

La leçon de Freud

*« ...car vous savez bien quelle facilité vient à nos
traits d'esprit pour jeter de partout
à partout des ponts de liaison. »*

S. Freud

 e texte* relève plus de l'aventure que de l'essai maîtrisé d'interprétation. Dans un précédent article¹, nous reprenions la lecture d'un texte de Freud sur l'oubli des noms propres² et nous la prolongions par des conclusions qui ont pu paraître tirées par les cheveux.

Nous n'en sommes pas dupe. Nous pensons cependant que, malgré leur caractère hypothétique, elles éclairent l'oubli du nom Signorelli d'une manière qui allie, dans l'oubli, le détournement de l'attention du locuteur et de l'auditeur – soulignant un conflit entre eux, conflit éveillant un conflit interne chez l'oubliant –, les mots de remplacement, le désir à l'œuvre, sa répression, le mot d'esprit dissimulé dans la séquence et un conflit chez l'auditeur que tous ces détournements réveillent. Pour comprendre le conflit interne de celui qui oublie, il nous semble devoir d'abord passer par le conflit externe entre les deux personnes en présence, comme nous comprenons un conflit intrapsychique par ce qui se retrouve et s'analyse dans la séquence transfert - contre-transfert en analyse. L'oubli

* Dédié à mon fils David.

de nom propre ne pourrait, selon notre hypothèse, s'isoler de ces mots de remplacement et de la séquence de remplacement résultant du point de départ manquant, sauf à répéter, dans la théorie, le détournement de l'attention. La séquence serait une forme de rébus, à interpréter comme tel pour révéler le désir inconscient.

Bien des difficultés subsistent et nous avons le regret de ne savoir encore comment les résoudre. Ainsi, le « carrefour linguistique », comme topique, nous semble assuré sans pourtant être bien expliqué ni même manié avec dextérité. Outre les aspects théoriques qui lui manquent comme support indispensable, il y a la difficulté du maniement de plusieurs langues (allemand, italien, turc, bohème, etc.), pire, du maniement de l'interlangues. Ce polyglottisme et cet « interpolyglottisme » nous permettraient de bien comprendre et, surtout, de faire revivre ce carrefour, le temps de l'analyse, dans son travail de glissement d'une langue à l'autre, créant un inter-langues où l'inconscient trouve d'infinies voies d'expression. Le remarquable travail de Nicolas Abraham et de Maria Torok³ nous est revenu en mémoire au moment où, butant sur cette géniale cachette, nous nous sommes retrouvé au cœur de ce carrefour. Plus que ce travail encore, c'est celui de Freud sur le mot d'esprit⁴ qui est venu éclairer ce jeu de glissement et qui nous a fait avancer dans notre hypothèse. Il faudrait en traiter plus longuement et nous devons y revenir dans un temps ultérieur.

Pour l'heure, poursuivant notre analyse, nous nous centrerons d'abord sur la fresque de Signorelli – fresque qui revient à la mémoire de Freud de façon très détaillée au moment où le nom de son auteur est oublié – et nous en tenterons une interprétation. Là encore, il faudrait donner des bases théoriques à cette interprétation, ce à quoi nous devons sans doute nous employer ultérieurement. Nous nous pencherons ensuite sur le schéma de Freud, schéma que nous interrogerons comme s'il était lui aussi une fresque, une œuvre d'art. Nous tenterons d'en faire une lecture selon la même méthode que celle employée pour lire la fresque Signorelli et nous tenterons, ce faisant, d'en dégager la « leçon de Freud », celle à la fois donnée et reçue ; ou donnée, parce que préalablement reçue.



Lien vers la fresque de Signorelli: L'antéchrist:

<http://online.anu.edu.au/ArtHistory/renart/pics.art/0173/17370.JPG>

La fresque de Signorelli et son rébus

De l'ensemble des fresques de Luca Signorelli se trouvant dans la chapelle Saint-Brice à Orvieto, et formant le cycle de Fin du monde/Jugement dernier, nous ne retiendrons que celle de l'Antéchrist. C'est à elle que Freud pense au moment de son oubli. En pensée, il devance son compagnon de voyage et voit la fresque sans pour autant pouvoir la nommer. « Je pus me représenter les peintures avec des sensations plus vives que je ne le puis habituellement ; et avec une particulière acuité se tenait devant mes yeux l'autoportrait du peintre – le visage grave, les mains croisées – que celui-ci a placé dans le coin d'une peinture à côté du portrait de celui qui l'avait précédé dans ce travail, Fra Angelico da Fiesole...⁵ ».

Or l'autoportrait en question n'est que sur la fresque de l'Antéchrist. Force est donc de laisser les autres fresques de côté pour une analyse ultérieure et de centrer notre propos sur cette dernière.

Quand nous la regardons, notre œil hésite entre la vue d'ensemble et la vue de détail. Tentons-nous de comprendre cet ensemble sans passer par le détail que nous nous sentons perdus, reconnaissant la nécessité de saisir le plus grand nombre possible de détails pour comprendre l'ensemble. Mais par quels détails commencer ? La fresque n'est-elle pas, en effet, le type de représentation picturale empêchant le spectateur de tout voir à la fois, tout en le lui proposant ? Elle est une énigme pour la perception. Si nous regardons dans l'ensemble, nous voyons des masses de couleurs dont certaines se font écho d'un bout à l'autre du tableau (noir-noir, bleu-bleu, jaune-jaune, etc.) ; alors que d'autres se révèlent plus isolées. Nous voyons plusieurs groupes compacts, sans rien percevoir de leur détail. Considérons-nous l'un de ces groupes, qu'il semble se suffire à lui-même. Sommes-nous devant l'équivalent pictural d'une phrase ? Alors, chaque groupe équivaldrait à un mot ou à une lettre d'un mot global. Nous nous sentons contrariés dans notre volonté de comprendre et de voir rapidement et nous nous sentons ramenés au temps où nous apprenions à lire.

En ce temps-là, nous avons appris les deux lois principales à la base de la lecture – du moins en Occident – à savoir : il faut lire de gauche à droite,

revenant à la gauche de la ligne suivante à la fin de chaque droite, et de haut en bas. Ces lois peuvent-elles s'appliquer à la lecture d'une fresque ? Le seul moyen d'y répondre est d'en faire l'expérience avec la fresque de Signorelli.

Nous remarquons d'abord un ange exterminateur qui foudroie un personnage, le seul situé à mi-chemin entre ciel et terre, lui donnant ainsi une position plus élevée. Puis, vient le temple que l'on voit entouré et attaqué par les formes noires d'une soldatesque mystérieuse. De tous les personnages de la fresque, ce sont les seuls dont on ne distingue rien du corps et du visage. Anges noirs à n'en pas douter ou démons. Le diable à toutes fins utiles. Pouvons-nous lire cette première ligne ? Elle nous donnerait, approximativement : « L'ange exterminateur foudroie un personnage... injustement élevé... du temple... envahi par le diable. »

Sous le personnage déchu, au loin, un village et, plus près, un premier groupe de gens aspergés des foudres de l'ange vengeur. L'effet des foudres est plus puissant à mesure qu'elles atteignent la terre. Les personnes les plus éloignées demeurent debout, alors que celles plus rapprochées tombent et que les plus à l'avant-plan gisent inanimées. Même les deux cavaliers sont atteints. Est-ce à dire que nul ne pourra échapper au Jugement, fût-il en possession de plus de moyens que d'autres ? Peut-être. Cela dit, nous sommes comme le lecteur débutant qui, ayant commencé la lecture d'une phrase, se rend compte de son sens après en avoir parcouru une portion. Nous aurions donc le sens suivant pour la première ligne et le début de la deuxième : « Meurs, toi qui t'es élevé injustement au sommet de l'Église... de même que les tiens. »

Le second groupe, le plus isolé de tous, au centre de la fresque, semble réuni autour d'un récipient bouillant⁶. Alors que le premier groupe est surtout composé d'hommes vêtus de pourpoints, ce groupe est composé d'hommes et de femmes vêtus en costume de cérémonie, lesquels reproduisent la mode antique par opposition aux pourpoints plus contemporains. Poursuivant notre lecture, nous aurions : « Meurs – ou sois déchu – toi qui t'es élevé injustement au sommet de l'Église, de même que les tiens... actuels et... passés. »

Arrivons maintenant au troisième groupe des personnes armées, habillées à la mode du ^{xv}^e siècle, qui entourent un vieillard. L'une d'elles, en présence de personnages drapés à l'ancienne, s'apprête à lui trancher la tête. « Perdez la tête » est-il le sens de cette scène ? Sommes-nous encore dans les « supplices infligés aux vrais croyants » ? Nous ne savons pas. Il y a, à l'évidence, un sens de mourir ou de perdre la tête (mort psychique). Cela redoublerait la sentence de mort ou présenterait une alternative du genre « ou bien... ou bien » entre le supplice des vrais croyants et la fin des incroyants. À moins que ce ne soit la représentation d'un doute ou d'une ambivalence. Nous avons besoin d'aller plus loin dans notre lecture pour en décider.

Sur la dernière ligne du bas, nous rencontrons Luca Signorelli nous regardant – se détournant donc de la fresque – et, à sa droite, Fra Angelico qui, lui, regarde la fresque et, plus particulièrement l'Antéchrist. Tous deux sont drapés de noir, cérémonieusement. Immédiatement à droite de ce couple sombre éclate, en des couleurs vives, le combat de deux hommes dont le sort de celui qui est allongé sera d'imiter un moine mort, étendu à sa droite, le visage baignant dans le sang. Au-dessus d'eux, des corps empilés, bizarrement. Que dire de ce fragment si ce n'est que Signorelli se détourne de ce que regarde Fra Angelico, à savoir la punition, la mort, cette dernière supposant le plaisir qui l'a provoquée ? Ne sommes-nous pas bien près des mots de Freud dans mon schéma (voir plus loin) : « mort et sexualité » ?

La scène suivante représente le thème de la Prédication de l'Antéchrist. Debout sur un socle, devant lequel sont déposés des objets précieux, l'Antéchrist s'adresse à une foule pour le moins divisée dans son attention véritable, redoublement de l'ambivalence du couple Signorelli – Fra Angelico. En effet, à sa gauche, quelques visages sont tournés vers lui et l'écoutent ; mais la plupart discutent entre eux. Plusieurs lui tournent le dos ou sont perdus dans leurs pensées. Drapé de jaune, Christophe Colomb fait cercle autour de lui. Derrière lui, un groupe de « moines ébranlés dans leur foi⁷ » s'entretiennent sans un seul regard pour l'Antéchrist. Visiblement, l'accord n'est pas partagé. On doute de la décision à prendre. À droite, le groupe, plus animé, comprend une femme et son enfant, enfant qui paraît l'unique de la fresque. Müntz dira de cette scène : « Debout sur

un piédestal, un homme à la taille majestueuse, au visage noble, mais au regard faux, séduit les assistants par ses raisonnements capiteux. [Constatons que Signorelli évite de le représenter laid, comme l'avaient fait ses prédécesseurs ; dans cette réaction contre le type traditionnel, il devance Milton qui, comme on sait, fait de Satan un idéal de beauté.] La foule qui entoure le séducteur paraît en proie aux inspirations les plus diverses. Dans le groupe de droite, parmi les auditeurs, se fait remarquer un Juif à barbe de bouc, aux traits véritablement énergiques, figure d'une verve extraordinaire⁸. »

C'est l'ambivalence qui semble dominer la foule dont la plupart de ses membres sont vêtus avec éclat. C'est un grand jour, le jour de la « grande séduction » et l'on hésite sur le parti à choisir. Cette scène contredit celle de l'ange exterminateur en ce qu'elle permet encore le choix. Il reste du temps. La tromperie peut encore s'exercer. Autant la partie de gauche du tableau est-elle caractérisée par la violence et la mort, autant celles du centre et de la droite – sauf dans le coin supérieur droit de la fresque – lui font contraste. Pensées refoulées ? Même en ce qui concerne l'envahissement du temple, il reste du temps. Les gens d'armes ne sont pas encore entrés et le temple demeure solide de sa lourde masse. Il n'est pas encore tombé, il tient bon face à la tentation ; mais on peut croire en sa chute prochaine.

Pouvons-nous encore lire cela ? La phrase donnerait quelque chose comme : « Meurs, toi qui t'es faussement élevé au sommet de l'Église, toi et les tiens actuels et passés. Souffre si tu crois ou meurs si tu ne crois pas. J'hésite à regarder celui qui trompe les gens. D'ailleurs tous discutent et doutent, même les plus fidèles. »

Pour intéressante que soit cette lecture, elle ne nous satisfait pas. Elle contient du vrai ; mais quelque chose cloche. Les thèmes de la condamnation à mort, de la foi, du doute et du beau parleur provoquant l'ambivalence des gens nous semblent crédibles. Pourtant la phrase résumant l'ensemble devrait pouvoir s'énoncer d'une manière plus condensée, d'une manière qui définirait les lieux, la force et l'énergie de la fresque.

Après avoir mieux observé cette dernière, il nous apparaît que le peintre a donné lui-même le sens de la lecture et que ce sens soit celui indiqué par certains personnages clés. Ainsi, reprenant notre parcours depuis le début, nous pouvons voir que l'action part du coin supérieur gauche et... descend au lieu d'aller vers la droite. Les foudres de l'ange exterminateur forment, en effet, autant de verticales donnant le sens de lecture. Ces verticales s'arrêteront sur le groupe de personnages anéantis qui surplombent les deux signataires de l'œuvre. Or, si Luca Signorelli a les mains jointes, Fra Angelico, lui, pointe l'index vers la scène de l'Antéchrist. Si, partant de cet index, nous tirons une droite, nous arrivons à deux auditeurs, dont l'un pointe de son index la main vide et tendue d'une femme. Un peu plus loin, nous remarquons ce très étrange double corps Christ-diable – encore l'ambivalence – où le Christ montre son cœur et le diable pointe un index vers le sexe d'un auditeur⁹. Mais, immédiatement au-dessus de ces deux personnages, un moine indique la direction du Temple de son index tendu.

Cette orientation de l'attention du spectateur par le peintre n'est pas le propre de Signorelli. Nous la trouverons dans les œuvres de nombreux peintres de l'époque ; mais jamais dans cette proportion. Même dans les autres fresques de Signorelli, nous n'en retrouvons pas autant. Il y a, en effet, quelque nouveauté dans l'emploi que Signorelli en fait ; car il nous regarde et, doublé dans sa représentation – son corps et celui de Fra Angelico sont comme soudés –, faisant reflet à celle du double Antéchrist-démon, il nous montre quoi regarder, et quoi regarder par étapes. Il dut bien prévoir que nous pourrions nous sentir perdus dans la vision de cette fresque et voulut peut-être venir à notre aide de cette manière. Il y a, nous l'avons souligné plus haut, une étrange opposition dans les lieux (ciel-terre, groupe-groupe, temple-hors temple), dans les temps (actuel-ancien, trépas-vie, actuel-futur), dans l'action (condamnation à mort-tentative de séduction, écoute-discussion, attention-distraktion), dans l'énergie (ange exterminateur-exterminés, séducteur-séduits, discutants-silencieux). L'ambivalence de la fresque éclate dans ces oppositions et finit par étonner qui s'en avise. Sans les indications du fresquiste, notre regard errerait, lui-même divisé dans son attention et ses réflexions.

Forts de ces indications, reprenons notre lecture de la fresque et tentons de remplacer, dans cette phrase-rébus, les images de choses par des mots. Nous

obtenons alors : « Mourez (ou : Soyez déchus) toi et les tiens qui avez voulu trop vous élever. Regardez ou pas celui qui montre la main vide de la femme. Regardez ou pas le cœur (du Christ) ou le sexe (de l'homme). Doutez ! Discutez (la doctrine, la foi) ! Allez au Temple ! Les fidèles seront éprouvés, mourront ; car le temple est attaqué de toutes parts. »

La lecture est encore gauche et ressemble à celle d'un lecteur d'énigmes qui se perd dans les détails. Il y a sûrement une « formule » – au sens de S. Leclaire¹⁰ – qui éclairerait les phrases et la fresque, une formule qui résoudrait la tension de notre point de départ où nous étions saisis d'ambivalence entre la vue d'ensemble et la vue de détail. Mais quel est ce sésame qui pourrait nous ouvrir la compréhension de la fresque ? Nous avons interrogé cette dernière et nous nous sommes rendu compte que le vu nous égarait tout en nous montrant. Il faut donc délaissier ce vu et passer par les mots qu'il contient afin de saisir le dit-montré ou prononcé de façon picturale, comme dans le rêve.

Étant donné que la fresque de l'Antéchrist fait partie de l'ensemble des fresques dites du Jugement dernier, nous pouvons comprendre que le locuteur de la phrase est Dieu lui-même et Dieu s'adressant à sa créature, un jour où il décide d'en arrêter le cours de la vie. Le moment est celui du bilan, celui où l'œuvre doit rendre compte d'elle-même. Or l'œuvre se montre déchue, avant de se ressaisir et de plaider sa validité. Mais le plaidoyer est étrange, ambivalent ; la créature se cherche un nouveau sauveur... à l'image de l'ancien, mais d'une image illusoire. Le créateur se voit aussi dans sa création, sous la forme d'un personnage s'identifiant à lui et entraînant ses créatures dans un sens fourbe. Au dernier moment, la créature hésite à reconnaître son maître et le maître hésite face à sa créature. Le sens de la sentence nous *apparaît* maintenant plus clair : « Je voudrais vous tuer, vous qui avez voulu me défier (trop vous élever). Vous n'avez rien à m'offrir (main vide). J'hésite entre ma raison (pacificatrice) et mon plaisir (destructeur). Vous hésitez ? (Trois groupes autour de l'Antéchrist). Vous ne pouvez vous décider ? (Deux groupes près du Temple) Soit, j'envoie mes anges vous détruire. »

Condensons maintenant la phrase pour serrer au plus près le désir à l'œuvre : « Je tuerai ceux qui m'auront défié en doutant de moi. »

Situons maintenant la phrase dans une relation entre un créateur et un envieux du créateur qui le copie, le plagie, allant jusqu'à prendre ses apparences : « Je te tuerai pour avoir voulu prendre ma place. » Nous voilà au cœur du désir de la créature (de l'enfant) reconnu pour ce qu'il est : tuer le père et s'emparer de la mère.

Replaçons enfin, dans cette relation, l'amour que le père sent encore chez son fils et qu'il sent lui-même encore pour ce fils œdipien. L'ambivalence colorera la sentence qui résumera tout le conflit à l'œuvre. La sentence s'exprimera alors en ce raccourci, en cette formule que nous cherchions. Tout le drame qui se joue entre les deux protagonistes s'y trouvera résumé, imagé, condensé à l'extrême en un carrefour de sentiments et de mouvements pulsionnels, au point que la phrase s'énoncera d'une manière qui nous fait hésiter entre sa globalité et les détails qu'elle suppose : « Va au diable ! »

La formule résume à elle seule le lieu, le mouvement et l'énergie du conflit à l'œuvre, conflit accepté-évité. Elle est le refus de céder aux pulsions agressives qui menacent un objet d'amour... tout en exprimant ces pulsions. Elle peut aussi bien s'appliquer au Dieu envers sa créature, au père envers son fils, au créateur envers sa création, à l'auteur envers son lecteur, à toute rencontre sociale où une personne agresse une autre personne dans un transfert – d'abord éprouvé par le contre-transfert –, qu'au moi réussissant son compromis entre le désir agressif et l'interdit de sa mise en acte ou de sa verbalisation.

Pouvons-nous penser que Freud vit cela ? Certes non ! Pouvons-nous penser qu'il comprit ce rébus ? Non plus ! Mais nous pensons que le sens du désir exprimé par la fresque dut se frayer un chemin d'expression en lui. Jusqu'à se référer involontairement à la fresque – sans la nommer, en en nommant une voisine – pour dire à son interlocuteur du moment (Freyhau) et à celui de sa correspondance (Fliess) le même message résolvant pour lui les conflits. Revenant à notre essai précédent¹¹, nous pouvons mieux comprendre le sens de la recommandation d'aller à Orvieto. Interrogeons maintenant le schéma-fresque de Freud. Y trouverons-nous confirmation de ces hypothèses par une formule – fresque – schéma ?



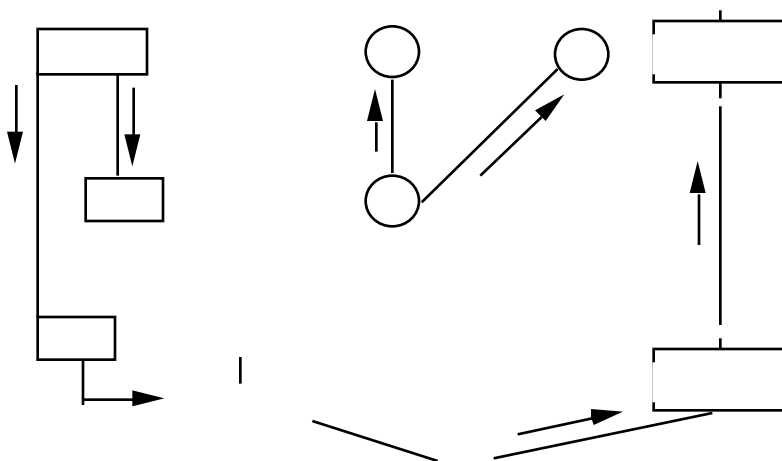
Le schéma d'un oubli

Le schéma que Freud trace de son oubli, pour intéressant et révélateur qu'il soit, ne va pas de soi. Quiconque en lirait le texte sans le schéma en ferait un autre s'il avait à le tracer. Il manque bien des détails qui éclairent l'oubli. Freud fait en effet un choix de thèmes qui réussit à rendre compte de l'oubli sans l'expliquer entièrement. Il adopte aussi une disposition de mots et de figures géométriques de même qu'un sens de lecture qui finissent par faire problème. Pourtant, ce schéma nous a paru l'équivalent d'une œuvre d'art.

À considérer ce « tableau » dans son ensemble et nous souvenant de la division que nous ressentions, à propos de la fresque de Signorelli, entre la vue d'ensemble et la vue de détail, nous nous sentons à nouveau dans le même écartèlement. Nous avons pensé l'interroger pour le comprendre en lui-même. Pour ce faire, nous allons d'abord analyser les formes du schéma avant d'y placer les mots ; puis, nous interrogerons les mots hors figures. Enfin, nous tenterons d'en trouver le sens global. Se peut-il que ce tableau soit lui-même un rébus ? Voyons ce qu'il en est.



Un tableau sans mots



Commençant à lire ce schéma, nous partons des trois rectangles de gauche. Le premier est relié aux deux autres non reliés entre eux. La direction de lecture va du haut vers le bas, les deux flèches d'orientation sont placées entre la partie supérieure et la partie intermédiaire. Le troisième rectangle est flanqué d'une flèche orientée vers le bas et la droite, non pas vers une autre figure géométrique, mais vers deux droites, dont l'une pointe vers l'intérieur d'une parenthèse et en ressort sous forme d'une liaison et d'une flèche à une accolade elle-même liée et pointée vers une autre accolade située plus haut, à la même hauteur que le rectangle d'origine. Au centre, trois cercles reliés entre eux du bas vers le haut, en partant du cercle du bas. Les deux cercles du haut ne sont pas vraiment reliés, mais comportent une ligne de liaison sans direction.

Une telle description, qui ne semble pas nous faire avancer beaucoup dans la compréhension du tableau, nous laisse perplexe. Elle nous dit cependant quelques petites choses qui peuvent lui donner du sens. D'abord, la direction de lecture est la même que celle de la fresque de Signorelli. Or, cette direction n'est pas habituelle. Symboliquement, c'est celle d'une chute, d'un à-plat et d'une remontée. Le mouvement de cette direction est celui pouvant représenter la victoire sur une difficulté à l'abord insurmontable ou qui, en tous les cas, a fortement déprimé le traceur du schéma. Au moment où Freud trace ce dernier, bien des événements pourraient correspondre à cette description, à commencer par ce quelque chose qui l'a désenchanté dans sa relation à Freyhau, jusqu'à la scène d'enfance où il est éconduit de la chambre des parents, scène ravivée par sa mésaventure avec Freyhau. Si nous reprenons le rectangle du haut comme événement premier, nous pouvons en déduire que l'événement est fermé sur lui-même, clos à toute confidence ou solution et qu'il n'est appréhendé que par ses rejetons. Les deux flèches situées en haut et parallèlement indiquent la force du mouvement intérieur.

Or, l'une d'elles conduit à un autre espace clos, à une autre idée qui ne s'ouvre sur rien tandis que l'autre poursuit son chemin et se transforme. Une telle description laisse songeur face à ses multiples possibilités d'interprétation.

La petite ligne verticale semble un lien en suspens. On ne voit pas ce qu'il relie tout en sachant qu'il relie quelque chose. Ainsi d'un oubli, qui relie un événement présent à des conflits de l'enfance et qui n'est perçu que dans son actualité, délié autant de l'événement que du passé.

La parenthèse nous montre un moment de transformation des rectangles, ce qui était fermé peut maintenant s'ouvrir et se transformer encore ; mais ce qui était ouvert d'un côté – ouverture par le haut et par le bas des parenthèses – doit se refermer pour que ça s'ouvre d'un autre – ouvertures latérales des accolades. Autrement dit, tout ne peut s'ouvrir en même temps ; il faudra même envisager de nouvelles fermetures pour que de nouvelles ouvertures se produisent. Enfin, l'accolade n'est-elle pas le signe de retrouvailles, de chaleur, de réussite ?

Les trois cercles reliés sont à prendre comme seconde chaîne associative ou comme contenu répétant ce qui s'est déjà dit. Il faudra donc reprendre le dit et le reprendre à partir d'un nouveau point pour aller plus loin ou pour réitérer le dit des parcours précédent. À la fin, tout sera repris sous forme globale. Comme pour la fresque de Signorelli, le global pourra être vu parce que le détail aura été préalablement parcouru.

Il y aurait donc des parties du message – ou du désir énoncé sous forme de formule – qui seraient bien fermées et qui résisteraient à la compréhension et d'autres qui s'y ouvriraient. Le message du début serait caché et finalement dévoilé ; il y aurait une prise de conscience progressive. Le sens premier de ce tableau pourrait se lire comme suit : « ce qui est fermé finit par s'ouvrir » et « ce qui est oublié finit par se retrouver ».

Il manque cependant une condition à cette ouverture ou à cette remémoration. Cette condition nous est donnée par Freud lui-même et d'une double manière, à savoir par les flèches et par les trois cercles.

Les flèches nous indiquent une marche à suivre, une orientation dans un enchaînement de figures disparates. « Suivez le guide », nous disent-elles. Et le guide, c'est l'enchaînement lui-même ou l'association. Le message devient : « ce qui est fermé-oublié finit par s'ouvrir-se remémorer », si on suit l'enchaînement malgré la disparité des éléments. En d'autres mots : « L'oubli disparaît si on associe librement, si on accepte de suivre ses

associations et seulement elles ». Après coup, considérant la chaîne associative, l'oublier a ce qu'il faut pour s'expliquer son oubli.

Les cercles, avons-nous dit, expriment la perlaboration et la dissimulation nouvelle, la résistance finale à vaincre. Là encore, l'association libre permettra de délier deux associations au départ faussement liées, permettant ainsi de nouvelles liaisons.

Ce serait la liberté retrouvée de l'association libre qui permettrait à la mémoire de fonctionner à nouveau tout en expliquant sa défaillance comme l'irruption d'une liaison non prévue et refoulée. L'oubli serait un refus d'association, parce que la poursuite des associations conduirait à une pensée refoulée qui fait retour et qui subit un nouveau refoulement (ou : conduirait à une pensée qui doit être repoussée parce que source de conflit interne). Cette définition nous aide peut-être à penser ce que peut être l'offense de Freyhau, soit une... interruption. Freyhau aurait coupé la parole à Freud et ce dernier s'en serait vengé en lui montrant ce qu'il vient de lui faire, en se coupant lui-même la parole, le prenant à témoin et le forçant à s'arrêter sur l'aspect déplaisant d'être interrompu et d'avoir à se chercher une manière de reprendre le fil de ses dires : « Je m'arrête comme tu m'arrêtes, je te force à constater le déplaisir de la situation. Je te demande de l'aide. Tu tentes de me la donner. Je la refuse, t'interrompant à mon tour " Non ça n'est pas cela ". Tu es mal à l'aise. Je persiste à chercher. Tu ne sais plus où tu en es. Tu me dis de passer outre. Je fais semblant de me reprendre ; mais je cherche... Je retrouve et je... t'interromps à nouveau en te fournissant ce que j'avais oublié. » Notre hypothèse se fonde sur l'observation fréquente du fait suivant : une personne interrompue dans ses dires et à qui l'on redonne la parole en s'excusant de l'avoir « coupée » (« Excusez-moi, qu'alliez-vous dire ? ») nous opposera souvent un refus du genre : « Je ne sais plus, qu'est-ce que je disais ? » C'est là que l'effort à deux se produit (tentative de séparation de la relation en même temps que vengeance) et échoue plus ou moins sur le coup, quitte à réussir... quand ce n'est plus le temps.

Un facteur plus important est la loi du talion que la psyché a tendance à appliquer dans le cas de tout déplaisir subi par l'objet. Ici, il nous faudrait reconstruire en partant de la vengeance. Si la vengeance est « telle », c'est

que l'offense a été « telle ». Notre dernier argument part du schéma lui-même. On y voit que d'un rectangle premier menant à un rectangle second (du haut vers le bas), il y a un petit rectangle intermédiaire qui ne se relie plus à rien. Voilà l'oubli, voilà l'interruption, voilà sa forme graphique.

Enfin, si la remémoration se produit, elle ne doit pas se faire en présence de l'« interrupteur »... pour une meilleure punition. Le schéma reflète bien cette tendance : la direction de lecture, donc du regard, est univoque. Or, dans la scène avec Freyhau, il y a ce détournement de l'attention qui est en même temps centration de l'attention sur un autre point. Pour ne pas voir à gauche, on insiste sur la droite et on y maintient l'attention. Pour que le détournement de l'attention soit effectif, il doit empêcher le retour : « Je t'arrête sur ce que j'ai oublié, te centrant sur mon oubli pour ne pas parler de l'offense et de mon désir de vengeance tout en ne cessant de t'en parler d'une manière incompréhensible. » C'est l'un des sens de la leçon de Freud, leçon infligée à Freyhau, puis à Fliess.

L'autre « leçon » plus analytique serait, comme nous avons commencé à le dire plus haut : « Toi qui veux comprendre l'inconscient – ce qui t'est fermé – suis-en les associations sans les interrompre, malgré leur diversité et leur apparence déconcertante. Tu ne comprendras pas d'un coup, mais progressivement. Une fois que tu auras complété une première chaîne d'associations, suis la seconde qui se présente. Elle peut en sembler différente. Elle en est plus parente que tu ne pourrais le croire. L'ensemble de ces associations formera un tableau qui, pour rébus qu'il soit, te montrera tout ce qui est essentiel pour comprendre. Il te suffira de comprendre ce tout pour comprendre ton inconscient ou celui d'un autre. »

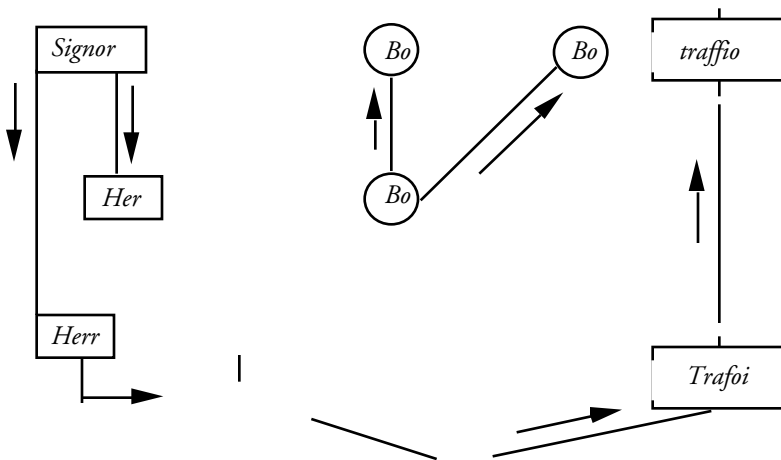
Ainsi, ce tableau d'apparence absurde contiendrait l'essentiel de la méthode de remémoration et de compréhension de l'oubli, l'essentiel de l'explication de la mémoire – le schéma est un genre de modèle de la mémoire et de son fonctionnement – des troubles psychiques et de leur traitement.

Il peut nous dire bien d'autres choses ; mais il convient de replacer les mots dans le schéma. Une nouvelle question nous saisit : « Faut-il lire seulement

le contenu des figures géométriques d'abord avant de lire ce qui en est exclu pour être capable de lire le tout ? » À tort ou à raison, nous avons choisi le chemin le plus long, celui qui devrait forcément repérer davantage l'inconscient dans ses diverses manifestations. Nous ferons donc ces trois lectures, la deuxième et la troisième à la suite, sans séparation.



Des mots contenus



Signor est le premier mot contenu s'associant à deux autres contenus descendants et sans lien direct entre eux : *Her* et *Herr*. *Signor* conduit donc à *Her* dans un premier temps d'examen et d'association formant niveau, donc niveau d'explication avant de revenir au point de départ (mais sans autre indication que celle de voir que le *Her* ne conduit qu'à un cul-de-sac, comme dans les jeux de labyrinthe, et qu'il convient de rebrousser chemin pour en emprunter un autre) pour repartir vers *Herr*. La lecture donnerait : « Signor Her, Signor Herr », la virgule indiquant le retour nécessaire et la reprise pour approfondissement vers une seule lettre formant différence, soit un « r ». Les associations repartant, une flèche nous entraîne vers une parenthèse contenant les « pensées refoulées ».

Une seule lettre, mais distinctive, nous mène directement aux pensées refoulées. Ici, c'est dans le carrefour linguistique que nous nous retrouverons pour comprendre ce qui, de ce « r » nouveau, se dit.

Signor, c'est un mot italien et un mot qui situe la langue dans laquelle l'inconscient se représente¹². *Signor(e)* veut dire « Seigneur » ou « Monsieur ». C'est d'un homme que ça part et d'un homme important qui va, selon le sens dégagé antérieurement pour les flèches, tomber ou faire tomber quelqu'un.

Ce *Signor* conduit à *Her* et à *Herr*. *Her*, c'est l'adverbe allemand qui veut dire « ici, de ce côté » ; et *Herr*, c'est le mot allemand voulant dire « Seigneur, Monsieur ».

La formule *Signor Her - Signor Herr* n'a plus guère de sens et doit se prononcer autrement soit *Signor Her (... Signor) Herr*, la parenthèse signifiant le retour à *Signor* pour aller à *Herr*, mais un retour silencieux. La formule serait *Signor Her Herr*, soit, littéralement : « Monsieur, ici, Monsieur. » Elle serait une formule pour attirer l'attention ou pour la... détourner... dans l'action présente. Elle détournerait aussi Freud de pensées plus inconscientes qui nous apparaîtront sans doute plus loin. C'est justement ce à quoi les encadrés mènent, c'est-à-dire à « pensées refoulées ». Or, dans la suite de la phrase, c'est le mot *Trafoi* qui surgit, soit le nom de lieu où Freud apprit le suicide de son patient. Le suicide représentant le souhait de mort inversé, il est facile de reprendre la phrase : « Monsieur, ici ! Monsieur : la mort. »

Trafoi conduit à *Traffio*, soit *tra* signifiant « dans, avec » et *fio* signifiant « peine, punition ». La séquence complète donnerait : « Monsieur, ici ! Monsieur : la mort, avec punition. »

Il ne reste que les trois « bo » dont deux découlent d'un Bo central, formant trois cercles en position triangulaire. Comme le Bo de Bosnie renvoie à deux Bo supérieurs, dont celui de Botticelli est directement au-dessus et celui de Boltraffio écarté sur la droite, il y a là une représentation particulièrement près de la situation œdipienne (possession d'un parent et exclusion de l'autre). Cela posé, nous serions tenté de rebrousser chemin et de donner un sens supplémentaire au *Signor Her, Signor Herr* où la

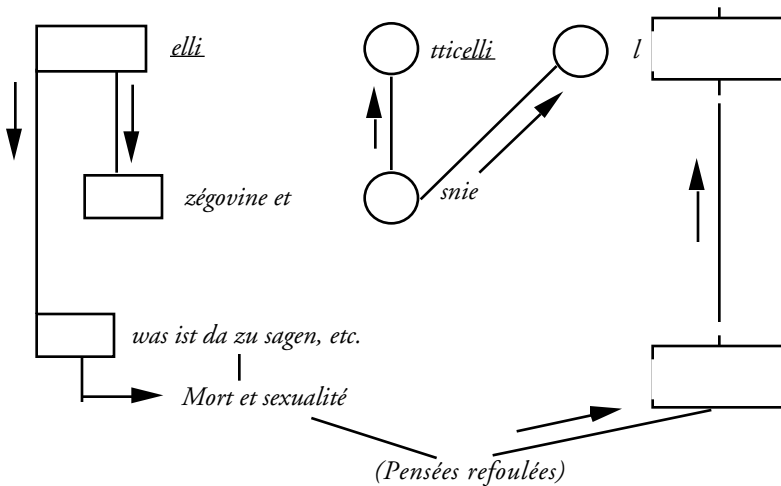
possession de *Her* par *Signor* est graphiquement évidente tout comme l'est l'exclusion du *Herr*.

Se peut-il qu'il n'y ait là qu'un effet du hasard ? Nous ne le pensons pas. L'inconscient est un grand maître d'œuvre. S'il sait si bien exprimer un désir par l'évocation d'une simple couleur comme le jaune dans les souvenirs de Freud¹³, il peut très bien se servir de figures géométriques pour signifier un désir qui s'inscrit classiquement dans une forme « triangulaire ». Or, des triangles, nous en avons justement deux ici, celui des trois *Bo* et celui, plus allongé, de *Signor-Her-Herr*.

Encore une fois, la « leçon » qui consiste à suivre les associations jusqu'au bout porte ses fruits. Il nous reste maintenant à lire tout ce qui n'est pas encadré avant de lire le tout globalement.



Des mots non contenus



Elli souligné, soit elli, est notre premier arrêt. Le mot est près du *ella* italien signifiant « elle ». Mais que voudrait dire *Signor ella* ou Monsieur elle ? Il

s'agit sûrement d'une grande « elle », d'une femme d'importance comme celles qui frappent l'esprit et le stigmatisent pour la vie d'un nom ou d'un phonème de ce nom. Donc un nom investi fortement, un nom inoubliable parce qu'aimé. Les amoureux aiment souvent chaque lettre du nom aimé et tout ce qui rime ou assone avec lui. Ils aiment tout ce qui peut le rappeler, l'immortaliser, par exemple, en le gravant sur un arbre ou en gravant les initiales des deux prénoms à l'intérieur d'un cœur. Or, des noms connus et surinvestis par Freud, celui de Gisela Fluss est sûrement le plus apte à être ainsi retrouvé, représenté par un seul phonème – et encore sous le couvert de l'italien. N'était-elle pas son grand amour d'adolescence, son grand amour secret, oublié ? N'est-il pas révélateur, à ce propos, que l'écrit de Freud succédant à celui sur les mécanismes de l'oubli porte sur les souvenirs-couvertures et que l'un des deux souvenirs évoqués lors de cette rédaction soit celui de cette jeune fille ? Nous y reviendrons.

Elli conduit à *zégovine* et à *snie*. Encore une fois confronté au carrefour linguistique, nous ne savons quel chemin choisir. Devons-nous prendre la langue inaugurée par la syllabe encadrée *Her* du début de cette ligne de lecture ? Mais, même là, faut-il prendre la langue des pays en question, prendre celle que le *her* peut indiquer, pointer du doigt comme dans la fresque de Signorelli – l'allemand, l'anglais et le turc seraient d'éventuelles possibilités – ou faut-il prendre la langue à laquelle cet aparté est rattaché et prendre donc l'italien ? Nous hésitons comme l'automobiliste qui s'engage une première fois sur la place de l'Étoile à Paris. Finalement, la dernière possibilité nous semble la plus probable ; car il y a deux circuits possibles soit le circuit italien, Signor-Her-Bosnie-Botticelli-Boltraffio, soit le circuit allemand qui part de Signorelli-Herr... jusqu'à Trafoi. Que donne alors la lecture de ces étranges mots de *zégovine* et *snie* ?

Le premier peut se décomposer en *zecca* – même s'il se prononce Tsecca – et en *vincere*. *Zecca* signifie « monnaie » et *vincere*, « gagner ». La contraction *zecca vin* donnerait « gagner de la monnaie » ou « gagner de l'argent ». Rattachant *elli* à *zecca vin*, nous obtenons : « Elle gagne de l'argent » ou « elle a de l'argent ». Nous voici loin de notre point de départ, mais au cœur de l'histoire de Gisela et, associée à elle, celle de Pauline.

Snie nous paraît plus facile, puisqu'il se rapproche de *snidare*¹⁴ (prononcer *znidaré*) qui veut dire « dénicher », « ôter du nid » ou, au figuré, « faire sortir par force de quelque endroit », ce qui rapproche singulièrement d'« arracher », « terme-carrefour » qui traverse l'inconscient de Freud selon Leclaire¹⁵ et qui se trouve au cœur des deux souvenirs-couvertures évoqués par Freud dans son article de 1899. La phrase donnerait : « Elle a de l'argent, l'arracher... ».

Rappelons le manque d'argent dont Freud s'était plaint à Fliess quelque temps avant d'entreprendre ses voyages de vacances¹⁶. Voyage... vacances... le temps bascule ; le voilà à dix-sept ans, amoureux de Gisela. Mais il est pauvre. Délices et tourments du premier amour. Un tel amour peut prendre autant la figure du *paradis* que de *l'enfer* ; car l'amoureux ne put vivre son amour qu'en imagination. Et puis, les belles amours ne sont-elles pas souvent, à l'adolescence, une sorte de *fin du monde*, la fin de l'enfance à quoi elles nous *arrachent* tout en ramenant pour nous propulser dans le futur des désirs ? Mais, trop jeune pour épouser, trop loin pour fréquenter, manque de ressources et confrontation radicale à ce qui fait défaut pour gagner cet argent, à ce contre quoi se brisent tous ces rêves... C'est l'époque du « je voudrais sans pouvoir », celle des rêveries auxquelles il faut s'arracher pour continuer son chemin. À ce propos, continuons le nôtre.

En suivant les flèches, nous passons de *snie* à *tticelliet* à *l* (précédant *traffio*). Mais, pour arriver à ce mot et ces lettres, il y a obligation de passer par les deux *Bo* encerclés. Aussi allons-nous les réserver pour la lecture finale du tableau.

Nous voici à « *Was ist da zu sagen, etc.* » signifiant littéralement « Que dire à cela, etc. ». Mais cette phrase est, dans les circonstances, une phrase traduite du turc. À défaut de pouvoir nous aventurer dans cette nouvelle langue – ce qu'il faudrait tout de même faire, ne fût-ce que pour en vérifier la pertinence – nous demeurerons dans l'allemand. Nous ne pensons pas que Freud connut le turc. Pick, lui, connaissait cette langue, mais la raconta à Freud en allemand, la traduisant de son souvenir. Aussi nous croyons-nous autorisés à demeurer dans l'univers phonétique de cette langue pour continuer notre lecture du tableau, malgré le fait que Pick et les oublis de

... son nom par Freud le rendent indissociable de l'aventure Signorelli au point de s'y retrouver de part en part du texte. C'est lui qui avait conté les histoires de Turcs à Freud et lui qui lui avait donné un moyen mnémotechnique pour se souvenir de son nom.

Was, comme préfixe, renvoie à une longue série de mots signifiant la lessive ou l'eau. *Ist* ne semble renvoyer qu'au mot *isthmus*, soit un isthme, autre mot rapproché de l'idée de l'eau. L'Italie serait, en ce sens, un immense isthme. *Da*, c'est l'adverbe signifiant « là » ou « cela ». Il renvoie à trop de mots pour que cela nous soit utile. En revanche, *dazu*, signifiant « à » renvoie à quelques mots signifiant le temps (*dazymal*), l'inclusion (*dazugehoren*), la survenue (*dazukommen*) ou l'ajout (*dazutun*). *Sagen*, « dire, signifier », renvoie à la légende, la tradition, le mythe (*sage*, *sagenhaft*) ou à « scier » (*sagen*, *sagespane*). La phrase donnerait alors : « Elle a de l'argent... l'arracher... eau... Italie... la légende. » Il n'est pas trop difficile de préciser le sens en contractant : « Si je l'épousais, je pourrais aller en Italie et vienne la légende. » Resituée dans l'histoire, elle donnerait : « Ah ! si j'étais riche, si j'étais parvenu à la richesse, je pourrais aller en Italie, être glorieux. »

Enfin, le « etc. » nous indique qu'il y a autre chose de signifié, mais tu, à préciser. Mais quoi si ce n'est la « mort et la sexualité » auxquelles nous arrivons. En allemand, mort et sexualité se dit « *tod und sexualität* ¹⁷ ». *Tod* renvoie à la mort ou à des mots signifiant la maladie, la peine capitale. C'est la fin naturelle ou le châtement (fin du monde). La « *sexualität* » ne semble pas renvoyer à autre chose qu'elle-même, même en décomposant le mot. La mort et la sexualité ou la peine capitale et la sexualité, nous fait penser à « crime et châtement » ou, au cœur de l'inconscient : le désir œdipien. N'est-ce pas ce désir qui est à l'œuvre dans les *Verdrängten gedanken*, les pensées refoulées ?

Il nous reste maintenant à reprendre le tableau dans son ensemble, à le lire avec tout ce que nous en avons tiré et à faire les liaisons que nous avons laissées en suspens.

Le premier mot est la clé du schéma. Il condense ce qui sera repris par la séquence. *Signorelli* ne doit pas être lu en entier, d'un coup. L'indication

de Freud est de le lire en séparant les syllabes. Mais il nous trompe inconsciemment en séparant d'un encadré là où il aurait fallu séparer deux fois. Le mot *Signorelli* doit se lire ainsi : *Sig-oder-el(li)* en le déconstruisant phonétiquement et linguistiquement. Il faut partir de l'italien pour retrouver les associations ; mais il faut tout ramener à l'allemand pour comprendre la condensation. En étirant le mot en allemand, nous obtenons *Sigmund Oder Gisela*, soit : « Sigmund ou Gisela », la Gisela de la robe jaune et de ses ambitions d'adolescent.

L'enchaînement des pensées est extraordinaire puisqu'il renvoie non seulement aux premières amours (Gisela renvoyant elle-même à Pauline, petite cousine à qui il voulait arracher la... fleur), aux fleurs (pissenlit-tussilage), au désir de défloration, à l'association arracher-voyager. Leclaire nous dira : « Nous voici donc revenus au deuxième mot majeur, *reissen* (arracher) ou *pflücken* (cueillir). Notons d'abord que si la confusion entre *reisen* et *reissen* est bien, comme on peut le supposer, un élément autobiographique de Freud, son analyse a dû contribuer quelque peu à l'amélioration de la phobie des voyages. Cueillir, effeuiller, arracher, déflorer, telles paraissent être les variantes majeures du terme *reissen*, élément « vivace » des souvenirs les plus anciens. Si nous y ajoutons des variantes d'accents sur le même mot, nous obtenons le modèle des confusions possibles *reisen* (voyager), *beissen* (mordre... dans le pain au goût délicieux), *heissen* (ordonner, nommer... laisser son nom à quelque découverte)¹⁸. »

Arracher, mordre, termes renvoyant au sadisme, supposant la retenue contraire et donc la mémoire et l'oubli.

Sigmund ou Gisela. Elle ou moi. Voilà le dilemme de départ, la question que les amours de vacances posent. L'argent manquant et désiré s'y associe directement. Écoutons Freud nous en raconter l'histoire et y situer les thèmes que nous dégageons de son schéma : « J'avais dix-sept ans et la famille qui m'accueillait avait une fille de quinze ans dont je tombai aussitôt amoureux. Ce fut mon premier engouement, qui ne manqua pas d'être intense mais fut tenu parfaitement secret. Peu de jours après, la jeune fille retourna dans l'institution qu'elle avait quittée elle aussi pour les vacances et cette séparation après une aussi brève rencontre ne fit qu'exalter

ma désirance. Des heures durant je m'adonnai à des promenades solitaires à travers les magnifiques forêts retrouvées, occupé à bâtir des châteaux en Espagne, qui étrangement ne tendaient pas vers l'avenir mais cherchaient à améliorer le passé. Si seulement la faillite n'était pas survenue jadis, si seulement j'étais resté au pays natal, si j'avais grandi à la campagne, si j'étais devenu aussi robuste que les jeunes hommes de la maison, les frères de la bien-aimée, et si j'avais ensuite repris la profession de mon père et finalement épousé la jeune fille qui bien sûr au cours de toutes ces années serait forcément devenue intime avec moi ! Je ne doutais naturellement pas un instant que dans les circonstances que créait ma fantaisie, je l'aurais aimée d'un amour aussi ardent que celui que j'éprouvais effectivement alors. Étrangement, lorsque maintenant je la vois à l'occasion – le hasard a fait qu'elle s'est mariée ici – elle m'est très extraordinairement indifférente, et pourtant je peux me souvenir exactement combien la couleur jaune de la robe qu'elle portait lors de notre première rencontre m'a fait de l'effet longtemps après, quand je revoyais cette couleur quelque part¹⁹. »

Peut-on croire Freud sur cette indifférence retrouvée ? Oui pour le conscient et non pour l'inconscient. Les premières amours s'oublient peut-être, mais disparaissent moins de nos intérêts que nous ne voulons l'admettre. Ceci, d'autant plus qu'elles sont des amours non réalisées, amours du rêve et du fantasme, amours servant de « couverture » à d'autres plus secrètes et chargées de culpabilité, les amours œdipiennes. Ainsi donc, derrière Gisela, Pauline et, derrière Pauline, Amalia. Dans les trois noms, le *li* de liaison : le *li* si près du *lieb*, du « cher », du « chéri ».

Le retour à la localité d'enfance, à Freiberg, l'amour soudain et inexplicable... est bien une résurgence et un dépassement de l'amour pour la mère. D'ailleurs, si les noms de lieux désignent bien des personnes, les noms de rues ne sont pas moins évocateurs et... susceptibles d'oubli²⁰. Celui de *Berggasse*, la rue où Freud résida pendant presque toute sa vie viennoise et dont il ne peut se détacher, même devant la menace nazie et qu'il quitta *in extremis* n'en est-il pas une illustration remarquable ? Du reste, combien de fois Freud, de sa Vienne détestée (?) jeta-t-il un coup d'œil désirant vers Freiberg : « Ce n'est que plus tard, jeune savant, alors que la nécessité de la vie me rudoyait et qu'il me fallait attendre si

longtemps pour avoir une situation dans cette ville-ci, que j'ai sans doute dû penser plus d'une fois qu'en fait mon père avait eu en vue mon bien en voulant par ce projet de mariage me voir dédommagé de la perte que cette première catastrophe m'avait causée pour toute la vie²¹. »

Revenant au schéma, nous voici devant les trois *Bo* que nous avons tenus à l'écart jusqu'ici. C'est, selon l'expression de Leclaire, le « mot-carrefour » *botanish*, « botanique » qui servira de décrypteur. Les syllabes-mots 1) *snie*, 2) *tticelli* et 3) *traffio* prennent le sens 1) d'arracher (déflorer), 2) de caprice (ticchio) et 3) de punition (trafio). Nous obtenons la phrase : « Elle ou moi ? Par ici la monnaie ! Déflorer ce caprice de Gisela, Que dire à cela ? (Que dire de cela ?) Dire à Gisela, en parler aujourd'hui. Dire ou me taire. Mais mort et sexualité... suicide, punition. »

Pouvons-nous refaire ce que nous avons fait du tableau de Signorelli et reconstruire progressivement la phrase pour mettre en évidence le désir qu'elle contient ? Nous obtiendrons ceci : « Penser à Gisela ou à moi ? L'argent et le plaisir. Que dire ? Meurtre (suicide inversé) et châtiment. » Précisons la phrase en la contractant : « Penser au plaisir ou à la carrière ? Que faire ? Repousser, être puni. » Nouvelle contraction : « Plaisir de repousser et punition de l'autre. » Reprenons maintenant en une formule le désir manifesté : « Qu'il (elle) aille au diable ! » ou « Au diable ! »

« Gisela, Pauline, Amalia, Freyhau et Fliess, allez au diable ! Fichez-moi la paix. Je veux être délivré de la tentation, vous repousser, vous punir de mes tourments. Disparaissez ! Soyez oubliés. Allez au diable ! Moi, je me consacre à mon œuvre. »

La référence à l'œuvre se retrouverait, dans tous les cas, par le choix de mots se référant aux fleurs, feuilles et livre (œuvre), ici par les « congrès » italiens – symbolisés par l'italien du schéma – souhaités, mais repoussés comme un désir qui dérange, qui risque de détourner l'attention de l'essentiel. « Qu'elle aille au diable ! » Voilà la formule-compromis représentant et occultant le désir inconscient : « On ne saurait ici trop fermement insister, en attendant d'y revenir, sur ce fait coextensif à toute possibilité de psychanalyse, à savoir qu'il n'y a *point de vérité au-delà ni en deçà du désir inconscient ; la formule qui le constitue, le représente en même temps qu'elle le*

trahit, vérité même du désir inconscient, qui renaît sans cesse à la réalité par la perpétuation de la transgression²². »

Ici, la victoire de la formule irait dans le sens du compromis et du mot d'esprit, comparable à l'attitude du Moïse de Michel-Ange, décidant, selon l'interprétation de Freud, de retenir sa colère tout en la soulignant d'un geste de retenue, geste pouvant signifier – et, alors avec quel esprit : « Allez au diable ! » Lisons les derniers mots de Freud à ce sujet : « Finalement, on peut ajouter en toute humilité que la cause de cette incertitude, l'artiste en partage la responsabilité avec le critique. Michel-Ange a maintes fois été dans ses créations *jusqu'à la limite extrême de ce que l'art peut exprimer* ; peut-être n'a-t-il pas non plus atteint le plein succès avec le Moïse, si *son intention était de laisser deviner la tempête qu'a soulevée une émotion violente par les signes qui en demeurent*, quand, la tempête passée, le calme est rétabli²³. »

Paraphrasant Freud, ne pourrions-nous pas dire que, dans l'oubli de Signorelli, il est allé jusqu'à la limite extrême de ce qu'il... pouvait exprimer sans se trahir, sans tout dire de cela ? La séquence (interruption par l'oubli/ demande d'aide/recherche à deux/noms de remplacement/ délaissement du mot oublié/nouvelle interruption par remémoration) n'est-elle pas l'une des limites de l'expression inconsciente dans la conscience de l'événement ? N'est-elle pas la limite extrême de ce que les mots peuvent exprimer du désir inconscient (série de désirs actuels et passés), de l'opposition à ce désir et de la solution de compromis qui est produite par cette séquence ?



Enfin !

La situation aurait été la suivante : alors que Freud est en vacances (rappel des vacances de ses dix-sept ans) et en voyage (retour vers Freiberg), il entreprend un voyage (voyage dans le voyage, de Raguse à Cattaro). Il converse avec Freyhau, l'autre voyageur, qui, selon notre hypothèse, dut lui manquer de respect en l'interrompant (en détournant l'attention vers un

nouveau sujet). Freud en est irrité. Son irritation en réveille d'autres plus anciennes liées à ses amours déçues et à l'infortune paternelle. La renonciation à son premier sujet de conversation en anime d'autres (renonciation à la fortune, à l'aisance de même qu'à Pauline (défloration) et Gisela). Mais, que dire à cela ? Outre ! Mais il ne peut passer outre. Le désir est en marche. Il espère encore la richesse. Encore ! L'échec éveille la mémoire d'autres échecs : « On ne fera rien de ce garçon ! » Le bonnet paternel jeté à la rue par un chrétien, l'*Esquisse*... etc. Semblable aux Turcs des histoires de Pick, il est fier et indépendant, mais sait se résigner quand il n'y a plus d'espoir. Il a été sociable avec Freyhau et s'en voit injustement récompensé (comme autrefois avec Gisela). D'un geste, il voudrait écarter tout désir, à vrai dire perçu uniquement par un malaise et une agitation intérieure. Il ressent une irritation qu'il ne comprend ni n'admet. Il veut la chasser et n'y parvient pas. Il parle de la mort (mort de ses espoirs avec Gisela... avec Pauline... avec Amalia). Il ne peut rien dire (pensées refoulées). Il avance dans ses pensées substitutives, il vient pour parler de la perte des plaisirs sexuels pour les Turcs et y renonce. La pensée de la mort revient sous la forme d'un tableau qu'il invite le voyageur à aller voir (voyage futur de l'invitation, actuel dans l'irritation et l'imagination). Voyage dans le voyage (Ragusa à Cattaro) dans le voyage (de vacances).

Il veut nommer le fresquiste. Pas le premier (Fra Angelico-Fliess) mais le second (Signorelli - Freud). Le nom lui échappe. Il se cramponne au nom manquant. L'oubli résiste (l'oubli est anal, l'invitation aussi). Il demande de l'aide ; mais la demande est formulée de telle sorte qu'elle induit Freyhau en erreur : Bo... Bo... Non ! Peste ! « Oublions cela ! », lui propose le voyageur, quelle importance ? » Mais le nom est précieux et ne peut essayer cette nouvelle rebuffade (pourtant incontournable). C'est que ce nom allie à jamais une partie de son prénom à une partie du prénom de l'aimée (Gisela, Pauline, Amalia) et l'exorcisme de cette alliance. La persistance de l'oubli, les mensonges recouvrant sa levée (différentes versions) et les noms de remplacement ne suffisent qu'à dévoiler en masquant. Enfin le nom est trouvé... et l'image de la fresque, tantôt si présente, disparaît. Le refoulement reprend ses droits. La formule peut maintenant être affichée publiquement tout en empêchant la compréhension. Elle est remise au public sous forme de schéma ou de tableau de mots.

Il faut passer par Orvieto, voir la fresque, la déchiffrer et revenir au schéma avec en main la formule clé. « Si tu vas à Orvieto et que tu peux décrypter cette fresque, alors tu pourras comprendre mon schéma. » C'est ce que semble dire Freud, à son insu.

Suivre Freud pas à pas, comprenant la méthode d'associations libres *sans interruption* (ou avec des interruptions signalant le travail du refoulement) et revenir plusieurs fois par les mêmes chemins en extrayant, à chaque fois, tout ce qui peut être tiré de chaque élément, il devient ainsi possible de repérer le désir inconscient dans ses lieux, dans sa force et dans ses mouvements.

Même là, il faudra suivre le guide tout en s'en méfiant – comme du guide de la grotte visitée dont il parle à Fliess dans l'une de ses lettres, soit celle du 14 avril 1898 – car le guide ne peut tout montrer de lui-même. *Privatissima, Privatissima !* Il attire l'attention sur l'objet de l'oubli à la manière d'un prestidigitateur. Nous regardons sans voir parce que c'est montrer pour en cacher l'essentiel. La formulation synthétique sous forme de fresque ou de schéma n'en demeure pas moins un rébus et un rébus difficile à voir pour ce qu'il est puisque sa perception relève du tour de force. C'est l'énigme perceptuelle du détail ou de l'ensemble ou celle non moins remarquable de la fresque ou du schéma. Même procédé avec les circonstances de l'oubli qui nous sont fournies pour être mieux déclarées inaptes à expliquer tout en expliquant. Le mot Signorelli nous est donné, mais perdu dans le schéma comme l'est l'image du peintre dans sa fresque. Les trois *Bo* sont plus accrocheurs pour l'œil, mais ils détournent du reste du schéma.

Dans tout cela, quel triomphe pour le désir de se dire ainsi publiquement (Enfin !) sans que personne ne puisse l'entendre. Voilà un véritable « monument commémoratif » de belles amours disparues, oubliées mais toujours vivantes. Mais, devant la résurgence des motifs pouvant éclairer ce monument pour ce qu'il est, qu'en dire ? Une seule chose semble nous dire Freud : « Qu'elle aille au diable ! »



NOTES

1. P. Routier, « Si vous allez à Orvieto », *Trans*, n° 5, hiver 1995, p.117-156.
2. S. Freud, « Sur le mécanisme psychique de l'oubli », in *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, P.U.F., 1984. (À l'avenir, identifié par SMPO.)
3. N. Abraham et M. Torok, *Cryptonymie, Le Verbier de l'homme aux loups*, Aubier-Flammarion, Paris, 1976.
4. S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930.
5. S. Freud, SMPO, p. 101.
6. E. Muntz, dans son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. 11, Italie, L'âge d'or, Librairie Hachette, Paris, 1891, p. 706 nous décrit la scène comme suit : « supplices infligés aux vrais croyants ».
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Nous trouvons-nous, ici, devant une préfiguration d'un geste qui intriguera beaucoup Freud ultérieurement, à savoir celui du Moïse, de Michel-Ange ? La grande quantité de vêtements drapés pourrait également préfigurer l'intérêt de Freud pour une toile de Léonard de Vinci où, justement, ce sera dans les plis d'un drapé qu'un vautour sera vu.
10. S. Leclaire, *Psychanalyser, un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*, Paris, Éd. du Seuil, 1968.
11. P. Routier, « Si vous allez à Orvieto », *op. cit.*
12. Dans la lettre précédant celle où l'explication de l'oubli Signorelli est écrite à Fliess, soit celle du 31-8-98, Freud lui écrit qu'il est à lire Lipps et lui dit 1) que « la question du rapport entre les sons l'a toujours troublé » et 2) que s'il pouvait guérir le Tsar, il deviendrait riche. « Après quoi nous tiendrions trois congrès annuels, exclusivement en territoire italien... » (*La naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1969, p. 233-234).
13. Le jaune de la robe de Gisela, des pissenlits et du machaon évoqué par l'Homme aux loups le relançant dans l'hypothèse de la robe, donc du désir pour la femme.
14. Ou de *snigghittirsi* qui signifie « chasser la paresse ». Dans les deux cas ; arracher ou (s') arracher (de la paresse).
15. S. Leclaire, *op. cit.*
16. Dans la lettre, de laquelle nous avons cité l'extrait contenant la référence aux sons et au désir de congrès en Italie avec Fliess, Freud parle aussi d'argent. Il dit : « Je pars aujourd'hui à midi, avec Martha, pour l'Adriatique ; nous choisirons en cours de route le but du voyage, Raguse, Grado, ou quelque autre lieu. "Je vendrais bien ma dernière chemise pour devenir riche", voilà une phrase d'apparence bizarre mais qui est pourtant fort sage ». N.P., p. 233. C'est nous qui soulignons. Martha, le voyage, le désir d'être riche, les vacances... Toute la lettre serait à citer pour montrer les dispositions d'esprit de Freud avant son célèbre oubli. Ces dispositions ne pouvaient que suggérer à son passé, à ses désirs d'autrefois, une possibilité de retour et d'expression.
17. Mots du schéma de Freud dans la version allemande.
18. S. Leclaire, *op. cit.*, p. 46-47.
19. S. Freud, « Des souvenirs-couverture », *Op. cit.*, p. 266.
20. Le dernier exemple d'oubli est celui d'un oubli de nom de rues dans le texte sur l'oubli des noms propres.
21. S. Freud, « Des souvenirs-couvertures », *op. cit.*, p. 267. C'est de Pauline qu'il parle ici.
22. S. Leclaire, *op. cit.*, p. 53.
23. S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 40. C'est nous qui soulignons.