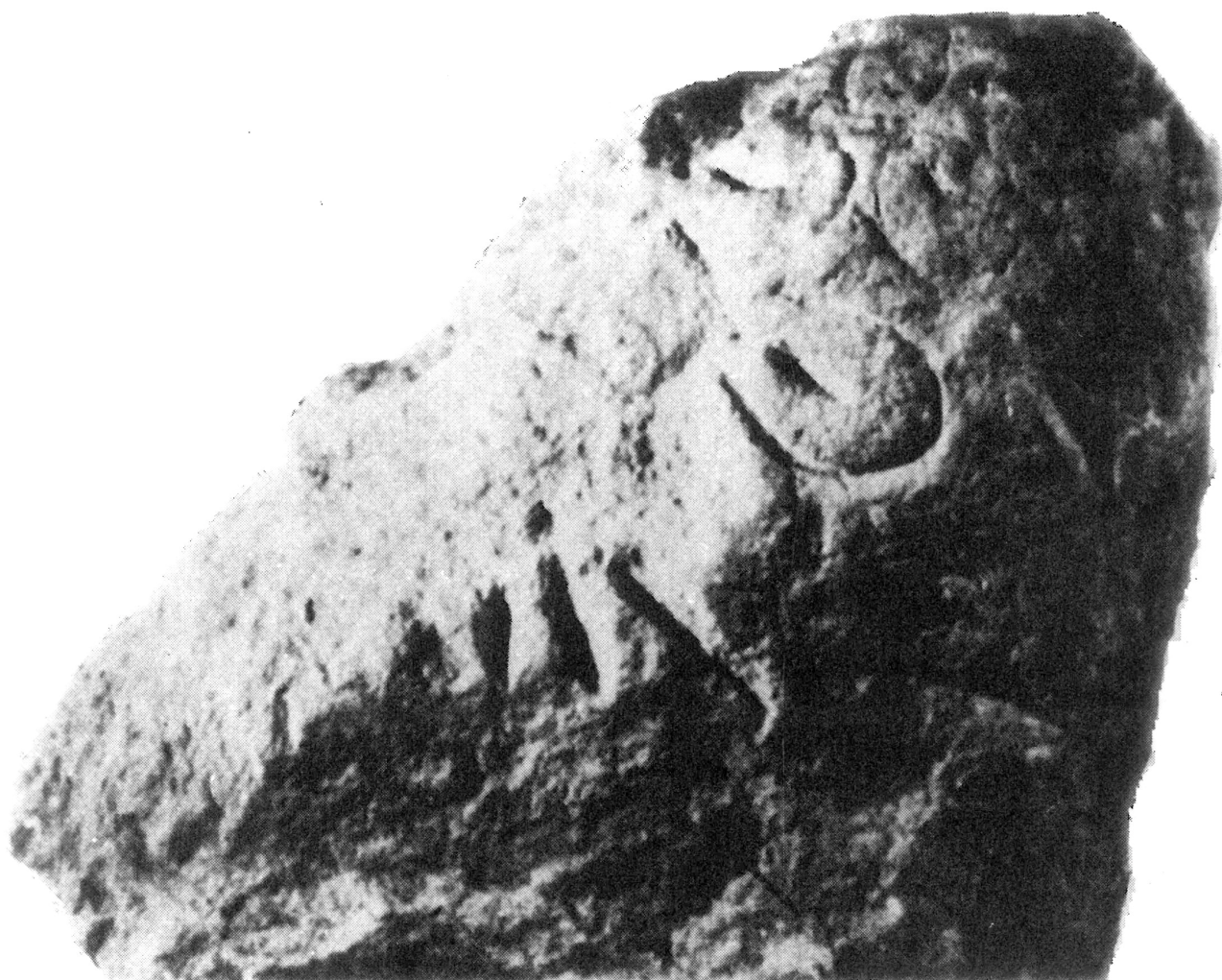
En Dordogne, aussi bien aux lieux la Ferrassie, qu'à l'Abri Cellier, des blocs gravés de vulves, datant de l'Aurignacien (30 000 ans avant J.-C.) ont été découverts. Christiane Leroy-Prost nous dit :

Ainsi à la Ferrassie (Dordogne) on a découvert une vingtaine de blocs gravés dont près de la moitié portent des représentations sexuelles. Les vulves, plus nombreuses que les phallus sont soit très réalistes soit stylisées. Elles sont également nombreuses à l'Abri Blanchard des Roches, à l'Abri Cellier⁹.

Donc de manière concomitante aux signes abstraits, principalement les séries de points ou de bâtonnets, apparaissent des représentations d'organes sexuels. Le terme de représentation n'est pas sans ambiguïté ni sans confusion possibles. La langue allemande possède deux mots qui recourent celui de « représentation ». D'une part la *Vorstellung* qui est la représentation au sens d'idée, d'image, désignant par là même le contenu immédiat ou immanent de la conscience. D'autre part, la *Repräsentation*, est la représentation au sens de substitut, de tenant lieu, de représentant (*Repräsentanz*). Lorsque les préhistoriens parlent de « représentations sexuelles », c'est plus du côté de la *Repräsentation* que de la *Vorstellung* qu'il faut saisir cette expression. Ce qui est gravé ou dessiné représente sans équivoque des sexes féminins, et quelquefois des phallus. Ce sont des représentants qui remplissent pleinement leur fonction, puisqu'ils représentent ce pourquoi ils sont représentants. Ils

8. *Le geste et la parole, op. cit.*, tome II, p. 217.

9. « L'art mobilier », p. 45 à 51 in la revue *Histoire et archéologie*, n° 87, oct. 1984.



**Bloc gravé de vulves. Aurignacien.
Abri Cellier (Dordogne)**

ne supportent que la chose, (ici le sexe), et que cela . Et c'est justement lorsque la chose aura tendance à s'effacer, à se distordre, qu'ils deviendront les représentants d'autre chose, épurés qu'ils seront d'une référence immédiatement perceptible au sexe anatomique.

Nous pouvons ici faire deux remarques : d'abord que les représentations sexuelles masculines sont nettement moins nombreuses ; ce sont les images vulvaires féminines qui caractérisent la majeure partie de l'art mobilier. Ensuite, que l'évolution chronologique de ces représentations génitales tend à les faire disparaître. Ces représentations sexuelles n'ont pas dérivé, ni dans un foisonnement ithyphallique, ni dans un affinement de leur réalisme graphique. Bien au contraire, elles ont ten-



**Bloc gravé d'une vulve. Aurignacien.
La Ferrassie (Dordogne)**

dance avec le temps, à se faire rares et vont pour les signes vulvaires se géométriser pour devenir des blasons. Nous pouvons en déduire que ces représentants sexuels sont autre chose que la naissance du réalisme graphique, ils indiquent plus qu'ils n'expriment. Nous nous trouvons donc en présence de signes abstraits et de représentants sexuels. Les représentations génitales ne semblant pas tellement disjointes des signes abstraits, car leur graphisme s'estompe très vite au profit d'une géométrisation symbolisée. Essayons maintenant avec A. Leroi-Gourhan d'en discuter leur portée.

2.1. L'approche d'André Leroi-Gourhan

André Leroi-Gourhan a proposé, après l'abbé Henri Breuil, un système de classification de l'art préhistorique, fondé sur une évolution stylistique à partir de documents précisément datés¹⁰.

Au-delà de cette classification, il nous propose une interprétation de cet art, qui se fonde sur une méthodologie statistique. A partir de cette réalité statistique, tant sur le plan du quantitatif, que du dispositif spatial de ces représentations lorsqu'il s'agit de l'art pariétal, il énonce une règle de complémentarité. Tel animal est associé à tel autre, tel signe à tel autre signe. Pour cette raison les préhistoriens parlent de l'art préhistorique comme d'un art symbolique. C'est-à-dire un art codé, qui n'est pas dans une référence directe avec la réalité et l'environnement de l'époque considérée. Il n'est pas un témoignage du vécu de l'*homo sapiens*. Parlant de la grotte de Niaux, Denis Vialou¹¹ écrit :

Considérée dans ses parties ou dans sa totalité, la construction du dispositif pariétal de Niaux est bien exemplaire. L'organisation topographique et morphologique est en accord direct avec les choix techno-stylistiques, sols ou parois, rouge, brun ou noir, les choix thématiques, animaux ou signes, bison ou cheval, point ou trait, angle ou claviforme, etc. Les assemblages symboliques confectionnées par les Magdaléniens ne laissent aucune place à une origine aléatoire des figures, qui auraient été faites au gré des chasses heureuses, des fécondités bénéfiques ou du goût pour des « Tableaux »¹² !

Un art symbolique qui se décline pour A. Leroi-Gourhan à partir de deux pôles, le masculin et le féminin. Les symboles masculins et les symboles féminins se présentent complémentaires dans chaque dispositif artistique. Ces symboles sont représentés par des animaux lorsqu'il s'agit des périodes figuratives. Reste à saisir comment cet auteur considère les signes abstraits et sexuels que nous avons décrits plus haut et qui existent, comme nous l'avons signalé, dans une certaine indépendance vis-à-vis des figurations réalistes. Dans sa *Préhistoire de l'art occidental*, après avoir rappelé la curiosité de ces signes abstraits dans l'ensemble de l'art préhistorique, et après en avoir fait le relevé

10. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, *op. cit.*

11. C'est un auteur inspiré d'André Leroi-Gourhan.

12. Denis Vialou, *L'art des cavernes*, *op. cit.*, p. 107.

systématique, Leroi-Gourhan conclut que, statistiquement, il existe deux types de séries :

celle des points simples ou alignés, des bâtonnets, des signes barbelés et celle des ovales, des triangles, des rectangles et des signes allongés à expansion latérale en accolade¹³.

Indiquant ensuite que la localisation spatiale de tel ou tel signe, dans une grotte, n'est pas due au hasard, il interprète ces deux groupes de séries de la manière suivante :

Prenant alors chacune des séries ainsi séparées, il sautait aux yeux que les ovales, triangles, et signes quadrangulaires étaient autant d'états de représentation plus ou moins abstraits des vulves qui existent dans les témoins les plus anciens. Pour les points et bâtonnets, il était évident qu'il s'agissait de signes masculins, mais leur état d'abstraction dépassait la mesure d'un simple rapprochement de forme¹⁴.

Nous voyons que la bipolarité symbolique évoquée précédemment s'applique aux signes abstraits. La série des signes féminins s'explique à partir des origines figuratives des représentants vulvaires, l'autre série va trouver sa justification en symbole masculin, à partir d'informations et de documents comme ceux de la baguette demi-ronde de la Madeleine et du bâton percé de la grotte de Massat. André Leroi-Gourhan décrit ces deux objets mobiliers :

sur les deux, à droite, on voit une tête d'ours, mais alors que le premier montre très crûment un phallus et une vulve au naturel, le second offre avec discrétion, dans le même ordre, un signe barbelé et un ovale¹⁵.

D'autres documents complémentaires sont évoqués comme le *Cabinet des Félines* dans la grotte de Lascaux où le signe barbelé est pourvu, à la base de deux expansions en demi-cercle peu équivoques.

Nous avons suffisamment suivi André Leroi-Gourhan pour qu'apparaisse clairement son explication des premiers tracés préhistoriques. Il applique aux signes abstraits, à l'aide de certaines œuvres qui fonctionnent comme garants, la règle de complémentarité des figures animales. La bipartition, symbole féminin, symbole masculin, explique les signes

13. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, *op. cit.*, p. 104.

14. *Ibidem*, p. 104.

15. *Ibidem*, p. 104.

abstrait du paléolithique supérieur. Les signes abstraits qui forment les symboles féminins, se démontrent à partir d'un réalisme originel, celui du sexe de la femme, et se situent donc, dans la filiation de forme, au regard d'une première représentation réaliste. Ce sont les signes construits, à savoir : les claviformes, les tectiformes, les triangulaires, les blasons ou rectangulaires.

Les signes abstraits qui forment les symboles masculins sont les signes ponctués et linéaires ; ils se justifient non pas dans un lien avec un modèle réaliste, un phallus, mais à partir du modèle théorique de l'auteur, sa bipolarité symbolique. André Leroi-Gourhan ne méconnaît pas ce « forçage » de lecture. Il écrit :

Les signes féminins, même dans leurs formes les plus évoluées comme les « blasons » de Lascaux, conservent, lorsqu'on considère une série évolutive, un lien évident avec leur modèle réaliste. Pour les signes masculins, il en est différemment : sans la baguette gravée de La Madeleine et sans la statistique des couplages avec les signes féminins, leur nature serait difficile à comprendre¹⁶.

Nous arrivons donc au terme de notre discussion avec André Leroi-Gourhan. Ce préhistorien comprend ces signes abstraits et ce que nous avons appelé les représentants sexuels, à l'intérieur même de son modèle interprétatif de l'ensemble des œuvres artistiques du paléolithique supérieur. C'est un art symbolique, c'est-à-dire un art dont la lecture est rendue possible grâce à un supposé codage ; celui de la bipolarité masculin/féminin. Mettant en évidence cette contrainte qu'énonce la règle de complémentarité des deux pôles, il rend expressifs ces signes abstraits.

Nous postulons, à propos de ces signes préhistoriques, de maintenir vide la place du sens, de la signification. On peut accorder à André Leroi-Gourhan, d'avoir encombré au minimum ce vide. Car, n'oublions pas la propension des chercheurs à inoculer du sens à ces signes. Qu'il nous suffise de citer E. Piette, ce grand pionnier de la préhistoire, qui voyait dans ces signes abstraits une signature de l'artiste.

16. André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, *op. cit.*, p. 107.

2.2. L'approche de Jacques Lacan

Cette année-là, 1961-1962, la recherche de Lacan vise le rapport du sujet au signifiant :

Ce dont il s'agit doit être proprement, dans l'identification, le rapport du sujet au signifiant¹⁷.

Ce concept freudien, l'identification, Lacan le travaille sur un de ses versants « marginal », le trait unique : l'*Einzigiger Zug*. L'identification porte sur un trait unique. Lacan énonce une fonction du trait unique, fonction du un :

Je me suis trouvé au terme de mon dernier discours, celui de la dernière fois, aboutir à ce que je vous ai indiqué comme reconnaissable dans la figure pour nous déjà repérée du trait unique, de l'*Einzigiger Zug* [...]. C'est pour cela que je ne sais pas jusqu'où aujourd'hui je pousserai mon discours mais il va viser d'assurer dans vos esprits cette fonction du trait unique cette fonction du un¹⁸.

Nous avons pu sortir, grâce à Husserl, d'une définition du signe uniquement fondée sur sa fonction de signification (*cf.* le signe au sens d'indice, n'exprimant rien).

N'est-ce pas quelque chose de cet ordre-là que Lacan cherche à faire lorsqu'il définit, d'une part, le signifiant comme n'étant pas le signe¹⁹, et d'autre part, lorsqu'il va chez F. de Saussure, à partir d'une conception de la langue comme d'un système de différences, prendre et définir le signifiant comme pure différence²⁰ ?

17. Lacan, *L'identification*, séminaire non publié, séance du 15 novembre 1961.

18. *Ibidem*, séance du 29 novembre 1961.

19. « Je l'indique tout de suite : le signifiant n'est point le signe », J. Lacan, séminaire *L'identification*, séance du 6 décembre 1961.

20. Il faut rappeler l'analyse éclairante de P. Lacoue-Labarthe et de J.-L. Nancy dans leur livre *Le titre de la lettre* (éd. Galilée, 1973) sur la logique du signifiant chez Lacan et des rapports que sa théorie entretient avec la linguistique de F. de Saussure. Il y a dans leur ouvrage un passage qui nous garantit de notre rapprochement entre Husserl et Lacan. Ils écrivent p. 66 : « Le signe c'est ce qui représente quelque chose pour quelqu'un. » Par le « quelque chose », cette définition marque ce que nous avons déjà noté, et qu'il faut rappeler : à savoir que Lacan, tout en prélevant sur le signe linguistique (saussurien) les éléments de sa thématique (le signifiant, le signifié, etc.), écarte la fonction dans laquelle et pour laquelle ces éléments, dans la linguistique, se disposent ensemble et comme tels, c'est-à-dire la

C'est justement dans cette nécessité de maintenir disjoints signe et signifiant et d'illustrer la proposition que le signifiant ne renvoie à aucun objet mais s'inscrit lui-même comme différence d'avec un autre signifiant, que Lacan évoque l'art mobilier préhistorique, dans la séance du 6 décembre 1961 :

Comment vous dire cette émotion qui m'a saisi quand penché sur une de ces vitrines je vis sur une côte mince, manifestement une côte de mam-mifère [...] une série de petits bâtons ; deux d'abord, puis un petit inter-valle, et ensuite cinq, et puis ça recommence [...].

Et plus loin encore toujours dans cette même séance :

Ces bâtons qui n'apparaissent que beaucoup plus tard, plusieurs milliers d'années plus tard après que les hommes aient su faire des objets d'une exactitude réaliste.

Si Lacan fait référence à l'art mobilier préhistorique, c'est pour développer un traitement autre que celui d'André Leroi-Gourhan de la notion de différence.

En effet, déjà dans l'approche de ces signes abstraits, ce qui intéresse tout d'abord Lacan, ce sont les intervalles qui séparent les traits :

[...] Car je ne songe pas à donner, faute d'information, un sens spécial à cette petite augmentation d'intervalle qu'il y a quelque part dans cette ligne de bâtons ; c'est possible, mais je ne peux rien en dire. Ce que je veux dire, par contre, c'est qu'ici nous voyons surgir quelque chose dont je ne dis pas que c'est la première apparition, mais en tout cas une apparition certaine de quelque chose dont vous voyez que ceci se distingue tout à fait de ce qui peut se désigner comme la différence qualitative : chacun de ces traits n'est pas du tout identique à son voisin [...], (séance du 6 décembre 1961).

Il y a, dans ces intervalles, l'espace et le mouvement de la temporalisation qui sont contenus à la fois. La possibilité même de cette série requiert cette dimension spatio-temporelle. C'est l'intervalle qui présente le trait tout autant que la répétition de traits produits de l'intervalle.

fonction de *signe*, ou la fonction de signification, en tant que fonction représentative (par quoi elle est impliquée, en fin de compte, en tant que fonction référentielle) ». Nous précisons que la définition du signe est de Lacan, « Position de l'inconscient » in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

Mais il y a aussi dans cette dernière citation de Lacan une façon à la fois particulière et classique d'aborder la notion de différence, que nous allons étudier et comparer avec celle d'A. Leroi-Gourhan.

3. *Leroi-Gourhan, Lacan, une nette différence*

Comme nous l'avons vu, tout le travail d'André Leroi-Gourhan a été de répertorier l'ensemble des signes et dessins du paléolithique supérieur. Une taxinomie est alors proposée qui repose sur un principe de complémentarité. Signes abstraits et dessins ou gravures, se répartissent de chaque côté d'un axe, celui du masculin et du féminin. Soigneusement et méthodiquement, chaque œuvre, ou élément d'une œuvre, se trouve polarisée sexuellement. C'est là où nous avons articulé l'indice de la différence chez André Leroi-Gourhan, dans cette répartition masculin/féminin. Cette conceptualisation est issue d'un appui sur une réalité, celle de la différence anatomique des sexes. On remarque, à partir de là, comment en quelque sorte la notion de différence est connotée d'un certain imaginaire, dès lors qu'elle entre dans le monde de la sexualité. En effet, la différence devient alors à la fois opposition et complémentarité. Deux pôles classiques d'une vision de l'inter-sexualité.

La différence des sexes soutient notre représentation du monde ou pour le moins dans ce cas précis, la classification d'André Leroi-Gourhan. Celle-ci est redevable de tout un *a priori* imaginaire. Il y a chez cet auteur, une certaine « imaginarisation » (c'est-à-dire une mise en image), un recouvrement par l'imaginaire de la différence. La différence en tant que telle n'est pas questionnée pour ce qu'elle est, mais imagée par la différence sexuelle. D'ailleurs, cette règle de complémentarité qu'énonce André Leroi-Gourhan : tout signe masculin est associé à un signe féminin, n'est-elle pas déjà la prise par l'imaginaire de cet indice de la différence ? L'œuvre fait unité, et le dispositif des fresques pariétales forme *un tout*, parce que la différence est pensée comme une dualité dont chaque pôle trouve son complément.

La proposition : la différence comme ce qui est radicalement autre, se trouve court-circuitée par un imaginaire qui fait de cet autre ce que les autres ne sont pas, mais qui laisse imaginer, justement, que la rencontre de deux autres peut faire un. Du coup la différence s'oublie, pour ce qu'elle est de fondamentalement et de toujours autre.

En revanche, il en va tout autrement chez Lacan qui garde « désimaginarisé » l'indice de la différence. En effet, avec cette notion d'*Einzigiger*

Zug (trait unique), rapport du sujet au signifiant, Lacan élabore ce qui est l'essence même du signifiant, la différence pure. S'il va chercher un matériau d'archéologie préhistorique – cette série de traits parallèles sur un morceau d'os – c'est pour nous empêcher toute inflation imaginaire. Chacun de ces traits n'est pas du tout identique à son voisin. Lacan ne cherche pas particulièrement un sens à ces traits, c'est justement parce que le sens est à jamais enfoui, ou pour le moins impossible à fixer qu'ils intéressent Lacan, comme s'il nous disait qu'avec cette série de traits, la question du sens est sans intérêt parce qu'aporétique. Ainsi, il refuse que l'imaginaire rançonne cet indice de la différence, qu'il fasse de cet indice un signe.

Cependant, cette démarcation de Lacan, vis-à-vis d'une position comme celle d'A. Leroi-Gourhan, ne nous dispense pas pour autant de regarder de plus près ce que Lacan dit de la différence. Car, si son point de vue apparaît pour l'instant avec originalité, il n'en est pas moins empreint d'un certain classicisme. Voyons ce qui est dit très précisément de cet indice de la différence.

Si chaque trait de la série diffère du suivant, il ne présente pas cependant une différence qualitative :

Vous voyez que ceci se distingue tout à fait de ce qui peut se désigner comme la différence qualitative : chacun de ces traits n'est pas du tout identique à son voisin, mais cela n'est pas parce qu'ils sont différents qu'ils fonctionnent comme différents, mais en raison que la différence signifiante est distincte de tout ce qui se rapporte à la différence qualitative, [...] ²¹.

C'est bien plutôt la répétition du trait qui retient l'attention de Lacan. Répétition du même, et qui, par le seul processus de répétition, introduit dans ces traits semblables une différence qui les rend non identiques sans pourtant rien enlever de leur mêmeté. Mais il ne faudrait pas penser cette série de traits, de bâtons comme la genèse de la comptabilité ; ce serait faire de cette série un symbole, et nous perdriions alors ce « rien » que le signe, comme indice, exprime. Car dès l'apparition de l'écriture phonétisée, des documents de comptabilité témoignent de cette forme de symbolisation ²². Il existe au musée du Louvre, ce que les

21. *L'identification*, séance du 6 décembre 1961.

22. Cf. Les actes du colloque international de l'université Paris-VI, édités sous le titre *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Paris, le Sycomore, 1982. Plus particulièrement l'intervention de Pierre Amiet :

spécialistes appellent des *calculi*. Laissons Pierre Amiet nous les expliquer :

on façonna des objets qui n'étaient pas des répliques de choses immédiatement identifiables tels que la plaquette rectangulaire, et surtout des plaquettes triangulaires portant 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 barres incisées²³.

Devant ces objets nous sommes frappés de leur ressemblance, dans le procédé, avec la série de traits sur une côte de cervidé. Il faut résister cependant à cette dérive qui ferait de l'indice un symbole. Bien sûr, on peut tout à fait remarquer que c'est justement parce que l'indice n'exprime rien, qu'il est à même de devenir un symbole de dénombrement. Bien sûr aussi Lacan s'intéresse à la genèse du calcul, mais dans ce qu'elle importe pour un sujet, comment un sujet se comptabilise plutôt qu'il ne comptabilise les objets²⁴. Il est sur ce point sans hésitation, c'est la différence pure qui l'intéresse, et il ne dévie pas du côté de la signification, ni du côté du symbole arithmétique. Lacan s'exprime dans son séminaire *L'identification* (séance du 28 février 1962), en ces termes :

[...] j'ai été amené, par le droit fil de la progression freudienne, à articuler d'une façon qui m'a paru nécessaire la fonction du trait unaire, en tant qu'elle fait apparaître la genèse de la différence dans une opération qu'on peut dire se situer dans la ligne d'une simplification toujours accrue, que c'est dans une visée qui est celle qui aboutit à la ligne de bâtons, c'est-à-dire à la répétition de l'apparemment identique qu'est créé, dégagé, ce que j'appelle, non pas le symbole, mais l'entrée dans le réel comme signifiant inscrit – et c'est là ce que veut dire le terme de primauté – de l'écriture.

Cet indice de la différence chez Lacan, exemplifié par cette série de traits, semble se définir de manière tout à fait singulière. Comme il a été dit plus haut, la différence n'est pas qualitative entre les traits. C'est-à-dire, que ce n'est pas à partir de leur grandeur, de leur épaisseur que la différence se fait. Elle apparaît dans le procédé même de répé-

« Comptabilité et écriture archaïques à Suse et en Mésopotamie » p. 39 à 47. Son intervention commence par : « La découverte de tablettes d'argile inscrites, qui étaient des documents de comptabilité remontant au IV^e millénaire, au niveau IV-a du temple Eanna d'Uruk, nous a mis en possession à partir de 1930 des plus anciens témoins de l'écriture proprement dite ».

23. *Ibidem* p. 41.

24. Cf. le livre d'Erik Porge : *Se compter trois, le temps logique chez Lacan*, Toulouse, Érès, 1989 ; où l'auteur nous explique cette logique particulière du comptage de soi.

tion de l'apparement identique. Si nous interrogeons le procédé de répétition, nous voyons une différence numérique (*numero differentia*), les traits ne diffèrent que du fait d'être plusieurs.

C'est sans doute une première approche de cet indice de la différence tel que Lacan l'utilise dans son discours. Mais c'est aussi insuffisant, car dans la citation précédente, le terme *identique* est précédé de l'adverbe *apparement*. Ce qui nous met en garde contre une conception de la différence uniquement numérique. C'est ici que Lacan se fait l'écho d'une certaine conception qu'on peut appeler classique de la différence, parce qu'historiquement repérable chez un auteur comme Leibniz. Il y a chez ce dernier ce que les historiens de la philosophie nomment le principe des indiscernables ou encore l'identité des indiscernables. Brièvement, c'est le fait que des objets réels identiques diffèrent tout de même par des caractères intrinsèques et non seulement par leur position spatio-temporelle. Leibniz écrit :

Quoiqu'il ait plusieurs choses de même espèce, il est pourtant vrai qu'il n'y en a jamais de parfaitement semblables ; ainsi, quoique le temps et le lieu, c'est-à-dire le rapport au dehors nous servent à distinguer les choses que nous ne distinguons pas bien par elles-mêmes, les choses ne laissent pas d'être distinguables²⁵.

Il nous semble que ces remarques de Leibniz sont très voisines de ce que Lacan tente de faire dans son séminaire *L'identification*, à savoir problématiser la différence de l'identique. Pour ces deux auteurs la différence n'est pas qualitative ou numérique. En effet, dire que ces traits parallèles sur la côte de cervidé ne participent pas d'une différence qualitative, ce n'est pas pour autant conceptualiser la différence comme numérique. Leibniz, mais surtout Lacan propose un troisième mode de la différence : deux objets peuvent être semblables mais non identiques. Certes, la répétition introduit de la différence, mais celle-ci n'est pas uniquement subordonnée au procédé répétitif. Il existe une différence irréductible, que la répétition du même n'épuise pas complètement. Le principe des indiscernables chez Leibniz, et la différence de l'identique chez Lacan maintiennent possible ce troisième mode de la différence qui ne doit rien ni à la signification imaginaire (le masculin et le féminin), ni à l'ébauche d'une symbolisation arithmétique (*cf.* les *calculi*).

25. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre II, chapitre 27.

4. En guise de conclusion

L'enjeu dans ces approches particulières d'André Leroi-Gourhan et de Lacan ne serait-il pas ni plus ni moins : la distinction réalité-réel ?

En effet, si l'on accepte le simple postulat que chez Lacan le réel ce n'est pas la réalité, la lecture que nous avons proposée laisse intact ce principe premier.

L'imaginaire, dans lequel se déploie l'analyse d'André Leroi-Gourhan, donne sens et consistance à la réalité. Par notre radicalité à nous maintenir hors sens, grâce à la notion de signe-indice, nous avons préservé quelque accès au réel, comme l'entend Lacan. C'est-à-dire un réel qui n'est pas sans effet sur le sujet, mais dont l'accessibilité directe est barrée. Lacan s'exprime dans la séance du 28 février 1962 en ces termes :

L'entrée dans le réel, c'est la forme de ce trait répété par le chasseur primitif de la différence absolue en tant qu'elle est là.