

Université de Montréal

L'inconscient tactile
ou les échos de la chair dans l'image

par
Avril Blanchet

Département de psychologie
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de **Philosophiæ Doctor (Ph.D.)**
en psychologie (recherche-intervention)
option clinique

Mars, 2011

© Avril Blanchet, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

L'inconscient tactile
ou les échos de la chair dans l'image

Présentée par :
Avril Blanchet

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Bettina Bergo, présidente rapporteuse
Dominique Scarfone, directeur de recherche
Serge Lecours, membre interne du jury
Josée Leclerc, examinatrice externe
Johanne Lamoureux, représentante du doyen de la FES
Université de Montréal

Résumé

Dans la présente thèse, nous cherchons à comprendre comment l'image peut éclairer les questions de survivance et de transmission des traces psychiques et culturelles, à travers la notion d'un inconscient tactile. L'image n'est pas seulement simulacre, elle est présence porteuse de la trace psychique, de l'empreinte du réel, présentée à la perception pour en permettre la connaissance. Cette approche de l'image permet de mettre en lumière et d'expérimenter le lien qui existe entre mémoire et sensation, lorsque se dessine l'aptitude de l'image à conserver les traces vives d'une modification plastique imprimée dans la matière et à *raviver* la charge sensorielle du souvenir. Au fond de l'image, c'est principalement la persistance d'un inconscient, dans sa dimension tactile, que nous explorons. L'étude de ce médium capable d'actualiser l'inconscient tactile devient aussi une occasion, un prétexte, pour articuler une compréhension du point de contact où l'individu se relie à ses semblables et où il entre dans la vie de relation.

Nous examinons donc comment l'image occupe une fonction carrefour entre le phénomène de la représentation et celui de la présentation, puis comment le mouvement de l'image vers la matière brute du souvenir fait d'elle un vecteur de plasticité psychique, de remaniement des traces et de créativité. Par ailleurs, nous suggérons que l'appareil perceptuel de l'homme, qui le rend capable d'être ému et sensible à une image artistique, de se laisser toucher par la présence tangible d'une œuvre, est le même qui permet que l'homme s'identifie à son semblable et éprouve de l'empathie à son égard. En ce sens, un parallèle est tracé entre le travail de l'image et le travail de culture. La façon dont certaines formes d'art contemporain s'appliquent à jouer avec les modalités du sensible est cependant aussi soumise à des limites qui sont inhérentes à la matière, comme nous le démontrons dans une réflexion sur les avatars d'une certaine postmodernité.

Abstract

In this thesis, we seek to understand how the image can enlighten the comprehension of the persistence and transmission of psychic and cultural imprints, through the notion of a tactile unconscious. The image is not only an illusion, it is the carrying *presence* of the psychic imprint - the stamp of the real - appearing to perception to allow for its awareness. Using this approach toward the image, we can shed light on and appreciate the link between memory and sensation. At the core of the image, it is primarily the persistence of a tactile dimension of the unconscious that we explore in this research. The study of this medium, which is capable of bringing forth the tactile unconscious, is hence an opportunity and a pretext to convey an understanding of the contact point where individuals connect with their fellow human beings and where they enter into relational life.

We therefore examine how the image is at the crossroads between the phenomenon of representation and that of presentation, and how the movement of the image toward the raw material of memory makes it a vector of psychic plasticity, imprint transformation, and creativity. In addition, we suggest that the human perceptual apparatus, which allows us to be moved and be sensitive to an artistic image - to be touched by the tangible presence of a work of art - also allows us to identify with and feel empathy toward others. In this sense, we trace a parallel between the effect of the image and the effect of culture. There are, however, inherent limits to the reshaping of perception brought about by certain forms of art, as we will demonstrate in an examination of the mishaps of a certain post-modernity.

Mots-clés :

Image, psychanalyse, art contemporain, inconscient tactile, toucher,
travail de culture, transmission, identification, affect, empathie

Keywords:

Image, psychoanalysis, modern art, tactile unconscious, touch,
work of culture, transmission, identification, affect, empathy

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
 Première partie	
<i>La présence en oscillation dans l'apparaître de l'image</i>	9
<i>L'« en-moins » de l'image et l'« en-plus » du langage</i>	14
Repères théoriques	18
<i>Contexte philosophique</i>	19
<i>La présence</i>	27
<i>L'image à l'intérieur du système psychique tel que modélisé par la psychanalyse</i> ...	32
<i>Présentabilité et plasticité</i>	41
<i>Le figural et l'indéterminé du visuel</i>	46
<i>La visibilité chez Merleau-Ponty, réalité paradoxale</i>	49
<i>L'image, en somme : une présence qui engendre mixture temporelle et remontée du tactile</i>	53
Le temps dans l'image	56
<i>Une temporalité mixte</i>	56
<i>Images dialectiques</i>	67
 Deuxième partie	
<i>L'échec du matériel? Ou comment la tactilité entre dans le visuel pour présenter une figuration matérielle du lien</i>	76
<i>Contacts</i>	77
<i>La visualité prend racine dans le tactile</i>	80

<i>L'Inconscient tactile</i>	83
<i>Du potentiel créateur de l'analogie</i>	85
<i>Art tactile et tabou du contact : palpation par le regard</i>	89
<i>Le lien intérieur à la chose</i>	94
<i>Visualiser le psychique</i>	99
<i>L'inconscient tactile comme matrice de la créativité</i>	101

Troisième partie

<i>La mutation de l'émotif : Les images de l'art au service de la Kulturarbeit</i>	105
<i>Mouvance et émotion</i>	106
<i>Affect, motricité et communication</i>	110
<i>Mutation</i>	113
<i>Transfert</i>	118
<i>Esthétique de l'empathie</i>	122
<i>Identification survivante</i>	127

Dernière partie

<i>Les divers degrés du doute : un aparté sur la fiction postmoderne</i>	136
L'exemple postmoderne	139
<i>Le postmodernisme en différentes déclinaisons</i>	140
<i>Point de vue</i>	145
<i>Le doute : entre la pensée du soupçon et la suspicion à l'égard du corps</i>	152

<i>Conclusion</i>	160
--------------------------------	------------

Bibliographie	167
----------------------------	------------

Annexe 1

<i>Autorisations pour la reproduction d'images</i>	i
--	---

Liste des figures

1. Keifer, A. (1996). <i>Cette obscure clarté qui tombe des étoiles</i>	68
2. Kiefer, A. (1996). <i>Sol invictus</i>	68
3. Kiefer, A. (2000). <i>Sans titre</i> (Tiré de <i>Cosmos poems</i>).....	69
4. Macke, A. (1912). <i>La Grande Vitrine éclairée</i>	71
5. Smith, T. (1962). <i>Die</i>	72
6. Zurbaran, F. (1660) <i>The sudarium of St-Veronica</i>	74
7. Exemple de motif (1953)	107

Remerciements

L'apprentissage du métier de psychologue, qui plus est, lorsqu'il est accompagné d'une première expérience de l'écriture, requiert une importante formation au travers de laquelle la connaissance intime d'un sujet choisi trouver une place en soi. Dans cette traversée, il est plus agréable d'avoir de bons compagnons d'armes. Plusieurs personnes ont contribué au succès de cette démarche et je voudrais ici leur exprimer toute ma gratitude.

Je voudrais d'abord remercier chaleureusement mon directeur de recherche, Dominique Scarfone, pour les nombreuses suggestions de lecture, toujours éclairées et judicieuses, qui ont, effectivement, marqué la direction de cette thèse. Merci aussi pour la liberté accordée, qui a rendue possible l'expression et le développement d'idées embryonnaires, et pour sa rigueur, qui aura permis de matérialiser ces idées en surpassant mes limites. Merci aussi au département de psychologie de l'Université de Montréal pour le soutien financier accordé à cette thèse, à travers l'octroi régulier de bourses d'excellence.

Merci à mon père, Jacques Blanchet, pour la lecture attentive, la curiosité, le goût de l'idéal, le sens de l'histoire et pour m'avoir dit, un jour, de faire un travail que j'aime. Merci à ma mère, Iris Mason, pour la présence et les gestes concrets, pour le goût de la création, de la beauté et des textures. Merci à mes frères et sœur, Marc-Antoine, Julien et Eva, pour avoir eu l'envie d'avoir des enfants qui ont donné à ces années de travail parmi les moments les plus heureux. Merci à mes collègues et amis Raphaëlle Mercier, Claire Lahure, Sébastien Adam, Danielle Côté, Anthony Bourgeault, Dominique Julien et Julie Doyon pour l'émulation, le talent, le rire et le support. Merci, surtout, à Matthew Jennejohn, complice et amoureux dans la grande aventure, pour la confiance renouvelée tous les jours et la main tendue dans les moments de doute. Bisous à Alizée et Léo, dont la présence témoigne tous les jours de notre bonheur d'être ensemble.

Introduction

« nous ne serons plus jamais des
hommes si nos yeux se vident de leur
mémoire »

Gaston Miron,
« La route que nous suivons »

La thèse que voici est inspirée d'un songe, né à la faveur de promenades dans les églises de Montréal, la Ville-Aux-Cents-Clochers. Lors de ces promenades, héritière d'une culture fière de ses bouleversements mais toujours à la recherche d'un accord avec ses fondements, nous avons voulu chercher sur les murs de nos églises les motifs qui ont provoqué une mutation de la culture québécoise au milieu du vingtième siècle. Dans cette ville multiculturelle, le contraste entre l'imagerie qui émane de l'espace des églises catholiques canadiennes-françaises et celle que l'on peut retrouver à l'intérieur des églises de confession protestante et anglophone, fut frappant : le climat dépeint dans les églises francophones apparaissait généralement plus sombre, sévère, voire étouffant, que celui qui animait les églises anglophones, plus aérées, lumineuses et ouvertes. Or, il fait maintenant partie des lieux communs que de reconnaître la société québécoise comme éprouvant une certaine rupture avec son passé et étant, en même temps, à la recherche de repères identitaires. Pour que le Québec du vingtième siècle développe une certaine autonomie économique et culturelle, il lui aura fallu rompre avec une partie son héritage culturel qui paralysait le potentiel des individus en quête d'émancipation. La rupture avec ce passé, bien que tranquille, prit néanmoins la forme d'un *refus global*¹ de reconnaître à ce passé son statut de fondement et opère, encore aujourd'hui, une sorte de refoulement sur le besoin individuel et collectif de trouver un sens à notre présence au monde. Les

¹ Borduas, P-E. (1948). « Le refus global », dans *Refus Global et autres écrits*. Montréal : Typo, 1997, pp. 63-77.

traces de cette histoire sont cependant toujours vivaces sur les murs de nos églises et restent sans doute encore actives, quelque part, dans les vicissitudes de notre activité psychique inconsciente.

C'est à travers ces déambulations que la question des divers trajets de la transmission des contenus culturels et psychiques s'est imposée à nous. La suite de nos rêveries allait nous entraîner vers l'un des textes fondateur de la littérature québécoise, le *Refus Global*², pour tenter de comprendre comment, contre un « attachement arbitraire au passé »³, contre un lien maintenu artificiellement, dans la crainte, à un passé plein de reliques dont on tentait en vain de ressusciter l'âme et qui avaient, semble-t-il, perdu de leur aura et de leur signification, la jeunesse québécoise avait cherché un moyen de s'affranchir d'un passé en le refusant. Un *refus* dont l'auteur principal ne savait plus s'il fallait opter pour la nécessité de réclamer une *transformation continue*⁴ ou pour celle d'opposer un *refus global*. Mais à en croire l'intensité de la charge contre « l'assassinat massif du présent à coups redoublés du passé »⁵ et contre les « empoisonneurs des sources vives »⁶, le passé était définitivement trop lourd, le mot transmission avait perdu son sens. La transformation n'était plus possible, il fallait une rupture.

Le refus et la rupture furent donc proclamés, dans un élan libérateur certes, libérateur d'un passé encombrant, contraignant, mais qui allait néanmoins laisser en héritage la nécessité de penser une certaine continuité. Notre sentiment restait alors que les coupures, les déchirures, laissent invariablement des restes, des îlots traumatiques qui ressurgissent, on est en droit de le penser, aux endroits les moins attendus et avec les apparences les plus inusitées, les plus déguisées. Le projet d'une « pleine évolution

² Idem

³ Ibid, p. 65.

⁴ Le titre provisoire du *Refus Global* était *Transformations continues*, notion abandonnée par Borduas qu'à la toute fin du travail, note-t-on dans la présentation au *Refus Global et autres écrits*, op. cit, par Bourassa, A.-G. et Lapointe, G. (1997), p. 11.

⁵ Ibid, p. 74.

⁶ Ibid, p. 69.

émotive de la foule »⁷, tel que rêvé par les auteurs du *Refus Global* apparaissait encore d'actualité. Touchée, nous nous sommes laissée porter par l'espoir que nous avaient légué ces instigateurs de changement :

« Un magnifique devoir nous incombe aussi : conserver le précieux trésor qui nous échoit. Lui aussi est dans la lignée de l'histoire.

Objets tangibles, ils requièrent une relation constamment renouvelée, confrontée, remise en question. Relation impalpable, exigeante, qui demande les forces vives de l'action.

Ce trésor est la **réserve poétique**, le renouvellement émotif où puiseront les siècles à venir. *Il ne peut être transmis que transformé, sans quoi, c'est le gauchissement.* »⁸

Aux sources d'un mouvement d'émancipation à l'intérieur d'une société sclérosée, donc, pouvait être trouvé un désir de poésie, d'images faites mots, un mouvement qui avait été instigué par des poètes de l'image. Voilà qui donnait à penser.

Ce constat naïf d'une simple touriste du dimanche dans sa propre ville allait devenir le point de départ d'une thèse de doctorat en psychologie qui portera aujourd'hui un regard sur les questions de transmission culturelle et de continuité psychique entre les générations. Notre champ d'étude n'est, toutefois, ni celui de l'histoire de l'art religieux ni celui d'une sociologie du changement culturel, pour lesquelles nous ne possédons pas les bases épistémologiques nécessaires, mais plutôt celui d'une application de conceptions psychanalytiques aux phénomènes psychiques et culturels qui nous intéressent. Désireuse, cependant, de rester fidèle à notre intuition de départ, c'est par le

⁷ Ibid, pp. 71-72.

⁸ Ibid, pp. 76-77. Nos ajouts de caractères gras et italiques.

biais de l'image et de ses liens avec le psychisme que nous travaillerons ces questions de transmission, de rupture et de continuité psychique. Notre travail nous amènera donc à réfléchir à l'éclairage que la psychanalyse peut apporter à la question de la fonction de l'image dans l'appareil psychique, à l'écho que les notions de transmission, de transformations et de continuité peuvent trouver dans l'art pictural, notamment dans l'art abstrait, et à la manière dont la perception des formes artistiques permet d'articuler une compréhension du rapport à autrui.

Ainsi, la question du *lien* restera toujours au cœur de notre réflexion, le lien tel qu'on peut l'expérimenter dans le contact intime avec une image, une image de rêve ou une image de l'art. En tant que représentation concrète et matérielle de ce lien, nous voudrions montrer comment la tactilité se loge dans la matière inconsciente de la psyché. Le toucher, en effet, affecte le corps comme « premier lieu où la main de l'adulte marque le corps de l'enfant, [... et ...] où la culture vient inscrire ses signes comme autant de blasons. »⁹ C'est de ce toucher dont il sera question, une fois le lien passé à l'intérieur de la psyché et entré dans la texture même de l'inconscient. Cette étude nous amènera alors à proposer le terme d'*Inconscient tactile* comme contribution principale de nos recherches. De façon sommaire, la matière tactile de l'inconscient nous apparaîtra garante d'un *lien intérieur à la chose*, devenu le socle à partir duquel, dans la jungle comme dans la ville, l'homme peut s'orienter dans son environnement physique et social, et se déplacer en même temps que d'être distrait, en-dehors de l'univers concentrique de la pensée rationnelle¹⁰.

Nous montrerons, donc, comment le toucher, la marque du lien qui nous unit à l'autre, laisse sa trace dans l'inconscient et surtout, comment cette trace peut *reprendre forme dans l'apparaître de l'image*. Nous verrons alors que le visuel permet de percevoir

⁹ Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*. Coll. Que sais-je, no. 3777, Paris : Puf, p. 63.

les formes, la matière, les couleurs et les reliefs, qui font appel à une tactilité intérieure, à une mémoire musculaire inscrite dans les images motrices, lorsque quelque chose en soi est touché, ému, par le contact avec l'image. L'image nous apparaîtra capable de contenir à la fois la trace et le mouvement, de ranimer le souvenir par le biais d'impressions, de traces perceptuelles, vécues dans l'actualité d'une expérience artistique, tout en ménageant la possibilité d'une transformation de ces traces. La notion d'inconscient tactile, telle qu'elle se révélera à travers l'étude de l'image, nous amènera donc à interroger l'image en-dehors d'un statut totémique qui cherchait à mettre les choses en arrêt, mais plutôt comme une matière permettant de mettre en jeu la plasticité psychique du sujet.

À travers la question du lien, c'est donc finalement de la plasticité psychique dont il sera question, c'est-à-dire de la manière dont le psychisme reste attaché à ses traces parce que celles-ci sont la marque de son histoire, laquelle est la matière même de l'identité, tout en étant encore et toujours altéré par ses rencontres avec les autres et avec le monde en changement. Le visuel, alors, nous ramènera au « vif de la découverte freudienne », selon l'expression de Françoise Coblence, c'est-à-dire vers « l'inconscient et la nature affective de la mémoire, la nature de la pulsion, sa plasticité. »¹¹ Le visuel sera rappel de la nature relationnelle de notre sensibilité, sans laquelle le monde resterait intouchable et lointain. La plasticité de l'image, qui illustre la manière dont un tracé artistique cherche à mettre en forme un mouvement tout en conservant les traces des modifications appliquées à la matière, nous donnera une occasion de réfléchir à la plasticité du vivant et de voir comment le sujet, à la fois tributaire de son histoire et du désir de s'autodéterminer, doit déployer sa propre plasticité à l'intérieur de ces deux limites.

¹⁰ Taussig, M. (1992), « Tactility and distraction », dans *The nervous system*. New York : Routledge, pp. 141-148.

¹¹ Coblence, F., (2005). *Les attrait du visible*. Paris : Puf, p. 133

Notre travail se présentera en quatre parties, conçues de manière à pouvoir, éventuellement, être soumises pour publication sous la forme de quatre articles indépendants. Entre ces quatre parties, il est donc possible que le lecteur retrouve une certaine répétition dans les thèmes et dans l'argumentaire, répétition dont nous nous excusons auprès du lecteur de la thèse en entier.

Notre premier article, *La présence en oscillation dans l'apparaître de l'image*, constitue une mise en place des repères théoriques et conceptuels qui permettent de questionner la notion d'image à l'intérieur de l'appareil psychique. Certaines notions philosophiques et de métapsychologie freudienne seront présentées afin de voir apparaître le jeu dialectique de l'image qui fait de celle-ci un lieu de tension entre le phénomène de la représentation et celui de la présentation. La notion de *présence* apparaîtra essentielle à la saisie de l'impact particulier que peut avoir le monde de l'image sur les différents courants qui animent l'appareil psychique. Ensuite, nous exposerons une réflexion sur le temps tel qu'il se remodèle à travers la fabrication d'une image et nous incarnerons le point de vue développé dans ce chapitre en posant notre regard sur certaines œuvres qui nous sont apparues sensiblement *parlantes*.

Dans notre second article, *L'échec du matériel? Ou comment la tactilité entre dans le visuel pour présenter une figuration matérielle du lien*, il s'agira, à l'aide des écrits de Freud, de Merleau-Ponty et de Françoise Coblence, de comprendre comment la tactilité vient se loger dans la matière de l'image et comment cette dimension tactile confère à l'image une plasticité qui favorise le contact, la mobilité psychique et le remodelage des traces, vivantes dans la texture d'une image. Le retour vers ces zones tactiles, dans lesquelles la pensée fonctionne selon un mode analogique et renoue avec les processus primaires, nous apparaîtra essentiel au développement d'un rapport créatif au monde, lorsqu'un « faire-défaire-faire » rend possible la reprise des énergies en présence dans la matière de l'image. La notion d'inconscient tactile sera alors exposée, comme

dimension à partir de laquelle l'inconscient devient « sensoriellement palpable »¹², de même que certaines reformulations que cela implique au niveau de la notion de représentation de chose.

Notre troisième chapitre, *La mutation de l'émotif : Les images de l'art au service de la Kulturarbeit*, nous amènera à dresser un parallèle entre le *motif* d'une production artistique, en tant que formant de base de l'expression artistique, et l'exigence de travail psychique que doit accomplir le psychisme, du fait de son lien au corporel. La rencontre entre forme et sentiment, qui permet à un charme artistique d'apparaître à la perception, sera mise en lien avec la mutation que doit accomplir le psychisme, lorsque la rencontre entre affect et motilité précède et rend possible l'émission d'une demande adressée à un autre, dans l'espace partagé. Les notions de *Kulturarbeit*, d'*esthétique de l'empathie* et d'*identification survivante* nous amèneront à soutenir que la rencontre avec une œuvre artistique fait vibrer le même appareil perceptuel qui nous permet d'être en relation avec nos semblables et de se porter secours les uns les autres. Dans la cure, l'apparition d'une image sera comprise comme l'expression d'un mouvement qui cherche à se mettre en place pour conjurer le désespoir, mouvement auquel une *lecture analogique* et une *écoute visuelle* chez l'analyste permettent de répondre. Ainsi, le transfert apparaîtra, lui aussi, comme une image, déployée dans l'espace de la cure afin de mettre en forme, dans l'espace partagé, le mouvement affectif dont procède un sujet.

Notre quatrième et dernier chapitre, *Les divers degrés du doute : un aparté sur la fiction postmoderne*, constitue un aparté dans lequel nous nous aventurons à partager des préoccupations que l'on pourrait qualifier d'éthiques à propos des conséquences psychologiques de certains courants dits « postmodernes », par le biais d'une réflexion sur la manière dont certaines formes d'art, en jouant de la forme pour tenter de déloger et renouveler les frontières du sensible, en viennent à mettre en acte l'ébranlement de

¹² Idem, p. 90.

certaines limites qui constituent les fondements de l'identité humaine. Nous soutiendrons alors que le jeu de l'image est un formidable outil créateur de nouveaux possibles, par les questions que ses expérimentations sur la forme viennent poser et par ce qu'il permet de récupérer comme mobilité contenue dans le sensible et dans les processus primaires, tout en étant, en même temps, soumis à certaines limites qui se dressent dans le roc du sensible et auxquelles tout jeu de la forme doit, malgré tout, payer son tribut. C'est alors la nécessité d'une croyance, d'une confiance, en la validité des informations délivrées par la structure sensible de l'homme comme socle qui le rend apte à interpréter les comportements de ses semblables, que nous chercherons à réaffirmer.

Sans plus attendre, nous souhaitons maintenant bonne lecture aux membres du jury de cette thèse.

Première partie

*La présence en oscillation
dans l'appareil de l'image*

***La présence en oscillation
dans l'apparaître de l'image***

« Le tableau [...] devrait pouvoir tenir lieu de la philosophie tout entière, de celle du moins qui croit que la perception n'est pas une idéologie mais qu'elle contient tout le secret de l'être. »¹³

Jean-François Lyotard

Dans la pénombre d'une chambre chargée de statuettes anciennes, de papyrus, de masques et de lithographies aux symboliques les plus fortes, un vieil homme se penche sur la question de l'interdit de représentation. À côté de son bureau, suspendu au cadre de la fenêtre, un miroir. Au-dehors, des hommes s'agitent pour un drapeau, se ruent sur l'espoir d'un monde purifié. Tout à sa pensée en mouvement, le vieil homme feint d'ignorer le danger, mais le temps presse : il faut, avant l'irruption déchaînée de l'irrationnel, penser en quoi l'humain se civilise, en quoi ses assises culturelles lui permettent de se dégager de l'emprise du refoulé et de tolérer le malaise imposé par la vie avec d'autres hommes. Chemin faisant, effleurant à peine la densité de l'espace devant lui, ne remarquant plus lorsque son regard s'imprègne d'une effigie dont il connaît déjà par cœur tous les détails, il remonte jusqu'au temps d'une primitivité originaire d'où a pu émerger une certaine civilisation. Il introduit le complexe paternel comme socle à partir duquel une vie en commun peut s'organiser et pose l'interdiction de représenter Dieu (et avec elle le retrait de l'image et de la pure sensorialité), comme condition nécessaire au « progrès dans la vie de l'esprit »¹⁴. Tel est le Freud que je m'imagine, avant son départ pour Londres, rassemblant son énergie en vue de l'argumentation finale qui le mènerait à conclure définitivement en faveur des processus secondaires sur les processus

¹³ Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*. Paris : Éditions Klincksieck, p. 28.

¹⁴ Freud, S. (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris : Gallimard, p. 218.

primaires et à faire de la raison le moteur du procès culturel. Le résultat s'énonce comme suit :

« Le progrès de la vie de l'esprit consiste en ceci que l'on décide contre la perception sensorielle directe en faveur de ce qu'on nomme les processus intellectuels supérieurs, c'est-à-dire des souvenirs, des réflexions, des déductions : que l'on décide par exemple que la paternité est plus importante que la maternité, bien qu'elle ne se laisse pas prouver, comme cette dernière, par le témoignage des sens. [...] Dans le développement de l'humanité, la vie sensorielle est peu à peu dominée par la vie de l'esprit et les hommes se sentent fiers de tout progrès de cette sorte, élevés à un niveau supérieur. »¹⁵

Il faut comprendre en cela que le trait qui marque le début de la civilisation est un renoncement pulsionnel, une sortie de la pure sensorialité maintenue jusque-là par l'adaptation de la mère aux nécessités du corps de son enfant. Le père se fait porteur du processus civilisateur par sa présence qui introduit une distance entre la bouche de l'enfant et le sein de la mère, ce qui contraint l'investissement à se déplacer vers la capacité de penser. Cette distance fait en sorte que l'énergie auparavant utilisée dans la décharge vers une satisfaction immédiate devient disponible pour concevoir, bâtir et créer des moyens qui rendent la vie humaine plus douce. Ainsi se pose alors, pour Freud, le problème de la civilisation et de la vie des individus en commun : le procès culturel, ou le « progrès dans la vie de l'esprit », est ce qui permet à l'individu de mieux vivre avec son semblable, et il se fait par gains successifs sur le registre pulsionnel. Au terme de plus de cinquante années d'étude des phénomènes psychiques, le retrait de l'image, ou l'interdit de représentation, apparaît pour Freud comme un pas décisif dans cette mutation culturelle, le progrès de la vie de l'esprit faisant appel à la possibilité de penser sans nécessairement voir :

« Parmi les prescriptions de la religion de Moïse, il s'en trouve une qui est plus chargée de signification qu'on ne pense d'abord. C'est l'interdiction de se faire une image de Dieu, donc l'obligation d'adorer un dieu que l'on ne peut voir. [...] si on admettait cette interdiction, elle devait nécessairement exercer une action en profondeur. Elle signifiait, en effet, une mise en retrait de la perception sensorielle au profit d'une représentation qu'il convient de nommer abstraite, un triomphe de la vie de l'esprit sur la vie sensorielle, à

¹⁵ Idem.

strictement parler un renoncement aux pulsions avec ses conséquences nécessaires sur le plan psychologique »¹⁶

En associant le procès culturel au renoncement pulsionnel et en faisant de l'interdit de représentation l'un des moteurs de cette avancée culturelle, Freud trace un lien indirect entre le retrait de l'image et la possibilité d'une vie des hommes en commun. C'est ce thème que nous souhaitons voir apparaître en filigrane de ce travail. Comment penser la nécessité de se dégager provisoirement de la sensori-motricité pour que l'investissement psychique puisse se déplacer vers la capacité de penser, sans pour autant compromettre la confiance en notre appareil de perception, sur lequel notre relation au monde et aux autres repose? Comment articuler l'impossible interdit de perception avec l'interdiction de faire des images et l'interdit de représentation? Et comment tenir compte du registre de la sensibilité subjective dans le développement d'un savoir en sciences humaines, lequel repose généralement sur un corpus de connaissances qui cherche à se construire dans la distance et l'objectivité par rapport à son objet? Comment donc accorder à l'image non pas seulement la valeur d'un soulagement apporté aux tensions de la vie humaine mais aussi la valeur d'une action progressive, lorsque sa matière met en contact différentes strates psychiques qu'elle force à entrer en dialogue? La question de l'image nous amènera à penser ce qui se produit lorsque l'apparaître d'une *présence* dans le visuel force la rationalité à tenir compte de ce que la sensibilité apporte aux berges de la pensée, à tenter de comprendre comment la vie rationnelle peut conserver son pouvoir structurant tout en ménageant, voire en cultivant, une ouverture pour la remontée à la surface des productions de l'irrationnel et de la charge affective que celles-ci tentent d'exprimer par la mise en forme visuelle. Comment, au lieu de refermer le couvercle sur la présence du sensible, garder les yeux ouverts sur l'image et, sans poser de jugement moral, parvenir à développer une tolérance à ce qui ne se laisse pas enfermer dans le discours? Voilà autant de questions qui ont motivé la présente réflexion et qui flotteront dans les pages qui forment l'épaisseur de ce travail.

¹⁶ Ibid, pp. 211-212.

De manière générale, nous serons amenée à nous demander si le maintien d'un rapport étroit avec l'appel à la sensorialité ramenée par l'image doit nécessairement être compris sous l'angle de la primitivité du fonctionnement psychique ou si cet appel peut lui aussi contribuer au développement d'une pensée articulée, qui prend acte de l'épaisseur charnelle qui la constitue. Nous poserons alors la question de savoir si l'image marque bel et bien un recul pour la vie en commun ou si, au contraire, il se peut qu'elle favorise, par moments, le rapprochement avec son semblable.

S'il nous apparaît pertinent de poser ces questions à l'intérieur du cadre de la psychanalyse, alors que celle-ci, est dans sa nature même, une théorie, une méthode et une pratique qui accorde la primauté aux processus psychiques inconscients, c'est que Freud, dont l'originalité fut pourtant d'accorder leur part de vérité aux erreurs de la pensée¹⁷, de redonner aux formations de l'irrationnel une certaine réalité *historique*¹⁸ et de placer, grâce au concept de pulsion, le corps et l'esprit dans un rapport d'étayage plutôt que de clivage, Freud, donc, reprend néanmoins, dans certains ouvrages, la perpétuelle arène qui oppose la raison et la pulsion, opposition qu'il solde le plus souvent par l'apanage de la raison dans une histoire de l'homme insurgé, radicalement *contre* la nécessité, qui est pourtant la sienne, de vivre sa vie en commun avec d'autres hommes et surtout rebelle au *travail* qui lui est imposé du fait de sa nature d'être *culturel*¹⁹. Comme le note Jacques André, dans sa préface à *L'avenir de l'illusion*, il reste chez Freud un vieux fond rationaliste²⁰ qui l'amène à considérer qu'il s'agit du « [...] meilleur espoir pour l'avenir que l'intellect, l'esprit scientifique, la raison, parvienne avec le temps à la

¹⁷ Voir André J. (1995). Préface de Freud, S. (1929). *Le malaise dans la culture*. Paris, PUF, 1995.

¹⁸ « Historique » au sens utilisé par Freud dans *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit., p. 231. C'est-à-dire que les productions psychiques ont un quotient de « vérité subjective » tout aussi valable et produisent des effets tout aussi réels, qu'elles soit le résultat d'événements survenus dans la réalité ou le produit de l'imagination et de la vie fantasmatique. Voir aussi à ce sujet Freud, S. (1922). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, p. 349.

¹⁹ Cela est particulièrement vrai des écrits de Freud que l'on décrit comme « pessimistes », comme c'est le cas, par exemple du *Malaise dans la culture* de *L'Avenir d'une illusion*.

Pour comprendre comment ces deux ouvrages, en écartant les aspects dynamique et plastique des notions de mythe et de pulsion, en arrivent à reprendre ce que Pontalis qualifie de « vielle et fictive opposition entre les aspirations de l'individu et les contraintes de la société », voir Pontalis, J. B. (1988). *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, pp. 24 et précédentes.

²⁰ André, J. (1995). Préface de Freud, S. (1927). *L'avenir d'une illusion*. Paris : Puf, 1995, p. XIV.

dictature dans la vie psychique de l'homme. »²¹ À cela, Jacques André apporte déjà une nuance importante qui permet peut-être de mieux situer la pensée de Freud, en soulignant que si l'on remplace "la raison" dans la phrase précédente par « "Eros" (le grand unificateur, le grand rassembleur) [...] le sens de la phrase ne s'en trouvera en rien modifié. À entendre ainsi les choses, la raison se révèle être moins l'autre du pulsionnel que la liaison de celui-ci. »²² Le problème qui est alors posé à la vie de l'esprit est que l'*Eros* nous lie à l'objet là où l'intellect a besoin de s'en séparer. Nous soutiendrons alors, à travers le thème du rapport à l'image, que ce lien à l'objet doit être maintenu même dans la constitution d'un savoir sur l'homme pour qu'une connaissance puisse se développer de manière incarnée.

Néanmoins, malgré la possibilité de nuancer cette position dite « rationaliste » de Freud, même si par exemple avec le *Moïse* la radicalité de l'opposition pulsion/culture est moins vive que dans *L'avenir d'une illusion* ou dans *Malaise dans la culture*, parce que Freud y cherche la trajectoire qui mène à une vie spirituelle non pas évidée mais supportée par ses racines pulsionnelles, il reste que là aussi, la décision finale accorde la part triomphale aux « processus intellectuels supérieurs »²³, qui parviennent, à l'issue du combat, à imposer le renoncement pulsionnel et la mise à l'écart de la perception sensorielle comme facteurs de progrès culturel. Que ce soit dans sa conception du cadre de la cure, du progrès culturel ou de la maturation psychique humaine, toujours, pour Freud, l'image doit se dissiper dans le mot et laisser place au déroulement d'une pensée de moins en moins enracinée dans la seule perception.

L'« en-moins » de l'image et l'« en-plus » du langage

En apparence, du moins, Freud souligne donc l'aspect régressif de l'image et soutient que son retrait comme principe régnant sur la vie animique marque un progrès pour l'activité psychique individuelle et, de façon générale, pour l'ensemble de la

²¹ Freud, S. (1932). « XXXVIème Conférence », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1984, p. 229.

²² André J. (1995). Préface de Freud, S. (1927) *L'avenir d'une illusion*, op. cit., p. XV.

²³ Freud, S. (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit. p. 218.

civilisation humaine. C'est là le pas qui signe le début d'un progrès dans la vie de l'esprit. L'image charrie de l'archaïque et aspire vers l'infantile, elle doit donc prendre la place qui lui revient, soit au creux de l'inconscient. L'image, si elle captive et anime l'esprit, elle le maintient dans des registres de pensée primitifs. Elle reste soumise à l'effet de motions qui ont cours dans l'activité inconsciente et qui concordent mal avec les exigences de la réalité. Lorsqu'elle fait retour, c'est souvent sous l'aspect de scènes traumatiques qui capturent et paralysent l'esprit, qui inhibent l'essor de la pensée²⁴. D'un point de vue culturel, l'image reste un vestige des formations primitives au sein desquelles la pensée magique, la superstition et le rituel mystique dominant. Autour de l'image culturelle peuvent être rassemblés des individus, mais ils vivent alors dans l'illusion d'une atténuation de la distance et de la différence entre les êtres; ils renoncent à leur autonomie psychique au profit d'un moi idéal collectif ou entretiennent un rapport ritualisé, obsessionnel, aux icônes auxquelles ils se soumettent²⁵. L'image suscite l'abandon du jugement personnel au profit de l'adoration d'objets de culte et de phénomènes de suggestion collective²⁶. Le recueillement autour de l'image détourne le sujet de la dureté du monde en y substituant une fiction qui donne l'illusion d'être plus satisfaisante, à l'instar du névrosé qui fuit le réel pour « se réfugier dans un monde imaginaire plein de promesses alléchantes. »²⁷ Ainsi, pour Freud, le pouvoir de l'image est à redouter puisqu'il fait succomber l'individu à ses tendances les plus régressives et exerce une emprise sur l'esprit dont on ne peut se départir que grâce à l'effet structurant du langage et à l'empreinte culturelle contenue dans le mot.

C'est en effet à la parole que revient la tâche d'amortir la puissance de ces éléments visuels concrets pour que le sujet accède à un monde symbolique où des liens rendent l'existence vivable. L'image, chez Freud, est donc souvent placée dans un rapport d'opposition au langage qui, lui, parvient à dégager le psychisme de l'attraction qu'exerce la chose concrète sur son fonctionnement et à tempérer l'effet de motions

²⁴ Freud, S. et Breuer, J. (1895). *Études sur l'Hystérie*. Paris : Puf, 1956, 254 p.

²⁵ Voir Freud, S. (1921). « Psychologie collective et analyse du moi », dans *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp. 83-175 et Freud, S. (1912). *Totem et tabou*. Paris : Payot, 1971, 240 p.

²⁶ Freud, S. (1921). « Psychologie collective et analyse du moi », op. cit, pp. 83-175.

inconscientes sur le jugement et sur la décision, en y introduisant des liaisons et du sens. Plus la civilisation se développe et plus l'activité psychique se raffine, plus le doute prend le pas sur la croyance et plus l'image s'efface pour faire place au développement de la pensée abstraite et d'idées rationnelles, au primat de l'intellect. Pour Freud, il existerait d'ailleurs une sorte d'échange d'investissement entre l'image et le mot. Pour ne donner qu'un seul exemple d'une manifestation de ce transfert d'intensité entre le registre visuel et celui de la parole, évoquons l'épisode de remémoration du nom du peintre Luca Signorelli, décrit par Freud dans *Sur le mécanisme psychique de l'oubli*²⁸. L'oubli du nom du peintre au cours d'une conversation avec un ami amène Freud à constater qu'un souvenir visuel très prégnant de l'autoportrait de l'artiste se substitue au nom de l'artiste oublié, jusqu'à ce que, le nom lui revenant en mémoire, l'image visuelle s'estompe peu à peu. La représentation de la chose concrète, exprimée en image, avait perdu de son intensité une fois que s'y était substituée une représentation de mot. Si dans l'exemple de l'oubli d'un nom, l'image s'est montrée efficace comme forme de remémoration, la démonstration de Freud vise cependant à faire plutôt état d'une « reconquête langagière »²⁹ de l'expression visuelle et à montrer comment la surexcitation du pôle visuel pallie une carence au niveau de l'énonciation.

Au fil de son investigation des troubles nerveux, les observations cliniques convainquent encore plus Freud de l'existence de cet échange d'investissement entre une image et un énoncé verbal. Il lui apparaît, avec les cas d'hystérie, que lors du récit d'un souvenir, la mise en mot parvient à liquider la quantité d'investissement contenue dans un déferlement d'images paralysant et à soulager le psychisme de l'emprise émotionnelle du souvenir. Ce pouvoir structurant de la parole apparaît clairement dans la « Psychothérapie de l'hystérie »³⁰, qui peut, elle-même, être comprise comme cet art du maniement des échanges d'investissement entre l'image et le mot. Si l'hystérie apparaît à Freud comme

²⁷ Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit., p. 88.

²⁸ Freud, S. (1898). « Sur le mécanisme psychique de l'oubli » dans *Résultats, idées, problèmes*. Paris : Puf, 1984, pp. 101-107.

²⁹ Huot, H. (1987). *Du sujet à l'image – Une histoire de l'œil chez Freud*. Belgique : Éditions Universitaires, Begeedis, p. 69.

³⁰ Freud, S. et Breuer, J. (1895). *Études sur l'Hystérie*, op. cit., p. 205.

« une œuvre d'art déformée »³¹, c'est que la visualité y joue en effet un rôle prépondérant et qu'une quantité d'énergie psychique considérable est mise au service d'une imagerie envahissante, que seule la capacité de dire, ou la *talking cure*, saura finalement atténuer. L'hystérique souffre en effet de visions obsédantes, de scènes choquantes qui s'emparent de la surface des corps hystériques, devenus, comme le note Fédida, « expressions symptomatiques de l'image non directement visible. »³² La lisibilité du corps permet alors de comprendre ce que la parole tait, l'image se faisant porteuse du désir aliéné. C'est cependant la recherche de la signification à accorder à une image qui reste essentielle à Freud pour parvenir à la décharger de son poids traumatique.

Pourtant, la présence d'une image constitue en elle-même un fait d'une grande valeur psychique et peut devenir, en soi, un objet d'intérêt lorsqu'elle favorise l'expression d'un mouvement affectif qui excède la capacité de dire avec le langage. L'image possède, entre autres, une accointance avec les processus de fonctionnement psychique primaires qui lui confère une plasticité qui permet de conserver en elle, lorsqu'on les croyait oubliées, les traces d'un autrefois évanoui dans l'obscurité trouble de l'inconscient, traces que l'on pourrait vouloir remuer, non pas vraiment pour en ranimer des spectres depuis longtemps tombés dans la désuétude, mais pour raviver ce qui, comme volition encore à déployer, reste dormante, ou coincée, dans les décombres massifs de l'oubli. L'image est, dans ce cas, non pas force d'inertie, retour incessant vers l'identité de perception, mais plutôt, par une reprise dans les origines oubliées d'une mobilité restée inexploitée, vecteur d'une mouvance nécessaire à la relance de l'activité psychique. C'est ce que nous chercherons à démontrer dans les pages qui suivent. Nous soutiendrons que la fonction qu'occupe l'image dans l'appareil psychique n'est pas clairement régressive lorsque son apparition est comprise comme la marque d'un mouvement qui cherche à se mettre en place dans l'activité psychique. Notre étude cherchera aussi à montrer comment l'image peut permettre, parfois, de surmonter le rapport duelliste entre les aspirations individuelles et les exigences de la culture pour

³¹ Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit. p. 88.

³² Fédida, P. (1992). « Rêve, visage et parole - Le rêve et l'imagination de l'interprétation », dans *Crise et contre-transfert*. Paris : Puf, p. 142.

favoriser la fine alliance qui peut accorder les destins individuels et le développement culturel lorsque, dans de rares moments d'un rapport en constant rééquilibrage, l'homme devient capable d'un assentiment convaincu à sa condition d'être culturel.

Parce qu'à l'évidence, il y a aussi affinité entre psychanalyse et image. En témoignent, entre autres, l'intérêt des auteurs contemporains pour les diverses figures de l'art à travers les notions de présentabilité, de figurabilité ou de plasticité, ainsi que la publication dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* de numéros portant précisément sur la visualité et sur l'image, « Le champ visuel »³³, publié en 1987 et « Destins de l'image »³⁴, publié en 1991. L'argument du numéro de 1991 invitait d'ailleurs à questionner la notion d'image comme simple illusion, comme perception « par nature leurrante, trompeuse »³⁵, voire aliénante, pour arriver à penser « l'efficacité anthropologique »³⁶ de l'image. Nous étions conviés à suspendre, le temps de la réflexion, l'antinomie séculaire image/langage afin de saisir comment l'image, plutôt que de nous éloigner de l'essentiel, permet parfois de « nous mettre en contact avec l'inatteignable »³⁷. Nous amorçons notre propre réflexion en suivant cette ligne de conduite et cela, pour tenter de comprendre de quoi est fait le fin alliage qui relie l'image à l'inconscient.

Repères théoriques

La question de l'image, telle que nous l'abordons ici, s'inscrit à la fois dans un contexte esthétique et à l'intérieur de la théorie psychanalytique. C'est à la jonction de ces deux domaines que nous articulerons nos questions et nos hypothèses afin voir surgir une compréhension de l'image qui permet de travailler les dimensions de présentation et de représentations. Attardons-nous donc d'abord à poser ici quelques repères

³³ *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (1987), no. 35, « Le champ visuel ». Paris : Gallimard, 322 p.

³⁴ *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (1991), no. 44, « Destins de L'image ». Paris : Gallimard, 308 p.

³⁵ Ibid, p.7.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

définitionnels qui permettront de saisir dans quel ensemble plus vaste s'inscrit la notion d'image.

Contexte philosophique

La réflexion au sujet de l'image est aussi vieille que l'image elle-même, rappelle Didi-Huberman³⁸. Elle surgit avec le premier étalement de couleur sur la surface plane, travail qui a fait de l'homme un artiste et un créateur. Elle pose des problèmes qui, tant en esthétique qu'en science et en religion, rejoignent les débats philosophiques qui forment les assises de notre culture occidentale et accompagnent les bouleversements qui marquent son histoire. Nous retraçons dans les lignes qui suivent quelques-uns des points saillants de l'histoire du regard que l'on porte sur l'image.

Le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* définit l'image comme toute « forme de semblance, de l'effigie matérielle à jusqu'au simulacre incertain »³⁹. Elle est une catégorie de la représentation, c'est-à-dire qu'elle réplique une chose ou un être. On y distingue l'image-objet (dessin, gravure, peinture, photographie, film, etc.) de l'image mentale, la première caractérisant « l'apparition sur un support d'une représentation qui ressemble à une chose réelle »⁴⁰ tandis que la seconde désigne une vision intérieure, revêtant un caractère privé et faisant appel à l'introspection⁴¹. Dans le *Dictionnaire de philosophie*, l'image, du latin *imago* (imitation, représentation, portrait), qu'elle soit mentale ou matérielle, se rapporte à « l'ensemble de nos représentations sensibles »⁴². L'image peut donc être visuelle, acoustique, motrice, tactile, et représente le registre de la sensibilité, par opposition aux idées qui sont des représentations conceptuelles et s'inscrivent plutôt dans le registre de l'entendement⁴³.

³⁸ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris : Minuit, p. 16.

³⁹ « Image » dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Collin. p. 237.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Ibid, p.238

⁴² « Image », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Ellipses, p. 278

⁴³ Le *Dictionnaire de philosophie* soutient que, bien que Hume tienne les idées de l'entendement pour des « images effacées de nos perceptions », faisant ainsi de l'image un concept qui englobe « l'ensemble des représentations de l'esprit humain », cet usage apparaît « discutable », l'image référant à un objet singulier tandis que les idées renvoient au concept général de l'objet (Descartes). Zarader, J.-P. (2007), op. cit. p. 278

On y souligne, par ailleurs, que la *perception* donne des images du présent alors que le *souvenir* donne des images du passé⁴⁴.

L'image est le produit de l'imagination, c'est-à-dire « de la faculté des images » ou du « pouvoir d'imiter au moyen d'images »⁴⁵. Une distinction est alors posée entre l'imagination reproductrice et l'imagination créatrice⁴⁶. Dans le premier cas, l'image reproduit un objet, avec lequel elle entretient un rapport plus ou moins grand de ressemblance, tandis que dans le second, l'image fait surgir de la matière une forme nouvelle et se présente comme une création. Précisons ici ce que le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* nous dit de la représentation : celle-ci se donne comme un « processus qui permet de rendre sensible un contenu ou d'y faire référence, en particulier en passant par un substitut »⁴⁷. Ce substitut permet de ne pas avoir à être constamment dans une « relation d'acointance perceptive »⁴⁸ avec les objets pour savoir comment ils sont. Les représentations peuvent être mentales ou externes, linguistiques (comme c'est le cas d'une pensée) ou non linguistiques (comme c'est le cas d'une image). Dans un contexte esthétique, une image devient une représentation, un « objet-substitut »⁴⁹, lorsqu'elle tient lieu, symbolise ou fait référence à un contenu autre, tandis que la même image peut aussi devenir un objet en soi, ne se représentant que lui-même, lorsqu'elle comporte des qualités intrinsèquement expressives. Ainsi, les figures abstraites ou les arts non figuratifs (peinture abstraite, musique) « ne représentent des particuliers, [...] et ne reproduisent pas les propriétés spatiales et temporelles de leurs référents. »⁵⁰ Ils expriment plutôt des sentiments ou des états émotionnels causant un état similaire chez le récepteur. Ce processus est appelé *expression*, et s'éloigne du phénomène de la représentation pour toucher au domaine de la *présentation*, sur lequel nous aurons à revenir un peu plus loin. Notons cependant ici qu'une telle tension entre l'image reproductrice et l'image créatrice traverse l'histoire de la notion d'image et des

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Ibid, p. 279.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ « Imagination » Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. op. cit. p. 380.

⁴⁸ Idem

⁴⁹ Ibid, p. 381.

débats qui l'entourent, ce qui nous amène à penser l'image comme le lieu d'une mise en tension entre les phénomènes de représentation et de présentation.

Lorsque l'image est conçue comme une reproduction ou une représentation, il devient nécessaire de « distinguer la chose, c'est-à-dire le modèle, et l'image qui est sa copie. »⁵¹ L'image évoque ou imite un percept premier en le reproduisant, sur support ou dans l'esprit, et peut, dans la mesure où certaines conventions sont respectées dans sa construction⁵², devenir une source fiable d'information à propos de l'objet auquel elle réfère. Traditionnellement, on confère cependant à cette image reproductive un statut inférieur en tant que moyen de connaissance, en comparaison de l'intelligibilité qui permet d'accéder au principe général d'une chose⁵³. L'image, mentale ou objet, est en effet conçue comme subissant une perte dans la transposition du réel, même lorsqu'elle tend à embellir celui-ci, et se caractérise par un déficit de ressemblance vis-à-vis du percept de l'objet lui-même. Bien qu'on lui concède un rôle *d'analogie* permettant d'illustrer le mode supérieur de connaissance⁵⁴, l'image reste une pâle copie, une imitation, une re-production qui ne peut que re-présenter une chose ou un être, sans toutefois les faire véritablement réapparaître. Entre la reproduction imagée et le réel, il existe un écart qui devient le motif de la dépréciation de l'image. Ce point de vue défendu, par exemple, par Platon dans l'Allégorie de la caverne⁵⁵, trouve son point culminant dans la querelle iconoclaste ayant cours durant le Moyen-Âge, alors que les iconoclastes, briseurs d'images, condamnent l'adoration et le culte des images religieuses comme étant des pratiques idolâtres, qui font affront à la nature infinie, immatérielle et insaisissable de l'être divin, la pratique religieuse devant se limiter à une liturgie de la Parole, telle que rapportée dans les Écritures⁵⁶. Celui qui tente d'illustrer cette Parole ne peut que l'interpréter et la déformer, parce que l'illustrateur est artiste et créateur :

⁵⁰ Idem.

⁵¹ « Image », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 279.

⁵² « Ressemblance » dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit. p. 383.

⁵³ Voir Platon, *La République*, 487^e. Paris : Flammarion, 2002, 801p., cité dans « Image » Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit. p. 237.

⁵⁴ Idem

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Auzépy, M-F. (2006). *L'iconoclasme*. Collection : Que sais-je?, 3769, Paris : Puf, 127 p.

« Tu ne feras aucune image sculptée, prescrit-on dans les *Dix Commandements*, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterner pas devant ces images ni les serviras, car moi, Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux [...] »⁵⁷

La fabrication d'une icône témoigne alors de l'orgueil de l'homme, qui ose rivaliser avec son Créateur, et son adoration détourne l'esprit du dévot vers une basse matérialité, hérétique et trompeuse. Dans la continuité de cette règle prescrite par l'*Ancien Testament*, l'image de l'Occident de la première moitié du Moyen Âge suit une doctrine établie par Grégoire le Grand à la fin du VI^e siècle qui limite le rôle de l'image à celui d'un « livre pour les illettrés »⁵⁸. Le statut de l'image est donc, encore une fois, inférieur à celui de la Lettre. Dans ce contexte, l'image s'apparente à l'illusion, définie comme « l'adhésion à des apparences trompeuses »⁵⁹, et apparaît soit comme un obstacle à la connaissance ou, si on lui reconnaît des propriétés informatives, reste néanmoins un moyen de connaissance déprécié, moins fiable que l'information obtenue grâce au contact avec l'objet réel.

À cette fonction reproductive et informative de l'image, s'ajoute cependant, comme nous l'avons noté plus haut, une fonction intrinsèquement expressive⁶⁰, lorsque les déformations et les modifications que subit le réel lors de sa mise en image expriment un style personnel, une volonté d'affirmer une certaine vision du monde. L'image comporte alors une puissance émotive; elle a un impact sur la vie psychologique et affective⁶¹, et devient un objet en elle-même, un médium comportant sa propre matérialité, permettant non plus seulement de représenter, de désigner, mais aussi de *présenter* et de *faire apparaître un matériel nouveau*. Ainsi, dans la tradition

⁵⁷ Exode 20: 4. *La Sainte Bible* traduite en français sous la direction de L'École Biblique de Jérusalem. Paris : Les Éditions du Cerf, 1956, 1669 p.

⁵⁸ Auzépy, M-F. (2006). *L'iconoclasme*, op. cit., p. 28.

⁵⁹ « Illusion », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 277.

La psychanalyse aura cependant fait remarquer que, si l'illusion peut effectivement fabriquer des apparences trompeuses, il ne faut pas la confondre avec l'erreur, puisqu'elle reste liée au désir, ce en quoi elle permet de figurer une image qui énonce une vérité, celle du désir. Voir Freud, S. (1927). *L'avenir d'une illusion*, op. cit.

⁶⁰ « Image », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 240.

aristotélicienne, l'image permet d'embellir le réel et possède un pouvoir cognitif lorsqu'elle donne accès à un « savoir sur la forme des choses »⁶². La mise en image est appréciée non plus du point de vue de la perte, mais bel et bien comme une authentique création permettant même d'user de l'expérience esthétique pour élargir le domaine de la perception à de nouvelles catégories du visible⁶³. Les différentes formes technologiques de l'art ont, de ce point de vue, entraîné de nombreuses réflexions sur la fabrique du sensible, dont la plus célèbre « *The medium is the message* »⁶⁴, consacre l'image non plus seulement comme un support pour la transmission d'un contenu autre mais, maintenant, comme productrice d'effets et de messages qui lui sont propres.

C'est, par ailleurs, à l'intérieur d'un débat plus vaste sur les statuts de la sensibilité et de la perception comme fondements de la connaissance humaine que la notion d'image s'inscrit. Encore une fois, c'est dans le *Dictionnaire de philosophie* que nous retraçons les grandes lignes de ce débat marquant dans le rapport de l'homme occidental au monde qui l'entoure. Classiquement situé entre idéalisme et réalisme, le débat oscille donc entre un point de vue selon lequel les sensations sont considérées comme essentiellement trompeuses (Platon et Descartes), et un autre selon lequel elles deviennent le fondement unique de la connaissance, comme c'est le cas, par exemple, dans le sensualisme de Condillac, pour qui toute connaissance est une sensation transformée⁶⁵, ou chez Rousseau, pour qui « Nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux. »⁶⁶

La sensibilité, c'est-à-dire la faculté d'éprouver des sensations⁶⁷, est définie comme « la propriété physiologique qu'ont les tissus vivants de réagir de façon

⁶¹ Idem.

⁶² Aristote. *La Poétique* 1445b 15-19. Paris : Seuil, 1980, 465 p., cité dans « Image » dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit. p. 237.

⁶³ Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie – L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël, 187 p.

⁶⁴ McLuhan, M., Fiore, Q. (1967). *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Coordinated by Jerome Agel, New York : Bantam Books, 159 p.

⁶⁵ « Sensation », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 533.

⁶⁶ « Sensibilité », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 534.

⁶⁷ « Sensible (connaissance) », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 399.

déterminée aux excitations extérieures »⁶⁸, alors que la sensation est comprise comme « le degré de modification d'un sens externe ou interne »⁶⁹. La perception, quant à elle, désigne la « formation d'une représentation à partir des impressions sensibles »⁷⁰ ou une « activité par laquelle le sujet prend connaissance d'une partie des objets présents dans son environnement, ainsi que de certaines de leurs propriétés, sur la base de l'information délivrée par les sens »⁷¹. Traditionnellement, le débat philosophique pose donc la question de savoir si le domaine de la perception fait du sujet un être passif, simple récepteur d'un donné sensible, ou un être actif capable d'organiser, d'interpréter et de juger des sensations⁷². Les sensations sont-elles nécessaires et suffisantes à la connaissance ou doit-on au contraire se dégager de l'emprise des sens pour mieux penser, ceux-ci se révélant être trompeurs et devant être subordonnés à la raison pour que les excitations deviennent des objets de connaissance? La perception est-elle une voie d'accès direct à la réalité des objets, le sensible trouvant son intelligibilité en lui-même, visant à nous faire aimer le monde et devenant la condition même d'une pensée de la vie⁷³? Le sensible délivre-t-il des informations utilisables avant même que l'esprit ne se charge de les organiser ou doit-on médiatiser la perception par une opération de l'âme qui permet de poser un jugement sur ces sensations? La perception elle-même implique-t-elle une forme de jugement, une intention⁷⁴?

Les premières réponses apportées par la philosophie à ces questions sont fortement tributaires du dualisme à l'origine même de la philosophie qui, note Marzano dans *Philosophie du corps*, « [...] s'enracine dans la pensée orphique et religieuse, et se développe progressivement [...] dans le but de montrer la nécessité, pour l'homme, d'échapper à la relativité du monde et à sa corruptibilité. »⁷⁵ Le corps lui-même est, dans

⁶⁸ « Sensibilité », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 534.

⁶⁹ « Sensation », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 533.

⁷⁰ « Perception », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 436.

⁷¹ « Perception », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit, p. 337.

⁷² « Perception », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 436.

⁷³ Nietzsche, F. W. (1882). *Le gai savoir*. Paris : Flammarion, 1997, 439 p., cité dans « Sensible », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op.cit. p. 534.

⁷⁴ « Perception », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op.cit., Ibid.

⁷⁵ Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*, op. cit., pp. 11-12

ce contexte, conçu comme le siège de la corruptibilité et la philosophie vise, dès le départ, une recherche de purification qui passe par un détachement par rapport au corps et par la mise à distance de l'enracinement sensible. La tradition philosophique ne tient donc pas pour sérieux, par exemple, « ce que la poésie nous dit de l'homme »⁷⁶, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse peu aux faits que les « émotions se traduisent par gestes plastiques »⁷⁷ et que les images que le psychisme se donne témoignent d'une certaine « coïncidence entre le soi et le corps, le dedans et le dehors, la surface et la profondeur, l'intérieur et l'extérieur [...] »⁷⁸ S'il est reconnu de nos jours que le clivage entre le corps et l'esprit pose des problèmes difficiles à résoudre, notamment à propos de la manière dont deux entités complètement séparées peuvent tout de même parvenir à s'inter-influencer, Marzano note que la pensée moderne continue néanmoins de concevoir le corps comme un fardeau, et que le dualisme, « [...] reste, encore aujourd'hui, une des tentations les plus répandues. [...] À la différence du passé, cependant, le rejet du corps ne s'opère plus au nom de la vérité ou de la vertu mais au nom du pouvoir et de la liberté. »⁷⁹ Dans la violence faite au sensible, les notions d'âme éternelle et de corps périssable ont aujourd'hui été remplacées par la volonté et par le désir d'échapper à la finitude⁸⁰.

Après des siècles d'influence de la tradition Platonicienne, qui subordonne donc la perception aux idées et à l'entendement, la révolution intellectuelle opérée sur la pensée occidentale à la fin du 19^{ième} siècle par Nietzsche, Darwin et Freud, ouvre cependant la voie à un rééquilibrage du débat en faveur d'un « réalisme perceptif »⁸¹, dont Merleau-Ponty devient, dans la première moitié du 20^{ième} siècle, l'un des principaux tenants. Pour cet auteur, « Le corps est notre moyen général d'avoir un monde »⁸², la perception étant conçue comme une expérience originaire d'accès au réel, comme le supposent d'ailleurs le sens commun et la tradition aristotélicienne⁸³. Ainsi, il écrit que

⁷⁶ Ibid, p. 11.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Ibid., pp. 19-20.

⁸⁰ Ibid, p. 20.

⁸¹ « Perception », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit. p. 337.

⁸² Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, p. 171.

⁸³ « Perception », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de*

« L'expérience motrice de notre corps n'est pas un cas particulier de connaissance : elle nous fournit une manière d'accéder au monde et à l'objet [...] qui doit être reconnue comme originale et peut-être comme originaire. »⁸⁴ Le corps est donc ici le siège d'un rapport direct au monde, d'un engagement dans le monde qui permet de dégager une connaissance de l'homme incarnée.

Dans la continuité de ce point de vue, l'esthétique, définie elle-même comme la « science du mode sensible de la connaissance d'un objet »⁸⁵ et dont l'expérience repose sur la perception directe des propriétés manifestes d'un objet d'art, propose dans ce contexte un champ privilégié de mise en acte pour l'ensemble de ces questions et apporte ses propres réponses, en reliant notamment la sphère perceptive à celle des émotions pour éclairer l'expérience du « beau » et du plaisir esthétique. Le domaine esthétique pose alors le sensible comme une sphère quasi-autonome dont émane une connaissance valable en elle-même, comme une sphère qui relie la sensation à l'émotion et donne au sujet une connaissance incarnée du monde, de laquelle peuvent, en outre, être dégagées un certain nombre de considérations sur le rapport du sujet à ses semblables⁸⁶. L'appréhension des propriétés esthétiques peut même être conçue comme une forme de perception distincte qui accorde aux émotions et à leur résonance subjective une « fonction cognitive [...] sans que leur contenu intentionnel soit, pour autant, de type conceptuel »⁸⁷.

Les sciences cognitives et les neurosciences modernes amènent, par ailleurs, de nouvelles interrogations et de nouvelles réponses à ces questions, en traitent par exemple de la perception comme d'un processus actif⁸⁸ et objectif d'extraction et de traitement de l'information, en temps réel⁸⁹. La construction d'une théorie intégrée de la perception devrait donc tenir compte de la nature plurielle de celle-ci, en mettant en lien, par

l'art, op. cit., Ibid.

⁸⁴ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 164.

⁸⁵ « Esthétique », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. p. 198.

⁸⁶ Nous revenons sur ce thème dans la troisième partie de cette thèse, *La mutation de l'émotif*, pp. 105-135.

⁸⁷ « Perception », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 338.

⁸⁸ Noë, A., (2004). *Action in perception*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, p. 277.

⁸⁹ « Perception », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 337.

exemple, les données de la neuroscience moderne avec les qualités phénoménales spécifiques de la perception, telles qu'on peut les appréhender par l'expérience esthétique, et les relier à ce que la psychologie nous apprend des liens entre affect et perception⁹⁰. Cette tranche de la question outrepassé cependant l'objectif de notre recherche, qui ne vise pas à s'inscrire dans un travail de synthèse des différents points de vue sur la perception et sur l'image, mais plutôt à saisir ce qui, dans l'apparaître de l'image, peut apporter un éclairage sur l'inconscient et les strates les plus profondes de la vie psychique.

La présence

En lieu et place, nous proposons de poser ici le concept de *présence*, qui, comme nous l'avons noté plus haut, est souvent, au sujet de l'image, mis en tension avec celui de représentation et qui sera utile pour la suite du développement de notre travail. Suivons donc quelques instants le point de vue de l'auteur Hans Ulrich Gumbrecht qui, dans son ouvrage *Éloge de la présence; ce qui échappe à la signification*⁹¹, pose la présence comme un phénomène qui renvoie à la dimension spatiale des choses, qui implique la « possibilité d'un impact immédiat sur le corps humain »⁹². La présence ramène l'aspect tangible des « choses du monde »⁹³, c'est-à-dire qu'une chose est présente lorsqu'elle occupe un espace, qu'elle se trouve *devant nous*, est à portée de main et peut potentiellement être touchée⁹⁴. Dans une « culture de la présence »⁹⁵, l'autoréférence dominante est le corps, et « l'espace, écrit Gumbrecht, c'est-à-dire la dimension qui s'articule autour du corps, doit être la dimension primordiale dans laquelle se négocient les relations entre les individus, ainsi que celles entre les hommes et les choses du monde. »⁹⁶ Pour cet auteur, si l'expérience esthétique se conçoit comme « une oscillation

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., 233 p.

⁹² Ibid, p. 11.

⁹³ Gumbrecht écrit : « Tous les objets disponibles dans la "présence" seront appelées "choses du monde" », Ibid, p. 10.

⁹⁴ Ibid, p. 38. *Nos italiques*.

⁹⁵ Ibid, p. 131

⁹⁶ Idem.

(et parfois une interférence) entre effets de présence et effets de sens »⁹⁷, la présence concerne seulement la *substance* de l'œuvre, c'est-à-dire ses éléments matériels (couleur, texture, volume, espace) qui s'adressent exclusivement à la sphère des sensations⁹⁸. Ainsi, une esthétique de l'*apparaître* tente de ramener à notre conscience et à notre corps la « chose » (« *thingness* »)⁹⁹ du monde et, comme, note Gumbrecht, savait si bien le faire Walter Benjamin, célèbre « l'immédiateté du "toucher" ("*touch*") physique immédiat des objets culturels »¹⁰⁰.

Le terme de *production* d'une présence auquel renvoie le titre anglais de l'ouvrage¹⁰¹, évoque aussi l'existence d'un mouvement constant dans lequel se forge la présence, c'est-à-dire ce mouvement par lequel la présence est amenée à la surface (« to bring forth », « to pull forth »¹⁰²) et prend une forme sensible pour être livrée à la perception. Ce mouvement serait celui d'une plus ou moins grande proximité et d'une plus ou moins grande intensité, qui font osciller la présence entre un rapprochement et un éloignement¹⁰³ et lui donne un caractère d'*épiphanie*, au sens où « elle s'efface à mesure qu'elle surgit »¹⁰⁴. L'exemple de l'éclair permet d'illustrer ce phénomène, lorsqu'il apparaît dans un moment de grande intensité lumineuse, pour disparaître l'instant d'après. L'éclair *est*. On peut en comprendre l'origine et la destination, mais on ne peut en contrôler l'apparition ou la disparition; on ne peut que le laisser être.

Or, pour Gumbrecht, ce phénomène de la présence trouve difficilement sa place dans les *humanities*¹⁰⁵ parce qu'il ramène à la surface les dimensions de proximité physique et de tangibilité qui se trouvent exclues de l'épistémologie occidentale

⁹⁷ Ibid, p. 18.

⁹⁸ Ibid, p. 12.

⁹⁹ Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence; What meaning cannot convey*. California : Stanford University Press, p. 104

¹⁰⁰ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 26-27.

¹⁰¹ Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence; What meaning cannot convey*, op. cit., 180 p.

¹⁰² Ibid, p. 17.

¹⁰³ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁴ Ibid, p. 172.

¹⁰⁵ Note du traducteur : « Le terme "*humanities*", souvent traduit par « sciences humaines », n'a aucun équivalent en français, car il englobe, entre autres, les lettres et l'histoire, mais exclut les "sciences" telles que la sociologie ou la psychologie. » Ibid, p. 11.

moderne¹⁰⁶, pour laquelle c'est plutôt la distance d'avec les objets du monde qui permet de produire des significations objectives à leur propos et qui octroie un plus grand contrôle de l'homme sur ces objets. C'est en effet à l'intérieur du paradigme sujet/objet, qui place l'individu dans un rapport d'extériorité au monde, que les sciences humaines tendent à bâtir l'édifice de leurs connaissances. Ce paradigme sujet/objet fait partie d'une tendance lourde, à la fois dans la vie de tous les jours et dans les institutions académiques, qui, depuis le *cogito* de Descartes, fait reposer l'ontologie humaine sur les mouvements de l'esprit et tend à négliger l'impact des formes de communication sur les sens et les perceptions¹⁰⁷. La notion de présence ne parvient donc pas à être contenue par ce cadre conceptuel, qui vise à appréhender le monde en l'*interprétant*, c'est-à-dire en perçant la surface matérielle des choses pour aller au-delà ou en-deçà des phénomènes et en extraire une signification, à laquelle on accorde une plus grande valeur qu'à l'aspect matériel des objets¹⁰⁸, toute référence à la substantialité des choses semblant par ailleurs dénoter une grande naïveté intellectuelle et un mauvais goût fort suspect pour les tenants d'une approche purement intellectuelle des phénomènes¹⁰⁹. Ainsi, est écarté et même oublié petit à petit le fait peut-être « trivial », mais néanmoins bien réel, que : « toute forme de communication implique la production d'une présence, que toute forme de communication "touchera" diversement et de manière spécifique le corps des individus qui communiquent. »¹¹⁰

Par ailleurs, Gumbrecht note qu'il existe une fascination dans le monde actuel pour les *effets de présence*, fascination qui semble survenir en réaction à ce monde trop cartésien, qui, en éloignant l'homme de ses perceptions et en introduisant une distance

¹⁰⁶ Ibid, p. 94

¹⁰⁷ Ibid, p. 39.

¹⁰⁸ Cette manière d'appréhender le monde fait appel à la transcendance et peut être résumée sous le terme « métaphysique », c'est-à-dire « [...] une conception du monde qui cherche toujours à percer "au-delà" (ou "en-dessous") de ce qui appartient au monde physique des choses. » L'auteur place le terme « métaphysique » dans la même tradition que celles de l'« herméneutique », de la « vision du monde cartésienne », du « paradigme sujet/objet » ou de l'« interprétation », qui toutes ont en commun de compter sur la puissance de la rationalité pour attribuer une signification aux phénomènes et ont pour conséquence d'ignorer la dimension du corps et de son contact avec les « choses du monde », c'est-à-dire la dimension de la *présence*. Ibid, p. 10-11.

¹⁰⁹ Ibid, p.90.

¹¹⁰ Ibid, p. 39

dans le rapport à ses objets, serait à la source d'un certain sentiment d'aliénation qui caractériserait le rapport de l'homme occidental à son environnement¹¹¹. Pour Gumbrecht, contre ce sentiment d'aliénation, il devient nécessaire de réaffirmer « la substantialité du corps et les dimensions spatiales de l'existence humaine »¹¹² et de « renouer le contact avec les choses du monde en-dehors du paradigme sujet/objet [...] »¹¹³. Gumbrecht se trouve donc à faire une charge en faveur d'une « relation au monde fondée sur la présence »¹¹⁴, non pas « contre l'interprétation »¹¹⁵, mais plutôt avec l'objectif d'élaborer un champ de connaissance et un répertoire de concepts complémentaires à ceux de la métaphysique¹¹⁶, qui permettrait de montrer ce qui, dans nos existences, échappe de manière irréversible à la conceptualisation¹¹⁷ et qui pourraient rendre compte d'une présence au monde qui tienne compte du contact immédiat du corps avec les choses.

S'il est caractéristique de notre époque que d'être à la recherche de cette impression « *d'être en phase avec les choses du monde* »¹¹⁸, c'est parce qu'un épais brouillard de significations camoufle les effets de présence possibles. En contrepartie,

¹¹¹ Ibid, p.107.

¹¹² Ibid, p.80.

¹¹³ Ibid, p. 95.

¹¹⁴ Ibid, p. 11.

¹¹⁵ Ibid, p. 18

¹¹⁶ Les concepts de l' « Être », selon Heidegger, et du « signe » au sens aristotélicien servent déjà d'inspiration à la réflexion de Gumbrecht. Sans entrer ici dans le détail, notons que le concept de l'Être, remplace pour Heidegger celui de la Vérité, en tant que dimension dans laquelle se déroule l'existence humaine. L'« Être » n'est pas un phénomène conceptuel mais plutôt de l'ordre de la présence, puisque, contrairement aux idées, l'Être occupe un espace et se déploie dans un mouvement. Ainsi, « Être dans le monde » est ce qui donne son intensité à la vie humaine et permet d'être en contact avec les choses du monde. Ce terme permet donc, pour Grumbrecht, d'offrir une alternative à une recherche de signification basée seulement sur les idées, sur les cognitions et sur la recherche d'une Vérité. Ibid, pp. 106-115.

Gumbrecht pense aussi que le répertoire aristotélicien peut être riche en concepts permettant de développer la notion de présence. Le concept de « signe », notamment, se distingue du « signe » au sens moderne, tel qu'élaboré par Ferdinand de Saussure, qui couple un signifiant purement abstrait avec un signifié purement matériel, suite à quoi l'intérêt se porte uniquement sur le signifiant et désinvestit la portion matérielle du couple. Par opposition, le signe chez Aristote est le jumelage d'une substance (une chose qui requiert un espace) et d'une forme (une chose qui permet à la forme d'être perçue). Cette définition du signe élimine la distinction nette entre l'aspect purement matériel et la portion abstraite d'un phénomène puisque la substance est partie prenante de signification accordée au signe. Ibid, pp. 129-130.

¹¹⁷ Ibid, p. 210.

¹¹⁸ Ibid, p. 177, *Italiques de l'auteur*.

l'expérience esthétique dans laquelle la participation du corps est essentielle comme lieu de résonance de l'œuvre, réactive « la sensation des dimensions spatiale et corporelles de notre présence au monde »¹¹⁹ et redonne, selon Gumbrecht, ce sentiment de faire partie du monde et d'être en contact avec l'univers physique des choses¹²⁰. En effet, la rencontre avec une œuvre d'art permet l'ouverture d'un « dialogue » dans lequel la forme de l'œuvre engendre une mise en mouvement affective chez le spectateur, où celui-ci se trouve à être touché par le truchement de ses sens, et où la naissance d'une réverbération met en relief les paramètres d'une communication possible plutôt que ceux d'un rapport sujet à objet. Gumbrecht note qu'il ne s'agit pas dans cette expérience d'une recherche d'harmonie mais plutôt d'éprouver une certaine *synchronie*, qui peut donner l'impression d'avoir seulement récupéré une parcelle « de ce que les "choses du monde" peuvent être »¹²¹. En outre, Gumbrecht note que l'apparence des choses à travers laquelle surgit la présence produit toujours une conscience des limites du contrôle humain sur les choses¹²².

Il existe d'ailleurs, pour Gumbrecht, des « cultures de la présence »¹²³, comme celle du Moyen-Âge, par exemple, pendant laquelle les individus avaient l'habitude de traiter avec les choses comme si elles étaient des présences constamment sur le point de s'incarner dans l'image et avaient développé une habilité à tolérer les productions de l'irrationnel qui remontent à la surface de la figure, plutôt que de chercher à clôturer et enterrer le visuel dans sa lisibilité. Didi-Huberman souligne, lui aussi, que les peintres du Moyen-Âge avaient mis la faculté de faire flotter des présences dans leurs créations comme une « exigence essentielle de leur propre notion d'image »¹²⁴, ce qui explique peut-être pourquoi la bataille des images fût si vive à cette époque, la possibilité d'une incarnation de la chose dans l'image étant alors perçue comme un phénomène constamment sur le point de se matérialiser. *A contrario*, notre époque contemporaine, qui en est plutôt une, toujours selon Gumbrecht, de la signification, continue à porter

¹¹⁹ Ibid, p. 178.

¹²⁰ Ibid, p. 176

¹²¹ Ibid, p. 178.

¹²² Ibid, p. 105

¹²³ Ibid, p. 125.

l'héritage cartésien d'une rupture avec le corps. Elle ne peut offrir à ses membres que des *moments* de présence ou des *effets* de présence, mis entre parenthèse à l'intérieur de cadres qui créent des situations en ruptures avec la vie quotidienne, au sein desquels le temps paraît se mettre en suspens¹²⁵. L'art devient alors un espace privilégié pour vivre des effets de présence, la perception y étant tellement engagée que l'effet de signification, bien que présent, n'efface pas la matière et n'écrase pas l'apparition d'un jeu à expérimenter. C'est ainsi que nous allons au musée pour vivre des effets de présence, là où le pas ralentit pour s'aligner avec le temps de l'œuvre et, qu'au détour d'une déambulation, une présence peut se manifester. Il en va de même dans la nature, où le contact avec les éléments semble amener le rythme de la respiration à se mouler à celui du vent ou des vagues et permettre de vivre des « moments d'intensité »¹²⁶. Nous pourrions ajouter que ces contextes permettent à l'individu, sujet de cette expérience, d'être « naïf » dans le contact sans que cela n'empêche le saisissement par l'œuvre. C'est-à-dire que ce n'est pas l'attirail d'interprétations dont chacun dispose qui lui permettra ou non de vivre l'expérience de la présence mais plutôt sa capacité de se laisser troubler et à laisser la pensée glisser du côté de la sensation. Cette présence apparue à la perception permet de donner à l'image le rôle d'une force transformatrice qui, parfois, échappe à la parole et au langage.

L'image à l'intérieur du système psychique tel que modélisé par la psychanalyse

Touchée elle aussi par ces thèmes, c'est à l'intérieur d'une systématisation très précise de l'appareil animique que la psychanalyse aborde la question de la perception sensible et de l'élaboration des représentations. Pour mieux cerner quelle spécificité peut être accordée à l'image au sein du psychisme, il s'avère nécessaire de s'attarder un moment à la description que fait Freud de l'appareil psychique.

¹²⁴ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, op. cit., p. 16.

¹²⁵ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 163

¹²⁶ Ibid, p. 151.

L'appareil psychique est conçu par Freud en différents systèmes, partant de la réception des stimuli jusqu'à la décharge dans l'innervation motrice¹²⁷. À la première extrémité, sensitive, située en périphérie de l'appareil psychique, se trouve le système perception-conscience (Pc-Cs) où se loge la perception, c'est-à-dire la capacité de recevoir des informations sensibles à propos du monde extérieur et du monde interne et de les livrer à la conscience, qui, elle, constitue le « côté subjectif »¹²⁸ des processus perceptifs. C'est le mécanisme de l'attention qui permet d'éclairer de la conscience une partie des informations délivrées par le sens. Le système perception-conscience ne conserve toutefois aucune marque de ces excitations momentanées. En effet, la fonction perceptive doit être libre de toute modification, l'énergie devant y rester mobile pour la réception de nouveaux stimuli. L'information recueillie est donc transférée à un second système, mnésique, qui celui-là se charge de transformer les perceptions en traces durables. L'ensemble des traces et des relations qui les unissent constituent donc la mémoire, c'est-à-dire un ensemble de modifications permanentes opérées sur l'appareil psychique.

Ici, s'inscrit la notion de représentation (*Vorstellung*) qui, dans l'usage freudien, entretient des liens étroits avec la notion de trace mnésique. Plutôt que d'insister sur l'idée de ressemblance entre l'objet perçu et sa représentation, comme c'est le cas de la définition classique que lui donne la philosophie, Freud conçoit la représentation comme l'inscription des paramètres d'un objet perçu sous la forme de traces déposées à l'intérieur des différents systèmes qui composent l'appareil psychique¹²⁹. Plutôt que de représenter subjectivement l'objet, de le présenter sous la forme d'une image mentale, la représentation est donc ce qui, de l'objet, vient laisser une marque dans les systèmes mnésiques¹³⁰. Les traces ne sont alors pas des répliques des qualités sensorielles de l'objet auxquelles elles réfèrent mais plutôt des empreintes, des inscriptions, reliées entre

¹²⁷ Freud, S. (1900). *L'interprétation des rêves*. OCP, IV : 1899-1900. Paris : PUF, 2004. Voir chapitre sur la régression, pp. 586-603.

¹²⁸ Freud, S. (1895). Esquisse d'une psychologie scientifique, dans *La naissance de la psychanalyse*. Paris : Puf, 1956, p. 331.

¹²⁹ « Représentation » et « Trace mnésique », dans Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, pp. 414-415 et pp. 489-491.

¹³⁰ « Représentation », Ibid, p. 415.

elles selon les différentes caractéristiques de l'objet et selon leur degré d'association avec d'autres traces, constituant un arrangement particulier de frayages qui relient les traces entre elles. Les traces sont conservées en permanence dans les différents systèmes composant la mémoire mais elles doivent être investies pour être réactivées. Si la trace est l'empreinte de l'objet ou de l'événement dans les systèmes mnésiques, la représentation devient alors le réinvestissement de cette trace¹³¹. Une représentation peut être inconsciente, tout en conservant une certaine quantité d'investissement. L'inscription des représentations est d'ailleurs au fondement de la constitution du système Inconscient (Ics), lorsqu'au temps premier du refoulement originaire, se constitue un noyau de représentations inconscientes qui formeront le cœur de l'inconscient, attirant par la suite vers elles d'autres représentations qui leur seront associées. Le système Ics est donc fait de traces mnésiques, dont l'accès à la conscience a été rendu impossible par l'action du refoulement. De cela, on peut comprendre que Freud oppose le système de perception au système de traces.

Freud distingue deux types de représentations¹³² : les représentations de chose, de nature surtout visuelle, et les représentations de mot, de nature acoustique. Les premières, spécifiquement, forment le tissu de l'inconscient. Dérivées de la chose et conservant un lien plus étroit avec les qualités sensorielles de l'objet ou de l'événement perçu que les représentations de mots, elles subissent l'effet des processus primaires, c'est-à-dire d'un traitement à partir de mécanismes de déplacement et de condensation, ainsi qu'une tendance à effectuer un retour vers l'identité de perception. Même si Freud note que les

¹³¹ Idem.

¹³² Sur le débat en psychanalyse concernant la traduction du terme *Vorstellung*, voir le chapitre *L'échec du matériel* de cette thèse, p. 96. Notion ici que, dans la traduction anglaise de Freud par Strachey, les termes « représentation de mot » et « représentation de chose » sont plutôt traduits par « thing presentation » et « word presentation », ce qui nécessite d'accorder à la *Vorstellung* un certain lien à la matière, à la *substance*, du souvenir. Voir Freud, S. (1923b). « The ego and the id », *Standard Edition*, vol. 19, London : Hogarth Press, 1961, p. 21. Nos travaux nous amènent à nous intéresser particulièrement à la dimension tactile de cette substance, telle qu'elle peut être repérée dans l'apparaître texturé de l'image d'un rêve, par exemple.

L'auteur Pierre Fédida insiste également sur la nécessité de rependre la dimension tactile à l'intérieur de la notion de représentation de chose, pour concevoir celle-ci comme un *contact*, comme et une *présentation* délestée de son lien à la représentation, qui ne peut être conçue en terme idéique, puisqu'elle est cette substance même qui vient ébranler le représentable.

Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », dans *La part de L'œil*, no 19,

traces contiennent peu de qualité sensorielles comparativement aux perceptions¹³³, les représentations de chose conservent néanmoins un lien avec la matière brute qui a mené à leur inscription (c'est-à-dire les perceptions et sensations liées à l'événement), et leur réactivation se fait sous une forme sensorielle très proche de l'excitation initiale, le plus souvent sous une forme visuelle, pouvant aller dans le cas d'une représentation inconsciente pathogène, jusqu'au « point ultime où l'objet est indissociable de ses traces »¹³⁴. La représentation de chose est donc, note Céline Masson, « ce qui ramène la trace mnésique, c'est-à-dire l'inscription *in situ* de l'événement. »¹³⁵

Pour accéder à la conscience, les représentations inconscientes doivent par ailleurs passer par un troisième et dernier système, le préconscient (Pcs), et y subir des modifications qui les rendent compatibles avec le jugement et l'instance critiquante qui se situent à l'extrémité motrice de l'appareil psychique¹³⁶, laquelle contrôle aussi la motilité et l'activité volontaire. Une partie de ce travail consiste à détourner l'investissement de l'attrait qu'exerce le retour vers l'identité de perception, voie la plus courte vers la satisfaction, par la liaison avec des représentations de mot, essentiellement acoustiques, lesquelles permettent que se développent la pensée abstraite et un fonctionnement mental en accord avec les processus secondaires. En reliant les images mnésiques aux images verbales, ou les représentations de chose aux représentations de mot, plutôt qu'en laissant l'énergie suivre la libre voie de la décharge, la trace peut être dotée d'un indice de qualité qui lui permet d'accéder à la conscience afin que le souvenir s'énonce plutôt que de chercher à reprendre vie dans une forme concrète, proche de la chose. C'est ainsi que le

pp. 194-201.

¹³³ Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves ». op. cit. p. 593.

¹³⁴ « Représentation », dans Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit. p. 415.

¹³⁵ Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*. France : Éditions Erès, p. 20.

¹³⁶ Dans la note de bas de page suivante, ajoutée en 1919 : « L'explication ultérieure de ce schéma, ici déroulé linéairement, devra tenir compte de l'hypothèse que le système qui suit le Pcs est celui auquel nous devons attribuer la conscience, et que donc $Pc = Cs$. », Freud modifie quelque peu son modèle de l'appareil psychique pour le concevoir, non plus dans la linéarité, mais plutôt comme une boucle, « enroulée », dans laquelle l'« extrémité » motrice entre en contact avec l'« extrémité » perceptive. Il n'y aurait donc pas d'extrémité proprement dite mais plutôt un système en boucle, au sein desquelles les différentes fonctions se touchent et entrent en interaction. Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves », op. cit., p. 594.

Pour un schéma illustré du modèle, voir Laplanche, J. (1987a), *Le baquet; Transcendance du transfert*.

travail de verbalisation dans la thérapie contribue à la levée du refoulement, une fois que le travail sur les résistances aura permis la prise de contact entre les traces inconscientes et les représentations de mot qui leur sont associées. L'étude des résistances aux changements thérapeutiques amènent donc Freud à conclure que la *connaissance* dépend d'un passage par le système de perception, « Comme si devait être démontrée cette proposition : tout savoir est issu de la perception externe. »¹³⁷ La liaison de traces inconscientes avec les représentations de mot qui leur sont associées permettent donc que, par la verbalisation, la trace passe du côté de la perception et puisse éventuellement être éclairée de la conscience. La voie que suit l'investissement de la sphère sensible à la sphère motrice est par ailleurs une voie « progrédiente », au sens où elle permet de temporiser la décharge en détournant l'investissement vers des représentations de mot qui dégagent l'activité psychique de la sensorialité pure et permettent d'établir un jugement critique, la perception seule ne comportant pas de critère pour établir un jugement sur le réel.

Au sein de l'appareil psychique (tel que présenté par Freud en 1900), il est cependant aussi possible que l'investissement suive une voie « régrédiente » où la pensée effectue une régression de la sphère des représentations vers la sphère des perceptions¹³⁸. Cette voie régrédiente est ouverte la nuit, lorsque le sommeil, qui bloque l'accès à l'extrémité motrice, force l'investissement à faire retour vers le système de traces et vers le pôle perceptif de l'appareil psychique. La régression, écrit Freud dans *L'interprétation des rêves*, est le fait que « dans le rêve la représentation se retransforme en l'image sensorielle d'où elle est sortie à un moment donné. »¹³⁹ Le fil des pensées est alors défait en sa matière première et présenté, dans le rêve, sous une forme sensible. Ainsi, sous le coup de l'attraction qu'exercent la nuit les pensées qui ont une charge sensorielle importante et qui cherchent à reprendre vie, l'investissement recule jusqu'à un plein investissement du système de perception et produit, dans le rêve, la « vivification

Paris : Puf, pp. 70-71.

¹³⁷ Freud, S. (1923a). « Le moi et le ça ». *OCP*, XVI. Paris : PUF, 1991, p. 267.

¹³⁸ Voir Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves ». *Op. cit.*, pp. 586-603.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 596

hallucinatoire des images perceptives »¹⁴⁰. Le caractère hallucinatoire du rêve est ce qui donne aux images un indice de qualité équivalent à celui des perceptions le jour et qui fait en sorte que la pensée est objectivée, « présentée comme [...] vécue »¹⁴¹, sous la forme d'« images sensorielles auxquelles on accorde foi et que l'on croit vivre »¹⁴². Si le processus du rêve apparaît selon cette terminologie comme une régression au plan topique et formel, au sens où il fait reculer l'investissement de la sphère motrice à la sphère perceptive et défait l'agencement des pensées en perceptions et sensations, le rêve est aussi une régression temporelle, au sens où les pensées qui subissent une transformation en image sont celles, écrit Freud, qui : « sont en corrélation intime avec les souvenirs réprimés ou restés inconscients »¹⁴³, souvenirs qui sont le plus souvent infantiles. La régression, note donc Freud, est aussi « cette forme de présentation dans laquelle le souvenir est psychiquement présent »¹⁴⁴.

En retenant cependant la note de bas de page¹⁴⁵ dans la quelle Freud modifie son schéma de l'appareil psychique pour en faire, non pas une étendue linéaire sur laquelle l'investissement voyage d'une extrémité à l'autre, avec une finalité clairement distincte de son point de départ, mais plutôt un cercle où le flot neuronal revient, en boucle, investir les images, les perceptions et les représentations, sans faire marche arrière mais en suivant plutôt la flèche du temps physique¹⁴⁶, qui lui ne s'inverse pas, l'idée de *régression*, donc, au sens d'un recul de l'investissement vers l'« en-moins » de la sensation par rapport à la finalité que seraient la représentation et le travail intellectuel, perd de sa pertinence. Si, pour les besoins de la représentation langagière, le terme de « régression » trouve son utilité, nous souhaitons surtout insister sur l'idée d'une revivification et d'une recharge de la matière sensorielle et temporelle du souvenir, dans l'excitation du pôle perceptif et visuel, telle qu'elles surviennent dans le contact avec une image matérielle ou dans la formation d'une image psychique, et souligner que ces strates

¹⁴⁰ Idem.

¹⁴¹ Ibid, p. 586.

¹⁴² Ibid, p. 588.

¹⁴³ Ibid, p. 597.

¹⁴⁴ Idem, p. 599.

¹⁴⁵ Voir la note de bas de page 136 du présent texte.

¹⁴⁶ Llinás, R. R. (2001). *I of the Vortex; From Neurons to Self*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press,

sensorielles et temporelles sont ramenées, *en présence*, dans la composition d'une image. À ce titre, Dominique Scarfone souligne que le rêve, ne disposant pas du langage pour présenter les pensées du rêve, doit leur donner une autre forme et, ce faisant, « les "présentifie", au double sens de les rendre présentes comme objets et de les donner à voir au temps présent. »¹⁴⁷ Freud écrit d'ailleurs que les éléments du rêve ne sont pas :

« de simples représentations, mais des expériences mentales véritables et réelles semblables à celles qui sont faites durant l'état de veille par l'entremise des sens. Pendant la veille, l'esprit se représente et pense en images verbales et en langage ; pendant le rêve, par des véritables images sensorielles. »¹⁴⁸

À l'état d'éveil, c'est le moi qui se charge de distinguer la perception de l'hallucination et permet, dans la rêverie diurne par exemple, d'inhiber la décharge avant qu'elle n'atteigne la pleine vivification hallucinatoire¹⁴⁹ ou, face à une image de l'art, de lui conférer le statut d'une perception plutôt que celui d'une image mnésique. Dans la mesure où nous conservons, pour des besoins langagiers, la terminologie de Freud, l'image du rêve apparaît néanmoins comme une « régression » de la représentation vers la sphère sensorielle, c'est-à-dire une *présentation* qui fait émerger, du même coup, la matière première du souvenir, c'est-à-dire les sensations, les perceptions et affects, ainsi que le temps de l'inscription de la trace, tout en y introduisant le mouvement que suivent les processus primaires et qui permettent que la trace puisse être remaniée.

Car, en effet, en plus de ramener, *dans la présence*, les éléments concrets de la trace, la « capacité de rêver »¹⁵⁰ suscite un régime de pensée différent de celui de l'état de veille, qui permet de relâcher les contraintes de l'investissement en suivant le cours des processus primaires et de faire subir aux éléments en jeu un autre traitement, plus libre, que celui du langage, lié pour sa part aux processus secondaires. Le *penser en image* n'équivaut donc pas simplement à un « défaut d'expression »¹⁵¹, le visuel devant se

302 p.

¹⁴⁷ Scarfone, D. (2006). « L'annonciation du rêve », dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*, no. 14, Paris : In press, p. 52.

¹⁴⁸ Freud, S. (1900). *L'interprétation des rêves*, op. cit., p.53.

¹⁴⁹ Green, A., (1973). *Le discours vivant*. Paris : PUF, p. 39.

¹⁵⁰ Pontalis, J.-B., (1990) *La force d'attraction*. Paris : Seuil, p. 40.

¹⁵¹ Ibid, p. 36.

contenter des moyens dont il dispose dans son inaptitude à exprimer les relations les plus subtiles entre des éléments de la pensée. L'image est au contraire une autre voie, une autre modalité de l'expérience, qui n'occupe pas de « fonction clairement régressive »¹⁵² puisque son apparition est la marque d'un mouvement qui se met en marche dans l'appareil psychique, mouvement qui vise à mettre en forme ce qui, de la trace, cherche à être ramené à la présence. Le visuel déplace l'investissement en suivant les voies des processus primaires et génère des amas de sens qui prennent racines et agissent dans l'affectif, le perceptif, le sensoriel. Si le rêve est opérant, c'est qu'il réussit à rallier le corps aux productions de la psyché et à retisser le lien, justement, avec la matière première dont les pensées sont issues mais auxquelles elles oublient souvent de payer leur tribut. En renouant avec les émois du corps, l'image donne lieu à une occasion de reprise des énergies contenues dans la matière première du souvenir pour dénouer des impasses et les utiliser à de nouvelles fins. Cette action « progrédiente »¹⁵³ permet de remettre en jeu des forces inconscientes et d'en libérer des mouvances, pour l'instant encore indéterminées. Et, dans la mesure où le moi se met en travers d'une telle expérience, l'accès à la présentation est un succès, un événement « successif » et non « régressif », qui permet de récupérer la part d'énergie dynamique restée captive dans l'image tant que la trace n'a pas trouvé une forme qui lui donne accès la conscience. L'image devient alors un moyen d'informer le moi d'une part inconsciente de son organisation psychique et de redonner du mouvement au fil statique des pensées trop organisées.

L'irruption d'une présence aurait par ailleurs à voir, selon Dominique Scarfone, avec un réel traumatique et une surcharge affective. Dans *L'annonciation du rêve*, cet auteur conçoit le matériel sémantique qui surgit dans le rêve moins comme une *explication devant être lue* pour pallier au défaut d'énonciation des images du rêve, mais plutôt comme des mots-choses, comme un matériel présentifié qui « figure [...] en tant qu'effectivité »¹⁵⁴. Ces « mots-choses » se présentent dans le rêve, tels des images, pour incarner une présence, insister sur un réel traumatique, et tenter par la décharge d'opérer

¹⁵² Benjamin, W., (1939). *Paris, capitale du XIXe*, dans *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Éditions du Cerfs, 1989, p. 489

¹⁵³ Huot, H. (1987). *Du sujet à l'image...*, op.cit., p. 75.

¹⁵⁴ Scarfone, D. (2006). « L'annonciation du rêve », op. cit., p. 53.

une action sur lui, une action propre aux moyens dont dispose le rêve, c'est-à-dire une action plastique. Le mot du rêve est alors un mot « *impliqué* » dans la texture du rêve, chargé d'une teneur affective, voire tactile, et ramenée à la présence dans le rêve pour y subir, par les moyens d'une action plastique, une transformation de la charge traumatique. L'apparition de paroles « "gravées" dans la texture même de la psyché »¹⁵⁵, fait de la parole un acte qui fait basculer la représentation de mot du côté de la présentation de mot. Le matériel sémantique joue alors le même rôle qu'une image; il devient une « image de mot », c'est-à-dire qu'il ramène à la présence la charge sensorielle, temporelle et affective associée au moment de l'inscription du souvenir dans la texture de la psyché, ce qui n'est pas sans évoquer la notion du signifiant lacanien, défini lui-même comme l'image acoustique du mot ou le *support matériel que le discours emprunte au langage*¹⁵⁶. Ce support matériel qui fait du mot une chose, permet que le mot puisse lui aussi subir une action plastique et rendre sensible la trace mnésique contenue dans l'image acoustique.

Enfin, pour revenir et conclure sur le schéma freudien de l'appareil psychique, ajoutons que selon la conception freudienne, le retour vers l'image semble être constitutif d'un fonctionnement de pensée qui cherche à se rapprocher d'une expérience originelle de satisfaction : lors de la première expérience de satisfaction, un premier rempart se constitue contre l'état de détresse originaire sous la forme d'une représentation de l'objet qui apporte la satisfaction et du souvenir des qualités perceptuelles liées à cette première expérience de satisfaction. Lorsque se présentent par la suite de nouveaux états de déplaisir, le psychisme rudimentaire cherche à recréer les conditions perceptuelles identiques à la première expérience de satisfaction en réinvestissant l'image de l'objet apaisant. Si l'objet continue à faire défaut, l'image de l'objet est alors investie de façon trop intense et crée une hallucination de cette image, c'est-à-dire un mouvement de la représentation jusqu'au plein investissement perceptif des traces mnésiques. Ainsi, ce fonctionnement mental primaire par lequel le psychisme recherche l'identité de perception, devient le premier moteur du désir et donne à l'image à la fois le caractère irréductible de la visée du désir mais aussi *le pouvoir de conjurer momentanément le*

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Lacan, J. (1966). *Écrits*, Paris : Le Seuil, p. 495.

*désespoir*¹⁵⁷, lorsque l'image permet de temporiser la réalisation du désir dans la réalité. Le développement graduel d'une tolérance à la perte de l'objet original permet cependant, toujours selon Freud, d'inhiber la décharge vers la réalisation hallucinatoire du désir et de dévier l'investissement vers d'autres moyens de satisfactions, moteurs, verbaux, qui se trouvent dans un meilleur accord avec le principe de réalité.

Cela semble concorder avec le fait que le mot *esthétique*, dérivé du grec *aisthesis*, a le sens étymologique d'une « sensation première »¹⁵⁸ qui aurait joué un rôle central dans la naissance même de l'esthétique, la perception sensible provoquant un éprouvé affectif, une expérience émotionnelle plaisante. Cette idée de « sensation première » n'est pas sans rappeler la notion d'« identité de perception » à laquelle Freud attribue un rôle fondamental dans la recherche de satisfaction et dans l'expérience de plaisir. En effet, comme nous venons de le détailler, la psychanalyse relie la recherche de satisfaction à la réalisation hallucinatoire du désir, c'est-à-dire à un réinvestissement des perceptions liées à une première expérience de la satisfaction, le « premier perçu » devenant le référent irréductible auquel la psyché tente de retourner lorsqu'elle cherche à recréer des conditions de plaisir. La recherche d'une identité de perception peut alors être reconnue comme motivant en partie la démarche artistique, une expérience prenant des qualités esthétiques lorsqu'elle parvient à recréer des sensations qui ressemblent plus ou moins à celles de ce premier perçu.

Présentabilité et plasticité

La question de l'image en psychanalyse nous amène maintenant du côté de la *prise en considération de la présentabilité*¹⁵⁹ (*Darstellbarkeit*) dans le choix des éléments qui feront partie du rêve. La présentabilité est ce mécanisme qui s'ajoute à ceux de la condensation et du déplacement pour favoriser les transformations des pensées en images

¹⁵⁷ Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*. Paris : Puf, p. 118.

¹⁵⁸ « Sensible (connaissance) », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. p. 400.

¹⁵⁹ Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves », op. cit. pp. 384-394.

sensorielles dans le travail du rêve¹⁶⁰. Le matériel psychique choisi dans la formation du rêve doit pouvoir être apte à la présentabilité, c'est-à-dire, note Françoise Coblenç, à l'« acte [...] de présenter de manière sensible »¹⁶¹ un matériel refoulé qui exerce une attraction sur la conscience. C'est aux images visuelles que revient le plus souvent cette tâche de transformer les pensées du rêve en présentation sensible, possiblement parce que, note encore Freud, « le penser en image [...] se trouve aussi d'une certaine manière plus proche des processus inconscients que le penser en mots et est indubitablement plus ancien que celui-ci, onto- comme phylogénétiquement »¹⁶². De plus, cet ancrage et cette proximité du visuel avec l'inconscient confèrent à la visualité une malléabilité qui la rend plus apte à subir une action plastique. L'attraction qu'exerce le refoulé dans la formation du rêve engage donc le psychisme, nous l'avons vu, sur une voie, disons, « régrédiente », qui serait aussi pour Coblenç une « régression vers l'image »¹⁶³, révélant « une sorte d'osmose entre l'inconscient et le visuel »¹⁶⁴. Ce mécanisme confère au visuel un certain *pouvoir d'incarnation de la chose*, lorsque la contraction de différents courants de pensée entraîne la résurgence du souvenir dans l'apparaître d'une image :

« Dans la plupart des rêves, écrit Freud, un centre doté d'une *intensité sensorielle* particulière peut être reconnu [...] C'est en règle générale la présentation directe de l'accomplissement de souhait [...] l'intensité psychique des éléments dans les pensées du rêve [étant] remplacée par l'intensité sensorielle des éléments dans le contenu de rêve. »¹⁶⁵

Le rêve apparaît alors fonctionner non pas selon un principe de déroulement dans l'étendue ou de déploiement dans le temps, comme le requiert la parole ou le phrasé, mais plutôt selon un principe synthétique qui, loin de détisser les liens, les resserre en une unité condensée qui contiendra une multitude de significations. L'activité du rêve engendre des formes qui viennent souligner l'existence d'une chaîne associative entre des courants qui apparaissent, au préalable, sans lien. La mise en forme *accentue* l'existence du lien; l'image psychique ici *montre* la relation et dessine les principes de liaison en suivant le

¹⁶⁰ Ibid, p. 586.

¹⁶¹ Coblenç, F., (2005). *Les attraits du visible*, op. cit. p. 78.

¹⁶² Freud, S. (1923a). « Le moi et le ça ». *OCP*, XVI, Paris : PUF, 1991, p. 266.

¹⁶³ Coblenç, F., (2005). *Les attraits du visible*, op. cit. p. 66.

¹⁶⁴ Pontalis, J.-B. (1990). *La force d'attraction*, op. cit, p.37.

flot du contact qui unit divers éléments du rêve. Plutôt que d'opérer un déroulement, une déliaison des associations entre les différents filons du rêve, l'image fonctionne plutôt par resserrement des différents courants en une unité qui, condensée, contiendra, tel le Big Bang, toutes les mouvances potentielles, encore pour l'instant indéterminées. L'image est inclusive. Elle nécessitera par la suite un développement, un déroulement, pour pouvoir se lire et se comprendre dans l'étendue. Mais il n'est pas nécessaire que le rêve soit lu pour être opératoire. L'image n'est pas toujours à dépecer, elle est aussi à éprouver. L'image est alors une fulgurance qui apparaît entière, réalisée, pleine quant à son but. Elle conserve toutefois, dans sa forme et dans sa matière, la trace du mouvement qui a motivé sa formation, et c'est ce mouvement qu'il convient de repérer et de dérouler pour donner à l'image toute la profondeur dont elle tire son animation.

Ainsi, suivre le flot rythmé par les indices visuels du rêve permet à la fois d'apercevoir le mouvement, toujours fuyant, de l'investissement psychique et de renouer avec un souvenir ou un éprouvé de désir. Cette prise en considération de la présentabilité dans le choix des éléments qui présideront au rêve, c'est-à-dire la capacité du visuel de se charger d'une intensité sensible et matérielle quasi-réelle tout en autorisant les transformations propres à satisfaire la censure, permet que le rêve devienne un « acte psychique d'une importance pleine et entière »¹⁶⁶, soit qu'il rende effective la réalisation momentanée d'un désir inconscient sous le couvert de la censure, elle aussi satisfaite par le camouflage possible dans le visuel.

C'est, encore une fois, le retour vers la teneur sensorielle d'un souvenir qui permet un jeu plus libre de l'investissement dans le visuel et qui lui confère un potentiel de transformation plus grand : « Condenser, déplacer, déformer, présenter sont des activités, écrit Coblenz; toutes ces activités s'appuient sur la primauté du visuel dans l'engendrement des formes [...] »¹⁶⁷ Ces mécanismes semblent fonctionner selon un mouvement qui rappelle les « processus de fusion et de déformation analogues à la

¹⁶⁵ Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves. », Op. cit, p. 616. *Nos italiques.*

¹⁶⁶ Freud, S. (1900). *L'interprétation des rêves*, op. cit., p.586.

¹⁶⁷ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit. p. 67.

décomposition d'un corps chimique combiné à un autre »¹⁶⁸, donnant le sentiment que l'inconscient est structuré non pas comme un langage mais plutôt comme une danse qui mimerait les mouvements que le corps fait subir à la psyché, lorsque celle-ci se trouve informée d'une sensation ou d'un affect. Cette danse psychique permet à la charge sensorielle d'un souvenir d'apparaître visuellement dans le rêve et de mettre la pensée en mouvement. *La présentabilité révèle alors la matière sur laquelle il est possible d'opérer une action plastique.*

Le fait que la traduction de la *Darstellung* (présentabilité) soit passée d'une notion de *figurabilité* à une notion de *présentabilité* témoigne donc de la nécessité de tenir compte d'une *dimension plastique* dans la formation d'une présentation. La plasticité est définie par Coblenz comme la « propriété que possède un corps de se modifier, mais aussi de conserver ces modifications »¹⁶⁹; la plastique « garde le souvenir de la métamorphose du corps »¹⁷⁰. La plasticité contient donc à la fois l'idée d'une inscription de la trace, d'une stratification des empreintes dans la matière, et d'une manipulation possible de cette matière stratifiée. Au cœur de la notion de plasticité, telle que définie dans le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie*¹⁷¹, on retrouve donc l'idée de *malléabilité*, c'est-à-dire d'une matière sur laquelle il est possible d'appliquer des transformations. La plasticité est décrite comme « une propriété de la *matière*, envisagée elle-même comme plus ou moins malléable, ou comme matériau d'une *action transformatrice*. »¹⁷² Dans la plastique, la matière devient un projet, « en puissance comme acte »¹⁷³, lorsqu'elle entre en contact avec la forme : « Forme et matière, sont donc, du point de vue de l'idée de plasticité, à la fois des moments statiques et des moments dynamiques, des pauses et des transitions », écrit-on dans le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Pour illustrer le plus simplement cette potentialité de la matière plastique, il suffit de penser aux jeux de plasticine des enfants et de voir

¹⁶⁸ Freud, S. (1897), lettre à Fliess no. 63, 25-05-1897, dans *La naissance de la psychanalyse*. Paris : Puf, 1956, p. 180.

¹⁶⁹ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁰ Ibid, p. 107.

¹⁷¹ « Plasticité » dans, Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 352.

¹⁷² Idem.

comment chaque pression appliquée à la pâte à modeler peut être perçue soit comme le point final d'une création ou comme une simple étape dans la construction d'un projet en évolution. De ce point de vue, l'image devient une création plastique qui, en offrant la matière où imprimer le trait, conserve la *marque temporelle* d'une modification tout en étant suffisamment ouverte et souple pour qu'un geste puisse éventuellement introduire la mise en mouvement de cette trace. À un niveau d'abstraction plus élevé, on peut concevoir la dimension plastique d'une présentation ou d'une image comme étant à la fois porteuse de la stabilité et du mouvement, de l'histoire et du changement¹⁷⁴. La plasticité est donc une notion qui permet de comprendre comment la matière est malléable mais aussi comment elle oppose une résistance et une limite à la modification, comment elle doit être *travaillée*, sculptée dans le sens de ses nervures si l'on peut dire, pour qu'une nouvelle forme puisse venir moduler la stabilité de la matière. Pour Coblenz, l'avantage d'inclure la notion de plasticité dans le phénomène de présentabilité réside donc dans le fait de montrer comment les formations visuelles sont habitées par les traces et par la remise en chantier de ces traces, mais aussi dans le fait de dégager le concept de présentabilité de la seule visibilité pour l'étendre au domaine du sensible en général. En effet, si la visualité apparaît particulièrement apte à forger des présentations plastiques qui évoquent la vie inconsciente, les traces auditives, olfactives, tactiles, ou langagières comme Lacan l'a montré au sujet du signifiant, peuvent elles aussi subir une action plastique, c'est-à-dire être sujettes à des condensations et à des déplacements, être traitées et modifiées plastiquement comme le serait une chose concrète. En outre, ajoute Coblenz, le champ du visuel peut parfois maintenir la pensée dans une « emprise muette »¹⁷⁵, lorsque les étapes qui ont menées à sa formation disparaissent derrière une finition sans aspérité, tandis que *la plastique* est, quant à elle, porteuse d'une texture qui la rend « de nature à relancer ce que l'"image visuelle" arrête »¹⁷⁶, de nature à relancer le mouvement de ce qui a été préalablement fixé. En ce sens, la plastique est propice à la remise en mouvement de traces depuis longtemps fixées, à la création de formes qui, à même la matière, viennent remanier les traces.

¹⁷³ Ibid, p. 353.

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ Coblenz, F. (2005), *Les attrait du visible*, op. cit., p. 77.

¹⁷⁶ Idem.

Le figural et l'indéterminé du visuel

La plastique est aussi révélatrice de « l'autre scène » qu'est l'Inconscient. C'est-à-dire de cette scène où les strates les plus anciennes de notre organisation psychique sont travaillées par la force du désir, soumises au flot des processus primaires pour engendrer des figures qui font entrer *le figural* sur la scène consciente. Dans *Discours, Figure*, Jean-François Lyotard précise que le figural se présente comme ce qui vient se loger au creux du discours pour lui donner son animation, sa couleur et son relief : « La figure-forme, écrit-il, est la présence du non-langage dans le langage. Elle est quelque chose d'un autre ordre qui est logé dans le discours et qui lui confère son expressivité. »¹⁷⁷ Le figural révèle ce qui excède le langage et fait en sorte que celui-ci se trouve dans impossibilité de recouvrir entièrement le monde des choses. Par exemple, explique Lyotard, « On peut dire que l'arbre est vert, mais on n'aura pas mis la couleur dans la phrase. Or la couleur est du sens. »¹⁷⁸ Lorsque le langage, en plus de désigner, parvient à exprimer, lorsqu'il manifeste et montre, c'est parce qu'il est habité par une figure.

Les figures forcent l'entrée du figural sur la scène consciente en déconstruisant la bonne forme, celle du discours comme celle de l'image, c'est-à-dire la forme reconnaissable en tant que référent, réplique ou représentation, qui caractérise la conscience et la logique abstraite, comme cela peut être le cas, par exemple, des cris qui « surgissent parfois là où le langage social échoue [...] »¹⁷⁹. Par opposition au *schéma*, qui représente la forme fixe, le principe organisateur et la structure abstraite d'un phénomène¹⁸⁰, le *figural* est de l'ordre du rythme, c'est-à-dire une forme fluide qui introduit du mouvement et de la différence dans la répétition¹⁸¹, qui, participant « à la fois de la forme et du flux »¹⁸², vient défaire le mètre et basculer la mesure. Le figural déconstruit et excède l'image : « Le figural étant là où, à l'opposé des bonnes formes, quelque chose fait craquer le sens, le lézarde [...] jusqu'à faire remonter par *recessus* le

¹⁷⁷ Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op. cit., p. 51.

¹⁷⁸ Ibid, p. 52.

¹⁷⁹ Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*, op. cit., p. 65.

¹⁸⁰ « Schème », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit. pp 526-527.

¹⁸¹ « Rythme », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. op. cit., p. 389.

¹⁸² Idem.

primaire à la surface.»¹⁸³ La visualité devient alors marquée par une hétérogénéité essentielle dans laquelle la présentation vient heurter la représentation, les processus primaires et secondaires étant toujours donnés ensemble sans pouvoir cependant former une unité qui réconcilie ces deux dimensions¹⁸⁴. Le voir constitue alors un lieu de friction entre présentation et représentation, une fracture où l'une et l'autre de ces dimensions se réfléchissent et se déforment sans pouvoir opérer de clôture, dans une sorte de « dialectique immobile »¹⁸⁵. L'existence du figural, pour Lyotard, est alors le rappel d'une nécessité d'abandonner l'espoir « d'enfermer l'objet tout entier dans le discours »¹⁸⁶, et montre que pour apprendre à voir, il convient d'abord d'accepter de désapprendre à reconnaître¹⁸⁷.

Le figural, c'est donc le mouvement du désir qui vient travailler la forme, qui trace son rythme et donne sa texture au visuel. En effet, selon l'hypothèse de Lyotard, la déformation dans le rêve n'est pas le fait de la censure mais celui du désir lui-même qui, dans son mouvement, transforme, défait et remodèle le discours :

« Or cette mobilité qui forge des choses avec des mots, n'est-ce pas le désir même qui marche son train, faisant l'imaginaire? Si oui, il ne faudra pas dire que la condensation est un travail par lequel le désir se travestit. Il faudra dire qu'elle *est le désir travaillant* sur le texte de la pensée du rêve. »¹⁸⁸

On comprendra alors, toujours selon Lyotard :

« [...] que l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui, au contraire, quand elle a lieu, réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de *phantasier*, parce que la *Phantasie* est transgression. »¹⁸⁹

¹⁸³ « Figure », dans Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 199.

¹⁸⁴ Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op. cit. p. 59

¹⁸⁵ Ibid, p. 20.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Ibid, p. 157.

¹⁸⁸ Ibid., p. 244. *Italiques de l'auteur*.

¹⁸⁹ Ibid, pp. 246-247.

D'ailleurs, Freud n'écrit-il pas que « la réapparition de la perception », en elle-même, « est l'accomplissement de souhait »¹⁹⁰. Le simple fait d'être capable de créer des images, constitue, en soi, une action satisfaisante qui n'est pas sans rapport avec l'impression d'avoir seulement récupéré une parcelle « de ce que les "choses du monde" peuvent être »¹⁹¹, telle que le constatait Gumbrecht à propos de l'effet des œuvres artistiques. Ainsi, si, comme l'écrit Lyotard, « [...] l'homme est un être privé de la coïncidence et qui en rêve »¹⁹², l'image devient le lieu d'un retour ponctuel vers la coïncidence perdue de l'homme, où le sensible fait office de langage et où les choses sont données et rendues sensibles par le biais de la tactilité. Le plaisir éprouvé lors de la création d'images psychiques peut alors renvoyer à une expérience de satisfaction originelle, plaisir lié à la reconstitution d'un premier perçu, soit, mais il doit d'abord et avant tout sa puissance à la sensation d'avoir une psyché mobile, vivante, capable de créer et de faire vivre des images, de fabriquer des figures de nouveauté, même lorsque cela s'effectue à partir des traces de ce premier perçu.

Le figural, on l'aura compris, est donc distinct de la notion d'*art figuratif* qui est, quant à lui, défini comme un *art représentatif* qui ne « présente pas seulement une disposition de formes, masses, couleurs, à considérer en elle-même [...] ; mais en plus représente autre chose [...] »¹⁹³. L'art figuratif imite et ressemble à un second objet, il le suggère et en donne l'impression, il le représente, tout en n'étant pas un double parfait de l'objet : il n'est pas la réalité ou la nature elle-même. On peut par exemple représenter un objet tout droit sorti de l'imaginaire, qui est pure fiction, mais toujours l'art figuratif cherche à utiliser le mode sensible et les apparences dont il dispose pour créer une forme *reconnaisable*, qui ressemble à un objet que l'on peut identifier. En cela, on peut comprendre que le figural ne se laisse pas enfermer dans le figuratif, qu'il cherche au contraire à le déstabiliser, à l'ouvrir et à en extraire une chose qui serait de l'ordre du mouvement libre du désir plutôt que de la forme structurée qui permet de dessiner les contours de l'objet sans qu'il n'y ait de méprise possible. Le figural permet de montrer ce

¹⁹⁰ Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves », op. cit., p. 620.

¹⁹¹ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence: Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 178.

¹⁹² Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op. cit. p. 60.

¹⁹³ « Figuratif », dans Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, p. 743.

que l'œil fou qui cherche à se défaire des catégories de la perception pourrait entrevoir de la réalité s'il laissait libre cours à son mouvement. Le cubisme, par exemple, exemplifie bien l'entrée du figural dans le figuratif : la manière dont les pourtours des figures reconnaissables sont brisés et ouverts pour interrompre l'unité de la représentation et y introduire de l'indéterminé, de l'étrange, permet de mélanger les catégories de l'espace, de décomposer les formes du réel en multiples facettes et de déconditionner le regard pour regarder le monde autrement¹⁹⁴.

George Didi-Huberman propose lui aussi une version du visuel comme laissant entrevoir de l'indéterminé, dans ce cas, par ce que l'image laisse pressentir de perte, lorsque le visuel devient une ouverture sur une sensation de vide, d'absence et de mort. C'est-à-dire que devant l'image artistique, il y a un point d'inquiétude où l'image *nous regarde* et produit un trouble de l'être : l'acte de voir se révèle alors être une expérience onthologique de la perte : « voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe », écrit Didi-Huberman, « voir, c'est perdre »¹⁹⁵. L'image nous « ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue »¹⁹⁶. Ce vide qui nous concerne renvoie d'une certaine manière à la mort qui, pour Didi-Huberman, se laisse pressentir dans cette ouverture qu'opère le visuel sur l'absence. Nous élaborerons plus loin comment ce sentiment d'inquiétude peut se matérialiser dans le contact avec une œuvre particulière, lorsque la présence matérielle joue le jeu d'évoquer l'absence et la perte, mais retenons ici surtout que l'image possède ce pouvoir de laisser place à l'incertitude et contraint le regard à prendre la mesure de ce qui lui échappe, de son non-savoir¹⁹⁷.

La visibilité chez Merleau-Ponty, réalité paradoxale

La visibilité chez Merleau-Ponty rend compte d'une sorte d'infusion lente par laquelle l'homme s'imprègne de son monde, se transforme à son contact et apprend à le

¹⁹⁴ Kramar, V. (2002). *Le cubisme*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 123 p.

¹⁹⁵ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, p. 14.

¹⁹⁶ Ibid, p. 11.

¹⁹⁷ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, Paris : Minuit, résumé de couverture.

connaître, tel qu'il apparaît à ses perceptions. Ce « mélange avec le monde, écrit cet auteur, recommence pour moi chaque matin dès que j'ouvre les yeux. »¹⁹⁸ La visibilité est pour Merleau-Ponty une expérience du contact, du toucher, de la présence, le vecteur d'un engagement plein et entier dans le monde. Le visuel plonge l'homme dans le tissu du monde et lui donne une prise sur son environnement : il est certain écrit Merleau-Ponty que « la possibilité intrinsèque du monde comme pensée repose sur le fait que je peux *voir* le monde [...] »¹⁹⁹. Paradoxalement, le voir est aussi, pour Merleau-Ponty, ce par quoi l'homme s'échappe à lui-même, il est une modalité sensible qui comporte sa propre passivité : « La vision [...] est le moyen qui m'est donné d'être absent à moi-même [...] écrit Merleau-Ponty. L'œil accomplit le prodige d'ouvrir à l'âme ce qui n'est pas âme, [au] bienheureux domaine des choses [...] »²⁰⁰ Par la visualité, non seulement l'homme est extrait de son univers privé par la perception de formes extérieures à lui-même, qui ne sont pas des images mentales, mais le corps accède aussi à tout le « mystère de passivité »²⁰¹ que renferme l'engagement entier du corps dans l'espace, lorsque la vision immerge le corps, lui-même visible, dans le visible. Le visible est alors ce par quoi l'homme s'échappe à lui-même et se donne à la perception des autres. Le corps devient un voyant-visible, un actif-passif, marqué par une réflexivité fondamentale qui constitue, selon Merleau-Ponty, le cœur de l'énigme de la vision en acte. C'est-à-dire que le corps, lorsqu'il se voit voyant, se découvre et s'absente à lui-même en même temps : « Se toucher, se voir, écrit Merleau-Ponty, [...] ce n'est pas se saisir comme ob-jet, c'est être ouvert à soi [...] Ce n'est pas d'avantage, donc, s'atteindre, c'est au contraire s'échapper [...] »²⁰², c'est accéder à une portion du réel qui est hors de soi et sur laquelle nous ne pouvons poser que notre regard.

En conséquence, le visible n'ouvre la chair qu'à une portion limitée du réel : « [...] l'invisible n'est pas le contradictoire du visible : le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible [...] il en est le foyer

¹⁹⁸ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 57.

¹⁹⁹ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 56. *Nos italiques.*

²⁰⁰ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., pp. 81-83

²⁰¹ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 52.

²⁰² Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 303.

virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane) [...] »²⁰³ Cette formule sibylline de Merleau-Ponty vise à montrer comment tout point de vue, aussi ancré dans le réel soit-il, possède aussi son point aveugle²⁰⁴, qu'une portion du réel lui restera toujours invisible, inaccessible. Parce que le visible est possible et engage un corps singulier dans le monde, il existe forcément aussi d'autres visibles, invisibles pour soi mais visibles pour d'autres. S'engager dans son propre point de vue, demande paradoxalement de parvenir à tolérer ce qui échappe à sa propre vision.

Le visible est générateur de sa propre invisibilité, ne serait-ce que dans l'instant où la pensée cherche à saisir la vision en acte : « La pensée de la vision fonctionne selon un programme et une loi qu'elle ne s'est pas donnés, écrit Merleau-Ponty, elle n'est pas en possession de ses propres prémisses. »²⁰⁵ La vision en acte, « On peut la pratiquer, écrit-il encore, l'exercer et pour ainsi dire l'exister »²⁰⁶, mais on ne peut rien en tirer de vrai pour la pensée. La vision serait plutôt l'indice « d'un ordre d'existence [...] que nous ne sommes pas chargés de penser. »²⁰⁷ Tenter de saisir la vision en acte, c'est déjà sortir du don total par lequel la vision prend l'homme dans le monde. Le corps, par sa visibilité, échappe donc à la transparence de la pensée sans pour autant pouvoir s'affranchir de l'invisible, de la part d'obscurité que contient le « il y a »²⁰⁸ du monde. Au contraire, cette invisibilité même confirme l'appartenance du corps à « un rayon du monde »²⁰⁹, aussi partiel celui-ci soit-il. Tout point de vue possède quantité de points aveugles, certes, sans être pour autant illusoire ou indirect. La vision *a lieu* et la vie perceptive « accomplit l'ouverture première au monde »²¹⁰. Désavouer cette expérience du sensible parce qu'elle ne se révèle que partielle lorsqu'analysée par l'entendement, chercher absolument à en combler les lacunes par l'effort de la pensée rationnelle, représente pour Merleau-Ponty la difficulté à surmonter le « regret de n'être pas tout »²¹¹.

²⁰³ Ibid, p. 269.

²⁰⁴ Ibid, p. 55.

²⁰⁵ Ibid, p. 52

²⁰⁶ Ibid, pp. 54-55.

²⁰⁷ Ibid, p. 55

²⁰⁸ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 56.

²⁰⁹ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 300

²¹⁰ Ibid, p. 60

²¹¹ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 92.

Dans une pensée qui se construit encore une fois en réaction au dualisme cartésien, le visuel se révèle donc pour Merleau-Ponty générateur d'un « don total »²¹² du corps à la présence au monde, d'un soi d'emblée présent par le biais d'un corps qui pourtant s'échappe à lui-même et est, de ce fait, contraint à tolérer la part d'obscurité du monde. Paradoxalement, dans la tolérance à ce qui lui échappe, à l'extérieur et à l'intérieur de soi, l'homme peut prendre acte de la plénitude de l'ouverture sur le rayon du monde qui est la sienne, qui lui est conférée par ses perceptions. Merleau-Ponty cherche donc, à travers cette énigme du visuel, à rendre compte d'une expérience du monde dans laquelle le visible ne cherche pas à se déposséder de sa doublure d'invisible, dans laquelle l'existence d'une part d'inaccessible est acceptée et ne répudie en rien la valence de vérité et l'ancrage dans le réel du point de vue en question, puisque même partiel, tout point de vue réaffirme en fait la réalité de l'existence d'une ouverture des sens sur le monde, d'un contact entre le réel et le corps par le biais des perceptions. D'ailleurs, pour Merleau-Ponty, tout désenchantement des sens, lorsque la pensée réflexive se désillusionne de ce que la perception avait pris pour acquis, est inévitablement suivi d'une nouvelle perception du vrai, d'un renouvellement de l'expérience de mise en sens à partir des perceptions. Ainsi, il écrit « La dés-illusion n'est la perte d'une évidence que parce qu'elle est l'acquisition d'une autre évidence »²¹³, c'est-à-dire le renouvellement de l'ancrage d'un point de vue dans sa réalité perceptive et l'arrimage de la pensée au monde sensible : « la "réalité", écrit encore Merleau-Ponty, n'appartient définitivement à aucune perception particulière [...] chaque perception est muable et seulement probable [...] mais ce qui ne l'est pas, ce que chaque perception, même fautive, vérifie, c'est l'appartenance de chaque expérience au même monde [...] »²¹⁴ Le partiel n'est pas l'équivalent du faux ou de l'illusoire²¹⁵, c'est au contraire la concrétisation d'une modalité d'ouverture au monde. Pour Merleau-Ponty, ce n'est d'ailleurs pas de la totalité dont il faut chercher à rendre compte mais plutôt de ce que

²¹² Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 58.

²¹³ Ibid, p. 63. Italiques de l'auteur.

²¹⁴ Ibid, pp. 64-65.

²¹⁵ Ibid, p. 65

l'ancrage dans un point de vue particulier nous oblige à tolérer d'invisible, d'occulte, d'absence et de « pluralité des interprétations »²¹⁶.

En cela, le travail de Merleau-Ponty peut être vu comme une manière de réaffirmer la valeur d'une connaissance développée par contact avec le monde, dans une expérience naïve et prélogique²¹⁷, qui est donnée avant le développement de tout savoir acquis pas la pensée rationnelle, et qui continue à définir les conditions du vrai même une fois érigée cette pensée rationnelle. Cette connaissance ne se veut pas entière, totale, mais néanmoins vraie, au sens où, le visible donne accès à une certaine qualité et à une certaine épaisseur du monde qui ne peut être rendue par la seule pensée.

L'image en somme : mixture temporelle et remontée du tactile

Qu'est-ce que le parcours de ces notions de base nous permet de dire à propos de ce qui revient dans l'image, de ce qui vient s'y présenter, dans une forme sensible? D'abord, nous pouvons dire que les images que le psychisme se donne, que ce soit les images d'un rêve, les fantômes, les hallucinations, les scènes dont souffrent les hystériques et autres symptômes à caractère visuel, ou encore les différentes formes d'images artistiques, sont des manières de faire entrer dans le domaine de la perception, dont l'appareil Pc-Cs exclut la mémoire, des éléments qui échappent autrement à la conscience. Or, « L'image est le lieu de conservation des traces »²¹⁸ écrit Céline Masson. Si, comme le note Freud, « tout savoir est issu de la perception externe. »²¹⁹, le rôle de l'image serait alors de faire de la trace une perception grâce à une présentification dans la matière visuelle, pour que la teneur du souvenir vienne faire réverbérer son écho à la surface de la conscience. L'image est alors un écho de la chose dans l'esprit ou sur un support, écho qui, par nature, peut subir des transformations lors de sa transposition. Ces échos sont des mises en mouvement qui permettent de garder la matière de la trace vivante tout en permettant une mise en mouvement du passé animique.

²¹⁶ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'oeil et l'esprit*, op. cit., p. 62.

²¹⁷ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 62-63.

²¹⁸ Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, op. cit., p. 51.

²¹⁹ Freud, S. (1923a). « Le moi et le ça », op. cit., p. 267.

Le *Dictionnaire de philosophie* définit l'*objet* comme « quelque chose qui se trouve devant un sujet, qui est posé sous son regard ou sa connaissance »²²⁰. L'image psychique peut alors être définie, pour l'usage qui nous intéresse, comme un objet visuel qui contient, en présence, les traces et les pose devant la perception; c'est-à-dire un objet qui présente le système mnésique au regard du système perception-conscience, pour en permettre la connaissance. Cet objet possède une existence en lui-même, il n'est pas une simple représentation mais bel et bien une forme nouvelle, une présence, qui redonne vie à une charge sensible. Au fil de la présentation, le mouvement que suit l'investissement psychique donne donc une réalité sensible à la trace. Les traces fossilisées font leur remontée à la surface de l'image pour être travaillées; elles révèlent leur énergie fossile à travers les strates matérielles qui forment l'épaisseur des images, épaisseur qui vient dessiner des figures de l'inscription du temps et de la chose dans le psychisme. L'image, en tant que lieu d'inscription des traces, permet donc de figurer le temps et la chose. Figurer au sens où une image est toujours transformée, travaillée, traversée par le désir. De cette présentation, le sujet peut se ressaisir d'une part dissimulée mais vitale de la mouvance qui anime le psychisme, dans ces zones inconscientes. Dans cette percée du figural sur la scène consciente, les plus grandes déformations reflètent d'ailleurs souvent les plus grands efforts d'humanisation²²¹, lorsque la machinerie de l'image se met en marche pour reconstruire, au-delà de l'oubli, une image par laquelle le sujet cherche à renouer avec la part perdue de lui-même, et à retisser son lien à l'autre, à travers des figures qui sont des rappels de cette époque où le corps et la tactilité préfigurent l'esprit. L'impossibilité de composer de nouvelles images est alors la marque de l'oubli, c'est-à-dire la « perte du lieu des traces »²²². La visualité vise dans ce cas, pour Masson, « à retrouver la présence [...] par le contact d'images. »²²³ Une fois remontées à la surface et la présence ressentie par le contact avec elles, les images cessent d'être essentielles et peuvent se retirer, le sujet devenant alors prêt à « engager son regard »²²⁴ dans les conditions actuelles de sa réalité. Ce qui est vrai de la formation d'une image psychique

²²⁰ « Objet », dans Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*, op. cit., p. 414.

²²¹ Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, op. cit., p. 52.

²²² Ibid, p. 50.

²²³ Idem.

²²⁴ Idem.

l'est aussi du contact avec une image de l'art, lorsque celle-ci donne lieu à un éveil des traces psychiques réactivées par la perception des différents reliefs, tâches de couleurs et étalements de la pâte sur la toile qui évoquent le souvenir des sensations tactiles inscrites dans la psyché. Nous avons par ailleurs aussi voulu montrer comment l'image confrontée au non-savoir, présente le mouvement qui excède la structure du discours et permet de se ressaisir de cette indétermination pour laisser libre une partie de l'investissement psychique, pour redonner du mouvement et de l'animation à l'activité psychique

Donc, si l'image donne une présence à la trace, avec en son cœur le temps de son inscription et les qualités sensorielles concrètes de la chose inscrite, la réflexion sur l'image peut d'après nous se déployer selon deux axes. *Un premier axe*, dialectique, où l'image fait remonter à la surface un temps anachronique, hétérogène, qui permet une remise en chantier de la trace, une nouvelle mixture qui entremêle un *Maintenant* et un *Autrefois* et où une présence vient flotter dans la représentation, qui est elle-même rappel de l'absence de la chose représentée. *Le deuxième axe* de réflexion recouvre les qualités sensorielles de la *chose* inscrite, particulièrement dans leur *dimension tactile*. La notion même de trace implique une marque, une empreinte, qui nécessite un contact avec le tissu psychique et qui n'est pas sans rappeler le sens du toucher : pour qu'un souvenir fasse impression et s'inscrive dans la mémoire, « [...] il faut, note Masson, une *frappe* de laquelle résulte, une sorte de petit trauma local venant frapper la matière et y inscrire une marque signifiante [...] »²²⁵. La plasticité visuelle offre une matière où imprimer des traits qui évoqueront quelque chose de l'Inconscient, dans sa dimension tactile. Nous postulons donc que l'image visuelle reste encore ce qui permet le mieux de présenter quelque chose de l'Inconscient tactile. Avant de déployer le champ de la tactilité, qui fera l'objet de notre prochain texte²²⁶, attardons nous pour clore ce chapitre sur l'*axe* du temps de l'image.

²²⁵ Ibid, p. 32.

²²⁶ *L'échec du matériel?* pp. 67-91.

Le temps dans l'image

Une temporalité mixte

Dans l'*Interprétation des rêves*, Freud écrit que « la transformation des pensées en images [... est ...] la conséquence de l'attraction que *le souvenir* présenté visuellement et aspirant à la revivification exerce sur la pensée [...] »²²⁷. Ainsi, être *devant l'image*, c'est être *devant le temps*, nous rappelle Didi-Huberman²²⁸, devant le temps travaillé par force du désir qui produit des figurations matérielles de la trace. Devant un temps anachronique, tactile et visuel, donc, un temps qui se sert de la présence actuelle pour incarner la trace survivante. « La survivance, explique Masson, est l'actuel de l'image mnémonique comme texte (com)portant les impressions-affections de l'expérience originaire. »²²⁹ Dans la plastique, se loge une stratification historique qui remonte à la surface dans un *relief*, qui serait comme la *sédimentation de temps* dans la plastique²³⁰.

L'image engage donc un rapport au temps qui ne se laisse pas entraver par la linéarité, qui ne reprend pas la logique chronologique qui dicte nos activités quotidiennes. Le temps de l'image n'est pas celui du tic tac monotone et hypnotique dans lequel s'enfonce la conscience, captive de l'ennui. Ce n'est non plus celui, oppressant, du sablier qui déverse implacablement son grain sur un présent toujours en fuite, de plus en plus mortifère. S'il y a une angoisse dans le temps de l'image, ce n'est pas parce qu'il s'y accumule tel une dette de plus en plus lourde à la mort, mais parce qu'on y retrouve matière à redonner vie à des ombres surgies du passé. Le temps de l'image est un temps *habité*, plus près du pouls et du souffle qui rythment notre corps en mouvement que de la mesure précise, immuable et mécanique. Pour Fédida, la visualité constitue une catégorie anachronique de la temporalité, où l'après-coup se double d'une *épaisseur généalogique* dans laquelle flottent des présences ancestrales, tout en faisant émaner un désir de ce présent revisité par ses origines²³¹. Le temps peut, dans l'image, se contracter et se

²²⁷ Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves », op. cit. pp. 599-600, *nos italiques*.

²²⁸ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, op. cit., 333 p.

²²⁹ Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, op. cit., p. 49

²³⁰ Coblence, F. (2005). *Les attraits du visible*, op. cit., p. 92.

²³¹ Fédida, P. (2003). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit.

décontracter selon les circonvolutions du corps, jusqu'à délivrer d'autres possibles qui se trouvaient, jusque-là, emprisonnés dans la circularité d'un désir qui ne se savait pas désir du passé. L'image nous rappelle Didi-Huberman, est « sillage des survivances »²³² ; elle pointe le chemin à parcourir pour revisiter et renouveler le contact avec ses origines tout en ménageant la possibilité d'insuffler une nouvelle direction à ce sillage. L'image condense en sa matière passé, présent et motilité en devenir. Elle initie un contact et un échange entre ces trois temps du désir et offre, de cette manière, une occasion, hors circularité, d'en relancer la trajectoire. Cette propension de l'image psychique à tenir tout ensemble les catégories du temps et à informer le désir actuel de ses racines est notée de façon particulière par Freud à propos du fantasme :

« Un fantasme flotte pour ainsi dire entre trois temps, les trois moments temporels de notre faculté représentative. Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé, il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir, c'est là le rêve éveillé ou le fantasme, qui porte les traces de son origine. Ainsi, passé, présent et futur s'échelonnent au long du fil continu du désir.»²³³

L'image donne ainsi prise à une activité psychique qui conjugue pouvoir de la mémoire et persistance du désir. En invitant à une présence qui reprend le souffle tout à la fois ancestral et profondément actuel de la psyché vivante, l'image devient un « échange incessant de la " vie du passé " et de la " vie à venir ", de la *survivance* et du *désir* qui en naît. »²³⁴ Plus qu'une simple attraction vers le gouffre archaïque et réactualisation régressive des désirs infantiles, l'image est aussi une occasion de reconnaître et de dénouer ce filon du désir qui, parfois trop emmêlé, ne parvient plus à la production fertile, n'engendre plus que répétition ou paralysie du devenir. Elle peut donc représenter ce lieu d'arrêt nécessaire à ce que s'initie un dialogue entre les différentes strates de temps inscrites dans la mémoire, à ce que puisse se poser un instant le souffle léger à la recherche de la puissance des origines.

²³² Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre – Corps, paroles, soufflé, image*. Paris : Minuit, p. 40.

²³³ Freud, S. (1908). « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1976, p. 74.

Devant une image de l'art, le regard et le souffle se posent ensemble pour se coordonner dans un rythme qui est celui des survivances. Une fois le regard posé et le souffle apaisé, l'image devient une enclave à l'intérieur de la frénésie du monde, par laquelle sans « tomber hors de ce monde »²³⁵, il devient possible de renouer avec le rythme profond qui est celui de notre souffle archaïque. L'image appelle le calme par ce retour aux sources de la respiration, qui elles, tout en rendant présent au corps propre, nous remettent un contact avec les composantes les plus profondes et les plus anciennes de notre vie psychique. En même temps, par la danse qui est initiée entre le mouvement dans l'image et les effets de ce mouvement sur le corps, l'image crée un accès à une motricité intime, qui s'accompagne naturellement d'une relance de l'activité psychique²³⁶. C'est par cet apaisement du souffle que met en place l'image, en nous faisant humblement percevoir les différentes épaisseurs du temps au cœur desquelles nous évoluons, que la pensée peut se reposer, prendre le temps de se dénouer et de se renouveler. Parce qu'en effet, le souffle, nous rappelle Freud dans le *Moïse*, est aussi synonyme d'animation et de mouvement²³⁷. L'image devient ainsi un souffle rythmé, un lieu d'éveil des mouvements du corps et de relance de l'activité psychique, cela, en conjonction avec les sources les plus anciennes et profondes de notre vie psychique qui se trouvent ainsi métabolisées.

Ainsi, la matière de l'image, qui contient du temps et de l'histoire dans ses strates, procure un contact étroit avec ce que Fédida pense comme une « émanation des ancêtres »²³⁸. L'exemple du rêve, événement de la nuit, permet à Fédida de concevoir l'image psychique comme un moment où l'on « touche au mort »²³⁹ à travers les ombres ou les reflets que le rêve fait entrevoir. L'image se voit impartie d'une « fonction généalogique »²⁴⁰, lorsque, du matériau brut, émane un « apparaître fantomatique »²⁴¹.

²³⁴ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit. p. 40.

²³⁵ Voir Freud, S. (1929). *Le malaise dans la culture*, op. cit. p. 6.

²³⁶ Pour un approfondissement de ce thème, voir le texte *La mutation de l'émotif*, pp. 105-135 de cette thèse.

²³⁷ Freud, S. (1939). *L'homme Moïse...*, op. cit., pp. 213-214.

²³⁸ Fédida, P. (2003). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit.

²³⁹ Fédida, P. (1992). « Le rêve a touché au mort », dans *Crise et contre-transfert*. Paris : Puf, p. 37.

²⁴⁰ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit. p. 57.

²⁴¹ Fédida, P. (1993). « Le souffle indistinct de l'image », dans *La part de l'œil*, no. 9, p. 30.

Cette généalogie inscrite à même la matière sensible de l'image permet de joindre toute une « philosophie de la trace »²⁴² à une réflexion sur la « forme fondamentale du sentir »²⁴³, ce que Pierre Fédida s'applique à dégager de ses contacts avec l'apparaître de l'image, tant en clinique qu'en esthétique, lorsqu'il repère la façon dont le sentir et la perception restent marqués par les traces d'une histoire onto et phylogénétique.

Didi-Huberman fait, par ailleurs, référence à l'*image dialectique*, notion importante découverte chez Walter Benjamin, pour comprendre la propension du figuratif à mettre en dialogue les différents temps qui animent la vie psychique :

« Une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, *la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative.* »²⁴⁴

La distinction qu'établit ici Benjamin entre le passé/présent et l'Autrefois/Maintenant permet de comprendre le premier couple comme référant à la mesure du temps qui suit une ligne purement chronologique alors que le second couple évoque plutôt le temps psychique, lequel est toujours plein d'une épaisseur mémorielle, d'une pâte associative qui teinte l'inscription de chaque nouvel événement dans la vie psychique et qui en retour, se trouve altérée par la présence de chaque nouvelle inscription. Et l'image, pour Benjamin, rend bien compte de cette plasticité du temps psychique par sa propension à replier le temps actuel sur le temps de la trace. Les différentes couches de couleur imprimées dans l'épaisseur de la toile font de la peinture le vecteur d'une rencontre entre les différents temps psychiques, condensés dans l'image. Ainsi, le temps de l'image n'est pas le temps froid et chronométrique de l'horloge mais un temps plein d'*histoire*. Un Autrefois et un Maintenant s'y lovent pour donner une vie, une animation, aux associations psychiques potentiellement éveillées dans la psyché, saisie par l'image. Pour François Gantheret, la visualité, tout comme la tactilité d'ailleurs,

²⁴² Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.130.

²⁴³ Ibid, p. 116.

²⁴⁴ Benjamin, W. (1939). « Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès », dans *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Éditions du Cerfs, 1989, pp. 479-480. *Nos italiques*.

est un mode perceptif intemporel : « [...] la configuration visuelle offre cette possibilité d'un *configuratif immobilisé*, représentation de la réalisation du désir placé devant [...] un sujet qui y suspend son regard de tout temps et à jamais. »²⁴⁵ De même, pour Merleau-Ponty, « la première des peintures allait jusqu'au fond de l'avenir »²⁴⁶, le visuel devenant le lieu qui « soutient toute cohésion (et même celle du passé et de l'avenir [...]) »²⁴⁷, puisqu'il révèle l'Espace, le volume, dans lequel tous nous évoluons et qui, depuis la nuit des temps, nous rattache au même monde.

Par *dialectique*, Didi-Huberman entend donc la possibilité que possède une image de réunir différents aspects contradictoires qu'elle peut entrechoquer ou unifier pour produire un travail de la mémoire²⁴⁸. Elle possède une puissance de collision qui met en contact des choses et des temps, qui les télescope, les désagrège, pour en révéler la latence et l'énergétique²⁴⁹. Principalement, elle permet d'entrechoquer le souvenir et l'actuel, en ramenant un temps qui n'est pas celui des faits objectifs mais celui des faits de mémoire, en montrant, dans la présence matérielle de l'œuvre, la stase de ce qui demeure mais qui peut être remodelée par le jeu dialectique avec l'œuvre. L'image dialectique ramène donc un équivalent du temps psychique, mixte, pour en faire dialoguer les différentes strates temporelles à travers les différentes strates matérielles de l'œuvre, et permettre, au temps présent, d'éprouver une remise en jeu de la trace qui maintient la psyché en mouvement.

Pour Didi-Huberman, l'image puise donc sa puissance dialectique dans sa capacité à faire osciller le temps de présence et celui de l'absence. En effet, la présence de l'image est rappel de l'absence de la chose représentée, comme le mot sert à nommer une chose lorsque celle-ci est sortie du champ de la perception, tout en restant une présence pleine et entière. En ce sens, comme surface venant devant pour montrer, l'image est à la fois paradigmatique de la représentation de la chose absente et une

²⁴⁵ Gantheret, F. (1985). « Étude d'un modèle perspectif en psychanalyse », dans *Psychanalyse à l'Université*, no. 40, p. 499.

²⁴⁶ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 92.

²⁴⁷ Ibid, p. 85.

²⁴⁸ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 85.

présence qui représente l'absence même de cette chose, sa disparition et son effacement²⁵⁰ : « La peinture, écrit Céline Masson, *dégage des présences sous la représentation*, des fantômes errants de et dans la matière à même la surface [...] »²⁵¹ En tant qu'écho de la survivance dans la présence, de la trace dans la matière, l'image alterne entre le jeu de montrer et le jeu de cacher. Le paradoxe de l'image tient alors au fait que, de cette capture momentanée de l'énergie psychique, de la saisie du corps, naît un effet de surprise, de nouveauté, qui produit sur la pensée une onde de choc de laquelle peut naître une reprise du mouvement de l'activité psychique. Ainsi, « Regarder, écrit Céline Masson c'est être face à la *présentation* comme processus là où la mémoire se fractalise et se met en mouvement. »²⁵² L'œuvre d'art possède alors la capacité d'initier le mouvement d'une pensée intimement liée aux états du corps, où la présentation a le pouvoir de relancer le travail de représentation.

Chez Gumbrecht, cette dialectique de l'image peut être associée à des conditions de « temporalité extrême »²⁵³, à un temps mû par une agitation et une instabilité permanente qui, à l'instar d'une flamme vacillante, vient montrer et cacher la présence dans une sorte de « négativité artistique »²⁵⁴, où le voir est troublé par la soudaineté de l'apparition et de la disparition de son effet, par la conscience du charme qui disparaît. En ce sens, la présence est par nature éphémère, condamnée à prendre la forme d'une épiphanie, qui s'efface à mesure qu'elle surgit²⁵⁵. Si la signification que prend une œuvre peut, pour sa part, « coller », rester disponible dans la mémoire sous la forme d'un récit, l'effet de présence n'est pas stable, il doit être réactualisé à chaque contact avec l'œuvre et reprendre forme pour chaque nouvel individu afin d'être expérimenté. Alors, sentir la dialectique de l'image requiert une certaine disponibilité ou, certainement, un silence qui permet à l'oscillation entre le temps présent et le temps de la présence de se produire. Un arrêt et un silence sont, en effet, nécessaires à ce que la tension permanente entre le

²⁴⁹ Ibid, p. 67.

²⁵⁰ Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, op. cit. p. 26. *Nos italiques*.

²⁵¹ Desprats-Péquignot, C., Masson, C., (2008). *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*, Paris : L'Harmattan, p. 15.

²⁵² Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, op. cit., p. 50. *Italiques de l'auteur*.

²⁵³ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit. 96.

²⁵⁴ Ibid, p. 97.

fondement et le devenir produise une rencontre qui permet de métaboliser le malaise. L'image rend possible l'installation de ce silence, comme il faut un silence de l'analyste pour que le mouvement psychique qui travaille l'analysant devienne visible dans l'espace de la cure.

Ce silence de l'image, qui convie à la rencontre et fait taire un instant l'ordre du discours²⁵⁶, est celui de l'*aura*, bien nommée depuis Walter Benjamin. L'*aura* qui entoure une œuvre est un phénomène qui renvoie à l'unicité de l'œuvre, qui fait apparaître une « singulière trame d'espace et de temps »²⁵⁷ et révèle, dans un battement, le « processus de trace »²⁵⁸. Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman décrit cette phénoménologie de l'*aura* comme un éprouvé de la « distance comme choc »²⁵⁹. Ce qui apparaît ainsi dans la distance, c'est cet Autrefois devenu accessible, ou comme l'écrit Benjamin, « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »²⁶⁰. L'*aura* fait résonner, à même la proximité matérielle, l'impression laissée par le passé dans le relief stratifié de l'image pour que, dans une fulgurance, la psyché puisse être ressaisie de ses origines. Ce contact instantané avec la distance renvoie paradoxalement le sujet à lui-même et à son propre silence pour qu'apparaisse ce qui, en lui, reste inexprimé, cette forme contractée, « constellaire » et « Big Bangesque » des possibles. « Mémoire involontaire »²⁶¹, soit, l'image dialectique demeure néanmoins une occasion de sortir de l'archaïque en provoquant ce contact étroit avec un mouvement d'expansion. L'image, lorsqu'elle possède cette forme dialectique, n'assume donc pas, pour Benjamin, de « fonction clairement régressive »²⁶². Il écrit, dans *Paris, capitale du XIXe siècle*, que « Seules les images dialectiques sont des images authentiques, c'est-à-dire non archaïque. »²⁶³. C'est que, loin de rendre le spectateur passif devant une figuration omnipotente du passé,

²⁵⁵ Ibid, p. 169.

²⁵⁶ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, op. cit. p. 129. Benjamin, B. (1935b). « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres*, T. 3. Paris : Gallimard, 2000, p. 75.

²⁵⁷ Benjamin, B. (1935b). « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres*, T. 3. Paris : Gallimard, 2000, p. 75.

²⁵⁸ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 157.

²⁵⁹ Définition proposée par, comme phénoménologie de l'*aura* par Didi-Huberman, Ibid, p. 115.

²⁶⁰ Benjamin, B. (1939a). *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, p. 19.

²⁶¹ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit. p. 14.

²⁶² Benjamin, W., (1939). *Paris, capitale du XIXe*, op. cit., p. 489.

²⁶³ Benjamin, W., (1939). *Paris, capitale du XIXe*, op. cit., p. 480.

l'image dialectique possède plutôt le don de mettre en contact avec ce qui, en soi, peut encore respirer cette « résonance matérielle »²⁶⁴ de la trace et y introduire du mouvement. Il reste alors à dérouler ce qui est apparu dans cette fulgurance de l'image, pour que, de la présence contractée et condensée de l'image, se déploie au fil de la respiration, en contact de plus en plus étroit avec le corps propre, une version incarnée du désir.

En outre, pour Didi-Huberman, l'image dialectique est une image qui ne tente pas de fixer le sens en emplissant le champ du visible d'une totalité aveuglante qui chercherait à faire concorder le *voir* et la *réalité*. Elle ne cherche pas à clore le visuel sur la simple forme du « what you see is what you see »²⁶⁵ mais ne vise pas non plus à retirer à la perception son pouvoir d'appréhension du réel. Ni enfermement dans une croyance aveugle, ni fermeture de la visibilité sur un cynisme tautologique, l'image dialectique se situe en-dehors d'une position de dilemme qui force le choix entre deux partis qu'on tiendrait erronément pour irréconciliables, entre le corps et l'esprit par exemple. Elle ne s'adresse en effet ni à une pensée délestée du poids de la chair ni à une expérience exclusivement matérielle, qui écarterait les jeux de signification. La plasticité de l'image dialectique fait en sorte qu'une pensée provoquée par l'image puisse impulser un mouvement du corps et qu'inversement, l'expérience ressentie dans la chair puisse provoquer une articulation de la pensée. Lorsque le silence de l'aura fait taire le discours, ce n'est pas la pensée qui se fige mais plutôt la raison pure qui fait place à une expérience d'ordre sensible. La plastique ouvre alors une brèche dans un monde de représentation, une déchirure par laquelle la présence perce la surface et surgit dans l'apparaître²⁶⁶. Elle défait la représentation pour en extraire la plasticité, la matière sur laquelle vibre l'ancestral. L'image *ouverte*, pour Didi-Huberman, est, en effet, celle qui fabrique des motifs de l'*incarnation*²⁶⁷, incarnation d'une matière inconsciente surgie dans la matière concrète, et qui amène à tolérer l'incertitude propre aux figurations de l'inconscient. Elle révèle, par exemple, l'impossibilité de la clôture et de la synthèse, c'est-à-dire l'impossibilité de refermer le monde de la représentation sur la totalité de l'être. L'image

²⁶⁴ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit. p. 197.

²⁶⁵ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit. p. 45.

²⁶⁶ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., pp. 95-96.

²⁶⁷ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, op. cit., p. 16.

fait paraître le mouvement de dépassement qui toujours excède la signification²⁶⁸. Devant cette déchirure, on peut se laisser prendre par le vertige propre au « non-savoir »²⁶⁹ et prendre acte du déséquilibre éprouvé, ou chercher à tout prix à colmater la brèche en dessaisissant l'image de son pouvoir d'incarnation. En effet, si le visuel entraîne la pensée vers un remaniement de la trace, il peut par ailleurs aussi captiver la pensée dans une totalité du voir qui risque de maintenir le psychisme dans une « emprise muette »²⁷⁰ qui ferait obstacle aux élaborations subséquentes de la pensée. Ainsi, l'image anime et captive, fascine et décentre, produisant le double jeu de se sentir « alternativement captifs et libérés dans cette tresse de savoir et de non-savoir, d'universel et de singulier, de choses qui appellent une domination et de choses qui nous laissent bouche bée [...] »²⁷¹

C'est de manière analogue qu'est abordé le thème de l'art par Susan Langer, dans son ouvrage aujourd'hui classique sur la création artistique, *Feeling and form - A theory of Art*. Pour cette auteure, la caractéristique première d'une œuvre d'art est de parvenir à faire taire le bruit permanent du discours pour créer une ouverture sur le champ du virtuel, de la forme pure, de l'illusion²⁷². Le charme de l'objet d'art devient alors suffisamment puissant pour faire émerger, d'un objet qui existe seulement pour la perception et qui n'a qu'à être éprouvé dans le corps, une expérience de la transparence et de l'étrangeté qui, elle, favorise la mise en sens de l'éprouvé corporel, c'est-à-dire le développement d'une pensée incarnée. L'image devient ainsi un espace potentiel où la chair informe la pensée de ses racines et où la pensée peut s'enrichir d'une mémoire inscrite dans le corps, processus par lequel il devient, par ailleurs, possible de muter le passé en futur. Une image n'a pas besoin de contraindre à la croyance pour favoriser l'apparition. Seulement, ce qui se révèle dans la distance qui sépare de l'image, plutôt que l'objet d'un culte, est la direction particulière qui, à partir d'un « héritage archaïque »²⁷³, reste comme désir à se manifester. Ainsi, écrit Didi-Huberman, « regarder deviendrait ce

²⁶⁸ Ibid, p. 15

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Coblenz, F. (2005), *Les attrait du visible*, op. cit., p. 77.

²⁷¹ Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*, op. cit. p. 9.

²⁷² Langer, S. (1953). *Feeling and form, A theory of art developed from philosophy in a new key*. New York : Scribner, p. 48 et ss.

²⁷³ Freud, S. (1939). *L'homme Moïse...*, op. cit., p. 193.

jeu asymptotique du proche (jusqu'au contact, réel ou fantasmé) et du lointain (jusqu'à la disparition et la perte, réelles ou fantasmées) »²⁷⁴ L'un et l'autre, le proche et le lointain, s'approchant et s'informant mutuellement mais sans jamais se confondre ni se refermer sur l'espace de l'autre. Le contact est étroit, mais pas total. Cette mise en question réciproque de l'aérien et du solide, de l'ancien et de l'indéterminé, déclenche un enchaînement d'images qui motivent la définition d'un nouveau tracé dans la psyché. Et ce nouveau tracé dit à la fois toute la densité de la mémoire dans la chair et tout le dynamisme que peut impulser ce passé lorsque, par un nouveau mixage dans la matière de l'image, il se meut en futur et en désir²⁷⁵. Le plein laisse ici des trous pour la signification et pour l'ambiguïté, qui permettront au regardant de lier au spectacle de l'image une partie de ses émois personnels, pour en faire varier le sens. Ce processus de libre appropriation et de manipulation de la signification d'une image mène à une création/transformation qui ne serait guère possible si le passé ne se laissait pas mettre en dialectique par le présent. L'image dialectique provoque une expérience qui conjugue la chair chargée de temps, le matériau dur et lourd, et la fluidité du souffle qui permet de respirer cette matière pour lui donner du mouvement et une nouvelle direction. Par le libre jeu des formes héritées qu'offre la plastique, il devient donc possible de garder en soi les traces du passé et d'imprimer des modifications à l'avenir, rendant un héritage personnel et culturel « utilisable », selon le terme de Winnicott²⁷⁶. Ainsi, l'image et la visualité, par ce caractère plastique qui fait d'eux des lieux de mémoire en mouvement, deviennent des espaces privilégiés d'étude des phénomènes de conservatisme, de transmission et d'innovation.

Enfin, soulignons que la même dialectique s'applique à la plasticité psychique, le flot de l'activité psychique étant modulé par ces moments de fixation et des moments de métamorphose, desquels se dégage une sensibilité marquée par les traces du passé et la remise en chantier de ces traces. L'analogie est frappante dans la mythologie grecque, note-t-on dans *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie*, qui pense l'être humain

²⁷⁴ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 117.

²⁷⁵ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 106.

²⁷⁶ Winnicott, D.W., (1971b). « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », dans *Jeu et réalité, L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975.

comme un être fondamentalement plastique, comme une forme vivante tirée de la glaise, modelée par Prométhée, ce « premier grand plasticien »²⁷⁷ et qui fait de l'homme un être à la fois récepteur et donateur de sa propre forme. Entre la chair, investie d'histoire, et le mouvement, investi de désir, la subjectivité trouve en effet, pour Coblence, sa propre plasticité, tributaire à la fois d'un héritage et d'une envie de faire exploser les limites²⁷⁸. L'image plastique permet ainsi de donner corps à ce mouvement dialectique, à cette mise en tension entre acceptation d'un héritage et nécessité d'opérer un changement de la trace pour se singulariser. Il est par ailleurs intéressant de noter, au passage, que cette notion de « plasticité du vivant »²⁷⁹, appliquée au psychisme humain, permet en science de nuancer à la fois les positions déterministe et relativiste qui, l'une comme l'autre, ne parviennent pas tout à fait à tenir compte de la dialectique proprement humaine qui force l'individu à être la fois tributaire de son ancrage culturel et, en même temps, capable de s'autodéterminer, capable de changer de forme mais aussi de résister au mouvement d'une déformation infinie, devant trouver, entre ces deux limites, l'espace où déployer sa propre plasticité²⁸⁰.

En résumé, il s'agit donc, pour Didi-Huberman, d'une démarche véritablement critique qui est inscrite dans les images dialectiques, puisqu'en donnant « très exactement la formulation d'un possible *dépassement du dilemme de la croyance et de la tautologie* »²⁸¹, elles permettent que l'histoire puisse continuer de s'écrire. C'est ce mouvement dialectique qui permet, pour Fédida, de conférer à l'image un « véritable statut de théorie »²⁸². En laissant une place aux traces archaïques pour paraître, mais ce, dans une forme plastique qui permet le mouvement et la décristallisation, le passé n'est plus relique à vénérer mais devient matière à création nouvelle. De même, le présent ne prétend plus se produire sur fond utopique d'originalité totale. Le présent ne devient levier de changement que dans la mesure où sont reconnues les forces en puissance déjà

²⁷⁷ « Plasticité » dans, Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit., p. 352.

²⁷⁸ Coblence, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p.130-131.

²⁷⁹ Ibid, p.130.

²⁸⁰ Ibid, p. 131.

²⁸¹ Ibid, p. 135.

²⁸² Fédida, P. (1992). « Rêve, visage et parole », dans *Crise et contre-transfert*, op. cit., p. 143.

mises sur table. En tant que relance réciproque de la trace et du mouvement, l'image, dans sa forme critique, donne accès à l'historicité. « Lorsqu'une œuvre parvient à reconnaître l'élément mythique et mémoratif dont elle procède pour le dépasser, lorsqu'elle parvient à reconnaître l'élément présent dont elle participe pour le dépasser, alors elle devient une image dialectique. »²⁸³, écrit Didi-Huberman. On reconnaît dans ce commentaire une variante de la célèbre phrase de Goethe : « Ce que tu as hérité de tes ancêtres, acquiers-le pour le posséder »²⁸⁴, phrase d'ailleurs reprise par Freud dans *Totem et tabou*, ouvrage, quant à lui, consacré à la question de la transmission entre les générations et à celles de la continuité et des ruptures entre psyché individuelle et psyché collective.

Images dialectiques

Il est peut-être temps ici d'éclairer quelque peu le lecteur avec quelques exemples d'images qui ont, pour nous, ce pouvoir de rassembler mémoire et mouvement. Entre histoire et corps, présence et effacement, tentons donc d'illustrer comment l'image s'ouvre pour y faire surgir un mouvement dialectique. Engageons cette partie de notre présentation avec la série *The secret life of plants* d'Anselm Kiefer. Dans son ensemble, l'œuvre de Kiefer est une réflexion sur la mémoire, sur son importance pour fonder l'identité mais aussi sur le gouffre qu'elle peut représenter lorsqu'elle devient l'objet d'un culte qui institue le passé comme espace mythique à ne pas dépasser. La fétichisation du passé, du savoir inscrit dans les livres par exemple, devient pour Kiefer l'exemple de l'imposant leurre qui se présente comme « Histoire » mais qui bloque cependant l'accès à une *historicité* qui, elle, se présenterait d'emblée comme passage et mouvement. Pour Kieffer, l'histoire « est un matériau comme le paysage ou la couleur »²⁸⁵, un matériau, donc, qui peut être travaillé. La série des tournesols évoque intuitivement le mouvement dialectique entre transmission et transformation, d'où seul peut émerger une réelle création. La continuité et le jeu sont inscrits dans ce tableau (image 1) qui se donne

²⁸³ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 149.

²⁸⁴ Freud, S. (1912), citant Goethe, dans *Totem et tabou*, op. cit., p. 181.

²⁸⁵ LeThorel-Daviot, P. (1996). *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris : Larousse, pp. 135-136.



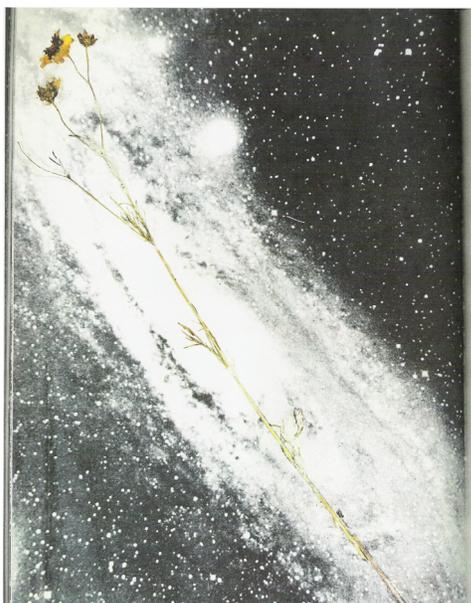
1. Keifer, A. (1996). 5ième partie sur 12, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*²⁸⁶

ensemble le jeu entre le déclin et le renouveau, dont l'intensité chaque fois profondément actuelle évoque néanmoins un moment de sereine éternité. La tenue droite et immense de la plante (image 2) rappelle par ailleurs l'homme qui tente de se tenir debout face à la résistance que lui oppose le destin. Le tournesol cherche à rejoindre dans son extension l'immensité du ciel, traçant ainsi une continuité de devenir entre la destinée d'un homme et celle de l'univers. La dialectique ainsi représentée est à dimension humaine. Aussi, il se dessine-là un échange entre le minuscule et le monumental, entre l'homme qui cherche sa place dans l'univers et l'étoile suspendue



2. Kiefer, A. (1996)
Sol invictus

²⁸⁶ Tiré de Kiefer, A. et Arase, D. (1996). *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*. Paris : Yvon Lambert, pp. 130-131. Keifer, A. (1996). 5ième partie sur 12, *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*, graines de tournesol sur film. 103 x 85.5 cm. Courtoisie Anselm Kiefer, Yvon Lambert.



3. Kiefer, A. *Sans titre*, (2000) ²⁸⁷

dans le ciel obscur (image 3). Chez Kiefer, chaque grain qui cherche un sol où se poser est rappel de l'étoile qui s'agrippe au ciel pour répandre tout à la fois son éclat et sa poussière. Ces images nous rappellent le passage suivant de *Pour introduire le narcissisme*, en déplaçant toutefois l'accent mis chez Freud sur l'aspect conflictuel de la transmission vers ce qui, du conflit, peut se muter en échange productif : « L'individu, effectivement, mène une double existence : en tant qu'il est à lui-même sa propre fin, et en tant que maillon d'une chaîne à laquelle il est assujetti contre sa volonté ou du moins sans intervention de celle-ci. »²⁸⁸ Pour un artiste né en Allemagne pendant la Deuxième Guerre Mondiale, la possibilité d'utiliser l'histoire comme matériau sur lequel opérer une transformation plastique revêt en effet un caractère vital. Il devient capital lorsqu'on porte en soi une histoire où les traumatismes sont palpables dans chaque mot et dans chaque silence de comprendre comment le passé peut s'instituer en source tout en laissant place à une transformation de l'héritage transmis. Il est intéressant de noter que, de son propre travail, Kiefer dira : « Je vois mes tableaux comme des œuvres qui méritent d'être transformées »²⁸⁹, soulignant ainsi toute l'importance dans la poursuite d'un mouvement créateur d'une saisie malléable des origines.

Dans le même esprit, rappelons le choc que causa l'exposition controversée *Mirroring evil*, présentée en 2002 au Jewish Museum de New York²⁹⁰. La matière de cette

²⁸⁷ Tiré de Kiefer, A. et Seidel, F. (2000). *The cosmos poems*. New York : Farrar, Straus and Giroux, p. 58. Kiefer, A. *Sans titre*, (2000), Partie de *The secret life of plants*. Fleur sur film. 59 x 42 cm

Courtoisie Anselm Kiefer, Yvon Lambert.

²⁸⁸ Freud, S. (1914). « Pour introduire le narcissisme », dans *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1969, pp. 85.

²⁸⁹ Référence électronique : http://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer, consultée le 15 octobre 2006 et le 20 septembre 2010.

²⁹⁰ Voir livre publié à l'occasion de l'exposition : Kleebatt, N.L. et Jewish Museum (New York, N. Y.), (2001). *Mirroring evil : Nazi Imagery / recent art*. New York : Jewish Museum; New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 164 p.

exposition consistait en l'utilisation de la symbolique nazi par une jeune génération d'artistes, dont certains d'origine juive, appelés à jouer de cette symbolique pour interroger la nature du mal dans la culture actuelle plutôt que de reprendre la thématique habituelle de sacralisation des victimes du Nazisme. Or, une telle entreprise, qui plus est exhibée dans un musée consacré à la culture juive, causa un tollé de critiques de la part de survivants de l'holocauste qui dénonçaient dans la démarche une banalisation de leur souffrance, une trahison de leur confiance et qui mena à la demande de retrait des certaines œuvres exposées²⁹¹. En effet, pour les victimes du nazisme, après le grand cri, le silence sur certaines réalités devenait une tentative d'amorcer le deuil à faire, comme pour enterrer la souffrance dans le tombeau du silence. Mais pour une jeune génération, séparée des événements par le passage du temps, il apparaissait nécessaire d'utiliser cette matière brûlante pour tenter de lui donner une forme « travaillable » à partir de laquelle les images deviendraient graduellement des objets dont il devenait possible de s'approcher pour les métaboliser, les travailler et leur enlever peu à peu la charge mortifère qui maintenait une génération de descendants sous l'emprise d'un passé qu'ils n'avaient pas vécu mais dont ils étaient les héritiers. Dans ce contexte, le choc des images devenait un instrument dans une tentative de mutation d'une matière psychique et culturelle traumatique. Parallèlement à l'exposition, une série de rencontres citoyennes fut instaurée, à l'intérieur d'un concept appelé « Animating democracy »²⁹², entre les organisateurs de l'exposition, les artistes, certains intervenants de la communauté juive New-Yorkaise et autres citoyens, afin d'entamer une discussion et d'amener à la rencontre les différents partis qui pouvaient être interpellés par une telle démarche. De ces rencontres, différents enjeux furent relevés, notamment la question posée de savoir, et nous reprenons ici la version originale anglaise de la question, « When reality seems to be unspeakable, how may art open a dialogue and keep memory alive ? »²⁹³ Une telle question témoigne du véritable esprit dialectique - de métabolisation des traces - qui semble s'être dégagé de l'ensemble de cette démarche, malgré les premières réticences des anciens à voir leurs repères remis en question.

²⁹¹ Korza, P. et Schaffer Bacon, B. (2005). *Museums and civic dialogue; case studies from Animating democracy*, Washington, DC : Americans for the arts, p. 37

²⁹² Ibid, p. 32.

²⁹³ Ibid, p. 26

Notre quatrième image nous entraîne dans un imaginaire totalement différent mais choisi pour sa résonance particulière avec nos préoccupations contemporaines. Dans la



4. Macke, A. (1912). *La Grande Vitrine éclairée*.²⁹⁴

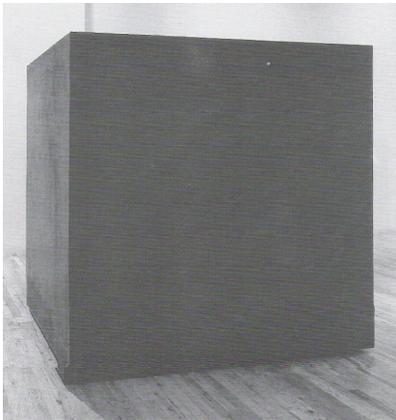
Grande Vitrine Éclairée (image 4), c'est le contraste entre le figuratif et l'abstrait qui nous semble convoquer l'échange dialectique. Ici, l'action de la scène apparaît évidente : une femme, déambulant dans les rues, se trouve captivée par le charme d'objets, mis en lumière dans une vitrine pour en souligner l'attrait. Pour la femme de l'image, l'attraction est forte, elle est saisie par une présentation amplifiée, embellie, de la chose concrète. Pour le spectateur, cependant, la scène présente une plus grande ambiguïté. Ce sont le charme et le chatoiement qui sont représentés tandis

que l'objet qui donne prise au désir reste lui-même indéfini, laissant ainsi des trous dans la toile, pour que s'y immisce le désir propre du spectateur. La vitrine crée, par ailleurs, une distance entre le regard de la femme et l'objet convoité, distance qui à la fois temporise la satisfaction et amplifie la valeur de l'objet. La distance éprouvée par le spectateur, est quant à elle provoquée par l'aspect non-figuratif de la toile lequel, plutôt que d'imposer l'impact d'un objet précis, permet au désir de se déposer et de prendre le temps de se définir. Le non-figuratif crée ici un effet paradoxal, donnant en effet à voir le matériau pur et concret, la couleur, la forme, les lignes et contours, la texture même de la pâte qu'une reproduction ne nous permet malheureusement pas d'expérimenter, tout en initiant une distance avec la chose qui se présente comme objet du désir, permettant à celui-ci de tolérer l'indéfini, l'attente, l'équivoque qui seuls

²⁹⁴ Macke, A.. (1912). *La Grande Vitrine éclairée*.²⁹⁴ Huile sur toile, 106,8 x 82,8. Courtoisie du Sprengel Museum, Hanovre.

permettent au désir de ne pas se précipiter sur la première offre d'apparence satisfaisante mais plutôt de se définir selon des formes qui lui conviennent mieux. On retrouve dans cette image une illustration de l'idée selon laquelle l'absence est le « moteur dialectique du désir »²⁹⁵. Ainsi apparaît peut-être encore une fois l'idée, déployée plus haut avec Lyotard, que la forme première du désir, avant d'être pour un objet particulier, est plutôt de l'ordre de la recherche de la sensation elle-même, de la couleur, de la lumière et du mouvement purs. Cette toile, limitrophe entre le figuratif et l'art abstrait, joue avec nous le jeu de la présentation et de la représentation. Elle figure les deux aspects de l'image, celui qui engendre adoration mystique et qui se veut leurre de satisfaction, puis exécute cette propension de l'image à servir d'appui à une définition plus personnelle de nos aspirations profondes. Elle nous concerne particulièrement en cette époque où l'intempestif du désir croit pouvoir être apaisé par les biens matériels, définis par notre culture comme solution pour réduire le malaise.

Une troisième image, cette fois reprise dans les références de Didi-Huberman, nous permet d'insister encore plus sur l'importance du matériau pour concrétiser et rendre sensible l'expérience du voir. Dans l'œuvre *Die* de Tony Smith (image 5), un cube d'acier noir, aux dimensions allusivement humaines de six pieds cubes, évoque tout à la fois la présence massive de la boîte et le noir de l'absence, c'est-à-dire de la



5. Smith, T., *Die*, 1962.²⁹⁶

mort, qui à n'importe quel coup de *dés* du destin risque de nous entraîner *six pieds* sous terre, vers le grand vide. La présence devient procédé d'évidement, rappel de la vie qui quitte le corps pour redevenir poussière. L'obscurité totale devient ici un monument, une présence, évoquant la perte, l'absence et le deuil. C'est la simplicité de la forme et l'économie du matériel qui permet de présenter ce moment de tension humaine extrême où la vie passe à trépas, où

²⁹⁵ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 95.

²⁹⁶ Smith, T., *Die*, 1962.²⁹⁶ Acier, 183 x 183 x 183 cm.

Courtoisie de Matthew Marks Gallery

la forme légère devient lourde de sens. L'expérience symbolique de cette œuvre se double d'une expérience du *voir* lui-même qui, par cette présence-absence de la noirceur lumineuse, se trouve à être *inquiété* de sa propre disparition.

Ce brouillage momentané des limites, ce voir inquiété, nous ramène à l'expérience de l'aura, telle que définie plus haut comme un éprouvé de la « distance comme choc »²⁹⁷, mais aussi à ce que la littérature freudienne nous aura appris à reconnaître comme un sentiment d'*inquiétante étrangeté*. Cette expérience de l'étrange, qui surgit « chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel [...] »²⁹⁸, est intimement liée chez Freud au visuel ou à la peur infantile de perdre la vue, de se blesser les yeux, comme c'est le cas à la fois chez Œdipe et chez *l'homme au sable*. En ce sens, la présence du voir évoque paradoxalement la perte et la distance. Si le danger de la perte fait, dans un premier temps, référence à la crainte de castration, à la peur d'être châtié par le père primitif qui ne tolère pas de rivalité dans le plaisir du touché et du voir, il est aussi possible d'y lire une peur plus profonde, c'est-à-dire celle de la mort. En effet, le voir et son utilisation impliquent un processus de création/destruction²⁹⁹ qui, s'il se présente d'abord comme destruction du déjà-là, de l'héritage donné, contient aussi l'idée qu'une création future nécessitera rituellement notre propre destruction. L'utilisation créatrice de l'image comporte donc d'emblée une expérience paradoxale où la présence à soi, l'expression de sa vitalité propre, sera conjointement évocation et manifestation de notre absence à venir. L'ancêtre qui émane ainsi de l'image, reflet de soi-même disparu, laisse entrevoir que le processus de destruction est inhérent au processus de création, d'où le sentiment d'inquiétante étrangeté qui vient avec une expérience « utilisable » « créatrice » et « transformante » de l'image. L'utilisation dialectique d'une image laisse cependant entendre que cette disparition/destruction laissera des traces et qu'à notre tour, nous existerons de manière manifeste ou latente, sous la forme d'apparitions fantomatiques,

²⁹⁷ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 115.

²⁹⁸ Freud, S. (1919). L'inquiétante étrangeté, dans *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933, p. 198.

²⁹⁹ Winnicott, D.W., (1971b). « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », op. cit., 1975.

dont les restes pourront peut-être être repérés dans quelques rêves ou souvenirs. Cette version dialectique des phénomènes de transmission permet d'appréhender avec une certaine sérénité notre nature d'*êtres de passage*.

Une dernière image (image 6) nous permet finalement d'entrevoir brièvement comment le renoncement à ce caractère dialectique de l'image peut freiner les transformations culturelles et fixer le rapport à l'image dans un culte totalitaire de la tradition, de l'original et de l'authentique. La *Vera Icon*, seule image authentique du visage du Christ selon la légende Chrétienne, serait restée préservée sur un foulard utilisé pour éponger le visage du Christ, lors de sa montée au Calvaire³⁰⁰. Sur le foulard, réapparu miraculeusement au 13^{ième} siècle à un



6. Zurbaran, F., (1660). *The sudarium of St-Veronica*³⁰¹

moment où la foi catholique battait justement de l'aile, serait resté imprégné l'authentique dessin des traits divins et le bout de tissu allait devenir le témoignage irréfutable de l'apparence historique du fils de Dieu, l'original qui allait fixer dans des paramètres inviolables les futures représentations de la Sainte Face. La libre utilisation de l'image et ses modifications devenaient interdites par le caractère sacré du voile, plaçant le fidèle dans un rapport de soumission à la tradition, qui ne pouvait être que reproduite de façon rigide, et légitimer, du même coup, une certaine apparence du Christ, telle qu'on voulait la voir reproduire chez les autorités ecclésiastiques de l'époque, effaçant par ailleurs tout autre version possible de l'image chrétienne. L'image voulait ici fixer le sens plutôt que le mettre en mouvement. Si on cherchait ainsi à établir une continuité dans la tradition pour transmettre le « hic et nunc de l'original »³⁰², pour conserver l'autorité

³⁰⁰ Voir Belting, H. (1981). *L'œuvre d'art et son public au Moyen-Âge*. Paris : Gérard Monfort, 1998, 282 p.

³⁰¹ Zurbaran, F., (1660). *The sudarium of St-Veronica*, Huile sur toile, 104 cm x 84 cm.

Courtoisie du Musée des Beaux-Arts de Bilbao.

³⁰² Benjamin, B. (1935b). « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres*, T. 3, p. 71.

d'« un même objet un objet identique, jusqu'au jour d'aujourd'hui »³⁰³, il ne pouvait s'agir que d'une continuité forcée, une répétition incapable de tenir compte de l'énergie nouvelle qui, avec chaque génération, cherche à se déployer. Sans cette prise en compte du besoin de renouveau, le culte allait inévitablement s'affaiblir et ployer devant la révolte des masses en mouvement. Le véritable facteur de continuité, c'est-à-dire *le contact* porteur d'une mémoire au service d'une régénération, avait été négligé.

³⁰³ Ibid, p. 72.

Deuxième partie

L'échec du matériel?

**Ou comment la tactilité entre dans le visuel
pour présenter une figuration matérielle du lien**

L'échec du matériel?

Ou comment la tactilité entre dans le visuel pour présenter une figuration matérielle du lien

Dans le présent chapitre, nous allons montrer comment le champ du visuel fait remonter à la surface de l'image la matière tactile dont l'inconscient est composé, matière qu'il est possible de mobiliser afin d'opérer une modification, un remodelage de la trace psychique. Les pages qui suivent nous amèneront alors à préciser les termes selon lesquels il est possible de postuler l'existence d'un *Inconscient tactile* et comment celui-ci se trouve à être au cœur de l'efficacité de l'image. Ainsi, il apparaîtra que l'enjambement entre le visuel et le tactile sollicité par la matière plastique du visuel rend l'art apte à faire vibrer *un lien intérieur à la chose*. Quelques exemples de rapports aux œuvres visuelles seront exposés afin d'illustrer comment la matière d'une œuvre peut mobiliser et façonner ce lien intérieur à l'autre et aux choses afin de remettre en tension les enjeux de transmission et de transformation des contenus culturels.

Contacts

Dans *L'Interprétation des rêves*, Freud écrit que « Parmi les relations logiques, une seule se trouve favorisée dans la plus large mesure par le mécanisme de la formation du rêve. Cette relation est celle de la ressemblance, de la concordance, *du contact*, le "tout comme" [...] »³⁰⁴ Cette logique utilisée dans le rêve est une logique de la forme, où les similitudes, les ressemblances, les analogies, les successions servent de point de rattachement qui favorisent le déplacement de la quantité d'investissement et la présentabilité. Le contact propulse l'engendrement de nouvelles formes en entraînant un retour vers les « représentations concrètes et plastiques »³⁰⁵, qui permet de passer d'une *représentation* abstraite à une *présentation* matérielle :

³⁰⁴ Freud, S. (1900). « L'interprétation des rêves », op. cit., p. 364. *Nos italiques*.

³⁰⁵ Freud, S. (1905a). *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1988, p. 354.

« Le déplacement, écrit Freud dans *L'interprétation des rêves*, se fait en règle générale dans une certaine direction, une expression incolore et abstraite de la pensée du rêve étant échangée contre une expression concrète et imagée de celle-ci. [...] Une fois que la pensée du rêve, inutilisable quand elle est exprimée abstraitement, est transformée en une langue imagée, apparaissent plus facilement qu'auparavant, entre cette nouvelle expression et le reste du matériel du rêve, *les points de contact* et identités dont le travail du rêve a besoin [...]».³⁰⁶

C'est, en effet, par la matérialité de l'image que les motifs se condensent, « [...] car, écrit Freud, les termes concrets sont dans chaque langue [...] *plus riches en points de rattachement que les termes conceptuels.* »³⁰⁷ Ces points de contacts propres à la matière donnent une plus grande prise aux contractions et aux modifications qui favorisent l'expression de nouvelles formes. Par la régression matérielle, en même temps que les liens de pensée abstraite se dissolvent, la possibilité d'une présentation nouvelle se crée grâce au remaniement et à la relance des énergies en présence. Par opposition à l'abstraction propre aux idées, la matière est aussi plus indéterminée dans sa signification, plus équivoque, ce qui lui permet de prendre une multitude de sens, l'équivocité étant toujours, pour Coblenz, « au service de la présentabilité et de la condensation, donc de l'expression. »³⁰⁸

La plasticité visuelle, occasion de contact, devient donc véhicule de plasticité et de mobilité psychique. Le contact, dans ses différentes déclinaisons (analogie, similitudes, contiguïté...), apparaît comme la condition même d'un mouvement, le critère essentiel de la mobilité. Il devient la *force d'attraction*³⁰⁹ qui engendre la transmission de la charge, ou le déplacement de l'investissement, dont la quasi-équivalence dans les termes est établie par Freud dans *Totem et tabou*³¹⁰. Cette attraction de l'investissement par points de contact mène à de nouvelles configurations qui permettent une remise en

³⁰⁶ Freud, S. (1900). *L'interprétation des rêves*, op. cit., pp. 384-385. *Nos italiques.*

³⁰⁷ Ibid, p. 385. *Nos italiques.*

³⁰⁸ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 69.

³⁰⁹ Pontalis, J.-B. (1990). *La force d'attraction*, op. cit., p.15.

³¹⁰ Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit., p. 44.

chantier et un remaniement de l'investissement, différents de ceux imposés par l'ordre rationnel et la logique du discours. Le contact en effet, « [...] même au sens " figuré ", [...] est toujours conçu comme corporel [...] », écrit Freud dans *Totem et tabou*.³¹¹ Le contact montre sa force expressive dans les formations psychiques qui sont remarquables justement par leur défaut d'abstraction, par leur recherche d'une prise la plus directe possible avec les sensations et les émois du corps, avec la matérialité des choses, gorgées de chair. Ainsi, le contact non seulement oriente la fluidité du mouvement de la pensée et des affects, mais, par sa propension à faire séjourner dans l'inconscient les éléments de la chaîne associative, les impressions analogues qui « se trouvent condensées à partir de leur point de contact »³¹², accorde aux représentations liées une dose de plaisir, une charge pulsionnelle, qui donne toute sa vivacité à la représentation plastique. En témoigne, par exemple, l'effet éclair du mot d'esprit, matériel verbal soit, mais qui est remarquable justement par son défaut d'abstraction et qui trouve son efficacité dans un traitement psychique non secondarisé : « [...] nous trouvons la motivation de l'immersion dans l'inconscient dans le fait que la condensation créatrice de plaisir dont le mot d'esprit a besoin s'y produit facilement. »³¹³ Pour être efficace, agissant, le mot d'esprit doit être chargé d'un plaisir qui s'octroie en suivant, de contact en contact, un filon associatif qui mène finalement à une création plastique dont la « concrétude » paraît comique ou absurde pour la rationalité mais qui fait pleinement sens dans la corporéité. En suivant ce point de contact, on admet effectivement les transformations que les processus primaires font subir aux impressions, c'est-à-dire qu'on accepte que la pensée y trouvera un nouvel alliage avec les émois du corps et en ressortira pétrie de chair. Le contact facilite au passage l'accrochage de la pensée au tactile et montre comment l'image fait signe dans le corps.

³¹¹ Ibid. p. 67.

³¹² Freud, S. (1905a). *Le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, op. cit., p. 304, note de base de page.

³¹³ Ibid, p. 306.

La visualité prend racine dans le tactile

La question du *contact* avec le « il y a »³¹⁴ du monde, avec la matérialité des choses perçues par un corps sensible entré dans le tissu du monde par le biais de ses perceptions, prend, chez Merleau-Ponty, une signification particulière. C'est, en effet, le « point de vue »³¹⁵ de « l'homme "naturel" »³¹⁶ que cet auteur cherche à saisir, ce « lien natal »³¹⁷ au monde, qui ancre l'homme dans une indépassable foi perceptive³¹⁸ selon laquelle l'homme peut acquérir un certain savoir sur le monde par un « contact muet avec les choses »³¹⁹ et avec les « corps associés, [c'est-à-dire] "les autres" »³²⁰. Sur cette foi perceptive, c'est-à-dire sur « une adhésion qui se sait au-delà des preuves, non-nécessaire, tissée d'incrédulité, à chaque fois menacée par la non-foi »³²¹, repose la « certitude injustifiable d'un monde sensible qui nous soit commun, [certitude qui est] en nous l'assise de la vérité »³²². Pour Merleau-Ponty, « Le secret du monde, que nous cherchons, il faut de toute nécessité qu'il soit contenu dans mon contact avec lui »³²³, contact qui repose sur notre appareil sensoriel, lui-même garant d'une relation d'« ouverture au monde »³²⁴.

Dans ce contexte, le travail de la peinture répond remarquablement bien à la présence texturée de l'expérience humaine du visuel, lorsque, par exemple, le mouvement du regard restant suspendu au geste de la main, la vision dessine « les liens organiques de la perception et de la chose perçue »³²⁵. L'image fait parler l'espace et la lumière, elle parvient à signifier la voluminosité du monde dans lequel l'homme est engagé, elle signifie cette expérience tactile de l'homme dans son monde perceptif. L'image visuelle, peinte ou sculptée, grâce à sa capacité à montrer la texture du visuel, à jouer avec le relief

³¹⁴ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, p. 12.

³¹⁵ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, p. 60

³¹⁶ Ibid, p. 23

³¹⁷ Ibid, p. 54

³¹⁸ Ibid, p. 18

³¹⁹ Ibid, p. 60.

³²⁰ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 13. Italiques de l'auteur.

³²¹ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 48.

³²² Ibid, p. 27.

³²³ Ibid, p. 53.

³²⁴ Ibid, p. 57.

d'une matière d'abord sans vie pour lui donner une animation, et à éclairer les différentes strates qui recouvrent la profondeur de l'espace visuel, parvient à présenter le registre de la tactilité. Pour Merleau-Ponty, le monde du visuel et de la peinture est en effet un univers de prime abord charnel, propre à brouiller toutes les catégories instituées par la rationalité et capable de fondre dans un même lieu l'imaginaire et le concret, le visible et l'invisible, l'apparence et la signification, qui tous cependant auront à être éprouvés plutôt que pensés. La gestuelle du tracé dans la peinture trouve son analogie dans le rythme du corps, qui se prête à son tour comme lieu de résonance des nuances et des effets de l'image :

« Les choses et mon corps sont faites de la même étoffe, écrit-il, [...] Qualité, lumière, couleur, profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. [...] l'interrogation de la peinture vise en tous cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps. »³²⁶

Lorsqu'il cherche à exprimer l'épaisseur du monde, le peintre se tient *parmi* les choses et non à distance d'elles. De l'espace texturé de son expérience vivante, il peut seul saisir le tangible et l'intangible des sentiments, sans avoir à les inscrire dans la perspective de la connaissance objective et de l'action, sans avoir à en apprécier la mesure. Il n'est pas possible pour ce philosophe créateur qu'est le peintre de mettre en retrait la perception sensorielle pour la considérer comme secondaire à la représentation, de séparer ce qu'il perçoit autour de lui de l'impulsion qui met en mouvement son corps et son âme : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair. »³²⁷ Le savoir du peintre, qui en est un de l'immédiateté et du contact, nous dit ce que c'est que d'*être au monde* avec toute la hâte et la violence des synthèses, sans le filtre de « l'entendement »³²⁸ qui fait reposer la temporisation des désirs sur une rupture entre la psyché et le soma, pour reprendre ici une terminologie affectionnée par Winnicott, qui

³²⁵ Ibid, p. 61

³²⁶ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, p. 21-22 et 30.

³²⁷ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, p. 178.

³²⁸ Crary, J. (1990). *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Marseille : J. Chambon, p. 92.

tente de rompre avec l'origine pulsionnelle de la connaissance. L'image, mise en contact avec la chair, produit une connaissance qui ne peut être que « fulgurante »³²⁹. Elle est une saisie tactile, sensible et immédiate, du monde :

« Il faut prendre à la lettre tout ce que nous enseigne la vision, écrit encore Merleau-Ponty : que par elle nous touchons le soleil, les étoiles, nous sommes en même temps partout, aussi près des lointains que des choses proches. [...] Elle seule nous apprend que des être différents, "extérieurs", étrangers l'un à l'autre, sont pourtant absolument *ensemble* [...] »³³⁰

Définitivement charnelle, corporelle, l'expérience sensible de la peinture s'inscrit donc pour Merleau-Ponty, dans le tactile :

« Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, non seulement enjambement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui [...] C'est une merveille trop peu remarquée que tout mouvement de mes yeux – bien plus, tout déplacement de mon corps – a sa place dans le même univers visible que par eux je détaille et j'explore, comme, inversement, toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile. »³³¹

Cette antériorité du tactile sur le visible est aussi soulignée par Freud dans un passage des *Trois essais sur la théorie sexuelle* où il soutient que la vue est « *dérivée en dernier ressort de l'attouchement* »³³². En effet, comment ces dégradations de couleurs, ces répétitions et brisures de lignes, ces masses, ces arrangements paradoxaux qui allient mouvement du regard et vibrations affectives pourraient-ils ne pas trouver leur résonance dans les zones texturées de l'âme? Chaque geste peint qui, dans la matière, répète cette « indivision du sentant et du senti »³³³ ne rappelle-t-il pas le souvenir du contact le plus intime, celui d'avec l'endomètre, dont l'inconscient, dans sa dimension tactile, est plein?

³²⁹ Benjamin, W. (1939). « Réflexions théoriques sur la connaissance; Théorie du progrès », op. cit., p. 473.

³³⁰ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p.83-84.

³³¹ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 177.

³³² Freud, S. (1905b). « Trois essais sur la théorie sexuelle », dans *OCP*, Tome 6 : 1901-1905, Paris : PUF, 2006, p. 90. *Nos italiques*.

³³³ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 20.

La chair mise en éveil par le visuel témoigne de son émotion par des frémissements qui ne retentissent pas toujours jusqu'à la surface épidermique mais qui naissent assurément d'un mouvement viscéral, lorsque nous sommes *touchés de l'intérieur*. Les différents volumes, dégradés, nervures, ombrages, imprimés, reliefs, clair-obscur, contrastes de couleur, lignes fluides ou brisées qui viennent travailler la matérialité des surfaces visibles trouvent alors leur épaisseur et leur écho dans la texture même de la psyché, justement là où, dans l'inconscient, sont logées les traces des expériences découlant du contact avec l'autre et avec le monde sensible, c'est-à-dire dans *l'inconscient tactile*.

L'Inconscient tactile

Nous proposons ici de concevoir *l'inconscient tactile* comme *le lieu, dans l'inconscient, où se logent les traces qui résultent des contacts de la psyché avec ses semblables et qui fait en sorte que l'existence de l'autre puisse être anticipée et métabolisée*. Une fois constitué, ce lieu vient soutenir la possibilité que puisse exister une certaine cohésion entre soi et le monde. Nous postulons que l'inconscient tactile se construit d'abord à partir des premiers contacts tactiles sur le corps de *l'infans*, à commencer par le souvenir du contact avec l'endomètre à travers la membrane placentaire puis par la façon dont le corps du nourrisson est touché, enveloppé, par ceux le portent dès son arrivé dans le monde. Par étayage, s'ajoute à ce noyau de souvenirs tactiles concrets forgé tout au long de l'histoire tactile et affective du sujet, toute la suite d'expériences par lesquelles le sujet est, au sens propre ou figuré, *touché, ému, mû* par le contact avec l'autre, en tant que *le tactile demeure la trame de fond de la manière dont le psychisme réagit et se modifie au contact d'une autre psyché*.

Ce qui, en soi, est modifié du fait du contact avec l'autre va laisser une trace dans l'inconscient tactile, trace qui maintient le psychisme en état d'ouverture, qui entretient le souvenir d'un lien avec l'autre. L'inconscient tactile est, dans sa structure même, ouvert à l'existence de l'autre, anticipation du contact avec un semblable. Les zones tactiles de

l'inconscient travaillent les produits de la rencontre avec l'autre pour en faire une mouture hétérogène qui donne à l'autre un minimum garanti d'existence pour soi. En ce sens, l'inconscient tactile est profondément *culturel*. Il est à la fois le souvenir d'une empreinte culturelle, c'est-à-dire de l'impact de l'autre sur le corps et sur la psyché, et apte à subir de plus amples altérations au fil d'une plus longue fréquentation du monde. À la fois empreinte et mobilité, l'inconscient tactile reste donc *plastique*, ouvert à la modification et aux altérations culturelles. Il est cependant aussi *corporel* au sens où c'est seulement à l'occasion d'un *contact*, lequel est toujours, comme nous l'avons vu, évocateur du corps³³⁴, qu'une mise en mouvement sera rendue possible.

La manière dont une matière visuelle est modelée pour en tirer une forme ou une image évoque, selon nous, les impressions tactiles qui sont laissées dans l'inconscient au fil de l'histoire du sujet dans ses contacts avec les autres. Chaque tâche de peinture, trait de crayon, entaille faite à la pierre, au bois ou au métal, évoque la trace psychique qui est laissée dans l'inconscient lorsque le sujet sensible entre en contact avec ses semblables. Les diverses formations visuelles, images psychiques ou images culturelles, nous apparaissent propres à faire apparaître, mobiliser et travailler la pâte tactile de l'inconscient et à éveiller chez le spectateur des sensations qui sont tributaires du registre de la sensibilité tactile, donnant alors à l'image le pouvoir d'agir sur le tissu qui, dans l'inconscient, soutient une certaine cohésion entre soi et le monde. En effet, pour Merleau-Ponty, « l'œil est *ce qui* a été ému par un certain impact du monde et le restitue au visible par les traces de la main. »³³⁵ et le visuel devient « comme texture, [...] la concrétion [...] d'un unique Espace qui sépare et qui réunit, qui soutient toute cohésion (et même celle du passé et de l'avenir [...]) »³³⁶. C'est la texture du visuel qui vient donner le sentiment d'une profondeur du monde, d'un espace-contact qui permet aux êtres vivants d'être mobiles à et de créer des images qui travaillent le lien aux autres. L'image vient donc jouer sur ce qui, chez le sujet, reste mobile du fait de son contact avec

³³⁴ Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit., p. 67.

³³⁵ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, p. 26. *Italiques de l'auteur*.

³³⁶ Ibid, p. 85.

l'autre selon les modalités de l'absorption, de l'empreinte, de l'impression, de l'immersion qui permettent de mettre en tension, de sculpter, de travailler le lieu qui soutient cette cohésion entre soi et le monde.

L'alliage de la visibilité et de la tactilité, qui fait en sorte que les productions visuelles sont aussi porteuses de l'inconscient dans sa dimension tactile, devient pour Merleau-Ponty une mixture essentielle et constitutive d'une présence qui s'engage dans le monde dans une sorte d'holistique indépassable :

« [...] la connexion des segments de notre corps et celle de notre expérience visuelle et de notre expérience tactile *ne se réalisent pas de proche en proche et par accumulation. Je ne traduis pas "dans le langage de la vue" les "données du toucher" ou inversement – je n'assemble pas les parties de mon corps une à une; cette traduction et cet assemblage sont faits une fois pour toutes en moi : ils sont mon corps même.* »³³⁷

Ainsi, la perception visuelle suscitée par l'expérience de la peinture s'enracine et trouve sa résonance dans les zones texturées, tactiles, de l'âme, dans ces zones de la psyché où le sujet anticipe un certain contact, une certaine cohésion entre lui et le monde. L'image culturelle éveille la matière tactile de l'inconscient de celui qui regarde tandis que la création d'une image psychique est constituée de cette matière tactile de l'inconscient et vient la présenter. Cette zone de contact qu'est l'inconscient tactile se trouve alors à être, comme nous allons le voir dans la section qui suit, le foyer bouillonnant de certaines exigences créatrices.

Du potentiel créateur de l'analogie

La connaissance par contact apparaît dans *Totem et tabou* comme le propre d'un mode de pensée animiste, magique, où l'association par contiguïté (contact direct) et par similitude (contact au sens figuré)³³⁸ forment les bases épistémologiques d'une pensée

³³⁷ Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, p. 175. *Nos italiques*.

³³⁸ Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit., p. 100.

primitive qui concoure à ériger « la toute-puissance des idées »³³⁹ en système philosophique. La connaissance procède alors par fusion, par contagion, entre le sujet et l'objet à connaître : « À l'époque animiste, écrit Freud, l'image du monde reflétée par le monde intérieur doit rendre visible cette autre image du monde que nous croyons reconnaître. »³⁴⁰ Avec la pensée magique, la connaissance du monde par contact génère des impressions violentes de similitudes, de ressemblances, qui s'imposent à l'esprit comme des certitudes à propos de l'objet à connaître : « Le monde s'enroulait sur lui-même, écrit Michel Foucault dans *Les mots et les choses* : la terre répétant le ciel, le visage se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. »³⁴¹ Mais avec les progrès de la science, ces synthèses hâtives ont perdu de leur lustre devant la puissance de la raison analytique, qui révélera justement les excès de ce mode de préhension du monde et fera apparaître le caractère chimérique de ces similitudes « qui scintillent devant les yeux, s'évanouissent quand on approche, mais se recomposent l'instant d'après. »³⁴² La pensée magique conserve un « fragment d'infantilisme »³⁴³ duquel la connaissance doit obligatoirement s'affranchir pour progresser vers un rapport plus pratique au monde.

Or, pour Jean-Jacques Breton, auteur d'une *Anthologie des arts premiers*³⁴⁴, la pensée magique, ou du moins le fonctionnement analogique dont elle procède, recèle néanmoins une part essentielle de la progression culturelle et de la vitalité humaine. C'est-à-dire que, selon Breton, la pensée magique et la pensée analogique nous ramènent toutes deux vers un espace où « tout est lié à tout »³⁴⁵, vers une zone-contact qui reste pour toujours la « zone mystérieuse où s'élabore la création »³⁴⁶. La création apparaît comme cet art de savoir fréquenter ces zones de contact, où « tout est lié à tout », tout en

³³⁹ Ibid, p. 101.

³⁴⁰ Ibid, p. 100.

³⁴¹ Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, p.32.

³⁴² Ibid, p. 65.

³⁴³ André, J. (1995), citant la lettre à O. Pfister du 26 novembre 1927, p.172-173, dans préface de Freud, S. (1927). *L'avenir d'une illusion*, op. cit., p. XIII.

³⁴⁴ Breton, J.-J. (2008). *Anthologie des arts premiers*. Paris : Bibliothèque des introuvables, 255 p.

³⁴⁵ Breton, J.-J. (2008). *Les arts premier*. Coll. Que sais-je. Paris : Puf, p. 8.

³⁴⁶ Ibid, p. 9.

y ramenant quelque chose de communicable à son prochain. Il faut s'en imprégner suffisamment longtemps pour en puiser le souffle et l'*énergétique* sans s'y laisser happer complètement et devenir fou à lier. Cette repêche de forces créatrices apparaît impossible lorsque le mouvement vers la création est initié à partir de la « raison pure », lorsque l'esprit cherche à se constituer en zone sans aspérité, sans nœuds à travailler. Ce sont les zones tactiles de l'inconscient qui forgent la nécessité d'une création et la tentative de se mesurer avec la nature en soi, d'y faire face, de la domestiquer, pour en faire quelque chose de partageable, une image culturelle, à laquelle un autre pourra peut-être aussi s'identifier. Si cette zone où « tout est liée à tout » est mère de la création, le témoin qui entre dans l'espace partagé de l'œuvre est, lui aussi, appelé à recréer temporairement l'« indivision du sentant et du senti »³⁴⁷ qui lui permet d'entrer en résonance, plutôt qu'en *raisonance*, avec l'œuvre et de voir surgir, le temps de l'œuvre, des sentiments et sensations qui, tout en lui étant propres, sont tributaires de sa capacité à se laisser ébranler par l'autre. *Cette rencontre avec la plasticité de l'œuvre permet un retour vers les zones de l'inconscient où une mémoire tactile est préservée, vers ce temps où l'autre se laisse connaître en touchant plutôt qu'en discourant. En effet, ce sont ces zones tactiles qui, les premières, donnent à l'autre un minimum garanti d'existence pour soi, le toucher étant le premier sens par lequel l'existence d'un nouvel être se révèle*³⁴⁸. *Dans la réactualisation de la dimension tactile à travers le contact avec une image, c'est donc la texture du lien qui unit à l'autre qui est mise en relief.*

À titre informatif, notons que des recherches expérimentales récentes en psychologie sociale et cognitive s'intéressent à l'impact des sensations tactiles dans les rapports humains, leur attribuant une importance déterminante lorsqu'il s'agit de poser un jugement social. En effet, des chercheurs ont évalué que l'effet de diverses sensations haptiques et tactiles (par le biais de contacts avec des matériaux lourds ou légers, doux ou rugueux, durs ou mous), était déterminant pour le jugement, notamment dans un contexte d'évaluation de postulants pour un emploi ou dans un contexte de dons de bienfaisance.

³⁴⁷ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 20.

Ces chercheurs concluent donc à une influence de sensations tactiles fortuites, sans lien avec la situation, sur le jugement et la conceptualisation dans un contexte humain³⁴⁹. Ces données expérimentales vont dans le sens du point de vue développé dans cette thèse selon lequel la dimension tactile de l'inconscient est à la base d'une certaine orientation et interprétation inconsciente du monde humain, qui se fait en-dehors de la pensée rationnelle et qui est déterminante pour le jugement, notamment affectif.

Il apparaît donc essentiel qu'un discours culturel ne refuse pas ce passage obligé vers ces zones texturées et parfois indifférenciées de l'âme, où la chose sensible reste ouverte malgré le développement d'un Moi aux frontières étanches, pour faire travailler et s'exprimer ces zones, sans d'emblée les qualifier de primitives, d'antérieures ou d'inférieures, afin de donner la chance à une poussée créatrice de s'articuler en une communication plastique, qui parvient à s'adresser à l'autre en le touchant. De ce contact, naissent des *expériences-amalgames* qui témoignent de notre capacité à s'affecter les uns les autres. Ces expériences sont celles qui viennent travailler le relief et la texture de notre contact avec le monde, c'est-à-dire la partie du soi qui reste mobile du fait de notre ouverture au monde et qui se construit et se modifie dans le lien. Elles viennent sinon souder, du moins consolider le sentiment qu'un certain alliage puisse exister entre soi et le monde, cohésion qui vient sous-tendre la rencontre et rendre l'altération possible. Une expérience-amalgame vient travailler et rendre possible l'alliage avec ce qui est hétérogène à la psyché, là où les sensations propres sont modulées par le contact avec l'extérieur, là où, en somme, se forge le nécessaire amalgame du corps et de la culture. Ces expériences produisent un « mélange avec le monde »³⁵⁰, dont Merleau-Ponty nous montre justement qu'il commence chaque matin *dès qu'il ouvre les yeux*, elles rendent possible une nouvelle mixture qui sous-tend la transformation possible du transmissible.

³⁴⁸ Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*, op. cit., p. 63.

³⁴⁹ Ackerman, J. M., Nocera, C. C. et al (2010). « Incidental haptic sensations influence social judgments and decisions », dans *Science*, 328 (5986), 1712-1715.

³⁵⁰ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 57.

Dans l'évocation de ce retour vers les zones tactiles d'où peuvent émerger les transformations plastiques, surgit le souvenir de cette patiente aux abords particulièrement méfiants, immobiles et rigides, qui séance après séance, revenait vivre l'expérience de la fixité, figée dans un discours où les déconstructions et les ambiguïtés menaient à un sombre isolement, sans possibilité, espoir ou désir de se relier à un monde, qui de toute manière, semblait ne reposer sur aucun socle. Tout pour éviter qu'un contact ne survienne, elle se maintenait, enfermée dans son implacable logique nihiliste, à distance d'elle-même et de l'autre. En lutte permanente, sans doute, contre le trop de contact et contre la réalité d'une souffrance, contre un contact qui ne constitue qu'un piège, lorsque le « touché! » ne peut vouloir qu'infliger une blessure et que le rapprochement risque de faire chanceler l'identité fragile dans la dépossession de soi, elle refusait tout espoir que pouvaient constituer les mains tendues que je lui offrais au fil de mes interventions. Il ne s'agissait d'ailleurs pas avec cette patiente de chercher le sens ou d'interpréter un matériel psychique presque absent des séances, mais plutôt, au détour d'un regard, d'une image ou d'une parole, d'arriver à la toucher, ne serait-ce qu'un fragment de seconde, jusqu'à ce qu'enfin, de contact en contact, quelque chose parvienne à se détendre et à se délier, finalement, dans le langage. Au fil de cette plus grande tolérance au contact, faisaient irruption ça et là des images sans lien apparent avec son discours manifeste, mais qui témoignaient d'un mouvement psychique aux ambitions beaucoup plus vastes que les premières rencontres voulaient bien le laisser montrer. Ces images sont devenues, dans le travail avec elle, les indices à suivre pour favoriser l'expression de sa psyché en lutte contre le déploiement et l'exposition d'un désir de l'autre qui aurait bien voulu annuler tout espacement.

Art tactile et tabou du contact : palpation par le regard

Afin de mieux cerner la manière dont la tactilité infiltre le visuel, suivons un instant Françoise Coblence, qui dans son ouvrage sur les *attraits du visible*, précise comment la *dimension plastique* de l'art ravive la dimension tactile qui se loge dans le visuel. Coblence écrit que : « La dimension plastique vient hanter le visuel, comme si le

risque était d'en contaminer la pureté par le toucher. »³⁵¹ En insistant sur la dimension plastique du visuel plutôt que sur l'image comme telle, qui apparaît plutôt comme une représentation déjà formée, Coblenz permet de souligner ce qui, du visuel, peut être palpable, malléable. La plastique produit des reliefs qui font appel à une « vision tactile »³⁵², à une vision accompagnée de l'impulsion de toucher, du désir de s'approcher de l'œuvre pour la *regarder avec les mains*. La plastique crée un art tactile qui devient un art de la proximité : « En se rapprochant, constate Coblenz, l'observateur perd la vue d'ensemble, mais gagne une "représentation plastique" »³⁵³. La sculpture représente bien, dans ce contexte, cette qualité de l'art tactile. Contrairement à une peinture plane qui ne s'adresse qu'à la vue et où même la sensation de perspective n'apparaît pas toujours, la sculpture donne immédiatement l'intuition d'un relief, d'une texture, qui doit être « tâté du regard »³⁵⁴. Cet art haptique, tactile, fait appel à une expérience sensible qui « inclut des mouvements, de l'œil et de la main »³⁵⁵. À cet égard, il est intéressant de noter que, dans le développement de l'enfant, parvenir à coordonner le mouvement des yeux avec celui de la main constitue le passage important d'une position de passivité à une position d'activité. Avec cette jonction du regard et de la main, l'enfant peut poser un acte sur le monde³⁵⁶. L'art tactile fait, de la même manière, appel à une vision qui initie un mouvement. L'œuvre visuelle devient une expérience musculaire, kinésique, lorsqu'elle propose des motifs qui animent l'esprit et engagent le corps dans l'action d'imiter la forme. Quant à savoir si cet art demande que la main touche véritablement l'œuvre pour s'adresser au tactile et pour que se mette en acte la sensation d'un mouvement, rien n'est moins certain. Coblenz, en suivant les écrits de théoriciens de l'art allemand, constate en effet que le visuel devient véritablement plastique lorsque la dimension tactile passe « à l'intérieur de la vision »³⁵⁷. Elle souligne que « [...] l'opération réussie est celle qui fait

³⁵¹ Coblenz, F., (2005). *Les attraits du visible*, op. cit. p. 82.

³⁵² Ibid, p. 79.

³⁵³ Ibid, p. 84.

³⁵⁴ Ibid, p. 85.

³⁵⁵ Ibid, p. 84.

³⁵⁶ Leach, P. (2007). *Your baby and child*. New York : Alfred A. Knopf, p. 199.

³⁵⁷ Coblenz, F. (2005). *Les attraits du visible*, op. cit., p. 83.

disparaître les mouvements de la main dans ceux de l'œil. »³⁵⁸ Le voir devient ainsi une « *palpation* par le regard »³⁵⁹.

Or, il est intéressant de constater que les dernières années ont vu se multiplier les exemples d'effraction sur une œuvre d'art suite à une manipulation interdite de l'œuvre, infractions qui ont été passibles d'amendes importantes³⁶⁰, ouvrant un débat dans l'art contemporain autour de la possibilité de toucher une œuvre ou non. Les œuvres d'art doivent-elles être tenues à distance dans les musées et l'acte de toucher une œuvre doit-il être désigné comme une véritable profanation, passible de punition sévère, afin de s'assurer que l'œuvre reste séparée du monde. Ou doivent-elles au contraire pouvoir « être transformées », utilisées par le public, comme le souhaitait Anselm Kiefer à propos de ses propres œuvres³⁶¹, et participer ainsi d'un réel impact sur la vie commune? Ce type de contact avec une œuvre représente-t-il un refus archaïque de la distance, un désir de se saisir concrètement d'une part de sacré ou bien une recherche véritable d'une appropriation de l'art à des fins de modification et de transformation culturelle?

L'étude du domaine du sacré faite par Freud dans *Totem et tabou* et dans le *Moïse* peut apporter quelque éclairage sur ce point. En effet, dans la religion totémique, la prohibition principale est celle du contact : « Tout ce qui oriente les idées vers ce qui est prohibé, c'est-à-dire tout ce qui provoque un *contact* purement abstrait ou mental, est prohibé au même titre que le contact matériel lui-même [...] »³⁶² L'impulsion de

³⁵⁸ Ibid, p. 84.

³⁵⁹ Merlau-Ponty, (1964a). *Le visible et l'invisible*, op. cit. p. 177.

³⁶⁰ Un exemple relativement récent concerne une jeune femme qui, au Musée d'Art Contemporain d'Avignon,

a été condamnée à verser une amende de 1500 euros et à faire cent heures de travaux communautaires pour

avoir cédé à l'attrait de l'œuvre en posant « un bisou » sur une toile blanche du peintre américain Cy Twombly. Voir Thibodeau, M. (2007). « Actes de vandalisme contre œuvres d'art », dans *La presse*, 16 octobre 2007, p. A21.

³⁶¹ Kiefer rapporte en entrevue : « Je vois mes tableaux comme des œuvres qui méritent d'être transformées »,

Référence électronique : Wikipedia (2006/2010). *Anselm Kiefer*, dans Wikipédia fr, http://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer.

³⁶² Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit., p. 38.

s'approcher, de provoquer un contact, génère un tabou, une phobie du toucher. Le tabou, terreur sacrée, flotte ainsi au-dessus de la communauté comme une maladie contagieuse susceptible de se répandre aussi rapidement que des paroles sont échangées, que des souffles sont repris, que des pensées sont forgées, de sorte que, de déplacements en déplacements, « Le monde entier finit quelquefois par être frappé d'impossibilité. »³⁶³ Cette phobie du toucher est chargée d'une « très forte tonalité affective »³⁶⁴ et prend un caractère si déraisonnable parce qu'elle dérive, selon Freud, du plaisir ressenti lors d'attouchements à caractère sexuel, plaisir qu'interdit la culpabilité œdipienne. Derrière le totem se cache donc la « volonté continuée du père primitif »³⁶⁵, qui ne tolère pas de rivalité dans le plaisir du toucher et du voir. Or, les gestes d'infraction sur une œuvre d'art revêtent souvent un caractère politique et subversif qui, pour parvenir à s'approprier une création, veut ébranler toute une conception de la valeur sacrée « de la chose transmise »³⁶⁶, comme si l'urgence d'une démocratisation de l'art prenait la forme d'une déconstruction systématique de son caractère sacré, d'un rite sacrificiel où le Père, le prédécesseur, devait être détruit ou attaqué. Dans ces gestes, semblent se mettre en place les conditions d'une « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »³⁶⁷, mais se reflète aussi le refus d'un rapport ritualisé, soumissif, aux œuvres culturelles.

L'examen complet de cette question mériterait une plus ample réflexion qui dépasse l'objet du présent travail mais il nous apparaît utile d'insérer ici cette parenthèse afin d'illustrer comment le contact avec œuvre peut susciter des enjeux liés aux questions de transmission et de transformations culturelles et de montrer comment la manière dont une œuvre est utilisée, passe à l'intérieur d'une psyché, est constitutive à sa transmission. Par exemple, il est possible de penser que ces attaques manifestes contre des œuvres nous renvoient aux failles d'un art qui cherche à se poser en idéal, en « objet-valeur »³⁶⁸,

³⁶³ Ibid, p. 39.

³⁶⁴ Freud, S. (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit., p. 221.

³⁶⁵ Ibid, p. 223.

³⁶⁶ Benjamin, W. (1935a). *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2003, p. 17.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Masson, C. (2002). « Le rêve touche au mort. Du rêver au créer – la montée des visages » dans

exerçant des représailles contre les remises en question dont il fait l'objet, et qui empêche ainsi le développement d'un rapport dialectique et paradoxal aux œuvres, lorsque le jeu entre le rapprochement et la distance, entre la possibilité de se laisser toucher et l'évitement d'un rapport possessif à celles-ci, conduit à une expérience intime où la destruction de l'œuvre s'opère dans le fantasme plutôt que dans la réalité. Il est en effet possible de tracer un parallèle entre le développement de la *capacité d'utiliser les objets* consécutive à la *survie de l'objet*, telle que développée par Winnicott³⁶⁹, et le rapport dialectique aux œuvres d'art. Ce rapport dialectique permet que la transformation plutôt que la soumission à une tradition mène à une véritable appropriation d'un héritage, lorsque les œuvres sont reconnues comme des « entités de plein droit »³⁷⁰, situés en-dehors de l'aire projective du sujet, mais pouvant être détruites en permanence dans le fantasme du sujet, c'est-à-dire devenir la source d'une appropriation créatrice de l'œuvre qui ne menace cependant pas la survie de l'œuvre elle-même. Winnicott nous aura appris qu'un art qui se laisse véritablement « utiliser » doit « survivre » à cette utilisation, c'est-à-dire ne pas exercer de représailles, et non pas voir son aura s'effriter devant les efforts d'appropriation et de nouvelles mises en sens :

« À partir de ce moment [où l'objet survit à l'impulsion destructrice venue du sujet], l'objet *dans le fantasme* est toujours en train d'être détruit. Cette qualité d'"être toujours en train d'être détruit" fait ressentir la réalité de l'objet qui survit comme tel, renforce la qualité du sentiment et contribue à l'établissement de la constance de l'objet. L'objet peut alors être utilisé. »³⁷¹

La survie de l'objet est fondatrice d'un lien à l'objet qui s'éprouve dans le fantasme et dans l'intériorité, les aspects visuels du fantasme portant désormais le souvenir d'une époque où le soi et le monde ne faisaient encore qu'un, ce qui rend

Évolution Psychiatrique, vol. 67, no. 2, pp. 349.

³⁶⁹ Winnicott, D.W., (1971b). « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », op. cit., pp. 162-176.

³⁷⁰ Ibid, p. 168.

³⁷¹ Ibid, p.175. *Italiques de Winnicott.*

possible un véritable travail, intérieur, sur l'œuvre sans que le sujet ne présente que ce travail menace la survie de celle-ci.

D'ailleurs, concomitant à cette mise en question du statut *totémique* des œuvres, semble s'être développé un art qui requiert la participation du public et qui repose sur un support technologique qui ne s'effrite pas avec la manipulation massive en demeurant, virtuellement, un « espacement œuvré »³⁷². Par exemple, l'œuvre de Rafael Lozano-Hemmer, artiste mexicain établi au Canada³⁷³, propose différentes installations interactives au cœur des espaces publics de grandes villes du monde en utilisant les nouvelles technologies pour permettre aux citoyens d'investir les espaces urbains. L'œuvre *Vectorial Elevation*, installée à Mexico pour célébrer l'arrivée de l'an 2000, consistait, par exemple, en une série de rayons lumineux illuminant le ciel au-dessus du Carré Zócalo, dont le motif et les mouvements étaient cependant contrôlés par un accès à un site internet, où tout citoyen pouvait enregistrer le motif qu'il souhaitait voir prendre les rayons lumineux pendant quelques minutes. L'installation, qui a duré deux semaines, a vu les messages non-censurés de huit cent mille citoyens du monde prendre possession du ciel au-dessus de cet espace, autrement entouré par les bâtiments où siègent les différents pouvoirs (politiques, religieux, historiques) du Mexique. Une telle installation conduit à un art de la fugacité et de l'éphémère plutôt qu'à un art de la durée et trouve sa force, non pas dans une verticalisation de la trace³⁷⁴, mais plutôt dans les liens qu'elle tisse entre les individus qui font l'expérience de l'œuvre. L'œuvre survit, marque et transforme parce qu'elle passe à l'intérieur du sujet, parce qu'elle fait résonner en lui les échos d'une chair mise en mouvement, émue, par le contact avec un autre.

Le lien intérieur à la chose

Si Coblenz attire notre attention sur la manière dont la tactilité passe à l'intérieur de la vision, d'autres auteurs nous permettent de saisir ce qui, dans ce processus, se

³⁷² Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p.102.

³⁷³ Voir site internet de l'artiste : Lozano-Hemmer, R. (2007/2010). *Projects*, dans Rafael Lozano-Hemmer, Montréal, Canada, <http://www.lozano-hemmer.com>.

consolide, c'est-à-dire un *lien intérieur à la chose*, lien qui fortifie le socle sur lequel repose la cohésion entre soi et le monde. La tactilité, passée à l'intérieur de la vision, ouvre la possibilité d'accéder à une intériorité qui serait, pour Fédida, « sensoriellement – esthétiquement- réminiscente de la chose. »³⁷⁵ Chez Walter Benjamin, plus une œuvre devient signifiante et pleine d'une « teneur de vérité », plus « son lien à la teneur chosale devient moins apparent et plus intérieur. »³⁷⁶ Reste que pour continuer à résonner de cette vérité, l'intériorité doit préserver son lien, son contact, avec la matière. Pontalis souligne que :

« Pour que nos objets soient désirables, pour que la relation que nous entretenons avec eux soit autre que d'emprise ou de possession mais demeure *animée, mobile – la manière humaine de se sentir vivant* - une condition est nécessaire : il nous faut perdre la chose – l'identique, le pareil au même, le hors-temps, le corps total - pour trouver l'objet. Soit. Mais ce "trouver", cette rencontre risque de n'être que le commerce avec une ombre, ou avec un *Ersatz* identifié comme tel, *tant que l'objet ne s'apparente pas à la "chose vue"*. »³⁷⁷

C'est parce qu'elle est pleine de ce lien intérieur à la chose vue qu'une image dans le discours analytique, par exemple, peut résonner dans le corps et s'adresser au pulsionnel. Ce même lien préservé à la matière sensorielle d'un stimulus fait en sorte que la métaphore ou l'image poétique reste « vraie », qu'elle possède un pouvoir d'incarnation et peut toucher la sensibilité d'un autre. Ce pouvoir évocateur de la matière revêt chez Fédida une importance particulière puisque c'est, selon lui, sur la « résonance matérielle » d'une trace psychique, plutôt que sur le fond d'un « trésor symbolique » transmis dans l'abstraction, que vibre l'ancestralité³⁷⁸. « Ce qui est bouleversant, écrit-il, c'est le *matériau* de cette réminiscence »³⁷⁹ qui ramène à la surface la puissance généalogique des images. Ainsi, la matérialité de l'image conserve-t-elle le lien intérieur à la chose, qui permet aux images d'être « vivantes », mais aussi la *densité des temps* qui

³⁷⁴ Masson, C. (2002). « Le rêve touche au mort. Du rêver au créer – la montée des visages », op. cit.

³⁷⁵ Fédida, P. (1992). « Le rêve a touché au mort », op. cit., p. 40.

³⁷⁶ Benjamin, W. (1922-1925). « Les "Affinités électives" de Goethe », dans *Œuvres*, I. Denoël : Paris, 1971, p. 161.

³⁷⁷ Pontalis, (1990). *La force d'attraction*, op. cit., p. 55. *Nos italiques*.

³⁷⁸ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit., p. 197.

³⁷⁹ Ibid, p. 195.

ne s'éprouve que lorsque l'expérience de l'image reste chevillée à celle du corps. Françoise Coblence, citant Konrad Fiedler, théoricien de l'art de la fin du 19^{ième} siècle, note que la vue « nous livre "à une chance de parvenir à une forme d'expression présentée dans la matière sensible elle-même"³⁸⁰, c'est-à-dire seulement dans les sensations de lumière et de couleur. »³⁸¹ La matière de l'image, c'est-à-dire la pâte, les dégradés et contrastes de couleur, éveillent la matière psychique, c'est-à-dire les sensations, les perceptions et les affects qui viennent faire vibrer le tactile. L'image, par sa matérialité, possède ce *pouvoir d'incarnation* du souvenir, cette capacité de mettre en éveil la trace mnésique. Elle peut nous fournir cette occasion de ranimer le souvenir par le biais d'impressions, de traces perceptuelles, vécues dans l'actualité d'une expérience artistique. Suivant Didi-Huberman, nous pourrions encore dire que l'image, psychique ou culturelle, « fait œuvre de *temps* en donnant *corps* à la réminiscence »³⁸².

Pour Fédida, la notion de représentation de chose, qui forme le tissu de l'inconscient, doit donc être revue à la lumière de cette action plastique de l'image sur le corps et sur la psyché. La représentation de chose devient pour lui la « résonance matérielle »³⁸³ elle-même, c'est-à-dire une *présentation* délestée d'un lien à la représentation de mot et qui s'éloigne de l'*idée même de représentation*. Elle doit, pour cet auteur, être dissociée de la *ressemblance* afin de découvrir plutôt le *contact* lui-même comme évocateur d'une « présence sans la moindre possibilité de la représenter. »³⁸⁴ Si cette *présentation* ébranle le *représentable*, c'est parce qu'elle tient compte à la fois du contact matériel comme gage de mobilité et d'une tactilité qui surpasse dans son efficacité les efforts de liaison par le langage. Coblence écrit que « le rêve et la peinture réalisent un "donner-à-voir" des représentations de choses sans la perte que leur fait subir la prise langagière. »³⁸⁵ Le visuel ouvre alors le mot pour en faire ressortir le lien intérieur

³⁸⁰ Fiedler, K. (1987). *Sur l'origine de l'activité artistique*. Paris : Æstetica, Éd. Rue d'Ulm / Presse de l'École normale supérieure, 2003.

³⁸¹ Coblence, F. (2005). *Les attraits du visible*, op. cit., p. 62.

³⁸² Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit., p. 44.

³⁸³ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit. p. 197.

³⁸⁴ Ibid, p. 195.

³⁸⁵ Coblence, (2005). *Les attraits du visible*, op.cit., p. 94.

à la chose; il vient déformer la parole, défaire la représentation, pour en extraire la moelle, la plasticité, la matière sur laquelle vibre l'ancestralité. Pontalis écrit que :

« L'image ici a perdu toute accointance avec le décalque, avec la copie; elle a rompu avec la ressemblance [...] Quant au visuel, il délie ses attaches avec le monde visible; il donne à voir ce qui échappe à la vue : fantômes, revenants, paysages inconnus. Il est plus proche du "figurant" que du "figuré". »³⁸⁶

La dimension tactile doit donc être reprise dans la notion représentation de chose, comme matière qui ramène, en présence, la texture de la trace psychique sur laquelle il est possible d'opérer des manipulations créatrices. Dans la plénitude du tactile et du contact, se trame en effet un constant et bouillonnant processus de « faire/défaire/faire »³⁸⁷, une « constante déformation-transformation »³⁸⁸ qui permet « la mise en mouvement animique d'un passé anachronique »³⁸⁹. La représentation chose devient ainsi le lieu où notre « intériorité muette »³⁹⁰ peut être touchée, bouleversée, affectée, par la survivance d'un « apparaître fantomatique »³⁹¹. Aux tréfonds de cette tactilité, s'anime le souvenir d'une présence ancestrale qui apparaît dans le rêve grâce à un retour plastique vers la matière première de la pensée. L'image devient alors le « souffle du temps »³⁹² qui passe à travers le corps, touché de l'intérieur. Telle est la logique de l'image, une logique de la survivance. Cette survivance revient la nuit, lorsque le rêve permet d'entrer « en contact avec le corps du mort », faisant du rêveur un « être-contact » pour qui « l'événement de la nuit... est de toucher en voyant »³⁹³. Pour Fédida, rétablir cette continuité entre la mémoire et le contact corporel nécessite encore de « décider de l'étroite appartenance entre toucher et voir. [...] le voir en rêve [étant] l'éclaircissement que se donne l'obscur du corps ramené, par le sommeil, à l'état de touchant. »

³⁸⁶ Pontalis, J.-B. (1990). *La force d'attraction*, op. cit., p. 39.

³⁸⁷ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit. p. 198.

³⁸⁸ Ibid, p. 200.

³⁸⁹ Ibid, 195.

³⁹⁰ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit., p. 195.

³⁹¹ Fédida, P. (1993). « Le souffle indistinct de l'image », op. cit., p. 30.

³⁹² Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit., p. 79.

³⁹³ Fédida, P. (1992). « Le rêve a touché au mort », op. cit., p. 40.

Cet acte de rêver est, pour Fédida, un acte de *connaissance* en tant qu'il permet d'être « dans le sommeil, *éveillé à soi* »³⁹⁴ et au corps de recueillir « l'obscur dont il est fait »³⁹⁵, c'est-à-dire de la survivance des morts. Autrement dit, pour devenir un « être-mémoire »³⁹⁶, éveillé à la part historique dont soi est toujours résonnant, il faut accepter d'être d'abord un « être-contact » dont le corps vibre, dans la matière, d'une souvenance ancestrale. Et c'est dans l'intimité du corps dormant que peuvent remonter à la surface ces images, gardiennes du temps de nos ancêtres. Il revient ensuite à l'éveillé d'entendre ce que le rêve a, dans sa plongée, rapporté des profondeurs de la nuit, afin d'opérer une transformation-construction sur ces images qui lui permette de se dégager de l'emprise du passé, de laisser le passé flotter dans l'ombre sans retenir les charges mobiles et actives dans le temps présent.

Cette idée d'une image-contact-avec-les-morts est aussi présente dans les travaux de Céline Masson, pour qui, grâce à ces images, l'individu s'engage dans un faire-œuvre qui verticalise une trace sous la forme de créations en art visuel : « C'est par le toucher que l'œil voit les morts, et c'est à leur contact que naît l'œuvre... En ce sens le *faire-œuvre* est une pratique sacrificielle de commémoration des morts [...] L'image redresse (verticalise) les vestiges enfouis dans les strates les plus anciennes. »³⁹⁷

Ce « faire/défaire/faire »³⁹⁸ est aussi à l'œuvre pour Fédida, dans le cours de la thérapie, la *thérapia*, c'est-à-dire dans l'art de délier en se souvenant, art qui nécessite un premier passage par l'être-contact à travers ses images avant de devenir être-mémoire³⁹⁹. Toucher ses images à travers le rêve permet d'accéder au vrai tombeau où repose le souvenir de nos ancêtres, « vrai tombeau, écrit Didi-Huberman, en ceci qu'il serait un

³⁹⁴ Ibid, p. 42. *Nos italiques*.

³⁹⁵ Ibid, p. 43.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Masson, C. (2002). « Le rêve touche au mort. Du rêver au créer – la montée des visages », op. cit., pp. 44-357.

³⁹⁸ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit. p. 198.

³⁹⁹ Fédida, P. (1992). « Le rêve a touché au mort », op. cit., pp. 37-44.

tombeau sensoriel»⁴⁰⁰. Le retour d'une image fait donc figure de sépulture d'une histoire oubliée, dont la remise en acte dans le transfert permettra d'élaborer un deuil à partir de traces incarnées dans l'intimité d'un corps endormi. Ainsi, le retour de ces images-contact-avec-le-corps que sont le rêve et l'image dialectique, donne l'occasion d'engager un travail transformateur, créateur, civilisateur, lorsque l'image vient fracasser le langage pour révéler la matière sur laquelle entamer un travail de perlaboration. L'écoute de ces « évocations analogiques »⁴⁰¹ était d'ailleurs utilisée par Ferenczi qui voyait en l'interprétation une manière de charger la parole de mots qui « parlent vraiment au corps et donnent à l'humain les formes de l'animalité la plus primitive et élémentaire. »⁴⁰² La thérapie est, en cela, aussi une entreprise qui vient mettre en déroute la représentation et où se révèle, dans l'envers du décor, un roc du sensible où une certaine vérité parvient à s'énoncer, par-delà la mise en scène des signes et des représentations qui organisent la vie sociale.

Visualiser le psychique

Coblence rappelle, par ailleurs, ce que Freud avait déjà noté, c'est-à-dire que l'analyste est habitué de travailler avec l'inconscient comme s'il était quelque chose de « sensoriellement palpable »⁴⁰³ et que cette approche plastique de l'inconscient est la plus apte à permettre de « "visualiser" le psychique »⁴⁰⁴. On *voit* en effet l'inconscient dans le mot d'esprit, le poème, le rêve, le symptôme ou le souvenir, manifestations plastiques qu'une *écoute visuelle* saura renvoyer à une signification inconsciente, à une mémoire autobiographique, inscrite dans le corps. Dany Lafférière, poète et écrivain du corps parlant, soulignait d'ailleurs, lors d'une de ses nombreuses interventions dans les médias, que les vraies images de l'enfance sont à retrouver dans les images de la poésie⁴⁰⁵, grâce,

⁴⁰⁰ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit. p. 70.

⁴⁰¹ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, Paris : Odile Jacob, p. 204.

⁴⁰² Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit. p. 197, commentaire sur les travaux de Ferenczi, S. (1924), « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », dans *Œuvres complètes t. 3 : 1919-1926 : psychanalyse 3*. Paris : Payot, 1974, pp. 250-323.

⁴⁰³ Coblence, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 90.

⁴⁰⁴ Idem.

⁴⁰⁵ Thème soutenu lors de l'émission *Indicatif Présent* du 13 mai 2006. Première chaîne radio de Radio-Canada.

pourrions-nous ajouter, aux strates temporelles laissées dans le mot qui permettent que celui-ci puisse subir une action plastique. La poésie est, en effet, pour Didi-Huberman, une manière d'épuiser le langage pour l'entraîner vers sa limite, « sa limite pas encore massifiée, fugitivement condensée et montrée » : là où il devient possible d'en extraire la plastique et d'en tirer « une image »⁴⁰⁶. Traité comme une chose, le mot peut alors être traité plastiquement⁴⁰⁷. Ces images sont plastiques parce que, toujours en contact avec le corps, elles taillent leur présentation sensible à même le matériau brut de l'inconscient; elles condensent, sculptent et façonnent une présentation de l'inconscient, dans sa dimension tactile, elle-même porteuse des sédiments d'une histoire individuelle et collective, voire phylogénétique. Cette plasticité de l'image qui s'adresse au corps renvoie à ce que Coblenz désigne comme le cinquième privilège de l'inconscient, c'est-à-dire la faculté que possède celui-ci d'opérer une action plastique sur le corps, hystérique ou autre⁴⁰⁸, et d'en conserver la trace⁴⁰⁹.

En outre, pour Coblenz, la plastique représente le visuel en tant que celui-ci est investi de l'impur de la chair. Elle permet une présentation sensible de « l'ambivalence des sentiments »⁴¹⁰, elle donne une présence à « l'inconvenance des sensations »⁴¹¹ et à la charge sensorielle d'un souvenir. Bref, elle tient compte de ce qui, dans le sensible, peut être inquiétant et contradictoire, de ce qui renvoie aux racines corporelles de la pensée et à l'existence de l'inconscient proprement dit⁴¹². L'art devient plastique lorsqu'on lui conserve cette « basse extraction »⁴¹³, et c'est souvent dans la forme et la matière elles-mêmes, plutôt que dans le contenu, que l'inconscient parvient à se manifester :

« Pour se représenter l'inconscient, écrit Coblenz, on se voit obligé de recourir à tous les pôles dévalorisés par l'esthétique et l'histoire de l'art classiques. Il faut renoncer à la noblesse du dessin et à la pure visibilité, au

⁴⁰⁶ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit. p. 76.

⁴⁰⁷ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 68.

⁴⁰⁸ Ibid, p. 133.

⁴⁰⁹ Ibid, p. 101.

⁴¹⁰ Idem.

⁴¹¹ Idem.

⁴¹² Ibid, p. 78.

⁴¹³ Ibid, p. 89.

beau idéal de la peinture ancienne. Il faut recourir au modelage, au tactile, à la couleur, et même – effort suprême pour Freud – à la peinture "moderne" ».⁴¹⁴

L'application de la pâte, la fonte des couleurs les unes dans les autres, les matériaux les plus concrets, la lumière et l'obscurité présentés dans la texture permettent un modelage et un tâtonnement qui apparaissent plus proches des formations inconscientes que les édifices les plus sublimés. En effet, pour Coblenz, le dogmatisme en art, qui règle les formes et les contenus dans la recherche d'un beau épuré, ne parvient pas à se renouveler parce qu'il se refuse à utiliser « la dimension tactile des œuvres, assimilée une fois encore à leur impureté. »⁴¹⁵

L'inconscient tactile comme matrice de la créativité

Cette dimension tactile contient bien sûr la part inquiétante et inconvenante de l'inconscient, mais elle est aussi porteuse de ce qui, du psychisme, est rebelle à toute contention, refuse de se laisser endiguer et est donc, comme nous l'avons vu avec Breton, porteuse de renouvellement, créatrice de formes. La dimension tactile renvoie à cette représentation de chose apparue dans le contact, pour devenir « présentation de chose » et exiger qu'un « faire-défaire-faire » puisse s'opérer sur toute trace. L'inconscient dans sa dimension tactile renvoie donc à ce que Nathalie Zaltzman qualifie de « pulsion anarchiste »⁴¹⁶, à la fois rebelle et source de travail de culture, sur laquelle nous aurons cependant à revenir ailleurs⁴¹⁷.

Il apparaît donc que la présence d'une représentation plastique, dans le psychisme ou dans la culture, signale l'existence d'un travail à faire, d'un alliage qui demande encore à être reconnu. Ainsi, les changements culturels qui ont marqué le milieu du vingtième siècle au Québec et qui ont été accompagnés, voire même propulsés, par une

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Ibid, p. 86.

⁴¹⁶ Voir Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*. Paris : PUF, pp. 109-156.

⁴¹⁷ Voir troisième partie de la présente thèse, *La mutation de l'émotif*, p. 103.

mutation dans l'art plastique⁴¹⁸, sont venus souligner l'existence d'une exigence de liberté à reconnaître, semblable en cela aux changements dans l'histoire de l'art occidental, qui après des siècles de raffinement du matériau et de la composition graphique, ont vu apparaître une nécessité de déconstruction et de retour vers des thèmes et des matériaux plus « primaires », comme s'il y avait eu, dans la culture, une nécessité de déconstruire un édifice trop sublimé pour récupérer ce que, dans cet effort de raffinement, on avait tenté de refouler.

Il est remarquable, par ailleurs, que l'image puisse présenter à la fois ce caractère matériel, qui dit toute la densité de la trace, et toute la mobilité nécessaire pour que, de ces strates, soit créée une possibilité d'expression nouvelle. Le contact dans l'image favorise le déplacement et la condensation, crée un mouvement de transmission de la charge psychique, tout en imprimant dans la plastique la trace de ces actions, dialectique qui remet en évidence la possibilité de transformer le transmissible. Sous jacente à cette dialectique de l'image, on retrouve peut-être aussi la question d'un sujet qui, entre le socle paternel et la matrice maternelle, cherche à trouver l'espace où il pourra déployer sa réponse d'être culturel. La dimension tactile de l'inconscient est la matrice où germe toute possibilité de création, en tant que bassin où le contact et la régression matérielle permettent le « déplacement aisé de la quantité »⁴¹⁹, la reprise, dans l'actuel, de l'*énergétique* resté captif dans le refoulé. De ce contact et cette plénitude du tactile, fin alliage qui relie image et inconscient, peut se forger un lien intérieur à la chose, lien garant d'une identification qui permet au « souffle du temps »⁴²⁰ et aux apparitions fantomatiques de vibrer aux tréfonds de toute psyché. C'est cette source tactile qui permet que, même un aveugle, puisse continuer de « voir ». Refuser ce contact, éviter de se laisser toucher par une œuvre, d'en faire l'expérience sensible, affective et charnelle, c'est être sous le coup d'une interdiction totémique ou d'une peur tétanisante d'un retour

⁴¹⁸ Nous pensons ici, entre autres, à la publication du *Refus global* et aux changements qui sont survenus dans sa mouvance. Borduas, P-E. (1948). « Le refus global », dans *Refus Global et autres écrits*, op. cit., pp. 63-77.

⁴¹⁹ Freud, S. (1895). « Esquisse d'une psychologie scientifique », op. cit., p. 358.

⁴²⁰ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit, p.79.

vers ces zones où tout-est-lié-à-tout. Une œuvre qui s'adresse à l'inconscient dans sa dimension tactile inquiète peut-être parce qu'elle invite à un contact évocateur du gouffre maternel, dont on peut craindre de ne jamais revenir. De la plongée dans le tactile émerge toutefois le sentiment que le contact ne peut être dialectique que dans la mesure où il n'obstrue pas la possibilité d'une perte et d'un mouvement. C'est lorsque la présence renvoie en même temps à l'absence, que le plein évoque le vide et que l'apparition ménage la possibilité d'une disparition, que l'image peut ne pas s'imposer comme figure de l'immobilisme. C'est parce qu'il y a suffisamment d'espace dans les interstices du plein qu'il devient possible de jouer avec la présence. L'image devient alors un espace de jeu où le temps et la matière sont œuvrés, à la fois par le contact et par la distance, créant ainsi une alternance qui permet à la pensée de se charger de tactilité, de se faire dense et danse. Le tactile devient, dans cette ouverture à l'absence, une expérience paradoxale du proche et du lointain, qui, de l'expérience de l'intime, offre l'autre comme présence séparée par un vide. De cette expérience de la perte et de la « distance comme choc »⁴²¹, pourra s'élaborer un véritable « espacement œuvré »⁴²² qui donne à l'autre l'espace pour s'approcher, pour se laisser toucher, sans que cette rencontre n'oblitére l'espace de l'un ou de l'autre. Pour cela, il est nécessaire qu'un appui sur le socle paternel donne les moyens d'élaborer cette perte tout en tolérant les retours nécessaires aux sources « irrationnelles » de la créativité.

Si, l'art produit une expérience de rapprochement et comme, l'écrit Pontalis, une « altération provisoire des limites du Moi » qui cependant « n'autorise pas à postuler une union illimitée avec le Tout [...] »⁴²³, il convient de reconnaître, sans sombrer dans la nostalgie moniste, la valeur de la part d'animisme et de l'élan projectif qui caractérisent l'expérience esthétique, sans quoi, la mort dans l'âme, il nous faudrait signer la mort de l'art. De l'alternance entre rapprochement et éloignement pourra, au contraire, apparaître

⁴²¹ Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons...*, op. cit., p. 115.

⁴²² Ibid, p.102.

⁴²³ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, Paris : Gallimard, p.37

la logique de l'image, une logique de la survivance, sans que celle-ci ne devienne une figure de l'immobilisme.

L'image, donc, pointe vers l'inconscient, dans sa dimension tactile, c'est-à-dire vers le centre de gravité du psychisme humain, vers ce « temps, hors du temps » que Pontalis désigne comme notre « source vive »⁴²⁴ et qui donne au psychisme toute la plasticité nécessaire à la relance d'un mouvement psychique ralenti ou interrompu. Cette continuité se relaye par le maintien d'un lien intérieur à l'objet perdu, à l'objet du deuil, qui, cependant, « n'est pas le sein maternel, [mais] ce temps immémorial, mythique, [...] le temps de l'enfant visionnaire. »⁴²⁵

⁴²⁴ Pontalis, J.-B., Préface de Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*, op. cit., p. 8.

⁴²⁵ Idem.

Troisième partie

La mutation de l'émotif :
Les images de l'art au service de la Kulturarbeit

La mutation de l'émotif :
Les images de l'art au service de la Kulturarbeit

« Une émotion, c'est une
transformation du monde. »

Jean-Paul Sartre

L'image nous introduit à l'objet, elle est lien de culture. Elle est une vague, une respiration, qui ramène aux berges du corps les vestiges portés par le souffle du passé. L'image comporte une « puissance généalogique »⁴²⁶ lorsque son tracé donne du mouvement à la matière, mouvement qui révèle « la densité des temps »⁴²⁷ et se fait lieu d'inscription d'une « mémoire involontaire »⁴²⁸. Cette respiration dessine des motifs dans lesquels apparaissent « le formant essentiel de nos affects, donc de nos gestes et de nos traits marqués par l'émotion »⁴²⁹. Ainsi, l'image devient l'occasion de détailler comment s'articule la jonction entre visualité, motricité et affectivité pour créer une présence qui altère, une présence qui fait œuvre d'ouverture à la rencontre de l'autre.

Mouvance et émotion

Pour Susan Langer, les *motifs* sont les formes fondamentales de l'art, ce sont eux qui créent une *présence* en donnant une animation, un souffle, à l'image : « [...] motifs are organizing devices that give the artist's imagination a start, and so "motivate" the

⁴²⁶ Fédida, P. (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », op. cit., p. 195.

⁴²⁷ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit. p. 74.

⁴²⁸ Ibid, p. 14.

⁴²⁹ Ibid, p. 29.

work a perfectly naïve sense. »⁴³⁰ Le motif crée une *semblance* (qui n'est pas une ressemblance mais plutôt un « charme » possédant sa propre « vie ») susceptible de mettre le corps, et l'âme, en mouvement. Le motif exprime l'*énergie de ce mouvement*, la sensation même de la poussée et de la direction. Il permet de donner une réalité, un corps, à l'illusion artistique afin que celle-ci devienne non plus une métaphore mais une « forme vivante » (a « living form »⁴³¹) et autonome, qui reprend des réalités qualitatives ne pouvant être exprimées de façon discursive. Il existe une analogie entre ces formes fondamentales de l'art et les formes fondamentales du sentir :

« Such experiences, écrit Langer, are the rhythms of life, organic, emotional and mental [...], which are not simply periodic, but endlessly complex, and sensitive to every sort of influence. All together *they compose the dynamic pattern of feeling*. It is this pattern that only non-discursive symbolic forms can present, and that is the point and the purpose of artistic construction. »⁴³²



7. Exemple de motif⁴³³

Le motif mobilise l'esprit, tel le mobile, formes simples et mouvantes au-dessus du berceau, qui suspend le regard de l'*infans* aux premières figures de l'émotion artistique. Devant ces formes, le monde et l'enfant sont un instant bercé par le même vent. L'enfant est immobile, pourtant, quelque chose en lui est ému; dans son esprit en éveil, une motion est insufflée à ses pensées. Il est en train de vivre l'événement de

⁴³⁰ Langer, S. (1953). *Feeling and form, A theory of art*, op. cit., p. 69. Traduction libre : « les motifs sont des

devis organisateurs qui donnent à l'imagination de l'artiste une impulsion, et qui "motivent" le travail dans

le sens le plus naïf du terme. » *Nos italiques*.

⁴³¹ Ibid, p. 82.

⁴³² Ibid, p. 241. Traduction libre : « Ces expériences, écrit Langer, sont les rythmes de la vie, organique, émotive et mentale [...], qui ne sont pas simplement périodiques, mais d'une complexité sans fin, et sensibles aux influences de toutes sortes. Ensemble, *elles composent le mouvement dynamique des sentiments*. C'est ce mouvement que seules les formes symboliques non-discursives peuvent présenter, et

là est le but et l'intérêt de la création artistique. »

l'image, lorsque, par elle, il *arrive quelque chose*, une chose qui serait comme un trouble de l'esprit ou mieux, écrira Marie Moscovici, comme une émotion de la pensée⁴³⁴. Devant l'image, c'est comme si « la pensée pouvait faire l'objet d'une sensation »⁴³⁵. Cette sensation, serait celle d'un mouvement, d'une motion affective qui vient modifier le cours de la pensée et lui donner son dynamisme. Pontalis montre dans *La force d'attraction* que cette motion est aussi celle que le rêveur voit malgré lui s'estomper au petit matin, lorsque s'évanouissent les images qui ont animé sa nuit. Alors, écrit-il : « Ce n'est pas tant d'avoir perdu les images de notre rêve qui nous navre, *c'est de ne plus être en mouvement*, c'est que l'excitation sexuelle de l'esprit ait cessé. »⁴³⁶, ou, pourrions-nous ajouter, que les images du rêve aient perdu leur charge affective, qu'elles ne restent plus en tête qu'à l'état d'enveloppes désubstantifiées.

Car, toute pensée, écrit Green, « a besoin de l'affect pour l'animer »⁴³⁷ et pour maintenir un « discours vivant »⁴³⁸. Pour qu'une pensée soit mue, il faut en effet qu'elle se laisse marquer par l'émotion, c'est-à-dire par le flux d'une motion affective qui, dans son dynamisme, produit un *exmovere*⁴³⁹, une poussée hors d'un état de base, une sortie de la statique et de la fixité. Si animer ainsi la pensée peut éveiller un état de désir, provoquer un « mouvement régrédient »⁴⁴⁰ vers le réinvestissement des traces laissées par une ancienne satisfaction et faire apparaître les fantômes flottant dans l'ombre du motif, c'est aussi une occasion de délaisser ces traces désuètes pour ouvrir, toujours dans le sillage du désir, la possibilité d'un futur et d'une direction nouvelle qui se révèlent lors de la perception d'un motif inattendu et qui met l'appareil psychique en mouvement.

⁴³³ Ibid, p. 64. Courtoisie de Routledge publishing compagny.

⁴³⁴ Moscovici, M. (1991). *Il est arrivé quelque chose*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, p. 12.

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ Pontalis, (1990). *La force d'attraction*, op. cit., p. 41.

⁴³⁷ Green, A. (2002) *La pensée clinique*, Paris : Odile Jacob, p. 32.

⁴³⁸ Green, A., (1973). *Le discours vivant*, op. cit., 367 p.

⁴³⁹ Racine étymologique du mot *émouvoir*, dans Trésor de la langue française (2008) : <http://www.cnrtl.fr/definition/émouvoir>.

⁴⁴⁰ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, p. 42.

Devant l'image, c'est donc avec le dynamisme de l'affect que le psychisme se met en contact et peut se sentir impulsé dans une direction nouvelle. Au plan métapsychologique, on peut donc considérer que ce pôle motionnel de l'image, c'est-à-dire l'existence d'un mouvement apparent dans le motif, met en relief les liens qui unissent l'affect à l'image motrice, c'est-à-dire aux souvenirs moteurs tels qu'ils sont frayés dans le psychisme. Pour Green, l'affect est en effet ressenti comme une « perception d'actions motrices accomplies »⁴⁴¹, ou comme « la perception du Moi inconscient traversé par des mouvements internes dépourvus de qualité »⁴⁴². Green distingue en effet cette *composante motionnelle* de l'affect, qu'il qualifie d'intermédiaire et d'inconsciente, de la *décharge* affectant le corps et de l'*éprouvé* plaisant ou déplaisant qui atteint la conscience. Cette « perception d'un mouvement interne »⁴⁴³, donc, est bien à l'œuvre dans le contact avec un motif et fait en sorte que, devant une image de l'art, l'on peut être ému, mû de l'intérieur, sans que cela n'entraîne pour autant un mouvement du corps. C'est le cas, par exemple, lors d'un spectacle de danse où l'on peut ressentir en soi le transport du corps proposé par le danseur sans pour autant s'être soi-même déplacé dans l'espace. La motion (l'émotion), elle, cependant reste palpable; on sent bien que quelque chose en soi vient de bouger par cette rencontre avec le motif artistique, mais il s'agit d'une mobilité ressentie à l'intérieur du corps. Le même effet peut se produire devant une toile ou une sculpture, lorsque le mouvement traduit dans une matière visuelle engendre une motion de l'appareil psychique, une danse affective où se rencontrent pensées et sensations. Jean-François Lyotard écrit d'ailleurs :

« [...] il faut voir que voir est une danse. Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie. »⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 207.

⁴⁴² Ibid, p. 208.

⁴⁴³ Idem.

⁴⁴⁴ Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op.cit., pp. 14-15.

Cette mobilité peut s'éprouver, par exemple, dans le souffle et dans la respiration, que l'on pourrait justement qualifier de « mouvements internes dépourvus de qualité »⁴⁴⁵, mais qui viennent cependant réactiver des images motrices très anciennes, liées à la kinésie et la tactilité, c'est-à-dire à des images du corps en *mouvement* et du corps en *contact*.

Ce nœud qui relie la visualité à la motricité apparaît avec force chez Merleau-Ponty, lorsque son analyse de l'esthétisme visuel l'amène à considérer que : « Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. »⁴⁴⁶ C'est-à-dire que, pour cet auteur, le geste de peindre ou de sculpter montre à quel point le mouvement que le corps déploie dans l'espace est cela même qui crée un être visible pour soi et pour l'autre, la motilité se traduisant en *présence* et en *action* sur le monde. Cette mobilité visible place le corps, non plus dans un espace imaginaire, mais dans le tissu même du monde, duquel le sujet ne peut plus s'extraire et se voit engagé dans le contact avec les autres. La visibilité enracine donc le corps en mouvement dans un espace d'apparence où « sentir son corps, c'est aussi sentir son aspect pour autrui ».⁴⁴⁷ Françoise Coblence écrit d'ailleurs que : « Les images motrices [...] sont au fondement de l'activité exploratoire du monde et de l'autre [...] »⁴⁴⁸ Ce corps mobile, qui se révèle dans la visibilité pour soi et pour l'autre, dessine ainsi la trame d'une histoire qui se fonde dans le domaine de la perception et de la motilité, là où la jonction de la motricité et de la visualité forge la trajectoire d'une « *histoire par contact*, qui peut-être ne sort pas des limites d'une personne, et qui pourtant doit tout à la fréquentation des autres [...] »⁴⁴⁹

Affect, motricité et communication

Soulignons, par ailleurs, que, dans *Métapsychologie*, Freud établit la distinction suivante entre affectivité et motilité : « L'affectivité se manifeste essentiellement en

⁴⁴⁵ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 208.

⁴⁴⁶ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, p. 17.

⁴⁴⁷ Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, p. 299.

⁴⁴⁸ Coblence, F. (2005) *Les attraits du visible*, op. cit., p. 49.

⁴⁴⁹ Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 63. *Nos italiennes*.

éconduction motrice (sécrétoire, vaso-régulatrice) à fin de modification (interne) du corps propre, sans relation au monde extérieur; la motilité en actions qui sont destinées à la modification du monde extérieur. »⁴⁵⁰ Or, l'image et son motif semblent nous convier à une possible rencontre de l'affectivité et de la motilité, lorsque « le corps propre » se laisse *transporter* par le « monde extérieur », venu frapper au seuil d'une sensibilité ouverte aux mouvements suggérés par une autre forme. Le motif met effectivement en acte une image du corps en mouvement selon des circonvolutions affectives qui ramènent à ce que Freud reconnaît dans l'*Esquisse*, comme « une fonction secondaire [de l'affect] d'une extrême importance: celle *de la compréhension mutuelle* »⁴⁵¹. L'affect est, en effet, la marque indélébile d'un lien, ou, comme l'écrit Green, l'« anticipation de la rencontre du corps du sujet avec un autre corps »⁴⁵², les innervations corporelles engageant la motricité dans la vie de relation⁴⁵³.

Alors, si les images motrices réactivées par le motif nous rapprochent des bases somatiques et des débuts de la vie psychique, elles portent, malgré leur primitivité, le germe d'un *travail* culturel, d'une poussée qui vise la reconnaissance par autrui dont elles ont besoin pour que la direction - l'intentionnalité - de leur mouvement puisse fabriquer des figures de sens et transmettre une communication. Dans le registre pulsionnel, c'est, de la même manière, l'objet qui « est révélateur de la pulsion »⁴⁵⁴. C'est-à-dire que, sans l'anticipation d'une rencontre avec un objet qui amènera une satisfaction, la pulsion reste sinon inactive, du moins déprimée, et ne cherche pas à se constituer en signification. Autrement dit, une pulsion sans objet produit des figures de désespoir.

⁴⁵⁰ Freud, S. (1915a). « L'inconscient », dans *Métapsychologie*, OCP, XIII, Paris : Puf, 1992, note de bas de page. *Nos italiques*.

La traduction de ce passage que l'on trouve dans Freud, S. (1915b), *Métapsychologie*, Paris : Gallimard, 1968, utilisait une terminologie plus proche des termes qui ont servi à notre travail : « L'affectivité se manifeste essentiellement en décharge motrice (sensorielle, vaso-régulatrice) destinée à *transformer* (de façon interne) le corps propre, sans rapport avec le monde extérieur; la motilité, en actions destinées à *transformer* le monde extérieur. » *Nos italiques*, p. 85.

⁴⁵¹ Freud, S. (1895). « Esquisse d'une psychologie scientifique », op.cit., p. 336. *Nos italiques*.

⁴⁵² Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 212.

⁴⁵³ Ibid, p. 249.

Le travail de l'image vise donc *la mise en forme* nécessaire pour que le mouvement dont elle procède mène à une rencontre et à une communication. Dès lors, l'expérience de l'image n'est plus une expérience en vase clos, concernant seulement l'artiste et son mouvement, mais devient tributaire des aléas de la rencontre entre le motif et le sujet. L'émotion, quant à elle, trouvera son sens, sa réalisation, lorsque l'innervation corporelle, interne, prendra la forme d'un engagement dans la motilité, externe, devenue communication avec le monde extérieur, afin d'émouvoir, de mouvoir et de toucher l'autre.

La coïncidence entre motilité et affect, qui précède et rend possible la rencontre entre un sujet et un objet, peut alors permettre, chez un individu, de décoincer l'affect par une action motrice éprouvée, par empathie, dans le contact avec un motif. De ce contact, il peut se développer une suite d'associations qui viendront enrichir la sphère des représentations et de la symbolisation, mais ce qui compte d'abord, c'est la sensation d'une mise en mouvement que procure le motif, qui vient réactiver l'affect, le mettre en acte, rendre sa motion au psychisme et le doter d'une capacité de modification. En ce sens, la composante motionnelle et dynamique du motif est toute proche de la *motion pulsionnelle* conçue comme « la pulsion en acte, considérée au moment où une *modification organique* la met en branle »⁴⁵⁵ et que Laplanche et Pontalis rapprochent d'ailleurs des termes psychologiques de « motif, mobile, motivation qui, tous, font intervenir la notion de mouvement »⁴⁵⁶. Le mouvement pourra par la suite s'organiser de manière à devenir une signification.

Le motif, si lié à l'affect soit-il, n'entraîne cependant pas non plus un déchaînement émotif puisqu'il est contenu par la forme qui, elle, limite l'expression en même temps qu'elle la permet. Alors que, pour Green, l'affect apparaît comme un

⁴⁵⁴ Ibid, p. 46.

⁴⁵⁵ « Motion pulsionnelle », dans Laplanche, J. et Pontalis, J.-B.(1967), dans *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., pp. 259-260.

⁴⁵⁶ Idem.

« mouvement en quête d'une forme »⁴⁵⁷, nous proposons donc de comprendre l'image comme le *mouvement, une fois mis en forme*. En effet, souligne encore Langer, l'effectivité dynamique de l'art, cette *semblance* créée par le motif, ne s'obtient pas par l'accumulation ou par la simple combinaison d'éléments sensoriels, ni par la pure imitation, mais plutôt par la *mutation*⁴⁵⁸. Pour cette auteure, il y a création artistique lorsqu'il y a *rencontre entre forme et sentiment*, rencontre qui *mute* le matériel concret de la toile en une signification intelligible pour la sensibilité humaine. *Le motif devient alors une présentation sensible de l'affect, dans la forme et dans la matière*.

Mutation

Ouvrir le psychisme à la possibilité d'une rencontre semble donc être le propre de la mutation qu'accomplit l'enchevêtrement de la forme et du sensible, rencontre qui, en reliant la motilité à l'affectivité, fait passer l'espace psychique d'un espace clos à un espace de communication, rend le mouvement affectif visible pour soi et pour un autre, lorsqu'il passe dans la gestuelle où une direction et une intention finalement apparaissent. Dans cette altération réciproque de l'informe du sensible et du sensible de la forme, se renoue l'alliage du corps à la pensée qui permet à celle-ci de demeurer animée, de conserver sa force agissante et transformante, de continuer à faire événement. Le motif nous replace donc au lieu où l'esprit se recharge en dynamisme et en émotion et où, en contrepartie, la forme sculpte la décharge émotionnelle pour la muter en sentiment communicable⁴⁵⁹.

En cela, le motif est un équivalent graphique de l'exigence de travail que doit accomplir le psychique, «du fait de son lien au corporel»⁴⁶⁰. La taille d'un motif dans un matériau brut fait en sorte que des formes et des mouvements viennent donner vie à une matière au préalable sans signification pour en faire une force expressive dans laquelle un certain nombre d'individus peuvent se reconnaître. Ce travail rappelle la « livre de

⁴⁵⁷ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 218.

⁴⁵⁸ Langer, S. (1953). *Feeling and form, A theory of art*, op. cit., pp. 48-55.

⁴⁵⁹ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 202.

chair »⁴⁶¹ que doit payer chaque individu lors de la traversée du pulsionnel par un *travail de culture*, qui vient sculpter, à même le matériau psychique et les réserves concrètes d'énergie dont un individu dispose, une forme de vie, humaine, qui doit satisfaire à la fois ses exigences de mobilité et la nécessité du maintien d'une vie des hommes en commun, double exigence qui permet à un sujet de, lui aussi, déployer ses charmes dans l'espace d'une rencontre. De l'exigence de la chair, le sujet doit parvenir à sculpter une mise en forme, une demande, de manière à ce qu'une satisfaction puisse être obtenue de la « vie de relation »⁴⁶², sous peine, écrit Nathalie Zaltzman, de « tomber malade »⁴⁶³. Dans le roc du sensible où germent toutes les exigences se trament en effet des mouvements qui apparaissent comme des « volontés de mort de l'autre et de soi »⁴⁶⁴, et qui constituent des indices « d'une obligation de la tâche psychique à accomplir, de la contrainte à évoluer »⁴⁶⁵. C'est le travail permanent de l'individu et de la culture que de transformer ces actes à commettre, rejets de la pulsion de mort, en signification à entendre, à comprendre et à transformer, tout comme c'est l'œuvre du peintre que de faire émerger une présence singulière de la multitude des possibles en puissance dans la matière et dans les sensations brutes.

La culture et l'homme, dans leur développement, doivent toutefois aussi tenir compte, note toujours Zaltzman dans son ouvrage sur *La guérison psychanalytique*, de la valeur particulière progressiste de la « pulsion anarchiste »⁴⁶⁶, c'est-à-dire de cette variante de la pulsion de mort qui résiste, au nom de la liberté individuelle, à toute forme de fixité et de pression unifiante venue de l'ensemble, afin de préserver pour l'homme la possibilité d'un mouvement et d'un choix : « La nature rebelle de l'homme, écrit Zaltzman, est entièrement au bénéfice du progrès de l'évolution de l'humanité »⁴⁶⁷,

⁴⁶⁰ Ibid, p. 44

⁴⁶¹ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op. cit., p. 46.

⁴⁶² Green, A. (2002), *La pensée clinique*, op. cit., p. 249.

⁴⁶³ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op. cit., p. 51.

⁴⁶⁴ Ibid, p. 30.

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ Ibid, pp. 109-156.

⁴⁶⁷ Ibid,, p. 53.

lorsqu'un individu visionnaire, habité par des images dont le mouvement va en contre-sens, rend visibles de nouveaux possibles. Ce mouvement, qui s'oppose à l'agglutination, est source de vie lorsqu'il contribue à délier les aspects mortifères de la culture qui, dans sa visée unifiante, ne parvient pas toujours à tenir compte de l'exigence de mobilité du psychisme et de la nécessité, pour chaque individu, de *choisir* de s'accorder et de travailler pour l'ensemble. C'est en effet un gain, un soulagement, qui produit même « des effets de guérison indirects »⁴⁶⁸, lorsque se développe une adhésion du sujet à sa condition culturelle, historique et relationnelle, lorsqu'il renonce à l'illusion d'être un sujet qui s'est auto-constitué. Mais ce gain ne peut être reçu de force; il doit provenir d'abord d'une ouverture et d'une sensibilité du sujet à la part d'altérité dont lui-même est constitué, lorsque le sujet perçoit que cette part de l'autre qui parle en soi ne constitue pas une entrave à son développement, une brutale blessure narcissique, mais plutôt un ancrage à partir duquel il est possible de croître.

Ce double travail de rapprochement et de renouvellement, c'est le constant mouvement de fond qu'accomplit le travail de culture, cette œuvre individuelle-collective par laquelle graduellement se transforme la réalité humaine⁴⁶⁹, à force d'être confrontée à la rencontre qui fonde et modifie le psychisme⁴⁷⁰, et au cours de laquelle il apparaît à quel point l'ensemble est affecté par les conquêtes et les faillites individuelles⁴⁷¹. Le travail de culture, ou la *Kulturarbeit*, c'est-à-dire le :

⁴⁶⁸ Ibid., p. 46.

⁴⁶⁹ Ibid, p. 31.

⁴⁷⁰ Pour Pierra Aulagnier, l'investissement qui résulte de la « première rencontre psyché-monde » et qui force

le psychisme à se mettre en mouvement est « l'acte qui inaugure la vie psychique », à condition cependant

que cette rencontre soit accompagnée d'une expérience de plaisir. Voir Aulagnier, P. (1982). « Condamné

à investir », dans *Un interprète en quête de sens*. Paris : Éditions Ramsey, p. 241.

Par ailleurs, dans « Pour introduire le narcissisme », Freud résume ainsi la double tension à laquelle est confronté l'individu dans son rapport avec les autres : « L'individu, effectivement, mène une double existence : en tant qu'il est à lui-même sa propre fin, et en tant que maillon d'une chaîne à laquelle il est assujéti contre sa volonté ou du moins dans l'intervention de celle-ci. », dans Freud, S. (1914). *La vie sexuelle*, op. cit., p. 85.

⁴⁷¹ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op. cit., pp. 17-18.

« [...] passage en force des transformations psychiques imposées à l'histoire de l'humanité et à l'histoire singulière du fait des *dépendances constitutives mutuelles entre l'individu et l'espèce* dans leurs appétences divergentes et convergentes, solidaires et incompatibles, pour la vie et pour la mort »⁴⁷²

donne ses fruits lorsque se développe un assentiment convaincu en la valeur d'un devenir pour soi et pour l'ensemble, reconnu comme un bien commun qu'il est de la responsabilité de tous et de chacun de protéger, rien que pour lui-même. L'on peut reconnaître les traces de ce travail lorsqu'un individu ou un groupe porte en lui la conviction que « Chaque vie individuelle représente à elle seule et récapitule l'univers humain dans son entier. »⁴⁷³ La reconnaissance d'un fondement du psychisme dans son histoire collective et culturelle, fait en sorte que l'investissement pulsionnel narcissique, l'amour de soi, s'étende à l'ensemble et que nous édifions, comme espèce, des mécanismes pour protéger les individus, le groupe et, éventuellement, l'environnement dont ceux-ci dépendent pour survivre. La *Kulturarbeit* devient le « garant collectif du narcissisme individuel, dans une fonction d'identification originaire ante-objectale »⁴⁷⁴ et permet, en somme, d'accorder une valeur positive à la dépendance contre laquelle se défendent les hommes qui souffrent, plus que tout, comme le soulignait Freud, des liens qu'ils ont avec les autres individus⁴⁷⁵.

Ainsi donc, tout comme la rencontre entre forme et sentiment dans le motif produit une altération réciproque qui prend la valeur d'une création, l'inclusion mutuelle de soi dans l'ensemble et de l'ensemble en soi produisent une mutation en révélant à l'individu ses racines et en faisant valoir au groupe les transformations individuelles qui favorisent le mouvement de la vie qui se transmet. Ce phénomène pourrait se comprendre comme un acte d'incorporation, dont André Green écrit qu'il :

⁴⁷² Idem, p. 14.

⁴⁷³ Idem, p. 100.

⁴⁷⁴ Idem, p. 14.

⁴⁷⁵ Freud, S. (1929). *Le malaise dans la culture*, op. cit., p. 19.

« ... ne supprime pas seulement la tension de l'insatisfaction, pas plus qu'il ne se contente de fournir les impressions agréables qui l'accompagnent. *Ce plaisir confère rétroactivement à l'incorporation la valeur d'une création.* Elle rend compte de la *mutation* qui permet de passer de la poussée d'un corps en quête de ce qui lui manque à celle d'un processus de création, d'une incorporation objectale et d'une appropriation subjective, faisant d'une pierre deux coups. »⁴⁷⁶

De même, lorsque l'image nous touche et nous affecte, elle nous montre que le mouvement initié par le motif produit une mutation, une « transformation du monde », dans un espace, « transitionnel », où rien ne se touche et où la distance est respectée, mais où pourtant, la perception fait que les êtres sont en contact et s'altèrent les uns les autres.

Ce travail mutatif fait aussi partie de l'action de la cure. L'acte d'historiciser, de renouer les chaînons déliés de la mémoire, est l'une des fonctions principales de l'analyse, note Zaltzman⁴⁷⁷, et fait en sorte qu'« À travers chaque processus analytique est modifiée non seulement l'histoire d'une vie mais l'histoire des ascendants et des descendants de cette vie. »⁴⁷⁸. Cette manière de relier le sujet à l'ensemble permet un travail de remaniement des investissements psychiques qui fait en sorte qu'apparaisse « un au-delà du meurtre et un au-delà de compulsion de répétition »⁴⁷⁹ et qu'un vouloir de l'autrefois se transforme en possible du maintenant⁴⁸⁰. Dans la pratique, le symptôme se présente en effet comme une question surgie du passé posée au devenir du sujet, comme une remise en jeu des tensions entre désir et mémoire, entre souffle du passé et projet d'avenir, comme un arrêt du temps dialectique qui crée la mouvance psychique, comme une paralysie du devenir. Entre généalogie et descendance, le travail performatif de l'analyse sensibilise donc le sujet aux dimensions liées à l'historicité, de sorte qu'à travers le travail d'une cure analytique, à travers la réécriture du tracé d'une histoire personnelle, c'est la prise de contact avec l'héritage personnel et collectif qui remplace

⁴⁷⁶ Green, A. (2002), *La pensée clinique*, op.cit., p. 52. *Nos italiques.*

⁴⁷⁷ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op. cit., p. 86.

⁴⁷⁸ Ibid, p. 98.

⁴⁷⁹ Idem.

⁴⁸⁰ Idem.

l'individu dans la grande chaîne des générations et lui redonne la possibilité de créer la suite de son histoire, au sein d'une entité insécable, l'espèce humaine, dont il tire désormais fierté. « L'accès à une historicité, écrit d'ailleurs Aulagnier, est un facteur essentiel dans le processus identificatoire, elle est indispensable pour que le Je atteigne le seuil d'autonomie exigé par son fonctionnement. »⁴⁸¹

Ce remaniement des investissements fait apparaître le paradoxe selon lequel, pour qu'un individu puisse *trouver sa place*, il doit parvenir à s'appuyer sur un ensemble qui, en contre partie, accorde au sujet « une prime de futur »⁴⁸² qui donne, malgré l'altération et le renoncement pulsionnel nécessaire à la rencontre, un gain narcissique suffisant pour que la nouvelle mise en vaille la peine. Cette mutation, qui est constitutive à la fois de la *Kulturarbeit* et du labeur de cure, constitue une épreuve, lorsque la dépense énergétique est investie comme nécessaire à la création d'un mouvement satisfaisant, par l'effort que demande la rencontre avec la forme : « Le déplaisir, écrit encore Zaltzman, doit gagner sa part d'investissement libidinal, et s'inscrire dans le programme de plaisir en tant que déplaisir »⁴⁸³. C'est ce qui permet de surpasser le déplaisir de la contrainte pour viser le plaisir de la création.

Transfert

Le repérage d'un mouvement affectif est, par ailleurs, aussi bien à l'œuvre dans *la pensée clinique*, lorsque l'analyste se met à l'écoute, moins des productions idéiques que des formants affectifs, images et analogies, qui apparaissent dans le discours comme des tensions, hésitations, approches ou retournements traduisant une posture psychique qui cherche à s'exprimer, « même lorsque les qualités font défaut dans la communication consciente. »⁴⁸⁴ Comme le souligne André Green :

⁴⁸¹ Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*, Paris : Puf, p.189.

⁴⁸² Ibid, p.190.

⁴⁸³ Zaltzman, N. (2003). « De surcroît...? Le travail de culture? La guérison? L'analyse elle-même? », dans Green, A (2003). *Le travail psychanalytique*. Paris : Puf, p. 211.

⁴⁸⁴ Ibid, p. 208.

« [...] ce qui fait retour à la surface de la communication analytique s'étend sur un spectre qui mêle en proportions diverses une composante dont le contenu s'apprécie généralement en termes idéiques et *une autre qui ne peut être englobée par la précédente, reconnue comme traduisant des "motions", c'est-à-dire des mouvements où se retrouvent l'affect, en tant que phénomène dynamique*, et la pulsion, comme concept en rendant compte théoriquement. »⁴⁸⁵

Dans ce contexte, le transfert devient lui aussi une image affective, déployée dans le cadre analytique, à l'écoute de laquelle apparaît le *tracé* de ce qui *motive* le patient. Comme toute image, le transfert devient aussi un *mouvement mis en forme*, cette fois, dans l'espace de la cure. Cette mise en forme permet l'*expression* et la *transmission* du mouvement, afin d'en « faire part »⁴⁸⁶ à un autre qui rendra possible « le retour sur soi »⁴⁸⁷. Les indices d'une répétition affective, tels qu'ils peuvent résonner à même l'appareil psychique du thérapeute, deviennent la matière première du travail de l'analyste⁴⁸⁸. L'écoute flottante peut alors devenir une *écoute visuelle* où les motifs du langage dessinent, par surimpression, une histoire affective du corps. Le souffle, la contraction et l'expansion du corps apparaissent en effet dans l'image, pour qui peut en faire une lecture analogique. Green note, en effet, que l'affect subit des transformations dans l'inconscient qui peuvent être effectuées « selon des modèles empruntés aux organisations corporelles »⁴⁸⁹, l'affect devenant alors un « regard sur le corps ému »⁴⁹⁰. La production d'analogie de cette sorte serait, pour Jean-Claude Rolland, « la manifestation d'une tendance psychique s'opposant, dans l'appareil de l'âme, à la tendance à la déformation. Elle serait au service de l'amour de la vérité dans son combat contre la résistance à la connaissance de la réalité intérieure. »⁴⁹¹ En ce sens, le rêve, par exemple, est « informatif », selon le mot de Rolland⁴⁹², c'est-à-dire qu'il est mû non

⁴⁸⁵ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., 2002, p. 195. *Nos italiques*.

⁴⁸⁶ Ibid, p. 204.

⁴⁸⁷ Ibid, p. 50.

⁴⁸⁸ Freud, S. (1937). « Construction dans l'analyse », op. cit., p. 270.

⁴⁸⁹ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 209.

⁴⁹⁰ Green, A., (1973). *Le discours vivant*, op. cit., p. 221.

⁴⁹¹ Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*, op. cit., p. 47.

⁴⁹² Idem.

seulement par une tendance à la déformation mais aussi par une « compulsion de représentation »⁴⁹³ qui tend à informer la conscience d'un émoi, d'un désir ou d'un souvenir. Il faut, pour comprendre un rêve ou entendre une image surgie dans le discours, arriver à en faire cette « lecture analogique »⁴⁹⁴, c'est-à-dire une lecture attentive aux surimpressions qui apparaissent dans le discours comme des rapprochements entre deux signifiants, afin de dégager les « nouvelles unités significatives »⁴⁹⁵ qui cherchent, de cette manière, à se faire entendre. L'interprétation analogique qui résulte de cette lecture attentive aux images du discours est basée sur l'impression que deux choses se touchent, qu'elles sont en contact. Elle reporte l'esprit sur une tactilité intérieure, sur un inconscient tactile, et permet de comprendre à quelle source l'économique du récit puise son souffle, c'est-à-dire que, pour Rolland, ce repérage permet de libérer le *quantum* d'affect fixé à des représentations statiques afin de les mobiliser et redonner une animation au récit. Rolland résume ainsi le processus qui alors relie une image au discours : « le discours transpose, à un niveau d'abstraction supérieur, le "vécu" de l'expérience pulsionnelle et représentative ; il participe, par là même, à sa déréalisation, à sa désincarnation. Mais de la transformation énergétique qu'il fait subir à la substance psychique, le récit tire l'énergie qui l'anime, il puise "son souffle" ». ⁴⁹⁶ On retrouve donc dans les images formées par les coïncidences du discours et par celles du rêve, les échos d'une chair qui commence à se mettre en mouvement et cherche à se mobiliser, là où la pétrification immobilisait autrefois le psychisme.

Si ces images ne nous montrent pas encore le sens, qui lui est le produit d'une construction, elles nous montrent néanmoins le mouvement « d'approximation et d'éloignement d'un foyer significatif »⁴⁹⁷ et elles permettent « une *réverbération* fondée sur des *évocations analogiques* devant conduire, dans le meilleur des cas, à un contact

⁴⁹³ Idem.

⁴⁹⁴ Ibid, p. 42.

⁴⁹⁵ Ibid, p. 54

⁴⁹⁶ Ibid, p. 52.

⁴⁹⁷ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 204.

nouveau avec soi-même. »⁴⁹⁸ Ce contact constitue donc le point de départ du sens qui, pour Green, « commence dès lors que je puis entendre *mon corps parler* ou mon "corps-parlé" »⁴⁹⁹, et qui se poursuivra dans les efforts pour rendre compte et questionner ces images dans la communication avec quelqu'un d'autre. Une interprétation basée sur l'analogie entre les différentes images du discours a pour effet, encore selon Rolland, d'offrir un soulagement au désespoir en repoussant le sentiment d'isolement et d'incompréhension : « Ces analogies, écrit-il, sont des *Witz*⁵⁰⁰ qui travaillent à déjouer une censure que l'interprétation lèvera définitivement. L'intérêt de cette procédure d'interprétation [...] réside dans l'ouverture du sujet à *quelque chose que j'appelle espoir*. »⁵⁰¹ Pour entendre ce sens contenu dans l'image, il faut donc accepter de se mettre en résonance avec l'autre et de faire confiance à cette structure sensible qui nous permet d'appréhender cet autre en se laissant mouvoir par les images que fabrique sa psyché.

Cette écoute du corps à travers les images dessinées dans les associations libres du discours donne donc une *réalité historique et affective* aux significations que l'on pourra en tirer, peu importe que ces significations renvoient à des événements survenus dans la réalité ou dans le fantasme. La projection d'une image sur le thérapeute, c'est-à-dire le transfert, dont Freud écrit qu'il est « spécialement favorable au retour de telles relations affectives »⁵⁰², et la réverbération de ce transfert sur le thérapeute deviennent ainsi « la condition du caractère à la fois artificiel et authentique du transfert. »⁵⁰³ La cure devient alors un lieu privilégié pour le déploiement du mouvement de l'affect, parce que sa *mise en forme* dans le transfert rend possible la « transformation organisatrice »⁵⁰⁴ dont l'aspect motionnel de l'affect a besoin pour que sa visée débordante n'excède plus les

⁴⁹⁸ Idem.

⁴⁹⁹ Green, A., (1973). *Le discours vivant*, op. cit., p. 221.

⁵⁰⁰ Le dictionnaire Larousse Allemand-Français en ligne traduit le mot *witz* par « histoire drôle » ou « blague ». Voir le lien internet : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/witz>, consultation septembre 2009.

⁵⁰¹ Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*, op. cit., p. 20. *Nos italiques*.

⁵⁰² Freud, S. (1937). « Construction dans l'analyse », dans *Résultats, idées, problèmes* : t.2 : 1921-1938, Paris : Puf, 1985, p. 270.

⁵⁰³ Coblenz, F. (2005) *Les attrait du visible*, op. cit., p. 46.

⁵⁰⁴ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 240.

capacités contenantes d'un sujet aux prises avec la compulsion de répétition et puisse être endiguée vers de nouvelles voies, sortir du mouvement en boucle pour prendre une nouvelle forme, pour dessiner un nouveau motif.

Ce faisant, dans le transfert, l'analyste se met aussi en contact avec les différentes épaisseurs temporelles qui sont charriées par le discours, mû par l'affect. Green, en effet, note que l'affect, « assure la continuité des investissements »⁵⁰⁵, le transfert permettant une mise en forme qui vient présenter cette continuité. Pour Fédida, l'écoute visuelle renvoie aux épaisseurs de temps contenues dans chaque image et fait résonner le fond ancestral sur lequel s'édifie la psyché. L'image devient un lieu de sépulture, une relique qui fait apparaître l'être ou la chose perdue, et permet même de « toucher au mort »⁵⁰⁶, lorsqu'elle se construit à même les couleurs, les impressions et les affects qui forgent le souvenir endormi. Le contact avec les images engendre un supplément d'historicité, il rend le sujet sensible à la part transmise dont il hérite mais sur laquelle il peut aussi s'appuyer pour tracer son propre sillon. La situation analytique et la pensée clinique qui l'accompagne donnent donc l'occasion d'être en contact avec des motifs qui, chargés d'affect, sont porteurs de mouvement et de temps. Les images et les analogies du discours nous donnent accès à cette part d'histoire dont nous sommes faits, elles donnent accès à « ce temps de la mémoire [...] qui rend présent en figurant »⁵⁰⁷

Esthétique de l'empathie

La sensibilité aux motifs de l'art, aux mouvements qu'ils nous inspirent et avec lesquels ils nous mettent en contact, tout comme l'écoute des images du discours au cœur du transfert, nous renvoie à ce que Françoise Coblenz désigne comme le registre d'une *esthétique de l'empathie*⁵⁰⁸. Dans *Les attraits du visible*, cette auteure s'intéresse aux

⁵⁰⁵ Ibid, pp. 244-245.

⁵⁰⁶ Fédida, P. (1992). « Le rêve a touché au mort », op. cit., Paris : Puf.

⁵⁰⁷ Fédida, P. (2004). « Passé anachronique et présent réminiscent : Épos et puissance mémoriale du langage », dans *L'Inactuel*, nouvelle série, n° 12, p. 12.

⁵⁰⁸ Coblenz, F. (2005) *Les attraits du visible*, op. cit., pp. 25-57.

« sentiment et [...] émotion que produit sur le sujet la perception des formes »⁵⁰⁹ et se penche sur la notion d'empathie, « malgré, annote-elle, le discrédit qui touche ce terme »⁵¹⁰, en tentant de voir comment l'expérience esthétique convoque l'affect, *dans un rapport à autrui*. L'empathie est pensée comme un « transport inconscient [...] de la forme du corps dans celle de l'objet »⁵¹¹, une projection du moi au cœur des choses pour en ressentir le mouvement, apparent ou réel, de sorte que nous imitions spontanément la configuration plastique de la forme. Ainsi, un tout petit point aura tendance à former en nous une sensation de concentration et de direction alors qu'une étendue vaste et ouverte donnera à la respiration un rythme plus profond et plus lent ainsi qu'à la musculature une tonicité plus digne. Le corps tendra à épouser involontairement l'*énergétique* de la figure présentée et, ce faisant, à en comprendre le mouvement ou l'intention. L'empathie nous convie donc à une esthétique qui n'aurait pas vraiment à voir avec le domaine du beau mais plutôt à voir avec le domaine du sentir, un sentir par empathie, lorsque la perception d'une forme devient *moyen de connaissance*, un « sentir à l'intérieur de »⁵¹², dans lequel « l'affect tient une place fondamentale »⁵¹³.

Au plan de la métapsychologie, l'empathie ne serait ni purement représentation ni purement sensation mais se tiendrait plutôt sur une « ligne de crête »⁵¹⁴ entre les deux : phénomène physiologique, corporel, ancré dans la perception, l'empathie nous plonge dans les racines somatiques de la communication tout en se distinguant de la sensation pure. Par exemple, devant un tableau représentant un sujet souffrant de la faim, le spectateur ne ressent pas la sensation de faim comme telle mais plutôt l'émotion que peut causer la faim ainsi que les associations que cette émotion déclenche. Si la sensation elle-même devenait trop intense et envahissante, il n'y aurait plus de plaisir de la forme ni d'empathie possible. Ainsi, Coblenz établit-elle une distinction entre un *sentir*, qui serait

⁵⁰⁹ Idem, p. 27.

⁵¹⁰ Idem, p. 43.

⁵¹¹ Coblenz, F. (2005). p. 28, citant Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig : Hurman Credner, 1873. Texte n'ayant pas de traduction française.

⁵¹² Sens étymologique de l'empathie. Voir Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op., cit., p. 25.

⁵¹³ Idem, p. 25.

⁵¹⁴ Idem, p. 36.

plutôt de l'ordre d'un sentiment, et une *sensation*, elle, purement physiologique. L'expérience esthétique n'est pas vécue non plus en termes simplement idéiques, puisque le corps y est fondamentalement convoqué comme trame de fond susceptible de mettre « en déroute la représentation »⁵¹⁵ et de forcer la pensée à mettre en mouvement « ce que nos habitudes intellectuelles veulent si souvent mettre en arrêt »⁵¹⁶. L'empathie est, en effet, un *transport* du moi dans la forme de l'objet pour en ressentir le mouvement et le dynamisme, pour en révéler ce qu'il porte comme latence affective. Et cette latence affective se perçoit, encore une fois, sous la forme d'une réverbération où l'état de l'objet est réfléchi par la propre sensorialité du sujet. Cette saisie permet de *donner du corps* aux représentations et aux significations qui seront élaborées par la suite. L'empathie est ici une médiation de chair à chair et non d'esprit à esprit⁵¹⁷. En effet, il est impossible de penser la pensée de l'autre, cependant, écrit Coblenz, « [...] que l'autre sente et perçoive, je le sais sans contredit car "j'assiste à sa vision", je le vois voyant. »⁵¹⁸ L'expérience de l'autre prend corps pour soi du fait que nous le percevons percevant, ce qui fait de lui un semblable dans la chair malgré la distance et la différence qu'initie sa pensée à laquelle je ne peux accéder sans qu'il me la livre.

« L'empathie, écrit Coblenz, n'est pas co-pensée mais co-perception, une co-perception dont il faut garder les limites à l'esprit. »⁵¹⁹ En effet, cette connaissance empathique est à distinguer d'une connaissance sympathique, intuitive et immédiate, dans laquelle l'existence d'un refoulé et de la distance qui sépare de l'autre se trouveraient oblitérées. Sans cette distance, il n'y aurait d'ailleurs pas d'empathie possible. En effet, la distance est nécessaire à l'empathie pour qu'il puisse y avoir réflexion et non empiètement entre soi et l'autre. C'est celle-ci qui permet de ne pas confondre le reflet de l'autre sur soi avec sa propre animation et plutôt d'y voir une manifestation de l'existence d'un autre, distinct de soi et ayant sa propre activité vitale.

⁵¹⁵ Idem, p. 37.

⁵¹⁶ Didi-Huberman, G. (2005). *Gestes d'air et de pierre...*, op. cit., p. 22.

⁵¹⁷ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 45.

⁵¹⁸ Idem.

⁵¹⁹ Idem.

Comme chez Langer, pour qui le motif devient une « forme vivante »⁵²⁰, la notion d'empathie nécessite en effet de prêter à la forme une certaine autodétermination, une capacité propre d'exprimer des émotions. Pour Wölfflin, auteur du 19^{ième} siècle utilisé par Coblenz dans sa réflexion, l'impact de la forme sur le sujet est conçu « comme une expression de l'objet lui-même »⁵²¹. Si l'objet possède sa propre activité intérieure, le plaisir artistique est cependant ressenti par le sujet. Cette force dont la source est à trouver *dans* l'objet mais dont le plaisir est ressenti par le moi, via la relation entre les deux, devient, avec Lipps, la cause objective du plaisir esthétique. C'est ce qui explique, par exemple, qu'une photographie ou un film ne peuvent montrer tout à fait la texture même et l'épaisseur de la vie qu'ils tentent de saisir. La photo montrera sa propre texture, son propre charme, qui peuvent faire vive impression, mais qui ne seront pas la représentation complète et fidèle de la vie qui se déroule devant l'objectif. Le vrai souvenir du moment, sa vraie texture charnelle, est peut-être mieux exprimée à travers les images que construit le sujet dans son langage et dans son rêve, lorsqu'entrent dans la composition de ces images les différentes perceptions et mouvements ressentis sur le moment.

Les paramètres d'un type de communication d'inconscient à inconscient seraient d'ailleurs particulièrement difficiles à établir et risqueraient d'ouvrir la voie aux dérives mystiques qui accompagnent souvent les expériences où les enjeux de rapprochement et de fusion sont ramenés à la surface. En effet, Coblenz souligne que la question de la fusion entre un sujet et une forme est cruciale à la compréhension d'une esthétique de l'empathie, mais qu'en donnant un fondement corporel à cette notion, on évite de tomber dans un sentimentalisme approximatif et l'on se dote d'outils pour décrire le phénomène de façon quantitative. Elle précise comment, chez Freud, l'empathie se mesure justement en terme de comparaison quantitative, lorsque la perception d'un écart entre nos propres images motrices et les mouvements produits par un autre permet, dans la comparaison,

⁵²⁰ Langer, S. (1953). *Feeling and form, A theory of art*, op. cit., p. 82. Traduction libre de "living form".

⁵²¹ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 37, résumant Wölfflin, H. (1886), *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, Paris : Ed. Carré, 1996.

d'avoir une compréhension empathique de l'autre et de voir apparaître « à partir du semblable, [...] ce qui est étranger comme étranger. »⁵²²

Par ailleurs, le recours à Freud permet aussi à Coblenz de comprendre ce qui, dans les impressions éprouvées à travers la forme, correspond à des traces mnésiques réinvesties par l'innervation motrice sollicitée dans la perception d'une forme mouvante et autonome, avec laquelle on « empathise ». Ces traces mnésiques réinvesties sont celles d'images motrices très anciennes, inconscientes, qui peuvent être des vestiges de « la forme la plus obscure des débuts de la vie organique »⁵²³. Ainsi, écrit Coblenz, « l'art intensifie la force inconsciente des formes organiques, depuis celle des végétaux jusqu'aux formes animales ou humaines. »⁵²⁴ L'art conduit à un « accroissement ou une diminution de notre sensation vitale »⁵²⁵ à partir de ces zones qui restent habituellement dans le domaine de l'irreprésentable. En les ramenant à la surface sous une forme apparente, présenté dans la matière visible, l'art donne une chance à ces zones obscures d'atteindre le domaine de la présentation. La plastique permet de conserver la trace cinétique d'un mouvement, d'un affect venu à la rencontre d'une forme, construisant une image qui, taillée dans la matière, devient œuvre de continuité. Ainsi, la construction d'une image devient « la mémoire d'un passé irreprésentable »⁵²⁶, d'un passé qui ne peut se présenter autrement que par la réverbération empathique avec ces images motrices très anciennes, apparues dans le motif, devenu traversée des temps et porteur d'une puissance généalogique. De cette taille dans la matière et dans la forme qui en résulte, ce sont les sédiments d'une histoire qui s'inscrivent et auxquels il importe de s'intéresser lorsqu'on cherche à comprendre de quelle urgence procède une création ou à retrouver les restes d'une histoire ensevelis sous les décombres des formations malades que sont les

⁵²² Coblenz, F. (2005), *Les attrait du visible*, op. cit, p. 46.

⁵²³ Visser, R. (1873). *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig : Hurman Creder, cité

dans Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit, p. 30.

⁵²⁴ Coblenz, F. (2005), *Les attrait du visible*, op. cit, p. 33.

⁵²⁵ Ibid, p. 30.

⁵²⁶ Fédida, P. « Passé anachronique et présent réminiscent : Épos et puissance mémoriale du langage », op. cit., p. 30.

paralysies du devenir, ces mouvements à la recherche d'une forme viable, en-dehors de la répétition.

Identification survivante

L'empathie, qui prend place dans la relation d'un sujet à une forme ou d'un sujet à un autre sujet, et où la distance initie la possibilité d'une communication, nécessite cependant de postuler chez chaque sujet l'existence d'une *structure* qui lui permette d'être informé de ce que l'autre tente de communiquer, de même que chez cet autre, une certaine « identité de constitution, une analogie dans le réglage des facultés »⁵²⁷, à partir desquelles il est possible que les communications fassent sens et qu'une certaine expérience puisse être partagée. La possibilité de cette analogie nécessite, comme l'explique Freud dans *Métapsychologie*, l'existence préalable d'une *identification*, qui permet « *per analogiam*, [...de...] nous rendre le comportement de cet autre homme compréhensible, en se fondant sur la perception de ce qu'il dit et fait »⁵²⁸. Cette étoffe commune qui nous constitue, cette « structure », trouve d'ailleurs écho dans ce que Freud décrit dans *Totem et tabou*, comme un « *appareil qui permet [à l'homme] d'interpréter les réactions d'autres hommes, c'est-à-dire de redresser, de corriger les déformations que ses semblables impriment à l'expression de leurs mouvements affectifs.* »⁵²⁹ Cet appareil à interpréter est conçu par Freud comme un facteur de *continuité* de la vie psychique et de *transmission* entre les êtres, puisque c'est grâce à lui, qu'inconsciemment, « les générations ultérieures ont pu réussir à s'assimiler le legs affectif de celles qui les ont précédées »⁵³⁰, et ce précisément à la faveur d'une identification commune au père de la horde primitive.

De cette identification primaire, nous serait parvenu un héritage archaïque commun concernant à la fois le souvenir refoulé du meurtre du père, puisqu'« il n'y a pas de processus psychique plus ou moins important qu'une génération soit capable de

⁵²⁷ Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit. p. 44.

⁵²⁸ Freud, S. (1915b), *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, p. 70.

⁵²⁹ Freud, S. (1912). *Totem et tabou*, op. cit., p. 182. *Nos italiques*.

dérober à la suivante »⁵³¹, de même que la série de rituels, de prohibitions et de cérémonies transmises à la faveur de la tradition, qui sont à la fois des figures de refoulement et des manières de satisfaction substitutive, inaugurant ainsi tout un complexe paternel à partir duquel l'ambivalence, sinon la culpabilité, devient désormais « partie "organique" de la vie psychique des générations ultérieures. »⁵³² Cette identification constitue donc la base d'un souci pour son semblable et d'un lien de communauté basé sur l'intérêt pour un bien-être mutuel. De même, lorsque Rolland insiste sur l'interprétation analogique à l'œuvre dans l'intimité du lien transférentiel et qui permet de faire une *écoute visuelle* des images contenues dans le discours, il note que celle-ci procède aussi selon le mode de l'identification : « On hésite, écrit-il, pour qualifier l'empathie qui en résulte, entre les termes d'identification ou d'abandon amoureux. »⁵³³

Or, l'identification est à la fois la marque d'un contact et d'une distance. Si elle est basée sur l'impression que deux choses se touchent, qu'elles sont en contact, elle implique aussi que l'objet soit reconnu comme séparé et différent de soi. C'est-à-dire que l'identification suit d'emblée la perte de l'objet, lorsque le sujet s'y identifie pour conserver en soi une part de l'autre qui s'éloigne⁵³⁴. L'identification est cette réponse à la distance entre deux individus, elle est ce qui permet de tisser un lien malgré la différence qui sépare de l'autre. Le lien devient alors la trame de fond d'une capacité de faire le deuil d'un soi/monde indifférencié et d'entrer en relation avec un autre, à la fois différent et semblable, capacité qui devient garante d'une adhésion à la racine commune qui nous rassemble.

⁵³⁰ Idem.

⁵³¹ Idem.

⁵³² Ibid, p. 43.

⁵³³ Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*, op. cit., p. 54.

⁵³⁴ Voir Freud, S. (1915c). « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, pp. 145-171.

Cette inscription de chaque individu dans le tissu commun de la « vie de la relation »⁵³⁵ donne à la *rencontre* un rôle fondamental dans la survie de l'espèce. Pour André Green, l'existence de l'*autre comme semblable*, « c'est-à-dire d'un autre assez proche pour pouvoir s'identifier à lui et donc lui porter secours dans l'*Hilflosigkeit*⁵³⁶ » précède d'ailleurs et, même, « subordonne tout accès à l'altérité de l'autre comme autre [...] »⁵³⁷ En effet, la forme première du désaide, avant même que ne s'initie la possibilité d'un complexe paternel, demeure l'impuissance première du bébé, à laquelle doit répondre un parent capable d'envelopper son enfant d'une première identification, qui rend possible à la fois la survie de cet être particulier et son inscription dans un ensemble auquel est reconnu une valeur générale, propriété du genre humain. Au cœur de l'accordage entre ce bébé et ce parent, il y a justement la sensibilité de cet appareil à interpréter, à « constituer et à produire le sens »⁵³⁸, qui permet au parent de comprendre ce que son enfant tente de communiquer, en s'y identifiant. Cette identification première nous ramène alors à l'origine des souffrances les plus difficiles à admettre pour l'homme, celles qui résultent des relations qu'ont les individus entre eux, lorsqu'ils dépendent les uns des autres. Ainsi, rappelle Freud, dans *L'esquisse* : « L'impuissance originelle de l'être humain devient ainsi la *source première de tous les motifs moraux*. »⁵³⁹ Ces souffrances, semble-t-il, ne peuvent cependant trouver leur apaisement qu'à l'intérieur de cette vie de relation. Nathalie Zaltzman souligne, en effet, que les atteintes portées à un individu ou à un groupe ne se guérissent pas individuellement. La honte ou les souffrances narcissiques sont des atteintes dont, dit-elle, « personne ne peut se relever seul »⁵⁴⁰. Parce qu'elles affectent « la figuration de l'homme au regard de chacun »..., elles réclament « d'être soignées à la fois dans l'individu et par l'ensemble » dans une œuvre qui « regarde à la fois chacun dans sa plus grande *privacy* et [...] qui dépend de

⁵³⁵ Green, A. (2002). *La pensée clinique*, op. cit., p. 249.

⁵³⁶ La psychanalyse traduit généralement ce terme par le mot « désaide ». Voir André J. (1995), préface de Freud, S. (1927). *L'avenir d'une illusion*, Paris : PUF, 1995. p. VII.

⁵³⁷ Green, A. (2002), *La pensée clinique*, op. cit., p. 56.

⁵³⁸ Kaës, R. (1993). « Introduction au concept de transmission psychique dans la pensée de Freud », dans Kaës, R., Faimberg, H. et al, *Transmission de la vie psychique entre les générations*. Paris : Dunod, pp.17-58.

⁵³⁹ Freud, S. (1895). « Esquisse d'une psychologie scientifique op. cit., p. 336.

⁵⁴⁰ Zaltzman, N. (1998). *De la guérison psychanalytique*, op. cit., p. 27.

l'évolution de l'ensemble »⁵⁴¹. Ce à quoi œuvre la psychanalyse, c'est à guérir l'homme de ces atteintes qui sont portés au genre humain et dont chacun, dans son intimité, est à risque de souffrir, et ce grâce à l'utilisation de la « matière sonore de la parole » dans laquelle viennent se loger les archives d'une blessure vivante⁵⁴². C'est aussi ce qui explique que, pour se prêter au grand risque relationnel de l'analyse, il faille qu'un patient ait préservé de ses blessures une dose minimale de confiance qui lui permette d'exposer son mouvement dans un espace partagé. Si cela s'avère impossible, c'est peut-être alors plutôt sur la scène collective qu'il faut reporter l'espoir d'une guérison, lorsque dans ses œuvres, la *Kultur* parvient à restaurer l'identification première qui permet aux individus de se fier les uns aux autres.

Pierra Aulagnier note que l'identification primaire est celle qui fait en sorte que chaque génération se penche sur la suivante en lui garantissant une certaine « présomption d'innocence » autour des énoncés par lesquels les individus « s'informent mutuellement de leurs perceptions sensorielles »⁵⁴³. En garantissant, par exemple, que des « significations primaires (J'aime, je souffre, j'ai mal, je suis triste...) »⁵⁴⁴ seront reçues comme des « paroles de certitude »⁵⁴⁵, il peut s'établir une alliance entre l'individu et l'ensemble, un contrat narcissique grâce auquel l'*infans*, investi comme sujet du groupe, arrivera à « établir une identité entre possibilité de pérennité de l'ensemble et désir de pérennité de l'individu. »⁵⁴⁶ La voie et la place qui sera celle de ce sujet permettra à l'individu de trouver « dans l'ensemble le support offert à une part de sa libido narcissique »⁵⁴⁷. Or, il est intéressant de noter que la vitalité de l'appareil à interpréter est elle aussi dépendante de la légitimité accordée aux indications données par le corps, à

⁵⁴¹ Ibid, p. 28.

⁵⁴² Scarfone, D. (2004). « À quoi œuvre l'analyse? », dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*, no. 9. Fenouillet : In press, p. 123.

⁵⁴³ Aulagnier, P. (1986). « Du langage pictural au langage de l'interprète », dans *Un interprète en quête de sens*. Paris : Éditions Ramsay, p. 335.

⁵⁴⁴ Ibid.

⁵⁴⁵ Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*, op. cit., p.185.

⁵⁴⁶ Ibid, p.189.

⁵⁴⁷ Idid, p. 188.

ces « significations primaires »⁵⁴⁸. C'est-à-dire que cet appareil est générateur d'impressions, de perceptions, de sentiments et d'émotions qui sont notre meilleur guide pour naviguer dans le monde naturel et social qui est le nôtre. Dans la jungle comme dans la ville, c'est en effet à partir de la fiabilité de cet appareil, qui lui permet de se déplacer en même temps que d'être distrait, que l'homme peut compter sur lui-même lorsqu'il s'agit de s'orienter dans son environnement physique et social⁵⁴⁹. C'est sur la base d'une confiance en ces données et ces interprétations faites subrepticement, en-dehors de l'univers concentrique de la pensée rationnelle, que l'individu peut se frayer un chemin à travers le connu et l'inconnu. Parfois même assimilé par Freud à l'appareil instinctuel animal⁵⁵⁰, l'appareil à interpréter de l'homme est profondément ancré dans la corporéité de notre être; il produit des sensations concrètement tributaires de la manière dont on se sent touché par l'autre et confère au corporel, ainsi qu'aux zones tactiles de l'inconscient, le statut de point de départ d'une expérience signifiante au cœur d'objets investis affectivement.

De la légitimité accordée à cette étoffe commune, dépend donc une identification que l'on pourrait qualifier, avec Nathalie Zaltzman, de *survivante* et qui, en soulignant notre lien d'appartenance commune à l'espèce, permet que, face aux atteintes les plus cruelles à la dignité humaine, qu'elles soient individuelles ou collectives, une confiance dans le genre humain persiste comme trame de fond à partir de laquelle la survie de l'espèce et de l'individu restent valables et deviennent la source d'un investissement

⁵⁴⁸ Idem.

⁵⁴⁹ Taussig, M. (1992), « Tactility and distraction », op. cit., pp. 141-148.

⁵⁵⁰ Voir le passage suivant de Freud, S. (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste* : « Nous réduisons

le fossé que, par présomption humaine, les époques antérieures ont exagérément creusé entre l'homme et

l'animal. Si ce qu'on nomme instincts des animaux, instincts qui leur permettent de se comporter dès le départ dans une situation de vie nouvelle comme si c'était une situation ancienne, depuis longtemps familière, si cette vie instinctive des animaux admet une explication quelconque, ce ne peut être que celle-

ci : qu'ils apportent dans leur existence nouvelle d'individus les expériences de leur espèce, donc qu'ils ont conservé en eux des souvenirs de ce qui avait été vécu par leurs ancêtres. Il n'en irait pas autrement de

l'animal homme. Son propre héritage archaïque correspond aux instincts des animaux, même s'il diffère

narcissique général, qui doit être protégé comme « but commun insécable »⁵⁵¹. C'est à travers l'étude de la littérature concentrationnaire que Zaltzman aura reconnu l'existence de cette « identification survivante »⁵⁵², grâce à laquelle il reste possible d'investir un futur pour soi-même et pour l'ensemble, même dans la pire des barbaries. Cette identification, la même que Freud considère comme fondatrice du lien communal et par laquelle se relaye la transmission, donne racine en chacun à une :

« référence inconsciente qui, dans les situations extrêmes, prend la forme consciente ou non, que chaque vie humaine *représente* de façon impersonnelle la vie humaine, la condition humaine, dans son ensemble. [...] [Cette littérature] témoigne de l'existence d'une référence inconsciente *d'inclusion indestructible de l'individu dans le devenir humain.* »⁵⁵³

Ce point d'appui à l'investissement « d'une continuité et d'un devenir de l'espèce, en tant que humaine »⁵⁵⁴, ce lien impersonnel d'appartenance à l'espèce, devient la source de l'amour porté à soi-même comme membre d'une espèce digne malgré tout d'être aimée, alors que des circonstances semblent concourir à désespérer l'homme de sa spécificité. La *Kulturarbeit* est ce garant narcissique qui donne à chaque individu, dans un tissage entre l'unique et l'impersonnel, « indépendamment de l'histoire singulière qu'il pourra avoir, et dès avant sa naissance, un capital narcissique initial, celui d'une *certitude minimale d'existence pour autrui.* »⁵⁵⁵ La *Kulturarbeit* n'est donc pas l'équivalent d'une superstructure morale, religieuse ou autre, à laquelle l'homme se soumettrait aveuglément. Il s'agit plutôt d'un travail, lorsque le sujet se reconnaît, pour la survie de son psychisme et de celui de ses pairs, « condamné à investir »⁵⁵⁶ et qu'il attribue un plaisir à cet investissement, même si cela risque d'occasionner des souffrances, du fait de ses discordances avec l'autre⁵⁵⁷.

par son ampleur et son contenu. » op. cit., p.197.

⁵⁵¹ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op. cit., p. 22.

⁵⁵² Ibid, pp. 21-23.

⁵⁵³ Ibid, p. 20.

⁵⁵⁴ Ibid, p. 22.

⁵⁵⁵ Ibid, p. 17. *Italiques de l'auteur.*

⁵⁵⁶ Voir Aulagnier, P. (1982). «Condamné à investir », op. cit., pp. 239-263.

Le registre d'une esthétique de l'empathie fait donc appel à cette identification survivante puisqu'il semble vibrer à même le socle sur lequel s'établit la possibilité d'une transmission, sur ce fond ancestral où se relaye ce qui nous unit au-delà de ce qui nous sépare, et qui nous permet de se porter secours les uns les autres. Parce qu'elle fait entrer en résonance les motifs d'une image et ceux de notre appareil à interpréter, l'esthétique de l'empathie nous amène au cœur du problème de la vie des hommes en commun, entre le refus de la souffrance relationnelle et l'abdication du déploiement de son propre tracé, là où « Sur le trajet de la source au but, la pulsion devient psychiquement active »⁵⁵⁸, lorsque le sujet se voit contraint à investir pour que le mouvement dont il procède puisse se déployer dans l'espace partagé. Cette mise en acte provoque une altération qui permet « de passer de la poussée d'un corps en quête de ce qui lui manque »⁵⁵⁹ à une expérience de création, lorsque l'objet et sa réponse sont incorporés par un sujet qui vit l'expérience de créer un mouvement satisfaisant. La réponse satisfaisante fait désormais un peu partie de la quête et renforce l'effort nécessaire pour parvenir à mettre le mouvement en forme. L'investissement d'une forme par un mouvement dans le motif, et le plaisir de création qui s'en suit, rendent donc compte de la modification que subit le psychisme, lorsqu'il parvient à tailler une demande surgie des profondeurs de sa corporéité afin d'en faire part à un autre qui deviendra, désormais, l'objet d'un investissement et d'une inclusion en soi. Ce travail résulte pour l'homme en une identification qui devient le « minimum vital [...] qui l'assure du caractère viable de la condition humaine. »⁵⁶⁰

Si l'image est une mise en contact avec la matière et peut entraîner un retour vers l'archaïque, elle est aussi espace de perte et de mobilité, rebelle à la stagnation.

⁵⁵⁷ Idem.

⁵⁵⁸ Freud, S. (1933). « 32^{ième} Conférence : Angoisse et vie pulsionnelle », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, p. 130

⁵⁵⁹ Green, A. (2002), *La pensée clinique*, op. cit., p. 52.

⁵⁶⁰ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op. cit., p. 18.

L'ancestral dont elle est faite est une figure de l'absence qui permet de mettre en mouvement le psychisme, à la recherche d'un contact avec un autre et avec soi-même :

« Pour que nos objets soient désirables, souligne Pontalis, pour que la relation que nous entretenons avec eux soit autre que d'emprise ou de possession mais demeure *animée, mobile – la manière humaine de se sentir vivant* - une condition est nécessaire : il nous faut perdre la chose – l'identique, le pareil au même, le hors-temps, le corps total - pour trouver l'objet. Soit. Mais ce "trouver", cette rencontre risque de n'être que le commerce avec une ombre, ou avec un *Ersatz* identifié comme tel, *tant que l'objet ne s'apparente pas à la "chose vue"*. »⁵⁶¹

Là est toute la dialectique de l'image, que de reprendre dans sa présentation l'aspect de la « chose même », que d'engendrer un contact foudroyant avec le souvenir fait corps en même temps que d'engager, à même la corporéité, la possibilité d'un mouvement et d'une ouverture à l'autre grâce à la figuration de l'absence et à l'expérience de la perte. Elle ouvre la possibilité de se laisser toucher sans que cela ne réactualise une expérience d'indifférenciation, de confusion et de perte du sentiment de soi. L'image, en fait, renforce le contact avec soi-même dans la mesure où, en supposant d'emblée la perte de l'objet, elle donne une mobilité au psychisme qui s'activera pour *sentir* ce que cet espace autre a à proposer. Entre contact et séparation, l'image est donc une occasion de retrouvailles sur fond de perte et de distance. L'empathie, quant à elle, procède de ce même élan vers l'autre, un élan projectif, freiné par la différence et la distance, qui constitue cependant quand même une expérience de rapprochement, quand la « distance se présente... comme surmontée. »⁵⁶² Ainsi, alors même que la souffrance interhumaine apparaît comme la pire des douleurs psychiques, lorsque l'autre s'éloigne, disparaît, abandonne, reste hors d'atteinte, le rapprochement par l'image devient donc, pour Rolland, une réponse à ce dont l'homme souffre le plus :

« J'appelle voyance cette faculté de Psyché de retourner en son contraire le fait de la disparition de l'objet, de le faire réapparaître. [...] Plus que l'opposé de l'invisible, la voyance en est la "conjuración" : la conjuration par

⁵⁶¹ Pontalis, (1990). *La force d'attraction*, op. cit., p. 55.

⁵⁶² Coblenca, F. (2005). *Les attrait du visible*, op. cit., p. 51.

l'image, qu'elle soit plastique, sonore ou gestuelle, de la « "douleur" » morale. »⁵⁶³

De la même manière, écrit Fédida, « Toucher au rêve permet de toucher à ce dont l'homme souffre le plus »⁵⁶⁴. Être vivant, c'est être habité par ses images en mouvement, c'est pouvoir toucher ses images et en user librement, les laisser être mobiles, en créer de nouvelles et revenir sur les anciennes. C'est pouvoir jouer avec la présence et utiliser les traces contenues dans l'image comme fondement à partir duquel être présent à soi-même. Lorsque le contact avec ses images permet de sentir le souffle du temps qui modèle et anime notre psyché, c'est aussi à la part d'histoire dont chacun est fait que l'image nous ouvre. Devant l'image ouverte, résonne notre appareil perceptif qui est aussi notre porte d'entrée dans la culture et notre lien à l'autre. En effet, « autrui n'est pas impossible, écrit Merleau-Ponty, parce que la chose sensible est ouverte. »⁵⁶⁵ Dans ce complexe perceptif, à la fois profondément intime, sensible, interprétatif, et ouvert à l'autre, résonne une identification survivante qui est au cœur d'une possible vie des hommes en commun.

Toucher ses images permet d'accéder à la part de l'autre dont soi est toujours résonnant. Connaître ses images participe donc au processus d'historicité. Les images sont ainsi partie prenante du travail de culture, lorsqu'entre le contact et la perte, elles font entrevoir que « l'être vivant est surtout un lieu de passage, et que l'essentiel de la vie tient dans le mouvement qui la transmet. »⁵⁶⁶

⁵⁶³ Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*, op. cit., p. 118.

⁵⁶⁴ Fédida, P. (1992). « Le rêve a touché au mort », op. cit., p. 39-40.

⁵⁶⁵ Merleau-Ponty, M. (1960). « Le philosophe et son ombre », *Signes*. Paris : Gallimard, p. 215.

⁵⁶⁶ Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*, éd. A. Robinet, *Œuvres*, Paris : Puf, 1959 (éd. 1970), p. 604.

Dernière partie

*Les divers degrés du doute :
un aparté sur la fiction postmoderne*

***Les divers degrés du doute :
un aparté sur la fiction postmoderne***

« Lorsque je suis en face de telle ou telle œuvre, ma question est toujours la suivante : Pourrais-je habiter l'espace qu'elle propose? »

Nicolas Bourriaud

« La confiance n'est pas une illusion vide et à long terme, c'est la seule chose qui puisse nous assurer que notre monde privé n'est pas aussi un enfer. »

Hannah Arendt ⁵⁶⁷

Longtemps, la philosophie occidentale a glissé au cœur de l'articulation entre les nécessités du corps et les aspirations de l'âme un creux imprenable qui rendait la vie humaine impropre à la jouissance. La vie terrestre, traversée embrasée des sens, avait à pâlir devant la puissance éthérée de l'âme, puis de la pensée abstraite⁵⁶⁸. Le problème de l'existence, ainsi posé, renvoyait l'individu, sujet de cette culture, à une phénoménologie de l'étrange, le corps en perpétuelle comparution devant le tribunal de la pensée, qui, elle, ignorante de son fondement érotique, masquait ses origines par une attitude féroce ment morale, proposant comme seul espoir d'absolution la force de prendre son *mal* en patience tout au long d'une vie d'endurance et de sacrifices, au terme de laquelle pouvait être gagné un ciel ouvert et béat, apaisant enfin les douleurs de ces vies psychiques brisées. Fracture originant d'une logique culturelle, cette tentative de disjonction corps-esprit ne pouvait cependant devenir complètement effective dans la chair, prise entre

⁵⁶⁷ Arendt, H. à Kurt Blumenfeld (14 janvier 1946, Marbach). Citée dans « Dossier Hannah Arendt, Penser

le monde aujourd'hui », dans *Le Magazine Littéraire*, no. 445, Sept. 2005, p. 45.

⁵⁶⁸ Voir, pour l'évolution de la philosophie du corps à travers l'histoire, Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*, op. cit., 127 p.

l'écorce et le noyau. Le symptôme, camouflage culturel, allait se charger de proclamer le refus de cette séparation entre le pur et l'impur et de trouver satisfaction, hors des limites de la pensée consciente, là où les déplacements et les condensations allaient jouer librement des forces repoussées pour leur donner un maquillage approprié⁵⁶⁹. La satisfaction obtenue dans le symptôme n'était toutefois qu'un pis-aller, n'épargnant aucunement de réelles souffrances au sujet. Le symptôme devenait le signalement non pas d'une réconciliation après la fracture, mais plutôt d'un travail à faire, d'une solidarité demandant encore à être reconnue.

Cette inaptitude de la culture à accorder pleine satisfaction aux exigences du corps impose aux individus un *travail* qui force à un certain renoncement, travail dans lequel Freud reconnaît l'origine du penchant hostile et de la rébellion de l'homme contre la civilisation⁵⁷⁰. Devant le constat de la dévastation psychique causée par certaines tentatives culturelles de résolution du problème de la vie en commun, la psychanalyse a voulu revoir la dialectique corps-esprit, la penser autrement, dans l'étagage plutôt que dans l'opposition, en plaçant au principe du mouvement de la pensée, non plus l'esprit mais la pulsion⁵⁷¹. De *La morale sexuelle civilisée* à *L'homme Moïse*, le destin culturel des hommes préoccupe Freud qui voit dans le sort réservé à la sexualité des femmes, à la curiosité des enfants, aux populations privées d'éducation, le résultat d'une répression ou d'un refoulement trop massif, rigide, des revendications pulsionnelles. Et pourtant, malgré ce renversement des idées opéré entre autres par la psychanalyse et qui permet de rendre compte de l'impossibilité de contourner le désir, on rencontre encore chez Freud un regard qui dénonce une pensée qui serait restée chevillée au corps. C'est, chez lui, le progrès dans la vie de l'esprit et la sphère des représentations qui accompagnent le mieux le travail de culture et qui doivent prendre le pas sur la perception sensorielle, celle-ci méritant notre défiance, subsumée qu'elle est à l'opération déformante de nos désirs, toujours prompte à fabriquer des illusions. L'action en profondeur de cette « mise en

⁵⁶⁹ Voir Freud, S. (1929), *Le malaise dans la culture*, op. cit., 1995.

⁵⁷⁰ Idem.

⁵⁷¹ Voir Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 34.

retrait de la perception sensorielle au profit d'une représentation qu'il convient de nommer abstraite, [ce] triomphe de la vie de l'esprit sur la vie sensorielle »⁵⁷² n'est cependant pas à considérer seulement sous l'angle du progrès. Si la *ratio* occidentale renforce le pouvoir de l'homme sur l'« objectivité » du monde, elle lui fait cependant courir le risque de perdre le contact essentiel et spontané avec le mouvement rythmique qui fait de la traversée humaine un passage parmi des choses signifiantes. Elle fait acte de dévalorisation de la sensibilité, qui perd du même coup sa crédibilité comme source fiable d'orientation pour le jugement et la décision dans le monde naturel et social qui constitue l'habitat du sujet humain. Le « *parti du sensible* »⁵⁷³, comme le nomme Lyotard, aurait été entrepris pour finalement être échappé, instituant une fois de plus le doute comme première opération mentale capable de soutenir le contact avec la réalité.

L'exemple postmoderne

À l'origine, le projet devait être celui d'une émancipation de l'individu, en révélant comment les cadres sociaux à l'intérieur desquels le sujet se développe fonctionnent comme des chaînes qui limitent le champ expérientiel de l'homme à ce que la référence sociale, en dernière analyse arbitraire, admet comme fondement du réel. Le choc des cultures, en renvoyant chacun à l'arbitraire de sa position, provoque différentes réactions qui, outre l'éveil de la curiosité et la découverte exaltante d'un ailleurs ou d'un autrement possible, témoignent de la blessure fondamentale qu'impose la découverte de la différence. Lorsque cette blessure ne peut être élaborée, elle entraîne des réactions dont certaines, virulentes, peuvent être à la source du racisme, de l'impérialisme ou des guerres, le déplaisir causé par la différence provoquant le rejet de l'autre et la surestimation de sa propre position afin d'affirmer la légitimité d'un point de vue menacé par la rencontre avec la différence⁵⁷⁴. Une autre position, plus subtile, celle-là

⁵⁷² Freud, S. (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit., p. 211.

⁵⁷³ Voir Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op.cit., p. 11 et p. 15.

⁵⁷⁴ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., pp. 57-77.

caractéristique de la *pensée postmoderne*, consiste à s'accommoder du choc non pas dans la confrontation mais dans l'abdication, dans l'abandon de sa propre position au profit d'un relativisme exalté qui permet d'annuler l'effet de cette différence, lorsque aucun point de vue affirmé ne reçoit plus l'aval d'une psyché non plus blessée mais déçue, la seule position pouvant alors tenir la route étant celle du maintien actif d'une pensée qui désamorce les convictions au fur et à mesure qu'elles se présentent.

Le postmodernisme en différentes déclinaisons

Le courant du postmodernisme existe en multiples déclinaisons, tant des les arts que dans la philosophie et la sociologie, déclinaisons qui parfois viennent se corriger, parfois se contredire. Nous adressons la présente réflexion à une branche particulière du postmodernisme, celle qui recouvre le constructivisme social, pour lequel toute appréhension de la réalité est conçue comme une construction, une création, qui dépend des conditions sociales et culturelles dans lesquelles le savoir prend forme⁵⁷⁵. La réalité humaine est alors comprise comme le produit des projections de l'esprit humain, derrière lesquelles ne pourrait être repérée aucune structure stable, qui précéderait l'acte d'observation. Ce point de vue s'inscrit en faux contre la possibilité d'arracher à « un réel immanent et ontologique une parcelle de vérité, en prétendant accéder à un nouveau savoir et une nouvelle connaissance »⁵⁷⁶, maintenant active la contre partie selon laquelle « la réalité se construit à chaque instant. »⁵⁷⁷ La « construction », comme étant à la base du savoir, prend le pas sur la « vérité », celle-ci étant plutôt conçue comme déterminée par les relations de pouvoir entre les différents agents qui produisent le savoir. Avant de poursuivre notre réflexion, traçons ici un bref survol de quelques courants que l'on peut regrouper sous la bannière du postmodernisme.

Dans la terminologie philosophique, l'expression « postmoderne » apparaît pour la première fois en 1979 sous la plume de Jean-François Lyotard pour qualifier la fin des

⁵⁷⁵ Voir Le Moigne, J.-L. (1994) *Le constructivisme, Tome I : Les fondements*. Paris : EFS

⁵⁷⁶ Ibid, p. 16.

⁵⁷⁷ Idem.

grands récits qui caractérisent la pensée moderne à partir des Lumières, tels « l'émancipation du sujet raisonnable et travailleur », « le développement de la richesse » ou « la paix dans le monde »⁵⁷⁸. Ces *métarécits* aspiraient à cerner les caractères universaux de l'homme et à les regrouper sous la bannière d'une Vérité totale, unique, apte à décrire et orienter l'humanité dans son ensemble, avec ses déterminismes, ses obstacles et ses visées. Or, l'échec des grands projets de la civilisation, comme ceux dérivés du marxisme par exemple, révèle que ces métarécits sont en fait des unités narratives servant à légitimer les institutions au pouvoir et à régir les liens sociaux et, qu'en-deçà d'elles, on trouve plutôt des réalités diverses, divergentes, hétérogènes, culturellement contingentes et déterminées localement, qui viennent mettre en échec les efforts d'unification opérés par l'énonciation des grands récits. « En simplifiant à l'extrême, écrit donc Lyotard, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. »⁵⁷⁹ Être postmoderne, c'est faire la « guerre au tout »⁵⁸⁰ et rejeter l'idée qu'une seule grande perspective puisse répondre à l'ensemble des questions que pose la vie des hommes en commun.

De là à conclure que, les relations entre individus étant déterminés par leur conditions politiques et culturelles, toute réalité est une pure construction sociale et le désir même d'énoncer une vérité sur l'homme se trouve à être une aspiration futile, il n'y a qu'un pas, que Lyotard ne franchit pas. Pour lui, « la condition postmoderne est étrangère au désenchantement »⁵⁸¹. Elle n'est pas non plus en rupture avec le moderne mais plutôt, une « partie du moderne »⁵⁸², qui vient, de manière récurrente, poser des questions à la modernité et la forcer à prendre acte des problèmes que pose la vie en commun; le postmoderne présente des questions posées par une certaine marginalité qui forcent l'ensemble à prendre acte et à tenir compte de cette marginalité, sans toutefois

⁵⁷⁸ Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*. Minuit : Paris, p. 7.

⁵⁷⁹ Ibid.

⁵⁸⁰ Lyotard, J.-F. (1988a). *Le postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*. Paris : Gallimard, p. 32.

⁵⁸¹ Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*, op. cit., p. 8.

⁵⁸² Lyotard, J.-F. (1988a). *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 28.

défaire l'ensemble et refuser toute recherche de cohérence mais plutôt afin de développer une tolérance à ce qui échappe aux efforts d'unification. Une œuvre, par exemple, ne devient moderne que si elle a d'abord été postmoderne, en introduisant dans la modernité des questions qui n'ont pas encore été posées et qui viennent défier les certitudes sur lesquelles une société cherche à s'appuyer. Pour Lyotard, donc, le savoir postmoderne « raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable. »⁵⁸³

Pour d'autres cependant⁵⁸⁴, cette prise en compte de l'échec des grands projets entraîne une désillusion telle que toute aspiration à un idéal est rejetée en bloc et que tout effort pour extraire une certaine essence du réel est jugé vain. Une entreprise de déconstruction est alors opérée sur tout ce qui prend l'allure d'une constituante, que ce soit l'histoire, la tradition, la théorie, la forme, le langage ou même le corps, afin d'en faire ressortir les contradictions, de les destituer de leur statut d'idéal et les évider de leurs prétentions à la substance, comme si toutes ces notions n'étaient en fait que des enveloppes qui, une fois retournées, ne contenaient plus que du vide, devenaient des apparences évidées de toute présence. Ainsi, apparaît, chez Derrida⁵⁸⁵, par exemple, la grammatologie, qui, en voulant épuiser la possibilité d'une communication claire, pure et cohérente⁵⁸⁶ et en révélant l'extériorité radicale de l'*écriture*, est censé mettre fin au « régime de la *présence* »⁵⁸⁷ et produire du langage détaché de la nécessité de signifier⁵⁸⁸. Hostile au substantialisme, cette perspective relativiste, décentriste, qui se veut ouverte à l'irrationnel et à la périphérie⁵⁸⁹, engendre cependant une conception de l'être humain

⁵⁸³ Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*, op. cit., pp. 8-9.

⁵⁸⁴ La pensée du théoricien social Jean Baudrillard est paradigmatique de ce point de vue. Voir Baudrillard, J. (1982). *À l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social*. Paris : Denoël/Gonthier, 114 p.

⁵⁸⁵ Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Éditions de Minuit, 445 p.

⁵⁸⁶ Lemert, C. (1997). *Postmodernism is not what you think*. Oxford : Blackwell Publishers, p. 59.

⁵⁸⁷ Lafontaine, C. (2004). *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*. Paris : Seuil, p. 145.

⁵⁸⁸ Scott, C. E. (1990). Postmodern language, dans *Postmodernism – Philosophy and the arts*. Ed. Silverman, H. J., New York : Routledge, p. 33.

⁵⁸⁹ Ritzer, G. (1997). *Postmodern Social theory*. États-Unis : McGraw-Hill Companies, p. 7.

comme complètement dégagé de points d'appuis nécessaires dans la réalité⁵⁹⁰, puisque derrière le dernier point d'appui, il y a toujours une autre assise à déconstruire. Le réel s'efface donc devant la multiplication des signes pour devenir une pure surface de laquelle, souligne Ritzer, « « [...] there are only more interpretations, more texts to be "read". In other words, there are only more phenomena to be deconstructed by the deconstructionist. »⁵⁹¹ Le postmodernisme d'ailleurs hésite à s'appliquer à sa propre définition, puisque le fait même de chercher à se définir est une tentative de fixer le sens, tentative qui va à l'encontre du libre jeu de la pensée et de la mixture possible, écrit encore Ritzer, « between culture and life, fiction and theory, image and reality.»⁵⁹² Fidèle à sa logique, le postmodernisme, issu de la fracture d'un monde unifié⁵⁹³, énonce plus facilement ce qu'il n'est pas que ce qu'il est. De toute façon, la pensée postmoderne est réfractaire à l'application de limites entre les divers champs du savoir puisque « rien ne peut être prouvé, tout est ouvert à l'argumentation, toute chose produisant une revendication à la vérité plutôt qu'un savoir stable.»⁵⁹⁴

De cette dissolution des référents sociaux naissent, par ailleurs, une série de produits culturels, populaires et marchandables, véhiculés à travers les médias, notamment par la télévision qui accentue le rôle de l'image dans la construction de l'identité, et qui viennent faire miroir à cette fragmentation des regards⁵⁹⁵. Selon un sociologue comme Jean Baudrillard, la multiplication des lieux de projection vient exacerber les surfaces en une *hyperréalité*⁵⁹⁶, c'est-à-dire en une simulation de la réalité plus réelle encore que la réalité, phénomène d'autant plus puissant qu'il profite maintenant de la venue des technologies numériques qui tendent à multiplier les lieux de

⁵⁹⁰ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., 233 p.

⁵⁹¹ Ritzer, G. (1997). *Postmodern Social theory*, op.cit., p. 10. Traduction libre : « [...] il n'y a plus que d'autres interprétations à tirer, d'autres textes à "lire". En d'autres termes, il y a seulement d'autres phénomènes à déconstruire par le déconstructioniste. »

⁵⁹² Idem, p. 9. Traduction libre : « entre la culture et la vie, la fiction et la théorie, l'image et la réalité. »

⁵⁹³ Lemert, C. (1997). *Postmodernism is not what you think*, op. cit., p. 31.

⁵⁹⁴ Idem.

⁵⁹⁵ Idem.

⁵⁹⁶ Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 235 p.

références et accentuer la *partiellisation* des objets relationnels⁵⁹⁷. Cet auteur cherche ainsi à rendre compte de l'individualisme et d'une certaine brisure du monde qui l'accompagne, mais en vient cependant, à travers la vision d'un socle effondré, à redoubler la dissolution du lien social et à exacerber un rapport aux objets qui n'est plus que partiel⁵⁹⁸.

Avant que le postmodernisme ne fasse son entrée dans le vocabulaire de la philosophie, il avait, par ailleurs, déjà pénétré le monde des arts à travers une esthétique qui agit comme une critique sérieuse des idéaux esthétiques de la modernité, en utilisant l'ironie et l'ambiguïté⁵⁹⁹ pour donner lieu à de multiples productions créatives et jeux amusants, notamment en architecture et en littérature, dont il est un des courants majeurs⁶⁰⁰. Ces œuvres artistiques postmodernes ont en commun de chercher à ramener la structure à la surface et de jouer de cette surface pour la déconstruire et en défaire la linéarité, pour en exposer les contradictions et, dans certaines variantes⁶⁰¹, jusqu'à produire des parcelles d'apparence, permutable à l'infini, qui finissent par se distiller dans le néant des particules de plus en plus décomposées et toujours plus fragmentables.

Cette volonté de prise en compte de la volatilité du réel, dans une démarche de déconstruction systématique de ce qui cherche à se poser en fondement, trouve donc un puissant allié dans certaines formes récentes de l'art, notamment visuel. Par les formations et les déformations qu'il fait subir au sensible, l'art déloge les frontières du possible vers des horizons, idéalement, de plus en plus ouverts : « La fabrique du sensible, [...] fait exister des modes nouveaux du sentir et induisent des formes nouvelles

⁵⁹⁷ Ritzer, G. (1997). *Postmodern Social theory*, op. cit., p. 127.

⁵⁹⁸ Idem, p. 10.

⁵⁹⁹ Lemert, C. (1997). *Postmodernism is not what you think*, op. cit., p. ix-x.

⁶⁰⁰ L'édifice Sony, auparavant At & T, de l'architecte Philip Johnson est emblématique de l'ironie postmoderne au sens où, ce gratte-ciel, propriété d'un géant capitaliste, et, en principe, lieu de promotion

des idéaux moderne de productivité, de rentabilité et de robustesse, est déjoué grâce à la présence de nombreux jeux décoratifs, inutiles et amusants, surimposés sur une structure autrement sobre et fonctionnelle. Lemert, C. (1997). *Postmodernism is not what you think*, op.cit., p. 54.

⁶⁰¹ Voir entre autres les œuvre de l'artiste française Orlan, qui utilise les techniques de chirurgie plastique

de subjectivité politique » écrit Jacques Rancière dans une réflexion sur le *partage du sensible*, qui si elle ne l'amène pas à « revendiquer à nouveau [...] l'élan d'une modernité liant les conquêtes de la nouveauté artistique à celles de l'émancipation »⁶⁰², vise néanmoins à exposer comment l'art permet de constamment renouveler les modes d'articulation entre le faire, le montrer et le penser, devenant ainsi un outil essentiel dans la conquête politique du partage du sensible. Nicolas Bourriaud arrive au même constat selon lequel la tâche de l'artiste, et celle du philosophe, tous deux dépendants des catégories de la pensée et des énoncés discursifs propres aux conditions fugitives de leur présent, serait de : « [...] renouveler sans cesse leur effort pour "diagnostiquer les possibles actuels", pour créer du sens par rapport à leur propre actualité. »⁶⁰³

Point de vue

La manipulation du sensible engendre donc l'enthousiasme propre au constructivisme qui laisse entrevoir une explosion des possibles pour l'avenir du genre humain. Si nos limites sont avant tout culturelles, alors il est permis d'imaginer d'autres espaces à l'intérieur desquels une plus grande liberté individuelle serait envisageable. Il devient possible de jouer avec les conditions de nos existences de sorte que celles-ci se rapprochent d'avantage de nos aspirations et de nos désirs. Ainsi, le réel explose devant l'effacement de limites qui n'étaient au fond qu'arbitraires, culturelles, auxquelles nous avons consentis, ignorants que nous étions de nos conditionnements respectifs. Jeu grisant qui consiste à déconstruire le réel afin d'en montrer, soit la futilité, lorsque tout est effondré, soit l'essentiel, lorsqu'enfin une constante se refuse à plier. C'est à ce jeu que s'adonnent aussi les cyber et technosciences⁶⁰⁴, raffinant désormais ce jeu-limite jusque dans la modification du substrat corporel, dans une entreprise d'effacement des limites entre le vivant et la machine⁶⁰⁵. Devant les modifications et le contrôle croissant de notre support corporel, certaines frontières que nous avons crues jusqu'à aujourd'hui

pour modeler son visage et son corps au gré de ses fantaisies.

⁶⁰² Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible – esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, p. 7.

⁶⁰³ Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, op. cit., p. 27.

⁶⁰⁴ Voir Lafontaine, C. (2004). *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée machine*, op. cit.

⁶⁰⁵ Ibid, p. 207.

constitutives de notre espèce s'effacent effectivement pour laisser place à la perspective de nouvelles formes humaines à penser et à vivre : « Devenus de purs processus informationnels, les êtres, comme les choses, sont ainsi soumis à une puissance combinatoire qui tend à abolir concrètement les barrières entre les espèces. », écrit Céline Lafontaine dans un ouvrage sur ce qu'elle qualifie d'*Empire cybernétique*⁶⁰⁶.

Si le dix-neuvième siècle produit un art de vivre dandy, résumé par la formule de Baudelaire « vivre et dormir devant un miroir »⁶⁰⁷, et produit un ensemble d'œuvres dans lesquelles l'image spéculaire devient l'objet d'une réflexion sur le passage du temps et sur l'apparence du corps inscrite dans l'histoire, avec la finitude que cela comporte⁶⁰⁸, l'art postmoderne applique sa reformulation plastique à la surface même de la peau, le corps étant lui-même bientôt pris pour une œuvre d'art et réduit à cette surface à déconstruire, faisant de la chair le lieu d'une interrogation, voire d'une tentative de suppression, des limites⁶⁰⁹. Dans cette entreprise de désalliage de la fonction psychique et du substrat corporel, lorsque le lien symbolique entre le corps et l'individualité se trouve profondément réaménagé, lorsque la logique combinatoire, aidée en cela par le langage informatique, subsume toutes les autres, ce qui s'accomplit n'est pourtant pas un excédant de liberté mais un vacillement du sol sur lequel affirmer cette liberté : « On ne rompt pas du tout avec la métaphysique en mettant du langage (informatique ou autre) partout, écrit Lyotard, au contraire, on l'accomplit; on accomplit la répression du sensible et de la jouissance. »⁶¹⁰

À l'opposé du substantialisme et du matérialisme, le constructivisme insiste donc sur l'impossibilité de poser des structures stables de signification⁶¹¹ et devient ainsi un

⁶⁰⁶ Idem.

⁶⁰⁷ Baudelaire, C. (2001) *Mon cœur mis à nu*. Édition diplomatique établie par Claude Pichois, Genève : Droz, 2001. p. [III], [5 verso].

⁶⁰⁸ Voir, par exemple, Wilde, O. (1890) *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Gallimard, 1992.

⁶⁰⁹ Voir Desprats-Péquignot, C. et Masson, C., (2008). *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création* Paris : L'Harmattan.

⁶¹⁰ Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op. cit., p. 14.

⁶¹¹ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., 2010, p. 33.

outil théorique qui aide à défaire les chaînes qui limitent l'expression du potentiel humain. Ce schème déconstructiviste se trouve pourtant, malgré lui, à redoubler la violence faite au sensible, en refusant de reconnaître la nécessité d'un roc suffisamment solide pour que, d'une impression, puisse se développer une conviction. C'est, en effet, la réalité, la matérialité, de la souffrance et de la jouissance qui, par cette entreprise, se voit déniée, mais aussi la force du socle culturel sur lequel appuyer notre sentiment de réalité, puisque, comme l'écrit Marzano, « L'arbitraire du rôle que peut jouer le corps n'est jamais absolu. »⁶¹² Pour Pontalis, mettre un arrêt à cet arbitraire est ce qui permet à une culture de s'établir sur un certain socle, socle qui lui permet de construire des œuvres : « On doit néanmoins reconnaître, non dans l'affirmation d'une suprématie mais dans la certitude que sa particularité vaut pour l'universel, une des conditions d'existence d'une culture, à moins qu'on ne préfère son malaise à ses œuvres. »⁶¹³ Si tout est possible, rien n'est plus certain. Pourquoi se fier à quoi que ce soit, si tout est recomposable, permutable à l'infini, si tout n'est qu'illusion, même le sentiment que nous avons de nous-même? Comment affirmer son existence sans point d'appui, sans qu'un repère fiable dans le corps ou dans la culture ne puisse servir d'assise, si la perception et la sensation ne sont que de scintillantes illusions qui s'effritent devant la machine de l'argument constructiviste?

S'il révèle des libertés nouvelles, ce devis postmoderne ouvre ainsi sur un versant plus sombre, sur ce que Gumbrecht qualifie de « vertige du constructivisme »⁶¹⁴. Refusant de se plier aux conventions et aux traditions, arguant que celles-ci ne peuvent que limiter le sujet dans l'expression de son potentiel, le constructivisme cherche à esquiver le travail auquel est soumis tout individu du fait de sa nature d'être culturel. En effet, l'homme n'est pas dans la culture comme en une terre étrangère. Il s'y trouve plutôt comme à une intersection, à un carrefour où se renouvelle sans cesse la rencontre entre l'acquis et l'inconnu, entre le déjà-là et le reste en devenir, entre la transmission à

⁶¹² Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*, op. cit., p. 86.

⁶¹³ Voir Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 45.

⁶¹⁴ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op.cit., p. 23.

recevoir et la tradition à transformer. La culture n'est pas le contraire de l'homme, elle devient son épaisseur, elle est ce sol en jachère appelé à délivrer un jour ce que le corps porte en semence. C'est sur ce terrain où la chair renonce à une partie de ses formes, en forçant la rencontre avec la différence, que toujours quand même s'énonce un devenir qui gardera la marque de cette dimension initiale culturelle.

Ne tenant donc pas compte des conséquences de sa propre découverte, soit le fait que l'individu se construit, prend forme, sur la base de la nourriture culturelle qu'on lui présente, comme le corps humain, concrètement, se développe à partir de la nourriture qu'il ingère, et que la psyché humaine fonctionne dans la référence symbolique, c'est-à-dire que ce sont les significations que nous donnons aux événements qui rendent ceux-ci vivables ou non, la culture postmoderne offre désormais à ses sujets la déconstruction systématique de leurs certitudes et la constante assurance que les repères perceptifs ou culturels ne se révéleront être que des mirages. Et l'on s'imagine que des êtres pourront mieux se développer sur ces sables mouvants. La façon dont le postmodernisme cherche à reconnaître une certaine fracture du monde fait acte, non seulement de destitution de toute prétention à la Vérité, mais aussi de toute aspiration à trouver dans le réel un fondement suffisamment solide pour tolérer les fluctuations du sentiment d'identité qui surgissent nécessairement dans un monde en perpétuel changement et où les interfaces entre les individus se multiplient.

Pourtant, lorsqu'aucune position ne peut plus être affirmée dans la confirmation univoque du contact avec le réel, lorsque les métarécits ne parviennent plus à se poser en descripteurs universaux de la vérité, faut-il nécessairement conclure que le réel n'est plus qu'une fiction, une scène où parodent et se croisent des individus qui ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes, des ombres flottantes, sans racine corporelle et sans mémoire sur lesquelles appuyer leur démarche, ajustant tant bien que mal leur fiction intérieure au théâtre du réel. Héritiers d'un sol constamment sur le point de vaciller, nombre d'individus, plutôt que de s'enliser dans leur mirage, choisiront de s'élever au-dessus de leurs possibles convictions, d'accepter de n'être plus que frivoles apparences, souffrant

néanmoins de fond en comble d'une angoisse identitaire, prix à payer pour avoir cru pouvoir faire « vaciller toutes les places »⁶¹⁵.

Il est alors de notre responsabilité collective de prendre acte de ce vacillement, non pas en abondant dans le sens du problème en l'exacerbant en théorie et en mode de vie, mais plutôt en reconnaissant la nécessité de faire du corps un objet à la fois naturel et culturel⁶¹⁶, qui dépasse non seulement le corps comme exclusivement déterminé culturellement mais aussi le corps comme entité purement biologique. En effet, dans un passage de la *Philosophie du corps*, qui résume bien la position que nous défendons ici et que nous reproduisons donc presque intégralement, Marzano remarque que :

« Au fond, le problème du constructivisme est lié à sa tendance à ignorer, ou à nier, l'importance du monde phénoménal. Car, si les représentations culturelles du corps sont inscrites dans l'histoire, il y a aussi le vécu de l'incarnation dont on ne peut rendre compte qu'en comprenant le corps comme expression d'une expérience subjective. De ce point de vue, c'est une chose de reconnaître l'impact que la culture et la société ont sur la façon qu'on a de façonner ses désirs et d'exprimer ses émotions, c'en est une autre de prétendre que les désirs et les émotions ne sont que le produit d'une construction. De même, c'est une chose de reconnaître la possibilité de "construire" nos corps par des techniques sociales et culturelles, c'en est une autre de prétendre que le corps n'est rien d'autre qu'une construction culturelle et sociale. [...] D'un certain point de vue, la position du corps entre la nature et la culture n'est qu'intermédiaire : d'une part, les corps vivent, meurent, mangent, dorment et éprouvent de la douleur et du plaisir indépendamment de leur construction sociale; d'autre part, ils sont inscrits dans un milieu social et culturel et leurs mouvements sont aussi le fruit de l'éducation et de la culture. Les problèmes naissent à chaque fois qu'on refuse l'articulation du naturel et du culturel et que l'on se focalise soit sur le corps biologique génétiquement déterminé, soit sur le corps social culturellement construit. »⁶¹⁷

Ce n'est pas parce que les techniques de construction et de déconstruction de la surface corporelle rendent possible d'insérer un jeu entre le corps et sa fonction

⁶¹⁵ Théry, I. (Décembre 1996). Différence des sexes et différence des générations. L'institution familiale en déshérence, in *Esprit*. Paris, p. 83.

⁶¹⁶ Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*, op.cit., p. 87.

⁶¹⁷ Ibid, pp. 75-76.

symbolique, que le visage semble pouvoir être refait jusqu'à effacer les signes d'une histoire qui définit pourtant notre identité, et que ces *désalliages* et permutations posent certainement des questions, qu'il ne reste pas un roc, impossible à dissoudre, dans la nécessité d'avoir un corps sans lequel il serait impossible de se relier à son semblable. Ce corps, même transformé, même affaibli, même malade, continue d'être le socle sur lequel s'appuyer lorsqu'il s'agit d'aller à la rencontre des autres et devient cela même qui empêche de conclure au démantèlement de toute unité sociale dans une masse atomisée d'individus, soumis à des mouvements aléatoires et dénués de sens⁶¹⁸ :

« Le *soi* est peu, écrit Lyotard, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des "noeuds" de circuits de communication, seraient-ils infimes »

et sur lesquels, ajoute encore Lyotard, « même le plus défavorisé » n'est pas dénué du pouvoir⁶¹⁹. Parce qu'en somme, le corps, avec ce qu'il comporte de sensations et d'affects, continue d'appartenir au domaine de la *présence*, et donc d'apparaître pour soi et pour l'autre dans une réalité qu'il faut apprivoiser plutôt que dénier. Naïvement, nous pourrions dire que la culture vient se glisser sur le corps pour former une enveloppe, transitionnelle, qui permet que le rapport avec l'autre procède à la fois du contact et de l'intervalle, tandis que le corps lui-même demeure une carapace et un seuil, une « maison », dans laquelle la solidité et la stabilité des fondations sont essentielles à un contact culturel qui n'agit pas comme une constante remise en question des assises inscrites dans le roc du sensible.

De même, ce n'est pas parce que le réel ou le théorique, ou à la limite le Moi, contient des contradictions qu'il faille cesser de rechercher une certaine unité et une cohérence qui rende la trajectoire praticable. Prendre acte des contradictions ne devrait pas résulter en la destitution complète et totale de l'entreprise de cohérence mais plutôt mener à la constatation qu'un reste toujours dépasse et échappe aux efforts d'unification,

⁶¹⁸ Ritzer, G. (1997), op. cit., p. 129

⁶¹⁹ Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*, op. cit., p. 31.

et apprendre à tolérer ce reste, à supporter ce lot d'imperfection que comporte chaque ensemble, cet irrationnel duquel le raisonnement est toujours pénétré. Tolérer, voire valoriser, les « effets de présence »⁶²⁰ qui se manifestent à travers des productions travaillées par l'irrationnel, et chercher ainsi à se saisir d'une part de mobilité contenue dans le sensible et les processus primaires, ne devrait pas déboucher sur un déni de la substance et sur un relativisme exalté dans lequel plus rien ne sert de chercher, dans le réel, une certaine part de vrai.

Une étude plus approfondie des origines et des conséquences sociologiques et psychologiques du postmodernisme serait bien au-delà de notre propos. Ce survol nous sert néanmoins d'exemple pour illustrer, peut-être malhabilement, le caractère incontournable d'une pensée qui tient compte des revendications pulsionnelles et du bien-fondé de l'activité perceptive comme armature de l'activité psychique plutôt que de chercher ailleurs, dans la discontinuité, dans l'abstraction ou dans l'échantillon statistique, un référent plus objectif sur lequel appuyer le jugement. Ainsi, il semble que lorsqu'une culture inscrit dans ses fondements le doute, voir le désaveu, à l'égard du corps comme source d'une plus grande liberté, elle ne peut que se buter contre la « structure paradoxale de la pensée »⁶²¹, selon le mot de Green, paradoxale parce que la pensée se doit de « maintenir le contact avec racines affectives qui lui donnent son poids de vérité »⁶²² en même temps qu'elle a pour tâche de s'éloigner des dérivés pulsionnels dont elle origine pour renouveler les liaisons possibles. Contrairement à ce que sous-tend la logique rationnelle, la pensée n'augmente pas en efficacité lorsqu'elle gagne en abstraction. C'est plutôt dans la possibilité de faire du corps un « présent-absent »⁶²³, de pouvoir y puiser et s'en dégager librement, que la communication entre le monde extérieur et intérieur pourra générer des productions créatives qui bénéficieront d'un réel

⁶²⁰ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., p. 18.

⁶²¹ Green, A. (1982). « La double limite », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 25, Paris : Gallimard, p. 271.

⁶²² Idem.

⁶²³ Ibid, p. 275.

accordage entre le potentiel d'un être singulier et les possibilités existantes dans le monde extérieur.

Le doute : entre la pensée du soupçon et la suspicion à l'égard du corps

Les sources cliniques indiquent clairement que la capacité de tolérer l'expérience du doute est un progrès pour la psyché au sens où celle-ci parvient dès lors à naviguer dans les méandres incertains de la vie quotidienne et à renoncer à une vérité révélée et immédiate, toute trouvée d'avance⁶²⁴. Bien sûr, le besoin impérieux de croire fait ses victimes aux mains de leaders pleins d'un charisme capable de rendre leurs sujets insensibles à leurs propres doutes et de les endormir dans le poison doux de l'amour idolâtre. Cependant, il semble que ce ne soit pas tout à fait de ce côté qu'il faille chercher à comprendre la désolation qui affecte massivement les cultures héritières d'un épurement de la pensée :

« La clinique analytique, écrit Pontalis, nous confronte plus volontiers aux troubles de la croyance dont souffrent les séquestrés de l'incroyance [...] versant sombre du doute sceptique, d'où il n'y a aucune *raison* de se sortir, jouissance amère de l'indécidable. »⁶²⁵

Cette observation clinique de la part de Pontalis illustre l'état de perpétuelle perplexité dans lequel se trouve un sujet dont la confiance dans un fondement humain aimable a été trahie à répétition. Cette épreuve peut mener au développement d'un certain « sentiment d'annihilation » qui, pour Winnicott, équivaut à la perte de l'espoir suite à la répétition d'expériences précoces de déception. Alors, « L'investissement dépérit, faute de résultat. »⁶²⁶ Une défense peut ainsi s'élever contre l'aspiration à croire sous la forme d'une neutralisation subtile de toute amorce de conviction, afin d'éviter la répétition d'attentes déçues. Antidote contre la déception, la recherche de l'indépendance de la pensée par rapport aux contingences, culturelles ou corporelles, rend suspecte la croyance

⁶²⁴ Mijolla Mellor, S. de (1992). « La théorie de la pensée chez Piera Aulagnier », dans *Topique*, no. 49, pp. 37-47.

⁶²⁵ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 142.

⁶²⁶ Winnicott, D.W., (1971b). « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des

dans le bien-fondé d'un certain nombre de repères pour orienter le mouvement de la pensée et des êtres. Si elle permet d'éviter les déceptions, cette lutte contre l'espoir rend malheureusement aussi improbable la possibilité de croître, puisque la croissance nécessite l'anticipation d'une rencontre dont pourra découler une certaine satisfaction, espoir qui rend possible la reconnaissance et l'énonciation d'un désir naissant.

Si passé un certain seuil, le doute fait place aux formations malades de l'incroyance, c'est donc qu'il faut une certaine part de confiance pour qu'une existence puisse être pleinement incarnée dans l'espace partagé :

« Confiance en quoi, en qui? demande Pontalis. En rien qu'elle-même. Je n'ai nul besoin, pour être assuré de cette confiance-là, cette confiance de base, de me persuader que ma vie, que l'histoire a un sens ou qu'il existe un garant de l'ordre du monde. La seule certitude requise est qu'il n'y ait pas entre le sujet et l'objet clivage irréductible ou fusion illimitée, mais intervalle et enveloppement réciproque. »⁶²⁷

La réflexion de Nathalie Zaltzman sur la guérison analytique va dans le même sens, lorsqu'elle note que le travail de culture persiste quand est défendue par l'ensemble « une affirmation de vie »⁶²⁸ qui se suffit à elle-même, qui n'a pas, elle, à être confrontée à l'épreuve du doute. Cette affirmation de vie est à la base même de l'amour de soi et, selon Zaltzman, elle réside dans le contenu collectif de l'inconscient qui permet à cette affirmation de « se tenir » et de se transmettre d'une psyché à l'autre, écrit, « "se" tient part le contenu collectif de l'inconscient. « Sur l'activité inconsciente repose la certitude d'une référence certaine à autrui [sur laquelle] repose le caractère aimable de la vie. »⁶²⁹ C'est la « fonction salvatrice d'un *credo* »⁶³⁰ qui permet d'investir un avenir possible pour l'humanité, de continuer à croire qu'un homme ne puisse tout à fait tomber hors du monde des choses sensibles et des liens qui le relie aux autres. Coire que l'homme

identifications », op. cit., p. 174.

⁶²⁷ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 146.

⁶²⁸ Zaltzman, N. (1998) *De la guérison psychanalytique*, op.cit., p. 18.

⁶²⁹ Idem

⁶³⁰ Ibid, p. 196.

possède des « lendemains millénaires » donne ainsi, pour Zaltzman des « raisons de vivre capables d’agir comme un contre-investissement au désespoir. »⁶³¹

Pour Green, « la croyance en la vie est chevillée au corps du plaisir. »⁶³² C’est-à-dire que le seul fait de vivre implique, en soi, l’existence d’une croyance en une « forme inaliénable de plaisir et d’espoir minimal que ce plaisir ne disparaîtra pas, ou, s’il semble avoir disparu, pourra être retrouvé. »⁶³³ Il y a donc, pour vivre et survivre, une exigence affective de croire qu’un potentiel puisse se réaliser, qu’il puisse y avoir une certaine continuité entre le désir et ce que la réalité propose, même si cet espoir ne peut plus concerner le devenir singulier et doit, dans certains cas, être reporté sur celui d’une génération future ou d’un groupe auquel le sujet s’identifie. Pour ce, il faut croire que notre appareil perceptif et interprétatif peut être, dans une certaine mesure, un guide fidèle lorsqu’il s’agit de se relier au monde et aux autres et d’obtenir, sous une forme ou une autre, une part de satisfaction réelle :

« Si la réalité externe nous est à jamais inconnaissable, écrit encore Green, si la médiation de nos instruments perceptifs fera toujours écran entre elle et nous, il reste que quelque chose nous en est connaissable – c’est là ce dont il faut s’étonner, on le sait – qui nous engage dans le réel. »⁶³⁴

Ce sentiment de familiarité avec le réel est pour Green, directement lié aux affects du Moi. Autrement dit, le sentiment de pouvoir ou non se fier à ses perceptions, à son « appareil à interpréter »⁶³⁵, affecte directement le sentiment que le sujet a de lui-même et son rapport au monde. Le fait que tout ne soit pas ressenti comme « faux », que nous soyons engagés dans le réel plutôt qu’à distance de lui, nous oblige à nous tourner vers une réflexion sur une certaine « éthique du dialogue »⁶³⁶, à laquelle le domaine esthétique se prête bien, comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de cette thèse. La

⁶³¹ Ibid, p. 197.

⁶³² Green, A. (1978). « Le credo du psychanalyste », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no.18, Paris : Gallimard, p. 269.

⁶³³ Idem.

⁶³⁴ Green, A., (1973). *Le discours vivant*, op. cit., p. 271.

⁶³⁵ Nous nous sommes penchée sur ce thème dans le chapitre de cette thèse intitulé *La mutation de l’émotif*, pp. 127 et ss. Notons ici que cette expression réfère aux travaux de Freud, dans *Totem et tabou* (1912), op. cit., p. 182.

remise en cause systématique de cette familiarité, dans une entreprise intellectuelle de désenchantement du réel et de désaveu des informations issues de notre appareil à interpréter, comme le propose une certaine version du postmodernisme, déclenche une mise en pièce des identifications sur lesquelles reposent les bases d'une éthique du rapport à l'autre. Si nos perceptions sont effectivement à mille lieux de nous faire anticiper, par exemple, l'existence d'un trou noir ou d'un nucléon, et que seuls les moyens technologiques développés grâce aux efforts de la raison pour accroître notre maîtrise du monde, peuvent nous révéler ces mystères auxquels nos sens n'auront jamais directement accès, il reste que le monde affectif, celui dans lequel l'être humain vit et développe des relations significantes, doit continuer de pouvoir bénéficier d'une assise perceptive sur laquelle se fier pour établir la connaissance de soi-même et des autres, et qui nous permet, dans la sensation empathique de l'autre, de le considérer comme un semblable.

La méfiance systématique à l'égard de la sensibilité du corps, sous prétexte que celui-ci peut aussi nous tromper, correspond à une assimilation des prétentions scientifiques là où elles n'ont pas lieu d'être : « Vouloir expulser la croyance à tout prix, écrit Pontalis, c'est confondre les exigences de l'esprit scientifique avec le culte d'une rationalité militante, meurtrière, à terme, de ce qu'elle n'est pas. »⁶³⁷ Pour que puisse être intégrée la valeur positive du doute dans la recherche de vérité, il faut qu'un certain socle, en assurant la cohérence de l'expérience corporelle qui supporte l'activité mentale, maintienne le garant dont le réel a besoin. Ainsi, Aulagnier souligne que :

« Quand on passe dans le registre des constructions idéiques, on constate que pour que le sujet puisse penser, parler, communiquer, il faut que les *socius* se garantissent mutuellement de la présence entre eux d'un certain nombre de convictions partagées, s'assurent de cette "présomption d'innocence" dont devront jouir une certaine partie de leurs énoncés, et plus *particulièrement ceux par lesquels ils s'informent mutuellement de leurs perceptions sensorielles.* »⁶³⁸

⁶³⁶ Bourriaud, N. (1999) *Formes de vie – L'art moderne et l'invention de soi*, op. cit., p. 182.

⁶³⁷ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 140.

⁶³⁸ Aulagnier, P. (1986). « Du langage pictural au langage de l'interprète », op. cit., p. 335. *Nos italiques.*

Cette présomption d'innocence accordée aux énoncés du sensible est à placer sous la rubrique des « conditions minimales du "se fier à " »⁶³⁹ qui interviennent comme remparts contre le désespoir et le désenchantement du réel. Elle donne la possibilité de s'appuyer sur un certain nombre de repères pour assurer une part de cohérence entre l'individu et le réel : « Si ce qui organise le cadre de notre expérience cesse d'être garanti, d'être "fiable", se "déprime", alors on se jette dans le "croire en" pour survivre, écrit Pontalis. C'est le réel, non le vrai, qui a besoin d'un garant. »⁶⁴⁰ Ainsi, note encore Green, même le doute nécessite une croyance en la réalité extérieure :

« pour mettre en doute ma perception du monde, il me faut préalablement y croire [...] si je n'ai pas foi dans ma perception, en admettant même que celle-ci puisse me tromper, je n'ai aucune raison de m'efforcer à distinguer entre perception et représentation et tout effort pour assurer ma pensée est vain. »⁶⁴¹

Or, investir et protéger les *signes de vie* nécessite un « croire primordial qui, écrit Pontalis, suppose une confiance. »⁶⁴² La capacité de faire confiance à ses propres perceptions relève de l'intégration d'une certaine « capacité d'être seul »⁶⁴³, lorsque la fiabilité des premières identifications donne accès à la « constitution progressive de l'absence »⁶⁴⁴. Cette confiance débute donc par une certaine fiabilité de l'environnement, essentielle pour investir les lieux culturels, signale en premier Winnicott. C'est la confiance du nourrisson qui, dans les bras de sa mère qui sait, ou plutôt qui sent, que celle-ci ne le laissera pas tomber :

« L'espace potentiel ne se construit qu'en relation avec un sentiment de confiance de la part du bébé, à savoir une confiance supposant qu'il peut s'en remettre à la figure maternelle ou aux éléments du milieu environnant, cette confiance venant ici témoigner de ce que la fiabilité est en train d'être introjectée. »⁶⁴⁵

⁶³⁹ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 156.

⁶⁴⁰ Idem.

⁶⁴¹ Green, A. (1978). « Le credo du psychanalyste », op. cit., p. 268.

⁶⁴² Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 145.

⁶⁴³ Winnicott, D.W. (1957). « La capacité d'être seul », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1969, pp. 205-213.

⁶⁴⁴ Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*, op. cit., p. 158.

⁶⁴⁵ Winnicott, D.W., (1971c) « La localisation de l'espace culturel », dans *Jeu et réalité*, op. cit., p.186.

C'est du lieu expérientiel de cette confiance, lorsque la constitution progressive de l'absence débouche sur la capacité d'être seul, que l'individu pourra commencer à vivre créativement et à investir l'espace potentiel qui le relie aux autres. Sans cette confiance, l'espace partagé cesse d'être utilisable, les échanges entre les êtres deviennent concrètement impraticables. Par ailleurs, puisque le développement de la pensée d'un individu s'étaye sur l'expérience qu'il a de son corps, une expérience du corps insupportable ou insupportée, qui n'a pas connu de *holding*⁶⁴⁶, se traduira en un investissement de la pensée advenu pour fuir une expérience sensible pénible plutôt que pour la réfléchir. Une pensée privée de confiance peut provoquer une rupture entre la psyché et le soma, selon les mots de Winnicott, rupture propice au devis constructiviste de la pensée postmoderne, qui se manifeste souvent non pas par le sacrifice d'une pensée articulée mais plutôt par celui d'un corps énoncé. La pensée, faute de pouvoir s'étayer sur le corporel, s'édifie en rupture avec son substrat somatique. Les moyens intellectuels disponibles sont alors utilisés pour barrer la voie au registre pulsionnel plutôt que pour rendre dicibles les états du corps. Il s'agit d'une pensée, souvent rationnelle, mais néanmoins dévitalisée et dont le trouble, causé par la nécessité de se relier à l'autre, ne parvient pas à s'énoncer. Remettre en cause les fondements d'une confiance sur la base d'une recherche de Vérité objective, c'est-à-dire se demander si cette confiance trouve ou non une justification suffisante ou significative dans l'épreuve que lui impose la réalité, c'est propulser l'individu hors du jeu des échanges avec ses pairs, hors culture, le renvoyer à lui-même face à une question qui ne peut être résolue que par l'ensemble et de façon paradoxale, lorsque sont admises dans les repères culturels à la fois la nécessité *croire* en un certain nombre de piliers stables et la possibilité d'opérer certaines *transformations*, certains jeux, sur ce qui se pose en fondement⁶⁴⁷. Sans cette zone tampon qui permet que les échanges entre raison et imagination mènent à une utilisation personnelle des repères culturels, le sujet, broyé par le paradoxe, est renvoyé hors transitionnalité, *hors jeu*, hors du jeu où les échanges avec ses pairs peuvent mener à un

⁶⁴⁶ Winnicott, D. W., (1956). « La préoccupation maternelle primaire », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1969, pp. 285-291.

⁶⁴⁷ Green, A. (1978). « Le credo du psychanalyste », op. cit., p. 266.

équilibre entre transmission et création, équilibre qui fonde les possibilités de la vie en commun.

Poser, donc, la question en terme de choix entre le corps et l'esprit, adhérer à la position selon laquelle il faut déchoir la chair pour libérer l'esprit de ses illusions ou risquer de se perdre dans l'incommensurabilité d'une perception envahie par l'irrationnel, entretient la tentative de rupture avec la nature paradoxale de la psyché humaine, qui est tributaire à la fois de son ancrage dans le biologique et de sa malléabilité culturelle. Si notre société contemporaine impose à ses membres la difficile tâche de « trouver sa place »⁶⁴⁸ à la jonction des ces deux sphères fondatrices, c'est du creux de ce paradoxe que l'individu devra parvenir à élaborer sa solution originale et créatrice pour assurer une certaine continuité qui lui permettra de supporter la persistance d'un « reste indécidable »⁶⁴⁹, reste qui permet de faire cohabiter l'« image païenne » maternelle⁶⁵⁰ avec l'exigence de mettre l'esprit en mouvement, la nécessité de croire pour exister et de penser pour croître.

Tandis que la rencontre avec l'étranger au-dehors et au-dedans de soi fait chanceler les certitudes, et que la philosophie subit ce choc des cultures en cherchant à l'intégrer dans ses présupposés les plus modernes, alors que tout le reste s'est effondré, il devrait au moins rester un intouchable : cette aptitude à se fier à notre appareil à interpréter, même en admettant que celui-ci puisse nous tromper, à s'appuyer sur ce fond à la fois singulier et universel qui nous habite pour en dégager des convictions et se fier à la manière dont on est *touché* par l'autre. Reprendre de cette manière le « parti du sensible »⁶⁵¹ fait contraste avec l'idée selon laquelle le progrès dans la vie de l'esprit aurait pour support une mise en retrait de la perception sensorielle, une décision de ne

⁶⁴⁸ Taylor, C. (1991), *Grandeur et misère de la modernité*. Québec (province) : Bellarmin, 1992, 150 p.

⁶⁴⁹ Gantheret, F. (1974). *La décision*, Paris : Gallimard, p.549.

⁶⁵⁰ Idem, p. 546.

plus se fier au témoignage des sens. Ce « parti du sensible » demeure cependant un parti profondément « moderne », au sens où « être moderne, c'est œuvrer pour ses contemporains, et non pas se mesurer à la fiction de valeurs éternelles et idéales. »⁶⁵²

En remettant en cause la validité de l'expérience du corps, des impressions surgies du tréfonds de notre appareil à interpréter, c'est toute la possibilité de s'appuyer sur notre héritage archaïque, notre plus fidèle guide, qui est menacée de désaveu. Freud lui-même était en possession d'une sagesse ancrée dans de longues traditions pour s'appuyer dans la mouvance et la révolution que sa pensée faisait subir à l'étude de la psychologie humaine. Mais lorsque le doute qui rend possible la pensée scientifique se transforme en une méfiance à l'égard d'un système perceptuel imparfait et devient figure de précepte culturel, c'est à l'ébranlement de notre identification survivante, au chancellement massif du « sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue »⁶⁵³, comme le dirait Winnicott, que l'on se voit confronté. Dès que la pensée est utilisée pour jeter du discrédit sur cette confiance en l'appareil à interpréter, elle fait œuvre d'effondrement du référent premier sur lequel l'individu peut appuyer son jugement, des conditions propres à garantir la dignité humaine. Parce que si la culture est pour beaucoup dans les modifications plastiques de l'expression vivante des êtres humains, cette variabilité culturelle n'élimine en aucun cas la réalité universelle de la souffrance et de l'amour, ce roc du sensible qui ne se laisse démentir par aucune culture sans que ce soit en même temps les conditions même de la vie en commun qui s'en trouvent affaissées.

⁶⁵¹ Lyotard, J.-F. (1978). *Discours, figure*, op. cit., p. 11 et p.15.

⁶⁵² Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, op. cit., p. 24.

⁶⁵³ Winnicott, D.W., (1971a) « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité*, op. cit., p.127.

Conclusion

L'image, dans cette thèse, nous est apparue propice à penser la dialectique proprement humaine qui nous amène à devoir étoffer l'espace où le corps s'allie à la pensée et à s'y tenir, afin que la psyché puisse prendre en compte les revendications corporelles et que le corps puisse se laisser former par la pensée. En-dehors d'une simple alternance entre les moments du corps et ceux de la pensée, la « structure paradoxale de la pensée »⁶⁵⁴, qui fait du corps un « présent-absent »⁶⁵⁵, permet que se crée une dimension, transitionnelle, où les productions de la psyché sont emplies de tactilité. La présence de l'image, son aura, ouvre cet espace dans lequel la psyché entre en contact avec des motions qui font danser le fond ancestral de notre présence au monde. Les images, psychiques et culturelles, notamment celles de l'art l'abstrait, nous sont apparues propices à offrir une présentation de la dimension tactile de l'inconscient et à opérer des transformations plastiques de la trace. Nous avons suggéré que le lieu où vibrent les images, notre appareil perceptuel, est le lieu d'une identification survivante où se rejoue l'expérience d'un lien « éthique » et « empathique » avec nos semblables, et qu'en cela, le jeu entre forme et matière est à la fois tributaire d'une puissance de renouvellement et d'un ancrage dans l'indépassable de la matière.

Pour conclure, nous souhaitons présenter ici quelques reformulations et pistes de réflexion qu'il serait possible de développer dans la poursuite de nos recherches sur l'image, la culture, la transmission et l'inconscient tactile. Puisqu'en effet, dans la continuité de ce travail, il nous resterait encore à développer cette notion d'inconscient tactile de manière à ce que ses liens avec les concepts de la métapsychologie soient mieux articulés, nuancés, approfondis. Il serait pertinent, par exemple, de nous intéresser de plus

⁶⁵⁴ Green, A. (1982). « La double limite », op. cit., p. 271.

⁶⁵⁵ Ibid, 275.

près au débat entourant la distinction entre les traductions de *sachvorstellung* par *représentation de chose* ou de *présentation de chose* pour qualifier la matière sensorielle du souvenir, telle qu'elle vient laisser des traces dans l'inconscient. Si, de cette manière, c'est une compréhension de la façon dont la tactilité vient se loger et réapparaître à l'intérieur de la psyché que nous pourrions approfondir, la création d'images culturelles qui témoignent aussi d'un certain bouillonnement du tactile nous amène à penser qu'il pourrait être utile d'articuler le terme d'inconscient tactile autour du *concept de limite*, en reliant, notamment la notion de double limite, telle que théorisée chez André Green, à celle d'espace transitionnel chez Winnicott et celle du moi-peau chez Anzieu.

Green, en effet, nous amène à comprendre la possibilité *du penser* comme étant le résultat de la fondation d'une première limite, qui se trace entre l'intérieur et l'extérieur de la psyché, et d'une seconde limite qui, au même moment, à l'intérieur de la psyché, vient instaurer une séparation entre l'inconscient et le conscient-préconscient. Il note qu'à la jonction de ces deux limites, deviennent possibles un va-et-vient entre les processus primaires et les processus secondaires ainsi qu'une communication entre le dedans et le dehors, mouvements qui font de la pensée une matière vivante, animée⁶⁵⁶. Pour Winnicott, l'instant fondateur de l'extériorité est compris comme étant le résultat d'un parcours où le sujet cherche à placer l'objet en-dehors de l'aire projective, lorsqu'il découvre la réalité comme ce qui résiste à la destructivité et où se crée, en même temps, le fantasme, comme lieu où s'éprouve désormais la destructivité. Le sujet devient alors capable d'utiliser l'objet et d'établir avec lui des relations qui sont moins teintées par un faisceau de projections. Notre travail nous a cependant amenée à penser que la fondation de ces limites où, par ailleurs, un Moi-Peau se constitue comme garant de l'investissement de la limite corporelle du sujet⁶⁵⁷, laisse aussi des *restes* qui viennent se déposer à la fois dans la matière tactile de l'inconscient, comme souvenir d'une époque où le soi et le monde étaient indistincts, et dans la texture d'une aire transitionnelle où se

⁶⁵⁶ Ibid, p. 281

⁶⁵⁷ Anzieu, D. (1985). *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 291 p.

créent des images qui, faites des traces et de la matière de l'inconscient tactile, deviennent la trame de fond sur laquelle se produisent des jeux de séparation et de réunification avec l'objet.

Nous avons suggéré, par exemple, que dans le traitement, l'écoute flottante peut devenir une écoute visuelle par laquelle se constitue, dans l'esprit de celui qui écoute, un filon d'images où il se représente le récit de l'analysant, une sorte de *film*, une matière transitionnelle, où se relaye le temps présent et celui du transfert, et sur laquelle la pensée de l'analyste opère pour produire des transformations, des actions plastiques. Le travail psychique est rendu possible lorsqu'une telle matière visuelle se développe et que celle-ci devient le matériau d'une communication avec le patient. Ce film, lorsque travaillé et communiqué au patient, vient faire écho à la dimension tactile de l'inconscient, puisque qu'il est constituée d'affects et de motions qui agissent sur la matière brute de la trace. Cette communication devient une manière de toucher le patient sans que ce toucher ne constitue une effraction, un empiètement, lorsque les impressions de cette communication viennent faire vibrer un second *film*, celui par lequel la culture touche le corps des individus qui se tiennent dans le tissu de la vie.

En effet, dans l'esprit de ce que nous avons développé tout au cours de ce travail, il nous vient une image où l'entrée de chaque enfant dans le monde laisserait en gage de contact un résidu, un *film*, une sorte de pellicule par laquelle la culture vient toucher le corps de l'*infans* et s'y mouler, dès l'instant où, par exemple, on lui attribue un nom. Il se forme alors une membrane, une fine couche où la culture vient se déposer, se glisser, sur le corps de l'*enfant-nature*, pour en faire un *enfant-culture*, et le faire entrer dans le tissu de la vie humaine, là où le corps commencera à devoir être parlé pour que la tactilité s'allie à la matière culturelle de notre présence au monde tout en donnant à ces sensations tactiles un statut de fondement, fondement qui sera conservé, enrichi, sophistiqué, tout au long de la vie du sujet. Ainsi, en flottement au-dessus du corps concret, se glisse cette pellicule où viennent s'inscrire les marques des rencontres avec les autres, permettre le contact tout en étant garant d'une certaine distance, d'un espacement, pour que la

rencontre demeure créative, productrice d'une certaine *transitionalité*. Ce film vient donc s'ajouter aux sensations tactiles et cinétiques, que le contact avec l'endomètre laisse comme premières impressions de l'*espace-contact* entre soi et le monde, pour fabriquer la matière tactile de l'inconscient. Il est la manière particulière dont une culture vient laisser des traces qui, par une sorte d'osmose, iront rejoindre le contenu collectif de l'inconscient, là où résonne la matière première de notre identification commune à l'espèce, notre lien intérieur à l'objet.

Nous aimerions donc continuer de penser l'*inconscient tactile* comme une matière résiduelle qui vient se loger dans l'inconscient, à partir des empreintes concrètes laissées par la présence de l'autre et par la culture sur le corps, là où se jettent les bases de notre identification aux membres de la communauté humaine. Ce *film*, s'il est en suspension, ne se manifeste cependant pas comme une abstraction : il touche nos corps et est tributaire des traces et des sensations concrètes qu'on laisse le contact avec les autres, tout en étant cependant distinct d'un concept comme celui du moi-peau, tel que théorisé par Didier Anzieu⁶⁵⁸. L'inconscient tactile ne nous apparaît, en effet, pas comme l'investissement psychique de la peau, à partir duquel s'étaye le développement du moi⁶⁵⁹. Il ne constitue pas la matière concrète de la limite; il n'est pas l'interface, la surface, la barrière, mais plutôt ce qui, sur le corps et dans la matière de l'inconscient, vient témoigner de l'impact du lien et de la culture sur la psyché, mettre en relief la nature relationnelle de notre sensibilité. Il est en quelque sorte une seconde peau, un espace texturé à partir duquel se forment des images par lesquelles pourront être travaillés les aléas de la rencontre et de la perte. Il est reflet de la malléabilité du psychisme, là où les rencontres viennent toucher le sujet, lui permettre de s'altérer sans toutefois perdre sa forme. Il se manifeste comme l'*image* d'une forme mobile, comme la matière sur laquelle il est possible d'insuffler du mouvement, d'opérer des transformations psychiques, de raviver et de remanier les traces.

⁶⁵⁸ Idem.

Un mot enfin sur le parti pris épistémologique de cette thèse, c'est-à-dire sur le fait d'avoir choisi de travailler à penser un objet, l'inconscient tactile, qui défie l'appréhension directe. Outre l'exigence de l'entreprise liée à la nécessité de dire une chose de ce qui, par nature, résiste à la mise en mot, soulignons que cette posture en a été une du doute constant, ne pouvant espérer trouver de confirmation à la validité de nos hypothèses dans une mise à l'épreuve à travers un dispositif expérimental. Ce doute, cependant, s'est estompé, d'une part dans le contact avec les auteurs pertinents, mais surtout par le sentiment que l'inconscient, comme l'art d'ailleurs, est rebelle à toute tentative de clôture dans le discours, qu'il se laisse plutôt saisir, momentanément, par des effets de présence qui sont cependant condamnés à nous échapper et à retourner l'instant d'après vers l'indéfini et l'incertain. Nous nous sommes donc consolée de ce reste d'insaisissable dans notre objet d'étude en supposant que c'est justement ce reste qui pousse la pensée à continuer de se mettre en mouvement, à chercher et à produire des échos chez les autres et dans l'art.

Nous espérons donc, dans ce travail, être parvenue à amener à la *présence* le concept d'*inconscient tactile*, au sens où, comme l'entend Gumbrecht⁶⁶⁰, nous serons arrivée à le faire paraître, à lui donner une certaine tangibilité et à montrer comment il peut avoir un impact sur le corps des individus en présence. Nous souhaitons être parvenue à faire vivre le concept, lui avoir donné suffisamment de corps pour qu'il continue à entraîner des élaborations et un travail de la pensée, notamment en résonance avec notre pratique clinique. Celle-ci peut, effectivement, constituer un terrain fertile pour continuer de penser les liens entre l'image psychique, l'inconscient tactile, l'affect et les transformations psychiques. Dans la pratique, l'image continuera donc de nous apparaître comme une matière qui, chargée d'inconscient tactile, permet de travailler la plasticité psychique du sujet dans la perspective de *l'être humain sensible*, c'est-à-dire ouvert à la rencontre avec l'autre. À la suite de Merleau-Ponty qui nous rappelle

⁶⁵⁹ Ibid, pp. 61-62.

⁶⁶⁰ Gumbrecht, H. U. (2004). *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*, op. cit., 233 p.

qu'« autrui n'est pas impossible parce que la chose sensible est ouverte »⁶⁶¹, l'image nous rappelle que l'espace entre soi et l'autre est un espace texturé qui permet de fabriquer des images qui deviennent le matériau d'une modification du lien à l'autre, qui permettent de travailler le lien intérieur à la chose. Ainsi, écrit Claude Esteban :

« L'image [...] ne nous restitue pas, formellement ou par analogie, une relation particulière de l'extérieur, un récit du réel, retranscrit et régi par des modèles de l'intelligible ou de l'onirique. *L'image nous informe, rêveusement, sur la présence diffuse du sensible, sur le fait qu'il y a de l'être autour de nous, en nous, plutôt que rien* [...] Elle affirme que tout se tient entre les choses, mieux encore, entre les choses et nous. »⁶⁶²

Par ailleurs, dans ce détour par l'image, nous avons voulu souligner que, si nous ne sommes pas *qu'une image*, comme pure extériorité exposée sur une façade plane, où il serait possible d'établir une équivalence entre la surface et la personne elle-même, où les signes, tels que définis par le social, permettraient de fonder l'entièreté d'un jugement sur le sujet, dans une clôture du visuel sur lui-même, nous sommes cependant *nos images*, en tant qu'elles viennent traverser le sujet, lui donner un relief, une texture, une profondeur.

Alors, dans un dernier élan, nous constatons que notre démarche contient aussi l'espoir que, dans la constitution d'un savoir sur l'homme, un espace puisse être préservé pour une pensée qui ne se développe pas seulement dans la perspective d'une extériorité, où l'image du sujet est captée par un dispositif de savoir construit dans la discontinuité, le contrôle et l'objectivité d'un chercheur, lui-même difficilement altéré par la rencontre avec l'objet de ses recherches, mais plutôt dans une perspective où les images et les paroles du sujet seraient reconnues comme l'expression d'une demande, d'un mouvement affectif qui cherche à être amené à la présence, exprimé à travers des images et dans une parole qui s'adresse à un autre, qui cherche à toucher un autre, également pris dans le tissu de la vie. De cette manière, il nous apparaîtrait possible de continuer à construire un

⁶⁶¹ Merleau-Ponty, M. (1960). « Le philosophe et son ombre », *Signes*. Paris : Gallimard, p. 215.

⁶⁶² Esteban, C. (1991). « Le travail du visible », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 44, Paris : Gallimard, p. 302. *Nos italiques*.

savoir, issu d'un contact, qui amène à poser des questions à propos d'une éthique des rapports humains, véritable objet, nous semble-t-il, des sciences humaines. Mais cela est un autre rêve qui, pour l'instant, n'apparaît être qu'un des points de fuite à l'horizon d'un mouvement toujours en développement.

Bibliographie

- Ackerman, J. M., Nocera, C. C. et al (2010). « Incidental haptic sensations influence social judgments and decisions. », dans *Science*, 328 (5986), pp. 1712-1715.
- Anzieu, D. (1985). *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 291 p.
- Aristote, *La Poétique*, 1445b 15-19. Paris : Seuil, 1980, 465 p.
- Arrendt, H. (1946). « Dossier Hannah Arrendt, Penser le monde aujourd'hui », dans *Le Magazine Littéraire*, no. 445, Sept. 2005, pp. 30-67.
- Aulagnier, P. (1975). *La violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*. Paris : Puf, 363 p.
- (1982). « Condamné à investir », dans *Un interprète en quête de sens*. Paris : Éditions Ramsay, 1986, pp. 239-263.
 - (1986). « Du langage pictural au langage de l'interprète », dans *Un interprète en quête de sens*. Paris : Éditions Ramsay, 1986, pp. 329-358.
- Auzépy, M-F. (2006), *L'iconoclasme*. Collection : Que sais-je?, 3769, Paris : Puf, 127 p.
- Baudelaire, C. (2001). *Mon cœur mis à nu*. Édition diplomatique établie par Claude Pichois, Genève : Droz, 2001. 108 p.
- Baudrillard. J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilé, 235 p.
- (1982). *À l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social*. Paris : Denoël/Gonthier, 114 p.
- Belting, H. (1981). *L'œuvre d'art et son public au Moyen-Âge*. Paris : Gérard Monfort, 1998, 282 p.
- Benjamin, W. (1922-1925). « Les "Affinités électives" de Goethe », dans *Œuvres, I*. Paris : Denoël, 1959, pp. 75-191.
- (1935a). *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2003, 78p.
 - (1935b). « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres, T.3*, Paris : Gallimard, 2000, pp. 67-103.
 - (1939). « Réflexions théoriques sur la connaissance; théorie du progrès », dans *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Éditions du Cerf, 1989, pp. 473-507.

- Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*, éd. A. Robinet, *Œuvres*. Paris : Puf, 1959 (Éd. 1970), 1602 p.
- Borduas, P-E. (1948). « Le refus global », dans *Refus Global et autres écrits*. Montréal : Typo, 1997, pp. 63-77.
- Bourriaud, N. (1999). *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*. Paris : Denoël, 187 p.
- Breton, J.-J. (2008). *Anthologie des arts premiers*. Paris : Bibliothèque des introuvables, 255 p.
- Breton, J.-J. (2008). *Les arts premiers*. Coll. Que sais-je. Paris : Puf, 127 p.
- Crary, J. (1990). *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Marseille : J. Chambon, 233 p.
- Coblenz, F. (2005). *Les attrait du visible*. Paris : PUF, 150 p.
- De Mijolla, S. (1992). La théorie de la pensée chez Piera Aulagnier, in *Topique*, no. 49 pp. 37-47.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 445 p.
- Desprats-Péquignot, C. et Masson, C. (2008). *Métamorphoses contemporaines : enjeux psychiques de la création*. Paris : L'Harmattan, 126 p.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image*. Paris : Minuit, 333 p.
- (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 209 p.
 - (2005). *Gestes d'air et de pierre – Corps, paroles, soufflé, image*. Paris : Minuit, 84 p.
- Esteban, C. (1991). « Le travail du visible », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 44, Paris : Gallimard, pp. 297-302.
- Fédida, P. (1992a). « Le rêve a touché au mort », *Crise et contre-transfert*, Paris : Puf, pp. 37-44.
- (1992b). « Rêve, visage et parole - Le rêve et l'imagination de l'interprétation », dans *Crise et contre-transfert*, Paris : Puf, pp.111-142.
 - (1993). «Le souffle indistinct de l'image », dans *La part de l'œil*, no. 9, pp. 29-52.
 - (2003-2004). « L'ombre du reflet – L'émanation des ancêtres », dans *La part De l'œil*, no 19, pp. 194-201.
 - (2004). « Passé anachronique et présent réminiscent : Épos et puissance mémoriale du langage », dans *L'Inactuel*, nouvelle série, n° 12, pp. 9-31.

- Ferenzci, S. (1924), « Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité », dans *Œuvres Complètes, t. 3 : 1919-1926*, Paris : Payot, 1974, pp. 250-323.
- Fiedler, K. (1887). *Sur l'origine de l'activité artistique*. Paris : Æstetica, Éd. Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2003, 159 p.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 398 p.
- Freud S. et Breuer, J, (1895). *Études sur l'Hystérie*, Paris : Puf, 1956, 254 p.
- Freud, S. (1895). « Esquisse d'une psychologie scientifique », dans *La naissance de la Psychanalyse*. Paris : Puf, 1956, pp. 307-396.
- (1896). L'hérédité et l'étiologie des névroses, dans *Névrose, psychose et perversion*. Paris : Puf, 1973, pp.47-59.
 - (1897). Lettre à Fliess no. 63, 25-05-1897, dans *La naissance de la psychanalyse*. Paris : Puf, 1956, p. 180.
 - (1898). « Sur le mécanisme psychique de l'oubli », dans *Résultats, idées, problèmes*. Paris : Puf, 1984, pp. 101-107.
 - (1900). « L'interprétation des rêves », dans *OCP, Tome 4 : 1899-1900*. Paris : PUF, 2004, 756 p.
 - (1901). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, 2001, 297 p.
 - (1905a). *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1988, 442 p.
 - (1905b). « Trois essais sur la théorie sexuelle », dans *OCP, Tome 6*, Paris : PUF, 2006, pp. 59-181.
 - (1908). « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1976, pp. 69-81.
 - (1909). Considérations générales sur l'attaque hystérique, dans *Névrose, psychose et perversion*. Paris : Puf, 1973, pp.161-165.
 - (1910). Le trouble psychogène de la vision, dans *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF, 1973, pp. 167-173.
 - (1912). *Totem et tabou*, Paris : Payot, 1965, 240 p.
 - (1914). « Pour introduire le narcissisme », dans *La vie sexuelle*. Paris : PUF, 1969, pp. 81-105.
 - (1915a). « L'inconscient », dans *Métapsychologie, OCP, XIII*, Paris : Puf, 1992, pp. 205-242.
 - (1915b). « L'inconscient », dans *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968, pp. 65-121.
 - (1915c). « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, pp. 145-171.
 - (1919). « L'inquiétante étrangeté », dans *Essai de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933, pp. 163-210.
 - (1920). « Au-delà du principe de plaisir », dans *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp.7-81.

- (1921). « Psychologie collective et analyse du moi », dans *Essais de psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1968, pp. 83-175.
 - (1922). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1975, 443 p.
 - (1923a). « Le moi et le ça ». *OCP*, XVI, Paris : PUF, 1991, pp. 257-301.
 - (1923b). « The ego and the id », dans *Standard Edition*, vol. 19, London : Hogarth Press, 1961, pp. 12-59.
 - (1927). *L'avenir d'une illusion*. Paris : Puf, 1995, 61 p.
 - (1929). *Le malaise dans la culture*. Paris : Puf, 1995, 93 p.
 - (1933). « 32^{ième} Conférence : Angoisse et vie pulsionnelle », dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1984, pp. 119-149.
 - (1937). « Construction dans l'analyse », dans *Résultats, idées, problèmes : t. 2 : 1921-1938*, Paris : Puf, 1985, pp. 269-281.
 - (1939). *L'homme Moïse et la religion monothéiste*. Paris : Gallimard, 256 p.
- Gantheret, F. (1974). *La décision*, Paris : Gallimard, 549 p.
- (1985). « Étude d'un modèle perspectif en psychanalyse », dans *Psychanalyse à l'Université*, no. 40, pp. 495-522.
- Green, A., (1973). *Le discours vivant*, Paris : PUF, p. 364.
- (1978). « Le credo du psychanalyste », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no.18, Paris : Gallimard, pp. 262-272.
 - (1982). « La double limite », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 25, Paris : Gallimard, pp.267-283.
 - (2002). *La pensée clinique*. Paris : Odile Jacob, 358 p.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of presence; What meaning cannot convey*. California : Stanford University Press, 180 p.
- *Éloge de la présence; Ce qui échappe à la signification*. Paris : Libella/Maren Sell. 2010, 233 p.
- Huot, H. (1987). *Du sujet à l'image – Une histoire de l'œil chez Freud*. Belgique : Éditions Universitaires, Begedis, 221 p.
- Kaës, R. (1993). « Introduction au concept de transmission psychique dans la pensée de Freud », dans Kaës, R., Faimberg, H. et al., *Transmission de la vie psychique entre les Générations*. Paris : Dunod, pp.17-58.
- Kiefer, A. et Arase, D. (1996). *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*. Paris : Yvon Lambert, 211 p.
- Kiefer, A., Massimo, C. et Celant, G., (1997). *Anselm Kiefer*. Milan : Charta, 425 p.

- Kiefer, A. et Seidel, F. (2000). *The cosmos poems*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 94 p.
- Kleebatt, N.L. et Jewish Museum (New York, N. Y.), (2001). *Mirroring evil : Nazi Imagery / recent art*. New York : Jewish Museum; New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press, 164 p.
- Korza, P. et Schaffer Bacon, B. (2005). *Museums and civic dialogue; case studies from Animating democracy*, Washington, DC : Americans for the arts, 86 p.
- La Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de L'École Biblique de Jérusalem. Paris : Les Éditions du Cerf, 1956, 1669 p.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*, Paris : Le Seuil, 923 p.
- Lafontaine, C. (2004). *L'empire cybernétique. Des machines à penser à la pensée Machine*. Paris : Seuil, 235 p.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form; A theory of art developed from philosophy in a new key*. New York : Scribner, 431 p.
- Laplanche, J. et Pontalis, J.-B.(1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 523 p.
- Laplanche, J. (1987a). *Le baquet; Transcendance du transfert*. Paris : Puf, 315 p.
- Laplanche, J. (1987b). *Nouveaux fondements pour la psychanalyse*. Paris : Puf, 206 p.
- Laplanche, J. (1990). *Entre séduction et inspiration: l'homme*. Paris : Puf, 338 p.
- Leach, P. (2007). *Your baby and child*. New York : Alfred A. Knopf, 559 p.
- Lemert, C. (1997). *Postmodernism is not what you think*. Oxford : Blackwell Publishers, 185 p.
- Le Moigne, J.-L. (1994) *Le constructivisme, Tome I : Les fondements*. Paris : EFS, 252 p.
- LeThorel-Daviot, P. (1996). *Petit dictionnaire des artistes contemporains*. Paris : Larousse, 287 p.
- Llinás, R. R. (2001). *I of the Vortex; From Neurons to Self*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 302 p.
- Liotard, J.-F. (1971). *Discours, figure*. Paris : Éditions Klincksieck, 2002, 428 p.

- (1979). *La condition postmoderne – rapport sur le savoir*. Minuit : Paris, 109 p.
- (1988a). *Le postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*. Paris : Gallilée, 156 p.
- (1988b). *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris : Gallilée, 219 p.

Marzano, M. (2007). *Philosophie du corps*. Coll. Que sais-je, no. 3777, Paris : Puf, 127 p.

Masson, C. (2002). « Le rêve touche au mort. Du rêver au créer – la montée des visages » dans *Évolution Psychiatrique*, vol. 67, no. 2, pp. 344-357.

- (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*. France : Éditions Erès, 271 p.
- (2006). *Œuvres complètes de Freud – Résumé analytique*, Tome I, 1884-1905, Paris : Hermann, 196 p.

McLuhan, M. et Fiore, Q. (1967) *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. coordinated by Jerome Agel, New York : Bantam Books, 159 p.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1976, 531 p.

- (1960). « Le philosophe et son ombre », dans *Signes*. Paris : Gallimard, pp. 201-228.
- (1964a). *Le visible et l'invisible; suivi de Notes de travail*. Paris : Gallimard, 360 p.
- (1964b). *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 93 p.

Mesure, A. (2000). *Macke*. Cologne : Taschen, 95 p.

Miron, G. (1970). *L'homme rapaillé*. Montréal : Typo, 1998, 251 p.

Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Collin, 471 p.

Moscovici, M. (1991). *Il est arrivé quelque chose*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 417 p.

Nouvelle Revue de Psychanalyse (1987). no. 35, « Le champ visuel ». Paris : Gallimard, 322 p.

Nouvelle Revue de Psychanalyse (1991). no. 44, « Destins de L'image ». Paris : Gallimard, 308 p.

Nietzsche, F. W. (1882). *Le gai savoir*. Paris : Flammarion, 1997, 439 p.

Noë, A., (2004). *Action in perception*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 277 p.

- Platon. *La République*. Paris : Flammarion, 2002, 801p.
- Pontalis, J.-B. (1988). *Perdre de vue*. Paris : Gallimard, 307 p.
 - (1990). *La force d'attraction*. Paris : Seuil, 116 p.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible – esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Ritzer, G. (1997). *Postmodern Social theory*. États-Unis : McGraw-Hill Companies, 296 p.
- Rolland, J.-C. (2006). *Avant d'être celui qui parle*. Paris : Puf, 215 p.
- Roudinesco, E. (1986). *Histoire de la psychanalyse en France*. Vol. 2, Paris : Seuil.
- Scarfone, D.
- Scarfone, D. (1997) *Jean Laplanche*. Paris : PUF, 128 p.
 - (2000). « Formation d'idéal et Surmoi culturel », dans *Revue Française de Psychanalyse*, 5/2000, pp. 1589-1598.
 - (2004). « À quoi œuvre l'analyse? », dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*, no. 9, Fenouillet : In press, pp. 109-123.
 - (2006). « L'annonciation du rêve », dans *Libres cahiers pour la psychanalyse*, no. 14, Paris : In press, pp. 45-57.
- Scott, C. E (1990). «Postmodern language», dans *Postmodernism – Phylosophy and the arts*. Ed. Silverman, H. J., New York : Routledge, pp. 33-52.
- Souriau, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*, Paris : Puf, 1415 p.
- Taussig, M. (1992). « Tactility and distraction », dans *The nervous system*. New York : Routledge, pp. 141-148.
- Taylor, C. (1991). *Grandeur et misère de la modernité*. Québec (province) : Bellarmin, 1992, 150 p.
- Théry, I. (Déc. 1996). « Différence des sexes et différence des générations. L'institution familiale en déshérence », dans *Esprit*. Paris, pp. 65-90.
- Thibodeau, M. (2007). « Actes de vandalisme contre œuvres d'art », dans *La presse*. 16 octobre 2007, p. A21.
- Vischer, R. (1873). *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig : Hurman Credner.

- Wilde, O. (1890) *Le portrait de Dorian Gray*. Paris : Gallimard, 1992, 323 p.
- Winnicott, D.W. (1956). « La préoccupation maternelle primaire », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1969, pp.285-291.
- (1957). « La capacité d'être seul », dans *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1969, pp. 205-213.
 - (1971a). « La créativité et ses origines », dans *Jeu et réalité, L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975, pp.127-161.
 - (1971b). « L'utilisation de l'objet et le mode de relation à l'objet au travers des identifications », dans *Jeu et réalité, L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975, pp. 162-176.
 - (1971c). « La localisation de l'espace culturel », dans *Jeu et réalité, L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975, pp.177-191.
- Wölfflin, H. (1886). *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*. Paris : Ed. Carré, 1996.
- Zaltzman, N. (1998). *De la guérison psychanalytique*. Paris : PUF, 206 p.
- (2003). « De surcroît...? Le travail de culture? La guérison? L'analyse elle-même? », dans Green, A. (2003). *Le travail psychanalytique*. Paris : Puf, pp. 211-219.
- Zarader, J.-P. (2007). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Ellipses, 623 p.

Références électroniques :

Sites internet

- Dictionnaire Larousse Allemand-Français (2009). *Witz* :
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/allemand-francais/witz>,
- Lozano-Hemmer, R. (2007/2010). *Projects*, dans Rafael Lozano-Hemmer, Montréal, Canada : <http://www.lozano-hemmer.com>.
- Trésor de la langue française (2008). *Émouvoir* : <http://www.cnrtl.fr/definition/emouvoir>
- Wikipedia (2006/2010). *Anselm Kiefer*, dans Wikiprdia fr :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer.

Radio

- Laferrière, D. (2006). Émission radiophonique *Indicatif Présent*, 13 mai 2006. Première chaîne radio de Radio-Canada.

Annexe 1

Autorisations pour la reproduction d'images

Chère Avril Blanchet,

Merci pour votre message, je vous donne l'autorisation pour l'utilisation des images des œuvres de l'artiste Anselm Kiefer, dans le cadre de votre thèse

Merci d'indiquer la courtesy suivante:

Courtesy Anselm Kiefer, Yvon Lambert

Par ailleurs, dans le cas où vos recherches seraient publiées, merci de reprendre contact avec moi même et la galerie Yvon Lambert, pour un accord écrit

Merci par avance,

Bien à vous

Didier Barroso

Yvon Lambert, Paris

Montréal, le 18 mars 2010

Objet : autorisation de reproduction

Chère Mme Blanchet,

Suite à votre demande de reproduction du 7 mars 2011, demandant la permission de reproduire une œuvre de notre répertoire dans un mémoire de maîtrise, nous sommes heureux de vous accorder la permission :

- de reproduire l'œuvre « Die » de l'artiste Tony Smith
- dans cinq (5) copies de votre mémoire intitulée « L'Inconscient tactile ou les échos de la chair dans l'image », éditée pour votre usage personnel et pour des buts archivistiques à l'Université de Montréal, selon les conditions mentionnées ci-après :

L'utilisateur accepte d'inscrire l'information suivante sur chaque copie de la publication, à proximité de la reproduction : le nom de l'artiste, le titre original de l'œuvre, l'année de la création, la collection (si connue) et la mention du droit d'auteur suivante :

© Estate of Tony Smith / SODRAC (2011)

L'œuvre doit être reproduite dans son intégralité, sans aucune modification. Nous interdisons la reproduction des détails et toute surimpression de texte ou d'un élément étranger à l'œuvre sans autorisation préalable.

Nous accordons cette permission pour l'usage mentionné ci-dessus seulement. Toute autre utilisation de cette œuvre ou toute nouvelle publication du mémoire de maîtrise doit être autorisée préalablement par écrit par la SODRAC.

Nous espérons que le tout est à votre satisfaction. N'hésitez pas à nous contacter pour toute information.

Veuillez agréer, Madame Blanchet, nos sincères salutations.

Stephane Aleixandre
 Service des arts visuels et métiers d'art

Estimada Avril,

En respuesta a su correo en el que solicita imagen de la obra de Francisco de ZURBARÁN, La Santa Faz, c. 1660, N° Inv. 86/4, para hacer uso de ello en su tesis doctoral y una vez hablado sobre el tema con el Jefe de Departamento, Javier Novo, ha decidido enviarle la imagen en jpg. y a tamaño folio, sin costo alguno por su parte. En el caso de que en algún momento estuviera interesada en la publicación de la imagen, le ruego establezca contacto nuevamente con el Departamento de Colecciones de este Museo, con el fin de indicarte las gestiones pertinentes para la correspondiente autorización de reproducción.

Saludos cordiales,

Jasone Aspiazu
Bilduma Saila / Departamento de Colecciones
Bilboko Arte Eder Museoa-Museo de Bellas Artes de
Bilbao

Dear Avril

Re: Feeling and Form

Material Required: 1 fig from p64

Further to your recent email permission is granted for use of the above material in your forthcoming dissertation, subject to the following conditions:

1. The material to be quoted/produced was published without credit to another source. If another source is acknowledged, please apply directly to that source for permission clearance.
2. Permission is for non-exclusive, English language rights, and covers **use in your dissertation only** (print and/or electronic format of dissertation) only. Any further use (including further storage, transmission or reproduction by electronic means) shall be the subject of a separate application for permission.
3. Full acknowledgement must be given to the original source, with full details of figure/page numbers, title, author(s), publisher and year of publication.

Yours sincerely

Lizzy Yates
Permissions Administrator
T&F Royalties Department

Dear Avril Blanchet,

Thank you very much for your request.

We herewith confirm our permission to reproduce the photograph of the painting from our collection „Großes helles Schaufenster“ (1912) by August Macke in your doctoral thesis.

With my best wishes und regards,

Peter Pürer

Sprengel Museum Hannover