

La forme aveugle

*« My favorite thing is to
go where I've never been.
It's like I've got a blind date. »*
Diane Arbus (1972)

omment écrire la psychanalyse ? De quel projet de dévoilement de « vérité psychique » cette écriture voudrait-elle témoigner ? Comment non seulement rendre compte d'une compréhension des mécanismes inconscients, mais aussi donner à en ressentir leurs effets, leurs processus sans cesse agissant en deçà et par-delà les clarifications cliniques ou métapsychologiques ? Comment communiquer le vif et non point le fixe de la forme, quel que soit dans sa surface propre le style emprunté ? Le contenu pourrait-il être indépendant de la forme ?



Dans la psychanalyse l'écriture est le *contre-champ* de l'expérience clinique. Contre-champ : terme à faire résonner dans sa double assonance, contre-champ mais tout aussi bien *contre-chant*.

Toutefois, *dans sa forme précisément* l'écriture psychanalytique n'est pas sans être tributaire des modes et des époques. C'est pratiquement d'emblée, à la simple lecture de quelques phrases qu'un texte peut être daté,

à partir du seul mode d'énonciation qui le constitue. Aujourd'hui, on peut se demander à quelle fonction élaborative correspond une tendance qui va en s'accroissant depuis une vingtaine d'années. Cette tendance, particulièrement marquée dans la tradition française, semble délaisser la prééminence d'une écriture scientifique et conceptuelle plus traditionnelle, pour favoriser une mimésis de l'écriture littéraire, une mimésis de la déconstruction poétique tout en faisant souvent appel, par de multiples insertions figuratives, à l'art (pris dans son sens large) comme relais et manifestation de productions inconscientes. Dans l'intertextualité de cette forme d'écrit on joue, à un premier niveau, d'une dialectique du caché-montré. Mais, plus profondément, on semble s'y attacher à créer une expérience de mise en mouvement particulier non seulement pour qui produit le texte, mais aussi pour qui le lit et le reçoit.

En déjouant ce que constitueraient des conventions formelles plus classiques, la visée recherchée serait de pouvoir susciter un effet de captivation qui modifierait le récepteur en créant en lui des mouvements « d'aveuglement ou d'ouverture, de certitude ou de désarroi, de passivation ou de déchiffrement [... en l'obligeant] à reparcourir les catégories familières à l'analyste : processus primaire et processus secondaire, principe de plaisir et principe de réalité, fantasme et réalité¹ ».

Chez le lecteur l'émotion éprouvée, qu'elle soit de l'ordre de la surprise, de la séduction, de l'envoûtement ou parfois même — pourquoi pas ? — de la sidération, exprimerait le premier signal en termes d'affects, de ce qu'il en est de « l'effet esthétique ». Serait-il donc possible qu'une intentionnalité de la forme s'impose au récepteur, lui fasse en quelque sorte commande ?

Il est aisé de reconnaître dans cet idéal d'écriture la filiation qui est la sienne et la marque de « la voie royale » du rêve, ce modèle originaire et peut-être encore ultime de la psychanalyse.



Freud n'a cessé, pour sa part, de souligner la puissance d'attraction, la « magie », de ce qui « à travers le labyrinthe du cœur chemine dans la nuit² », et dont les vers de Goethe dans *La dédicace de Faust* rejoignent, le rappelle-t-il à la fin de sa vie, ce qu'il en est de sa fascination propre :

*« De nouveau vous nous approchez formes vacillantes
 Qui naguère vous êtes précocement offertes à ces regards encore troubles
 Tenterai-je cette fois encore de vous saisir et de vous fixer³ ? »*

Parallèlement à l'attraction toujours active qu'imprime en lui l'état de rêve — et qui ne cesse de se faire jour dans son œuvre — son intérêt pour l'art, lui aussi, n'a cessé de se dire : dans ses temps de loisir, dans ses voyages, dans le foisonnement de son environnement domestique, dans le cabinet d'amateur qu'était son bureau de consultation et, bien évidemment, dans de multiples détours de ses écrits. Mais autant que cet amour de l'art s'exprime et se répète, on pourrait dire que, autant, il se *dément*.

L'extrême classicisme de ses références en matière d'art visuel et de littérature fait de Freud un homme pétri des humanités selon les règles de l'élitisme le plus traditionaliste de son temps. Alors qu'il est peu enclin — c'est ici un euphémisme, en fait, il est totalement fermé — aux productions culturelles qui lui sont contemporaines et qui pourtant, à plus d'un titre, se trouvent en correspondance avec la théorisation des processus inconscients qu'il est en train de mettre au jour. L'expressionnisme allemand lui est inaccessible. Les œuvres, en particulier de Kokoshka ou d'Egon Schiele pour ne citer que celles-ci, le rebutent, plus, lui font horreur. Il confie à Oscar Pfister qui attirait son attention sur ces productions : « Je dois vous dire qu'en privé je n'ai aucune patience avec les déments. Je vois seulement le mal qu'ils peuvent faire et en ce qui concerne ces "artistes", je suis en vérité un de ces philistins indécorables que vous clouez au pilori⁴. »

On pourrait aisément voir dans les choix artistiques qui sont les siens, une résurgence de ce que Patrick Miller nomme, à si juste titre, la « tentation apollinienne⁵ » de Freud — en référence à la pléthore phallique de sa conception de la sexualité. Ce ne serait donc pas par hasard si les références de l'amateur parfaitement profane qu'il est appartiennent à un ordre où l'art est placé du côté de l'idéation, du côté du formalisme. Pas par hasard non plus si, dans la sélection de sa collection d'objets et dans les exemples de l'histoire de l'art qui lui servent de relance théorique ou auto-analytique, Freud s'inscrit de manière explicite dans la filiation platonicienne ou néo-platonicienne du Beau.

C'est pourquoi, en correspondance avec ce que l'onirique semble lui donner à ressentir et à éprouver — sensation qu'il tend à idéaliser — et

qu'il qualifie d'« incomparable » — les formes qui, dans le registre de l'art, l'attirent sont celles qui semblent relever d'une instance de représentation suffisamment rassurante pour pouvoir apprivoiser au plan de l'affect ce qui les a sollicitées.

La pulsion est suffisamment endiguée ; elle peut devenir scopique et se muter en plaisir de voir et de regarder : « De tous les raccords possibles aux pensées essentielles du rêve, ceux *qui permettent une représentation visuelle* sont toujours préférés et le travail du rêve ne recule pas devant l'effort nécessaire pour *faire d'abord passer les pensées toutes sèches dans une autre forme verbale*, celle-ci fût-elle très peu habituelle, *pourvu qu'elle facilite la représentation*⁶. »

« Le Beau » serait donc d'autant plus beau qu'alors même qu'il produit un puissant effet, difficilement qualifiable *a priori*, il permet dans un même mouvement son endiguement. Ainsi en va-t-il pour le Moïse de Michel-Ange qui trouble certes, enchante, mais n'effraie pas.

Deux textes, entre autres, me semblent eux aussi pouvoir nous aider à sentir ce qu'il en est pour Freud de la sollicitation pulsionnelle mais aussi de sa précarisation interne lorsqu'il est face au « Beau ». Il s'agit des fragments autobiographiques dont témoignent « Les souvenirs de couverture » (1899) et « La passagèreté » (1915). Dans le texte de 1915 en particulier, on sent avec force l'œuvre de la mélancolie et le relais de l'autre texte fameux sur le même thème, qui sera publié la même année.

Peut-on penser le beau, en ressentir la jouissance, semble dire l'auteur, en dehors de l'anticipation de sa fugacité ? En dehors du processus insaisissable du temps, de l'évanescence de la vie qu'accompagne l'infini des deuils à effectuer ? La conflictualité qui s'exprime dans le désinvestissement des objets susceptibles d'avance d'être perdus, puisque tout est destiné à mourir, à disparaître, à faire défaut, serait ce qui dévaloriserait chez beaucoup le sentiment du beau, sa jouissance physique, et même nourricière. Posture défensive mélancolique s'il en est...



Toutefois, tout au long du parcours de l'écriture freudienne le plaisir du beau, aussi fragile soit-il, se double de surgissements indomptés et désorganisateurs. Fragments irrépressibles, ils expriment le

dessaisissement du sujet. Ce qui dans le travail sur le rêve est nommé par Freud « l'incomparable beauté⁷ » est ce qui sollicite le « plaisir à regarder⁸ ». Il se juxtapose cependant aux innombrables occurrences d'un « je ne peux pas regarder ça⁹ » ou du « non vixit ¹⁰ » du rêve de Brücke ou encore celles des rêves de cadavre... En fait, il serait plus approprié de dire que le plaisir à regarder chez Freud s'entremêle avec le non-plaisir à regarder. Plus, avec l'horreur *à* regarder. L'horreur *de* regarder.

Quelques écrits parmi les plus brefs, et dont on peut considérer, me semble-t-il, qu'ils sont tous associés à l'art, font irruption au plus proche du condensé d'une image de rêve : « La tête de Méduse » bien sûr, mais aussi d'autres textes parfois lapidaires, par exemple « Grande est la Diane des Éphésiens », et toutes ces incidences fulgurantes, qui s'associent au décryptage des significations oniriques et semblent s'imposer avec une force brutale : le « nullement appétissant¹¹ » qu'on est « obligé de goûter », comme dans un état de viol et qui renvoie bien entendu à la vision refoulée du sexe de la femme.

Le primat de l'image, qui dans le rêve enchante si puissamment Freud, semble donc se doubler d'un voilement obligé que la figure d'Œdipe, aveugle d'avoir vu, exprimera dans une métaphore centralement organisatrice. En ce sens, on peut se demander si, à leur tour, les multiples références à l'art que Freud privilégie n'accompagneraient pas elles aussi, dans un même mouvement de nécessité interne, une visée d'oblitération comparable à celle que produit la figuration du rêve. La recherche du Beau figurerait ainsi comme une espèce de réflexe aseptique. L'art qu'il croit aimer serait dès lors, pour lui, un écran de représentation créant une mise à distance du regardant-voyeur, véritable bouclier « apotropeique », par rapport à cette réalité qui, si nous le suivons, est bien celle de la différence des sexes et de la castration. Effroi, répulsion quasi gustative, associés à la vulve de la femme qui, chez Rabelais on s'en rappelle, va jusqu'à faire prendre la fuite au diable¹². Comment ne pas s'associer ici à la si juste remarque de Murielle Gagnebin concernant « l'aphorisme de Freud selon lequel le beau c'est le bon et le laid, le mauvais¹³ » ?



On ne peut que souligner l'insistance chez Freud concernant une conception du Beau comme appartenant au registre de l'idéation. Et même plus, de l'idéalisation.

Je ferais de cette insistance si manifeste le signe d'une résistance qui s'exprime dans le formalisme même des œuvres picturales et statuariques auxquelles spontanément il se réfère. (Il me semble qu'on pourrait très probablement dire la même chose de ses choix littéraires.)

En d'autres termes, je dirais que ce qui lui apparaît, ce qu'il ressent, comme étant le Beau est une forme qui s'imprime alors même qu'elle déforme. Cette *résistance de la forme*, c'est ce qu'on retrouve dans l'œuvre d'art, dans le rêve, ou encore dans le souvenir écran. Ce qui dans l'élaboration théorique concernant le rêve est dénoté comme étant une opération de *traduction*, soit le passage d'une forme première à une autre qui lui est de nature étrangère, tempère donc ce qui, sinon, resterait sauvage, insoutenable (pour le regard ?). En tout cas inassimilable pour la psyché. Elle transforme un processus qui, dit Freud, n'était encore originairement que « tout sec ».

Sans qu'on puisse aucunement en douter, c'est bien quelque chose resté au plus près du pulsionnel et des marques mnésiques archaïques, ces trames brutes de l'inconscient, qui se trouve désigné par ce terme. Mais qu'indique plus précisément dans sa valence péjorative ce qui serait « tout sec » ? Quel(s) terme(s) opposé(s) s'esquisse(nt) ici dans la pensée latente de Freud ?

Il est clair pour lui que le passage entre les niveaux de pensée qu'opère le travail du rêve est profondément mutatif. Le *dénudement* originaire se pare brusquement, grâce au changement de langue, de forme, voire de chair. Avec le nouveau qui s'ajoute il se produit du surplus qui dès lors devient qualifiable pour la psyché. Le sec change de teneur, on pourrait tout aussi bien dire qu'il change de goût. Et c'est bien là ce que l'on « préfère ».

Cette nouvelle formation-déformation, qui est un détour incontournable, pour qu'advienne la pensée est aussi un détour de recouvrement — ce que la forme imprime vient à la place d'une trace oubliée. Terme à entendre au sens de « en échange » d'une première forme, d'une première marque, mais aussi au sens de « au même lieu » de ce que furent des linéaments plus originaires. La substitution qui fait naître la représentation n'efface pas pour autant la superposition qu'elle produit.

« Le compromis consiste en ceci, écrit Freud : ce n'est certes pas l'expérience vécue en question qui, elle-même, délivre l'image mnésique — en cela la résistance finit par avoir gain de cause — mais bien un autre élément psychique qui est lié à *l'élément choquant par des voies d'associations rapprochées*¹⁴. » Ainsi assiste-t-on au déplacement d'un cran. En fait, je devrais plutôt dire, en toute logique : on assiste à un *replacement* qui engendre la figuration en ce que celle-ci est à la fois un mécanisme de symbolisation, une inscription, qui est en fait une réinscription, mais aussi un mécanisme de défense.



Dès les débuts, pour la compréhension de l'inscription mnésique on trouve, dans la quête freudienne, le principe du déplacement d'un *topos* à un autre *topos* : de la psyché au soma, de l'inconscient au fantasme préconscient, de la sollicitation diurne à la réminiscence et au rêve. Ce déplacement toutefois n'est pas pur mouvement, il est aussi transformation. Dans ses meilleurs destins il est mise en fantasmes et poussée vers de la représentation. Dans ses avatars et ses râtés il est désordre qui s'inscrit dans le corps, dans les manifestations d'angoisse, dans les « *acting-out* »... Mais dans tous les cas de figure il est destiné à être changement de forme et changement bien sûr imprédictible.

La prise en compte des multiples formalisations à travers lesquelles se produit le processus de psychisation constitue sans nul doute une des difficultés théoriques et cliniques essentielles de la psychanalyse : figurations oniriques manifestes et latentes, entrée de *l'infans* dans les diverses formes de langage — y compris en ce qu'ils sont des analogons du corps propre — et plus crucialement entrée dans la langue. Or, toutes ces formes sont autant de voies d'emprunt mais aussi de trompe-l'œil qui, ainsi que Freud l'énonçait dès *L'interprétation des rêves*, ne sont surtout pas faites pour être comprises car elles opèrent, pour l'essentiel, un compromis entre la satisfaction hallucinatoire du désir et son interdit.

Si on suit l'usage que Freud fait de l'art on pourrait dire qu'il s'accroche à l'œuvre, au réel de son apparence, comme instance de représentation d'une motion refoulée chez le créateur — tout en lui conférant, par la sublimation, une sorte de valeur transcendente, puisque pour lui l'art, le folklore ou la science expriment le meilleur de la culture des hommes. Mais

que ce soit du rêve ou de l'art, la figure esthétique que Freud privilégie est celle qui suit le fil du refoulement.

Intuition profonde, tenace, conviction intime qui ne cesse de le travailler, qu'il ne cesse de travailler. À sa suite, tout un courant du travail analytique qui est loin d'être tari, a tenté d'appivoiser l'art, d'en « maîtriser » le sens, comme on « maîtriserait » le rêve à partir du travail sur le refoulement. Psychanalyse appliquée qui fascine encore, mais qui n'est pas mon propos d'aujourd'hui dans la mesure précisément où la psychanalyse appliquée fait éclater la forme, la compte à peu près pour rien, pour une insignifiance, et ne s'attache en quelque sorte qu'à un fond : le désir et le conflit occultés dont ces œuvres seraient le témoignage et la traduction particulière.

Or, une fascination identique à celle qui anima Freud pour le refoulement, en ce qu'il serait la figure esthétique même de la psychanalyse, est peut-être à l'œuvre aujourd'hui dans une nouvelle recherche de l'écriture — recherche d'écriture dont j'ai dit plus haut qu'elle me semblait vouloir se modeler sur le travail du rêve. Un trait commun, me semble-t-il, à ces formes qui se veulent plus actuelles, plus modernes, voire « plus psychanalytiques », serait de laisser flotter en action libre le principe du refoulement ; pour l'auteur de se laisser flotter au gré du refoulement.

Dans ces textes, c'est donc d'abord à produire un effet des signes que l'on s'attacherait plutôt qu'à leur clarification. Maurice Dayan nous le rappelle, dans le rêve « les images ne s'ordonnent pas les unes aux autres elles conspirent¹⁵ ».

Effets de signes, mais aussi effets des sens, effets de l'objet qui excèderaient le sujet. Écriture qui, tel un chant de sirène¹⁶ ajouterait, pour qui en est saisi, à une présence magique « une exactitude irréelle ». Ainsi pourrait s'ajouter à la force de l'image suscitée, un appel, qui parfois redoublerait dans du sonore l'effet d'attraction produit.

Car si la marque du visuel, et même ce qui est le plus souvent son primat dans le contenu et le fait de l'écriture, relève de l'évidence, la trace des autres sens n'y est pas pour autant tout à fait absentiée (à l'exception de l'odorat peut-être). Tout particulièrement, le lien des mots avec l'organe de l'ouïe est loin de s'effacer dans l'écriture. Ainsi parfois, ce qui frappe de prime abord dans le génie de certains auteurs, c'est que d'emblée leur texte résonne dans leur tonalité. Ce que l'écrit y est en premier lieu, c'est un

souffle, une pulsation, une vibration, un rythme, bref une musique — ce qu'on appelle le style, la langue, y est timbre sonore, voix.

La puissance d'évocation de ces formes d'écriture provient de ce qu'elles savent appeler une résonance perdue, qu'elles font écho au plus archaïque de l'être. En même temps qu'elles sont trame de fond, elles sont enveloppe. Ainsi que le fut pour *l'infans* la voix de sa mère : indistinctement bain sonore et présence corporelle. Passerelle de signifiés, porte d'entrée vers ce qui deviendra progressivement pour lui discrimination des sons, reconnaissance des syllabes, puis des mots — entrée dans le langage par le corps, par la forme et par la langue du maternel.

Ainsi Pontalis écrivant ... ou murmurant : « Dans le détail, dans l'infime, dans le pas à pas des restes, la parole quand rien ne la commande que sa poussée propre...¹⁷ »



Dans ce mouvement de travail sur la forme, l'écriture de la psychanalyse a croisé la démarche de l'art moderne qui, à partir des années 1880, s'est désintéressée définitivement de la notion de Beauté comme elle avait, auparavant déjà, abandonné le réalisme dans la figuration. Les psychanalystes n'ont pas pu ne pas reconnaître dans cette radicalisation du propos de l'art une connivence avec les enjeux de leur propre travail et une source d'inspiration.

C'est avec une passion égale à celle que Freud avait ressentie pour l'art de l'Antiquité ou de la Renaissance, qu'ils ont investi ces nouvelles expressions artistiques. Dans ces œuvres où « le corps hurle sa finitude et la matière entre en convulsions », visages hagards, rides, squelettes, corps éventrés, chairs putrides, déformées, sexes mutilés, autant d'images suppliciées ont exprimé « un sadisme bien particulier adressé au corps humain ou plutôt à l'être humain par le détour du support du regard¹⁸ ». « Le laid » a surgi peu à peu, estime Murielle Gagnebin, comme « l'évident¹⁹ ».

Au fur et à mesure qu'une familiarité progressive s'est tissée avec toutes ces figurations « où justement ce qui se montre était auparavant habituellement ou diminué ou entièrement sublimé²⁰ », la représentation du « Mal » a acquis un statut de quasi-banalité dans le rapport pensée consciente/refoulement, tant pour les artistes que désormais, pour les psychanalystes.

En effet, qui pourrait imaginer de nos jours que les œuvres picturales empreintes de violence puissent être étalonnées *a priori*, quant au jugement psychopathologique porté à leur endroit, à partir de l'axe névrose/perversion ? Qui pourrait encore soutenir à leur propos qu'elles sont perverses et « occupées à glorifier ce contre quoi l'art se défend²¹ » ?

En dépit de ce qui m'apparaît constituer un approfondissement post-freudien indispensable dans la compréhension de la relation art et inconscient — et où, pour être qualifié de sublimation l'art n'a plus besoin de « faire beau » —, il y a lieu toutefois de se demander si l'écriture psychanalytique saura jamais, à sa manière, susciter ou rejoindre ce que le poétique ou l'art visuel, ou encore la musique, est capable de mettre en branle. Est-ce précisément parce que c'est ce qui existe à la racine, et ce qui demeure l'énigme nodale de sa théorisation, que l'écriture psychanalytique serait moins apte que l'art à demeurer proche de la pulsion ? Proche de la libido démoniaque ?

Qu'y aurait-il *d'intenable*, dans sa forme même, pour cette écriture, à prétendre cerner d'aussi près que l'art les figures de la régression ? Et à rejoindre, ainsi que l'esquisse si joliment Pontalis, « la certitude d'une chose sans nom [qui] nous accompagne²² » ?

C'est avec une lucidité de sage que Freud avait concédé aux artistes et aux poètes un génie supérieur à celui des scientifiques, psychanalystes compris, dans le contact avec les profondeurs de l'âme — connaissance pour une large part inconsciente bien entendu, mais intimité de fréquentation avec ce qui échappe à la grande majorité des humains. Quelque chose de l'ordre d'un double regard.



Pourtant, le trouble de la pensée, *l'unheimliche*, restent *familiers* aux psychanalystes. Au point que tout à fait fidèles — ou identiques — en cela à l'homme Freud, ils ne sont pas sans valoriser d'une certaine manière ces affects, ces états, en leur accordant une valence qui a souvent à voir avec un jugement esthétique. Comme d'ailleurs c'est le cas avec le rêve. Et comme c'était le cas pour Freud lui-même, y compris avec sa fascination récurrente pour « l'inquiétante étrangeté ».

Si ces états de faceillement de l'être dans la représentation et le ressenti sollicitent tant les analystes, c'est en ce qu'ils sont pour eux le signal privilégié d'un contact avec quelque chose de l'inconscient. Signe d'*une barrière de contact*, devrais-je plutôt dire pour reprendre l'expression de Freud dans son texte « Un trouble de mémoire sur l'Acropole ». Car ce que sont ces sensations à la fois fulgurantes et invasives, ainsi qu'il le rappelle de manière tout à fait clarifiante dans ce texte exemplaire, c'est expressément *du refoulement à l'œuvre*, c'est-à-dire « le plus primitif et le plus complet des mécanismes de défense²³ » surgissant dans le moi.

Réaction moïque donc, que ce trouble qui surgit et qui peut se trouver parfois défensivement investi à partir d'*un caractère secondarisé* et qualifié « d'esthétique » — fonctionnement défensif dans ce cas plutôt névrotique que psychotique, il est vrai.

En outre, sans doute à cause de la valorisation qui est accordée à ce trouble en tant qu'il serait la forme même de « l'esthétique », du point de vue de la psychanalyse, il peut se produire parfois ce que je nommerais un surinvestissement de la forme pour la forme. Le quantitatif pulsionnel se muterait en sensation qualitative pouvant être dite de nature esthétique : là où catégories et formes du Beau et du laid ne s'opposent plus — bien davantage là où elles se confondent et se réconcilient —, Jean Baudrillard dirait, là où elles s'enchantent réciproquement.

Nous avons tous en tête ces séances où le sujet semble se réfugier dans le discursif ; où il se perd dans les mots, les métaphores, les incursions de tous ordres, croyant témoigner ce faisant d'un travail de déconstruction induit par de la libre association. Alors même que cette prolifération des signes, cet excès, parlent d'une tentative de jouissance plus ou moins réussie, parlent de ce que M. Dayan appelle « un retrait égologique²⁴ » et relèvent du registre pulsionnel, et moins d'une « imaginarisation » au service de l'élaboration psychique.

Mais jusqu'à quel point les textes analytiques, eux aussi, ne témoignent-ils pas d'abord du conflit entre le pulsionnel et les râtés de la fantasmatisation — ou, aussi bien, les râtés de la théorisation ?

Ou plus encore, jusqu'à quel point ne témoignent-ils pas de l'intolérable de l'écart entre la pulsion et la forme : l'écart étant justement l'abîme de l'être où se loge l'horreur ?

On est fondé à partir de ces quelques pistes de postuler que chez Freud l'œuvre d'art avait une fonction de protection psychique, dès lors que celle-ci avait pour visée d'exprimer « le Beau ». Et, en corollaire, on peut attribuer une fonction identique à son fantasme concernant la sexualité masculine. Fantasme qui ne pouvait néanmoins épargner tout à fait, au Je, son état de précarité, puisqu'il était incessamment infiltré par son revers : ce qu'était pour lui le féminin.

Car la forme en tant que telle est une articulation, un relais, si on suit *L'interprétation des rêves*, « au milieu d'une fabrique de pensées²⁵ ». Le trouble qui l'accompagne traduit sa non-fixité, son impossible intégrité ou isolation. Dans son émergence même la forme vacille, travaillée qu'elle est par ce qui la sous-tend : l'angoisse de castration.

C'est pourquoi on peut appréhender, me semblerait-il, l'espace psychique du trouble auquel s'associe pour le sujet une créance esthétique comme une tentative de déplacement d'un cran. Mouvement de défense, mouvement de refoulement, mouvement de tentative de la pensée, mais mouvement qui achoppe presque dans l'emprunt d'une forme, d'une représentation, au plus près de l'effroi et de l'angoisse de mort.

Dans ce que je nommerais son enchantement par le rêve, par l'art, — à cause peut-être même de cet enchantement — demeure un obstacle insuffisamment considéré de mon point de vue dans la réflexion analytique actuelle. L'investissement esthétique de la forme auquel nous assistons et dont l'écrit psychanalytique actuel peut témoigner, m'apparaît négliger *l'obstacle de la forme*, l'obstacle que constitue *la forme prise*, ce qu'est toute mise en langage quelle qu'elle soit. Obstacle défensif, obstacle primordial probablement, mais peut-être par-delà cela quelque chose d'autre aussi, et qui ne peut se réduire tout à fait, ni au travail du refoulement, ni à celui de la sublimation.

Le texte, l'œuvre picturale ou sonore, la langue, est une instance d'étrangeté par rapport au souvenir mnésique inconscient. Mais cette surface de projection, cette illusion, en tant qu'elle est une *radicale* instance d'étrangeté, est peu prise en compte pour telle, et à ce titre, par la pensée psychanalytique.



On se rappellera les rêveries de J.-B. Pontalis concernant les hommes préhistoriques : « Qu'est-ce qui avait bien pu les pousser à parler ? [...], se demandait-il. Sans doute avaient-ils inventé pour rien, pour rien qui pût leur être utile une langue (simultanément langue — langage — parole) et [...] cette langue nécessairement leur était *étrangère*... Elle rompait avec leur corps²⁶. »

Cette langue sécrétée au hasard des rencontres entre phonèmes et vocabulaire de hiéroglyphes, à quel leurre, à quel trouble esthétique avait-elle obéi ?

Mais en même temps que ce leurre, ne fut-elle pas ce qui permit que se représente quelque chose qui, sans elle, restait point aveugle ? De cette langue, œil photographique, objectif de visionnement, hétérogène au soi primitif qu'est le corps — de cette langue, *acte intermédiaire* —, ne pourrait-on pas dire en s'appuyant sur les propos de la grande photographe Diane Arbus :

*« there is always two things that happen.
One is recognition and the other one
that it's totally peculiar²⁷. »*

Freud avait intuitivement saisi le « pour rien » qui s'exprime dans tout acte de création et la puissance de monstration — l'étrangeté — dont est porteur celui qui ne sait pas ce qu'il va révéler à son insu, aussi bien à soi-même qu'à celui qui en deviendra le témoin-spectateur ; ou rêveur ; ou encore, théoricien de la psychanalyse...

Dans la Grèce de l'époque homérique, le poète, aveugle, était celui qui, investi par la voix des dieux, se faisait le médiateur entre eux et les hommes. L'imaginaire occidental a vu longtemps dans l'artiste un être doté d'un don singulier, le dépositaire d'une inspiration qui lui venait d'ailleurs. C'est un peu de cela dont parlait à sa manière douloureusement pudique, Diane Arbus peu de temps avant qu'elle ne se suicide :

*« I do feel, I have some slight corner on
something about the quality of things. I
mean it's very subtle and a little embarrassing
to me, but I really believe there are things
which nobody would see unless I photographed
them²⁸ »...*



NOTES

1. M. Artières, « L'image, construction de la réalité », *Topique*, n° 53, « Pouvoirs de l'image », 1994, p. 19-28, p. 21.
2. S. Freud, « Prix Goethe 1930 » (1930), in *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, P.U.F., 1987, p. 182.
3. *Ibidem*.
4. Cité par Patrick Miller, « Brutality of Fact ; La puissance de la peinture selon Francis Bacon », *Topique*, *op. cit.*, p. 87.
5. P. Miller, « La texture psychique », inédit, 1994.
6. S. Freud, *L'interprétation des rêves* (1899), Paris, P.U.F., 1967, p. 296 ; c'est nous qui soulignons.
7. *Ibid.*, p. 359.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*.
10. *Ibid.*, p. 360.
11. *Ibidem*.
12. S. Freud, « La tête de Méduse » (1922), in *Résultats, Idées, Problèmes II*, *op. cit.*, p. 49-50.
13. M. Gagnebin, *Fascination de la laideur ; l'en deça psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, 1994.
14. S. Freud, « Des souvenirs couverture », *Œuvres complètes*, vol. III, 1894-1899, Paris, P.U.F., 1989, *op. cit.*, p. 280.
15. M. Dayan, « Image de rêve », *Topique*, *op. cit.*, p. 71-82.
16. Je dois à Danielle Ros cette belle image de « l'écriture/chant de sirène ».
17. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.
18. M. Gagnebin, *op. cit.*, p. 275.
19. *Ibid.*, p. 289.
20. *Ibid.*, p. 275.
21. *Ibidem*.
22. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, *op.cit.*, p. 194.
23. S. Freud, « Un trouble de mémoire sur l'Acropole » (1936), in *Résultats, idées, problèmes II*, *op. cit.*, p. 222.
24. M. Dayan, « Image de rêve », *op. cit.*, p. 71-82.
25. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 246.
26. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, *op.cit.*, p. 196.
27. *Diane Arbus, an Aperture Monograph*, Special Edition for the Museum of Modern Art, New York, 1972. La citation en exergue du texte est issue de la même source.
28. *Ibid.* ; c'est nous qui soulignons.