

Freud devant l'objet de l'art

Pour une pensée de l'atteinte

« Quand, nanti du pôle nord, on découvre le pôle sud, on n'est pas saisi par la violence d'un événement irréparable qu'il faut toute la force de l'imaginaire pour combler par des représentations et tout l'égarement de l'affect pour déplacer sur d'autres représentants; c'est plutôt l'inverse, une telle découverte est celle d'un complément [...]; mais l'entrée du sujet dans le désir par la castration est toujours quelque chose comme sa mort »

J.-F. Lyotard, *Discours, figure*

L, art et plus particulièrement certaines œuvres auront exercé sur Freud un attrait irrépissible. En témoignent, entre autres, ses écrits esthétiques, textes dont l'élaboration semblerait requise par la persistance d'un quelconque point obscur, détail ou fragment de l'œuvre littéraire ou artistique, dont l'investigation psychanalytique – avec son *flot de lumière*¹ – permettrait de déconstruire le caractère énigmatique.

Devant ce qui constitue autant de rencontres (de scènes d'écriture et de lecture, de transferts) pour une pensée soumise à l'effet d'un dessaisissement, une pensée œuvrée dans et par l'écriture, une pensée atteinte par ce qui, de cette écriture, porte la marque du trouble et fait à nouveau événement, le présent texte se voudrait une réflexion sur le statut épistémologique qu'il conviendrait d'accorder à l'art, à l'effet de l'objet de l'art, dans l'élaboration de la pensée théorique freudienne². Quel rôle l'objet de l'art serait-il susceptible de jouer pour Freud ? Ses écrits esthétiques agiraient-ils, par exemple, comme autant de preuves de la pertinence de ses postulats métapsychologiques ? Devrait-on les considérer

comme des matériaux secondaires, voire *illégitimes* par rapport à la clinique ? Ces essais ne seraient-ils pas, au contraire, aussi pertinents puisque au service de son élaboration, ne constitueraient-ils pas plutôt ce qui déclencherait chez Freud l'élaboration théorique ?

Si une première lecture des textes sur l'art peut aisément convaincre que Freud vise bel et bien à faire la preuve de ses découvertes et à démontrer la validité de la méthode psychanalytique, il n'en subsiste pas moins un reste qui échappe sans doute au texte et tout à la fois le constitue ; un reste qui, selon l'hypothèse de lecture que je proposerai ici, aurait à voir avec ce qui se présenterait comme un choc de rencontre entre le récepteur et l'œuvre : devant l'image ou le texte de l'art quelque chose serait susceptible d'atteindre le regard et la pensée, provoquant parfois, dans la fulgurance des jeux de rupture, l'effet d'un dessaisissement. Si l'angle de vision, la perspective de lecture adoptés dans le présent texte mettent l'accent sur l'effet de l'objet de l'art sur celui qui le reçoit (et le perpétue), c'est que la pensée théorique freudienne s'élaborerait à partir de ce lieu même : le lieu d'une atteinte où se joueraient les modalités du pli et du repli du refoulement.

À partir, donc, de ce qui ferait effraction³ dans le lisible ou le visible d'un texte ou d'une image de l'art, à partir de ce qui se présenterait comme une énigme et imposerait à la pensée l'exigence d'un dévoilement, Freud aura cherché à soutirer une quelconque connaissance, consignée dans des textes communément (commodément ?) regroupés sous la rubrique de la *psychanalyse appliquée*. Trois des écrits esthétiques freudiens ont été retenus : *Le délire et les rêves dans La Gradiva de Jensen* (1907), *Le Moïse de Michel-Ange* (1914) et *L'inquiétante étrangeté* (1919)⁴, non pas qu'il soit question de s'attarder au contenu du texte en tant que tel, mais bien de laisser travailler l'ouverture, voire la déchirure qu'auraient pu provoquer l'événement dit esthétique sur l'inconscient du récepteur, en d'autres termes, son effet sur la pensée freudienne. Si, pour Freud, l'expérience esthétique semble d'abord se jouer dans le plaisir de la fascination – *La Gradiva* se présente comme un texte de concordances, ce qui appelle une remise en cause –, il s'avère que la persistance de l'effet d'énigme et la poursuite de l'investigation risquent fort de faire basculer la pensée dans un lieu psychique où dominant plutôt l'incertitude et l'effroi. À la mesure de l'emprise que l'œuvre exerce sur Freud et de la violence inhérente à cette

attraction, le *Moïse* de Michel-Ange, il en sera question plus loin, nécessite la prise en compte d'une antériorité qui à la fois voile et révèle ce qu'elle comporte de traumatique – ce qui semble s'imposer à Freud et orienter le sens de ses recherches ne lui permettant pas de faire l'économie d'un trouble. Ce trouble, Freud tentera d'en rendre compte dans un texte non moins troublant, celui de *L'inquiétante étrangeté*, texte qui annonce ce tournant radical de la pensée freudienne qui, en 1920, le conduira à postuler un *au-delà du principe de plaisir*. Thanatos se profilant sous les traits d'Éros, coexistence de l'antagonisme pulsionnel – pulsionnel de vie, pulsionnel de mort –, l'éprouvé d'*Unheimliche* ne menacerait-il pas la pensée d'un sujet soumis à l'emprise de la pulsion épistémologique persistant dans sa quête sous la gouverne de la *Wissendrang* ?

Selon cette perspective, les textes de Freud sur l'art n'auraient que très peu à voir avec la psychanalyse dite *appliquée*, terme qui témoignerait de la maîtrise d'une pensée assurée. À l'inverse de quoi je postulerai l'existence d'une convergence entre l'effet de l'objet de l'art sur la pensée freudienne et l'élaboration de la théorie sexuelle (séduction) ou, en d'autres termes, l'hypothèse du *traumatisme sexuel passif*. Suivre la voie régrédiente de la psychanalyse ne peut que porter le sujet de l'investigation vers cet insaisissable qui pourtant (des)saisit la pensée et oriente l'élaboration théorique. Suivre Freud au travers de ses essais esthétiques serait, selon moi, (dé)construire la théorie sexuelle et entr'ouvrir le tissu qui voile et révèle cette déchirure qui constitue l'inconscient, amenant la pensée au plus près du temps logiquement déduit de sa constitution. La lecture des textes de Freud sur l'art conduirait donc jusqu'à ce lieu éminemment ambigu, sorte d'*espace interstitiel*⁵, ouvert sous la rupture d'un choc de rencontre qui semblerait rapprocher la pensée de son origine conceptualisante. Ce lieu présenterait comme toile de fond quelque chose du sexuel originaire, un impensable qui imposerait néanmoins à la pensée l'exigence d'une élaboration.



La conception freudienne de l'art : de la fascination à la possession

« L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours⁶. » Cet énoncé, tiré de *Totem et tabou*, pourrait sans doute résumer la conception de Freud en ce qui a trait à l'art, une conception qui

traversera ponctuellement son œuvre. Comment, en effet, l'œuvre d'art ou la création littéraire permettent-elles la libération d'émotions qu'on ignorait même être en mesure de ressentir ? *Prime de séduction*, jouissance de nos fantasmes *sans reproche et sans honte* par l'entreprise sublimatoire des créateurs, ces *précieux alliés* dont il faut *placer bien haut le témoignage* ne puisent-ils pas « à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science⁷ » ? Ce témoignage de haute estime ne permet-il pas à Freud une appropriation du texte ou de l'image afin de procéder à la démonstration – si ce n'est de faire la preuve – de la validité des concepts théoriques de sa métapsychologie et ainsi convaincre de la scientificité de la psychanalyse ?

Freud aura tôt fait, avec *La Gradiva*, d'assurer le lecteur de la prévalence des lois psychiques dans le travail du rêve et de démontrer l'efficacité de sa méthode interprétative. L'énigme du Moïse de Michel-Ange sera aussitôt résolue si l'on prend en considération le moment antérieur à la représentation, moment effacé mais dont la sculpture porte encore la trace ; il s'agira pour cela de mettre en application les modes de déchiffrement mis au jour par la psychanalyse, par exemple, l'attention portée aux détails *indifférents*. Le caractère d'inquiétante étrangeté pourra sans difficulté être apposé à ce qui, du refoulé, fait retour, à ce familier qui aurait dû rester caché et qui néanmoins se manifeste.

L'art, donc, est le seul domaine où la toute-puissance des idées domine encore, là où « les aspirations de toute-puissance de l'humanité primitive sont restées pour ainsi dire en vigueur⁸ ». L'énoncé freudien ne mérite-t-il pas qu'on s'y arrête ? Ne s'agit-il pas, à première vue, d'une conception de l'art quelque peu singulière ? Freud attribue ce reliquat du mode de pensée animiste à l'œuvre dans l'art aux intentions magiques d'abord visées par l'art des primitifs, soit celles qui consistaient, par exemple, à exorciser, à imposer une quelconque contrainte, ou encore, à exercer un pouvoir sur d'autres volontés ou sur les choses. La conception freudienne, qui pose la survivance de la *magie de l'art* et qui, déconstructionniste avant la lettre, dissout l'opposition du sens propre et du sens figuré accordés à cette expression, ne laisse-t-elle pas transparaître ce qu'il en serait de l'effet de l'objet de l'art, et de celui-ci sur Freud lui-même : quelque chose comme un pouvoir *magique* susceptible de capter le regard et de saisir la pensée d'un sujet devant ce qui le *prend* ainsi ? L'*Hilflosigkeit* se profilerait dans cette idée.

Si, *dans l'art seulement*, un homme *tourmenté par des désirs*, peut *encore* faire quelque chose qui ressemble à une satisfaction, cela est dû à l'*illusion artistique*, un jeu qui « produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel ». Aussi Freud conclura-t-il que « c'est *avec raison* qu'on parle de la magie de l'art⁹ ». C'est à cette *confusion* propre à l'effet de l'objet de l'art qu'il m'importe de m'attarder, non sans reconnaître après Freud que c'est bien la raison, une certaine raison, qui fait qu'on en parle. Il s'agit d'une confusion qui viendrait estomper la distinction entre le *réel authentique* et l'*illusion artistique* et qui serait dès lors susceptible de provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté comme tout ce qui procède d'une indécision essentielle, présente l'indifférencié, bref, s'impose comme une pensée de la dispersion. Les pouvoirs de l'art devraient ainsi leur efficace au maintien (retour) du mode de pensée animiste, là où la chose et sa représentation se confondent, là où imiter devient accomplir. L'enseignement freudien ne repose-t-il pas sur cette réalité *durable* ? Penser la chose, c'est la faire advenir, il n'y aurait *justement* pas (c'est là la *raison* de la *raison*) pour l'inconscient de distinction ; pensée et magie se superposent ainsi à un *degré premier*¹⁰. Du corps *possédé* de l'hystérique, aux pouvoirs magiques et à l'animisme de la toute-puissance des idées, jusqu'au démoniaque d'un pulsionnel de mort, la pensée freudienne semblerait (s')inscrire, en un de ses axes, (dans) une topique de la possession, réserve d'*Unheimliche*. Ne puis-je rappeler, dans ce contexte, le caractère tout aussi magique du *Wunderblock*, machine (machination) d'inscription-conservation qui marque bien l'indéfectibilité de ce qui ne se re-marque pas, ni visible ni invisible ?

« Une disposition *rationaliste* ou peut-être analytique, regimbe en moi, refusant que je puisse être *pris* sans en même temps *savoir* pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi », écrit Freud en 1914, en ajoutant que si, en matière d'art, « l'*intelligence adéquate* me fait au fond défaut [...], les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant¹¹ ». Au-delà des énoncés de preuves et selon l'esprit de cette prise (cette prise de l'esprit), quelque chose d'*autre* se manifesterait à l'évidence pour Freud. Il est dès lors possible d'affirmer que Freud trouve dans le texte ou l'image de l'art ce qui « déclenche en lui l'exigence de penser comme s'il lui fallait *se délivrer* de la fascination par l'observation (le *Moïse* de Saint-Pierre-aux-lyens), du mystère par l'investigation (la *Sainte Anne*), du charme par l'interprétation (la *Gradiva*)¹² ». Et, ajouterais-je, de l'effroi par la

théorisation (*L'inquiétante étrangeté*). Mais, Pontalis le souligne fort bien, Freud se laissera ravir ou saisir par ce qui, de l'œuvre, ferait effraction, un « saisissement qui seul est de nature à provoquer le dessaisissement de soi et la défaillance de toute pensée assurée¹³ ». Ne serait-ce pas ce qui ressortit à la *magie* de l'objet de l'art sur celui qui le reçoit, c'est-à-dire, un pouvoir susceptible de provoquer ce trouble qui nous délogerait de notre position de regardant pour nous faire pénétrer dans un champ virtuel où se jouerait plutôt une double motion : *ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹⁴, devant ce qui s'offre comme une vue inconciliable, l'ouverture à une altérité irréductible ?

Dans *L'avenir d'une illusion*, texte rédigé quinze ans après *Totem et tabou*, Freud stipule que la personnification des forces de la nature, l'animisme, suit un modèle infantile duquel dérive le besoin de l'homme « de mettre fin à son désespacement et à sa détresse en face des redoutables forces de la nature¹⁵ ». Freud nous instruit qu'il a depuis lors effectué une découverte, celle du *facteur de la faiblesse et de la détresse humaines* devant ces forces surpuissantes de la nature¹⁶ ; devant, donc, ce qui fait événement, trouble la pensée et déborde le moi.

La conception de Freud en ce qui a trait à l'effet de l'art, tout comme, il va sans dire, ce qui ressortit à ses rencontres esthétiques, – il en sera question sous peu –, semblerait ouvrir sur cette faille qui déclenche l'investigation et conduit à l'élaboration d'une pensée théorique ; ou encore, la pensée théorique contenue en germe, en *gestation*, rencontre là l'objet de son émergence. Ainsi serait révélée une étrange similitude entre le corpus freudien des textes sur l'art et le lieu d'où sourd et où conduit l'investigation : un sexuel *de vie et mort confondues*, selon les termes de J. Mauger¹⁷.



La Gradiva : un heureux dé-lire

Texte trouvaille, la Gradiva rassure. Jeune et prometteuse, *celle qui avance* ne présente-t-elle pas d'étonnantes similitudes avec cette nouvelle science psychanalytique dont le fondateur cherche, si ce n'est à dévoiler les charmes, à tout le moins à illustrer ses thèses et à *confirmer ses trouvailles* ? Les concordances abondent, la métaphore archéologique et la sensibilité du romancier fournissent à un Freud ravi de multiples exemples

coïncidents de double détermination. La *fantaisie pompéienne* procure à Freud l'occasion, hors du doute et de l'incertain, de démontrer qu'un seul et même terme à la fois voile et révèle la réalité du désir : n'est-ce pas, écrit-il, « un triomphe de spirituelle ingéniosité que de réussir à présenter dans la même formulation le délire et la vérité¹⁸ » ? Quant à l'ensevelissement de Pompéi, cette *disparition-conservation du passé* présente une *similitude parfaite* avec le refoulement et fournit par le fait même une preuve de la permanence des inscriptions psychiques¹⁹. Qui plus est, l'énigme est résolue et la fin *joyeuse* : l'investigateur délivré de l'emprise du délire rencontre, non pas l'espace mortifère d'un vide appréhendé, mais la main de son amour d'enfance retrouvé, *chaude et vivante, incontestablement réelle*²⁰ : *l'érotique triomphe*.

« Le plaisir des concordances n'est si vif que parce qu'il vient répondre à une discordance première, première parce que sexuelle, figurée par la démarche de la *Gradiva*²¹ [...]. » Discordance première, l'introduction – ou l'*intromission*, en terme laplanchiste – du sexuel énigmatique imposerait à la pensée l'activité théorique. *Quel est le sexe de Gradiva* ? Freud aura fort bien reconnu la question de l'énigme posée en toutes lettres dans la fantaisie de Jensen, mais peut-être moins directement, semblerait-il, les enjeux de l'investigation intellectuelle devant la confrontation sexuelle dont l'exigence d'une théorisation se dessinait déjà sans doute dans sa pensée. *La Gradiva* reprend assurément la *démarche* reproduisant « l'intérêt intellectuel pour les énigmes de la vie sexuelle » développée par Freud dans *Les théories sexuelles infantiles*, texte qui paraît un an après *La Gradiva* ; voyons brièvement de quoi il en retourne.

Par suite de ce qui fait effraction ou rupture pour la pensée soumise à un contenu inconciliable, la pulsion d'investigation déclenche, sous la poussée de savoir, l'activité intellectuelle. Tentative de mise en sens afin de colmater la brèche ouverte dans la psyché, une théorie est élaborée. Ainsi la fascination qu'exerce *La Gradiva* sur Freud ne tient peut-être pas uniquement à la concordance du texte avec la théorie des rêves, mais encore à la *convergence* entre la pensée et le sexuel. Mise en mouvement sous la pression causée par l'énigme sexuelle, « la pensée ne rompra jamais ce lien originel », cette liaison chiasmatisée : *désir sexuel de savoir, désir de savoir sexuel*²². En quoi apparaîtrait le sexuel dans la *conception* de toute théorie²³.

Du reste, l'insistante question semble bel et bien demeurer en suspens : *quel est le sexe de Gradiva ?* Certes ; mais aussi, Freud le souligne en toutes lettres : quelle est sa *nature* ? Celle d'une femme, vivante, ou celle d'une défunte revenante ? La curiosité érotique de Norbert Hanold pour le corps de la femme n'apparaît-elle pas dans ce qui présente *l'étrange oscillation de Gradiva entre la vie et la mort*²⁴ ? L'intuition freudienne mérite d'être reprise pour peu qu'elle soit ramenée du côté de l'inconscient, d'où elle insiste. L'étrange oscillation entre la vie et la mort, ne serait-ce pas là où l'investigation, mue par la poussée de savoir, conduirait la pensée : aux confins d'un *in-concevable* ? « L'engouement de notre héros, pose encore Freud, n'est-il pas aussi un véritable état amoureux, orienté encore, sans doute, vers le *passé* et l'*inanimé*²⁵ ? » Au-delà du fait que l'on conçoive aisément que l'orientation scientifique de Norbert Hanold témoigne d'un déplacement sur des *femmes de pierre et de bronze*, cette question de vie et de mort – le vivant ou l'inanimé – préfigure celle qui, en 1919, sera au cœur de la confusion ou du litige susceptibles de provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté. Car *le sexuel* est en psychanalyse un sexuel (des origines) qui excède toute forme, « un sexuel délié avant d'être relié, un sexuel vie et mort confondues²⁶ ». Enfin, ne present-on pas que cette idée habitait déjà la pensée de Freud lorsqu'il s'interroge quant à la nature des pulsions : seraient-elles toujours des composantes de la pulsion sexuelle ou pourraient-elles être d'*une autre sorte* ? Problème, répond Freud, qui peut rester indifférent pour le cas précis de l'analyse de *Gradiva*²⁷ : Éros domine.

Une question encore semble hanter le texte : l'imagination de l'écrivain est-elle soumise à d'*autres forces que l'arbitraire* ? La question du texte serait aussi, en doublet, celle qui confronte Freud dans la fascination et dans l'effroi d'un *donné à voir* : l'énigme quant à la *nature* de l'imagination artistique, du pouvoir d'*engendrement*, et qui redouble la question *première, parce que sexuelle*. *La Gradiva* semblerait conduire la pensée de Freud jusqu'à ce seuil, point aveugle ou mort ? L'art n'aurait-il pas *pouvoir d'incarnation*²⁸ ? D'où l'impérative nécessité non seulement de prouver que les fantaisies ne sont pas uniquement des *productions arbitraires* de l'imagination — et qu'elles sont plutôt déterminées par le *matériel des impressions d'enfance*, matériel refoulé mais qui agit toujours —, mais encore d'obtenir des faits et des confirmations qui corroborent les théories élaborées²⁹. Sans quoi s'ouvre la faille devant la pensée de l'investigateur.

En ce qui a trait à la question première, celle qui déclenche l'activité intellectuelle – *d'où viennent les enfants ?* –, Freud stipule qu'elle est, « comme toute recherche, un produit de l'urgence de la vie comme si l'on avait assigné à la pensée cette tâche de prévenir le retour d'événements si redoutés³⁰ ». L'éprouvé d'*Unheimliche* viendra en effet confirmer, quelques années plus tard, que tel est bien le cas, malgré la prévention.



Le Moïse : texte voile ou la fascination du détail

On ne peut qu'avouer sa perplexité lorsque, la lecture terminée, on repose l'essai que Freud intitule *Le Moïse de Michel-Ange*, rédigé en 1913 et publié en 1914. Freud se livrerait à un bien étrange exercice : la preuve n'est-elle pas aléatoire et la conclusion presque douteuse ? L'entreprise elle-même semble relever de quelque projet fou. L'énigme non seulement persiste, elle constitue le texte.

Les notices biographiques nous apprennent que Freud voit la statue de Michel-Ange pour la première fois en 1901 et que, depuis ce temps, il retournera à l'église de Saint-Pierre-aux-liens à chacune de ses visites à Rome, « car, avouera Freud, aucune œuvre plastique n'a jamais produit sur moi un effet plus intense³¹ ». À la lecture du compte-rendu de ses visites répétées, on prend la mesure du dessaisissement de Freud devant *ce qui nous empoigne aussi puissamment*, devant une œuvre *subjugante* et qui résiste à *l'entendement compréhensif*³². Nous sommes, semblerait-il, et dans la fascination et bien *au-delà*. Seule issue pour conjurer le trouble et permettre la levée de l'emprise : *interpréter*, dégager le *sens* et le *contenu* de l'œuvre ; découvrir, enfin, *l'intention de l'artiste*. La psychanalyse, pose Freud, n'a-t-elle pas « résolu la première l'énigme de l'effet produit par cette tragédie [Hamlet] en rapportant sa matière au thème œdipien³³ » ? Et d'avoir ainsi découvert la clé de l'énigme lui ouvrant l'accès de Thèbes, le vainqueur n'aura-t-il pas à payer d'un lourd tribut son dévoilement ? Il semble bien être question de regards échangés entre ce Moïse et Freud, de regardant à regardé. Peut-être même la fascination des regards *père/fils* aurait-elle pour but de voiler ce qui ressortit à cet espace intervallaire : l'entre-deux de regards qui ne sauraient se croiser ?

Au moment d'exposer sa production aux yeux des lecteurs, comme chacun le sait, l'auteur du *Moïse de Michel-Ange* aura choisi de dissimuler son identité : « [...] je n'ai osé [le] présenter que d'une façon anonyme³⁴. » On trouve également, sous la plume de Freud, le souhait que l'interprétation vienne résoudre l'énigmatique attrait en donnant lieu à un processus qui soit intelligible, *sans faille*. « *C'est pour empêcher cela.* » L'énoncé, souligné par Freud, indique les enjeux à éviter : « briser les tables » et « accomplir l'œuvre de la vengeance³⁵ ». En appliquant sa méthode psychanalytique, c'est-à-dire la prise en compte de détails jugés d'ordinaire comme étant insignifiants, Freud est en mesure d'infirmer l'interprétation généralement acceptée d'un Moïse qui, fou de rage devant la vision qui s'offre à lui, s'apprête à bondir et à fracasser les tables de la loi. L'interprétation que Freud nous livre au sujet des intentions de l'artiste induit au contraire la répression de l'impulsion, la retenue du geste sous la menace du bris des tables : lorsqu'il sent le glissement incessant des tables et leur position devenir précaire sous l'impulsion qui le saisit, Moïse aurait refréné l'acte dangereux.

La *crainte de l'action de forces démoniaques*, le châtiment qui *punit l'audacieux*, le *tabou violé qui se venge tout seul*, sont parmi les propositions qui, dans *Totem et tabou*, sont portées au compte de l'ambivalence, de l'envie et de l'hostilité primitive à l'égard du souverain *empreint de la force magique* et qui peuvent être rapportées *au complexe paternel de l'enfance*³⁶. La psychanalyse n'est-elle pas en mesure d'invalider la croyance selon laquelle « nous n'éprouvons pas la moindre tentation de transgresser des commandements dans le genre de *tu ne tueras point* », puisque, dans l'inconscient, « la tentation de tuer est plus forte³⁷ » ? Ces propositions ne nous permettraient-elles pas de saisir, devant le choc de l'œuvre et l'ampleur de l'atteinte, la nécessité de l'interprétation *sans faille* ?

L'*action violente* est contenue, il n'y aura pas de *vengeance*, la *fureur est domptée*. « Nous pouvons maintenant reprendre cette interprétation abandonnée, notre Moïse ne bondira pas de son siège [...]»³⁸. » Le Moïse de Michel-Ange ne relève-t-il pas, selon l'interprétation freudienne, « de la plus haute prouesse psychique qui soit à la portée d'un humain : l'étouffement de sa propre passion au profit et au nom d'une mission à laquelle on s'est consacré³⁹ » ? Pourtant Freud ne nous avait-il pas livré, dès

l'abord, l'expression du désir et sa nécessaire couverture : « celui de trouver encore une autre source à cet effet⁴⁰ », l'effet de rupture de l'œuvre ?

Le postulat théorique sur lequel repose l'interprétation freudienne est avant tout temporel : ce n'est pas que l'interprétation usuelle soit entièrement fautive, mais, induit Freud, Michel-Ange aurait plutôt choisi de représenter le temps second d'une séquence événementielle. « Cette main est-elle donc libre ? [...] est-ce que de telles évolutions mimiques ne lui sont pas interdites par l'importance de sa tâche⁴¹ ? » Ces questions sublimatoires secondarisées laissent sans doute transparaître quelque chose des motions pulsionnelles qui les sous-tendent. Ne sommes-nous pas témoins de motions (mimiques) s'étant produites à des *stades antérieurs* dont il est question d'*annuler les traces* ou encore, du *reste d'un mouvement qui a déjà eu lieu* ? Le Moïse agirait-il sur un sujet fasciné/médusé selon les modalités d'un après-coup, un événement deuxième venant raviver le souvenir et provoquer le traumatisme ? N'est-il pas de même question de ce qui orienterait le regard et rapprocherait la pensée de cet au-delà pressenti dans la dangerosité du mouvement régrédient sous l'impulsion de la *Wirkung*⁴² : l'attraction vers un temps premier, vers ce qui devrait rester dans l'ombre ?

Je m'attarderai à un dernier postulat de l'interprétation freudienne. La statue du Moïse faisant partie d'un ensemble, un monument funéraire à la mémoire de Jules II, l'expression d'une colère trop vive ne saurait dans ces circonstances être de mise. D'autant plus, insiste Freud, que Moïse ne pouvait donner l'impression qu'il allait bondir et laisser en plan les autres personnages assis. *Gardien du tombeau*, Michel-Ange a placé sur le monument funéraire *un autre Moïse*, qui est *supérieur*. En quoi Freud aurait saisi que c'est bien la mort qui étouffe la *tempête des passions*⁴³. *Le motif du choix des coffrets*⁴⁴, essai rédigé presque simultanément avec *Le Moïse*, pose justement la question de la mort, cet inexorable destin auquel l'être humain chercherait à échapper. Rappelons, dans ce contexte, les *forces écrasantes de la nature*. Procédant à une lecture du *Roi Lear*, Freud étudie la question du choix des coffrets, celui contenant le plomb permettant d'épouser la femme la plus belle et la meilleure. Freud postule qu'en vertu de la pâleur du plomb, l'homme choisirait la mort ; sous les diverses représentations substitutives et inversions visant sa dissimulation, la mort se présenterait donc sous les traits d'une femme. L'interprétation psychanalytique permet

d'induire que les coffrets sont aussi des femmes, « des symboles de ce qui est l'essentiel en la femme⁴⁵ ». Freud expose la substitution et l'inversion du désir en vertu du lien archaïque qui unissait autrefois l'amour et la mort : les *déeses maternelles* ayant été « aussi bien des génitrices que des destructrices, aussi bien des déesses de la vie et de la fécondation que des déesses de la mort⁴⁶ ».

Ces *détails* permettraient peut-être de poser la figure du père/Moïse comme écran (voile et révélateur) devant la figuration maternelle, génitrice/destructrice dont les traits *frisent l'inquiétante étrangeté*⁴⁷, ou à tout le moins d'induire que la confrontation à l'énigme esthétique conduirait Freud vers cet au-delà, l'inconciliable qui ne saurait être vu, ce « lointain inappréciable devenu comme la puissance souveraine et dernière des choses⁴⁸ ». Si dans *Totem et tabou*, Freud était en mesure de rapporter tout affect à la relation père-fils, il nous aura instruit, dans *L'avenir d'une illusion*, de sa découverte, que je rappelle de nouveau, concernant le facteur de la faiblesse et de la détresse humaines : serait désormais transféré à la détresse tout ce qui était auparavant complexe paternel, écrira Freud. C'est ainsi que, suivant les termes de Granoff, dans l'histoire de l'écrit freudien, le complexe paternel mènerait à « la rencontre du féminin [...] en ouvrant dans l'écrit la brèche d'une nouvelle perspective⁴⁹ ». Une brèche qui, soudainement, à la faveur du choc de rencontre de l'œuvre soumet le regard et la pensée à un visuel (virtuel) *unheimlich*, non sans que dans un même mouvement le repli du refoulement obstrue l'angle de vue.



L'Unheimliche : le sexe et la mort confondus

Posons d'abord cette évidence : la propension à interroger le champ *unheimlich* vient de cette donnée irréductible qui s'impose à Freud avec tant d'insistance qu'il lui faudra accorder à celle-ci une forme conceptuelle et l'intégrer à sa pensée théorique au risque d'en mettre en jeu l'équilibre. Les résistances et l'incessant *retour du même* se manifestant dans la cure obligeront Freud à postuler un *au-delà du principe du plaisir*, le pulsionnel de mort.

Si *La Gradiva* se présente comme texte de la concordance, l'*Unheimliche* serait *texte de l'incertitude*⁵⁰, rendant manifeste l'imbrication du style dans

la pratique de la théorie. Incertitude du sujet traité et incertitude du traitement, la tâche de Freud – résoudre l'énigme de l'étrangement inquiétant – révèle le paradoxe qui la constitue : tenter de cerner ce qui ressortit au domaine de l'étranger, ce qui toujours échappe et excède la liaison. Aussi Freud nous révélera-t-il dès l'abord ses postulats : « L'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier⁵¹. » Procédant ensuite à une présentation exhaustive des différentes significations du terme, laquelle conduira à la coïncidence des significations de l'*Heimlich* et de l'*Unheimliche*, Freud est en mesure d'énoncer : « Serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti⁵². » L'inconscient dynamique – pulsions, refoulement, retour du refoulé – permet d'assurer la réalité de la structure métapsychologique. Ce qui *ressortit à l'effrayant* provoque évidemment l'effroi, effroi qui s'empare du sujet lorsqu'il « tombe dans la situation dangereuse sans y être préparé⁵³ ». D'où les multiples échappées du texte freudien et l'incessant retour du même, Freud ayant fort bien saisi en quoi l'inquiétante étrangeté tient du traumatique et de l'effet de rupture : ce qui du corps de l'œuvre ou de l'autre fait effraction à la psyché *non préparée*, ce qui, faisant retour, soumet *avec raison* la pensée à une indécision essentielle.

Un aspect du texte freudien semble fort bien reproduire les caractéristiques de l'inquiétant étrange et puiser aux jeux de la répétition son fonctionnement : Freud stipule avec insistance que l'*incertitude intellectuelle* n'est pas un facteur suffisant pour engendrer l'inquiétante étrangeté, une insistance renouvelée puisque cet énoncé fera retour en divers endroits du texte, tel un objet reflué qui refait surface en des lieux inattendus. L'incertitude quant à savoir si un personnage ou une chose est vivant ou inanimé, ou si « l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant » ne représente pas, écrit Freud, un critère suffisant pour susciter le sentiment d'inquiétante étrangeté. Cette proposition que Freud rejette avec vigueur est soumise par Jentsch dans sa lecture du conte d'Hoffman *L'homme au sable* et l'objet du litige concerne la poupée Olympia. Si l'incertitude intellectuelle *n'a rien à voir* avec cet effet et que le doute – Olympia est-elle vivante ou inanimée ? – *n'entre pas du tout en ligne de compte*, c'est qu'il est un exemple bien plus probant d'inquiétante étrangeté : il ne fait *aucun doute* pour Freud que le sentiment d'inquiétante étrangeté « se rattache directement à la figure de l'Homme au sable, donc

à la représentation d'être privé de ses yeux⁵⁴ ». L'énigme est reconstituée dès lors qu'on substitue à l'Homme au sable/Coppélius/Coppola le père dont l'enfant/Nathanaël redoute la menace de castration. Freud nous aura aussi habitués à lire la dénégation : on ne pourra fermer les yeux sur l'inquiétante récurrence de la question litigieuse, ni s'empêcher de voir, dans les yeux d'Olympia, un double de Gradiva.

En 1909 déjà, la question de l'incertitude confrontait un autre *investigateur* portant un intérêt *particulièrement vif* à son *fait-pipi*. Le petit Hans « en vient ainsi à découvrir que l'on peut, d'après la présence ou l'absence d'un fait-pipi, distinguer le *vivant* de l'*inanimé*⁵⁵ ». Freud fait état d'un risque, le « trop grand ébranlement de sa *philosophie du monde* » que comporterait le fait de « renoncer à la présence de cet organe chez un être semblable à lui », c'est-à-dire un être vivant⁵⁶. Blessure narcissique, menace d'un ébranlement trop grand, l'effroi ne survient-il pas *quand on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé* ? Si la mère n'a pas de fait-pipi – une vérité qui, selon les postulats des *Théories sexuelles infantiles*, aurait été reconnue au départ, puis refoulée avant d'être voilée par la mise en place de théories – ne nous trouvons-nous pas devant une étrange équation originaire (une *confusion* ?) entre l'absence de pénis et l'inanimé ? Ou, plus justement, une équation qui donnerait à penser le sexe féminin si ce n'est du côté de l'inanimé, à tout le moins du côté du doute et de l'incertain susceptibles de provoquer un *ébranlement trop grand* ? Sans doute faut-il rappeler le lien archaïque unissant *génitrice* et *destructrice* et voir en cela ce qui, du pulsionnel de vie-mort, ressortit à l'impensable. D'où la nécessité de tenter d'oblitérer ce qui soumet à l'incertitude intellectuelle, l'inconciliable pour la pensée, et de poser Olympia comme une représentation du complexe féminin de Nathanaël, là où la question risque de se faire moins insistante. De même le fantasme de la conception homosexuelle (Coppola/Spanlanzani) ou celui de l'auto-engendrement permettraient-ils de mettre un voile sur le lieu du vide, béance ouverte par ce qui ressortit à l'autre *comme autre* et devant quoi la pensée soumise à cette épreuve paradoxale tenterait de donner forme. Et « si c'était l'invisible de la mère ? », demandera Pontalis, tout en postulant un « visible qui ne saisit pas le regard⁵⁷ ».

L'inquiétante étrangeté ramène *l'antique conception du monde de l'animisme* caractérisée par la toute-puissance des pensées ; et les motifs

d'inquiétante étrangeté se conçoivent si, avec Freud, on fait correspondre ces *perturbations du moi* à une « régression à des époques où le moi ne s'était pas encore nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui⁵⁸ ». Il est, poursuit Freud, une source *extrême* d'inquiétante étrangeté : la compulsion de répétition, aspect plus *originnaire* et *démonique* de la vie psychique. La poussée vers l'antérieur qui anime la pulsion de mort a pour but ultime, peut-on lire dans *Au-delà du principe de plaisir*, de ramener le vivant (organique) à l'état inanimé : « *Le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*⁵⁹. » Dans la poursuite de sa quête, Freud est contraint à répertorier des *cas indubitables* d'inquiétante étrangeté, une exploration qui frôle de plus en plus près l'horrible et l'effrayant, là où les limites s'estompent, où se profile pour la pensée la menace d'indistinction, celle d'une inclusion réciproque ou d'un effacement dangereux. De l'*antique conception du monde* à l'*antique terre natale*, les figurations de l'étrangement inquiétant qui régissent le texte freudien conduisent au plus près de ce non-figurable constitutif de l'inconscient.

Il est probable, dira Freud au sujet de la crainte des morts, que celle-ci conserve son sens ancien : ennemi du survivant, le mort aurait l'intention de l'entraîner avec lui. Le fantasme d'être enterré vivant remporterait ainsi *le prix* de l'étrangement inquiétant : « L'*Unheimliche* qui rentre dans l'*Heimliche*, la tête la première, naissant à l'envers⁶⁰. » Il en est de même pour *certaines névrosés*, ajoute Freud, envers le sexe de la femme ; *Mutterleib*, le sein ou le corps maternel, ce *coffret* ne révélerait-il pas une identité archaïque, génitrice/destructrice, susceptible de convier au *retour originel* ? Freud ne croyait peut-être pas si bien dire quand il citait l'engouement amoureux de Norbert Hanold orienté vers le passé et l'inanimé. Et pourquoi le paysage maternel, le *Heimisch*, le familier deviendrait-il si inquiétant ? *Effacement de la séparation*⁶¹, indistinction, retour mortifère à l'antiquement familier.

Au terme de l'exploration des motifs et des sources de l'étrange inquiétant, Freud multiplie les tentatives afin d'établir des distinctions et effectuer des partages : la distinction, par exemple, entre l'étrange inquiétant vécu et celui de la fiction, puis entre l'étrange inquiétant qui a trait au *refoulé* et celui qui ressortit au *dépassé*. En dépit de quoi l'incertitude subsiste, le

doute demeure, l'indifférent menace toujours : les *délimitations s'estompent*⁶².

Devant la puissance de l'écrivain capable de concevoir ce qui provoque l'*Unheimliche*, le lecteur *malléable* se reconnaîtrait sans défense. L'écrivain ne peut-il pas à loisir *intensifier* et *multiplier* les effets *unheimlich*, n'agit-il pas, demande Freud, par *traîtrise*, ne nous *trompe*-t-il pas quant à la *réalité commune*⁶³ ? Il convient de souligner la convergence de ces idées avec ce qui, dans le système de pensée de P. Aulagnier, ressortit au postulat du *tout-pouvoir du désir de l'autre* propre au registre du primaire et qui constitue une retraduction du postulat de l'originaire : l'auto-engendrement. La rupture qu'opère pour la pensée la confrontation à l'autre, à sa *différance*, aura pour effet de doter les représentations pictographiques d'auto-engendrement d'un statut de pur *Unheimliche*, une autre manière selon moi de traduire l'après-coup traumatique. S'il s'agit là d'une autre question, l'investigation esthétique freudienne semblerait y conduire, puisque Freud *trouve* dans l'inquiétante étrangeté ce qui *déclenche* sa pensée et qui déjà l'habitait dans toute sa violence, une violence « inhérente à toute nouvelle conception dans ce qu'elle a d'inattendu, là où le sexuel qui jaillit momentanément renverserait la pensée, la plongeant après coup, à la faveur du refoulement, dans l'obligation de nier qu'elle n'a pas tout ce qu'il lui faut pour concevoir, c'est-à-dire *la part de l'autre, d'où lui vient tant le vivant d'Éros que le sexuel de mort* »⁶⁴.

Il semble bien que ce qui ressortit à la part de l'autre, de l'autre en tant qu'autre, serait susceptible de constituer l'espace du refoulement qui hante le texte de l'*Unheimliche* et les écrits esthétiques en général. *Totem et tabou* donnait déjà une *raison* à cela, dans la forme que prend la prohibition principale du tabou, à savoir celle du *contact*. Cette prohibition n'est pas limitée à *l'attouchement direct sur le corps*, mais s'étend à ce qui est défini par l'expression figurée *se mettre en contact, venir en contact*. Ainsi « 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-même⁶⁵ ». D'où le caractère nécessairement troublant de la copule *Heimlich/Unheimliche* et l'effacement des distinctions que Freud s'efforcera de réduire ; d'où la dénégation quant à l'incertitude intellectuelle en ce qui a trait à l'énigmatique *nature* d'Olympia et le besoin de concevoir une interprétation *sans faille* devant l'effet d'effraction de

l'œuvre. Au-delà de l'interdit d'un désir et de la menace de castration attribuée au père redouté se pointe, pour la pensée, le risque – celui du sexe et de la mort – de se *mettre en contact*, de s'approcher trop près de ce point où la pensée risque de basculer dans sa propre conception-annihilation ; ou encore, de retrouver, à la faveur d'un après-coup tel celui que le choc de rencontre de l'œuvre produirait sur Freud, le registre de l'étranger et du traumatique, *l'exil en un autre lieu* postulé par Pontalis et dont l'issue demeurerait incertaine.

Les anciens préféraient enterrer leurs morts dans un endroit qui les séparait d'eux par un cours d'eau. L'expression *au-delà*, nous instruit Freud dans *Totem et tabou*, n'aurait pas d'autre origine. L'eau qui coule et se déverse suivant son cours viendrait-elle recouvrir (et prolonger) l'idée d'une dérive vertigineuse, celle d'une remontée mortifère – retour à l'état antérieur – et la menace d'indistinction dont celle-ci serait toujours porteuse ? Enfin, ce que la pensée conçoit afin de penser l'impensable, l'événement de dessaisissement devant l'effet de l'objet de l'art ne viendrait-il pas en forcer l'ouverture, exposant une faille constitutive : le lieu d'un vide mais aussi de rencontre de l'inconscient ?



NOTES

1. S. Freud, [1923] *Court Abrégé de psychanalyse*, S.E. XIX, p. 189-209.
2. Je tiens à remercier Isabelle Lasvergnas pour des échanges fructueux qui auront guidé mon propos.
3. Voir G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éd. de Minuit, 1990.
4. *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, Paris, Gallimard, 1986 ; « Le Moïse de Michel-Ange » et « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
5. Je reprends un terme d'Isabelle Lasvergnas, in *Trans*, n° 1, automne 1992, p. 25.
6. S. Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1988, p. 106.
7. —, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 141.
8. —, *L'intérêt de la psychanalyse*, présenté, traduit et commenté par P.-L. Assoun, Paris, Retz, 1980.
9. —, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 106. Je souligne.
10. J. Imbeault, « Le mouvement psychanalytique (V) », in *Trans*, n° 5, hiver 1995, p. 218.
11. —, « Le Moïse de Michel-Ange », *op. cit.*, p. 87. Je souligne.
12. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 279. Je souligne.
13. *Ibid.*
14. Titre de l'ouvrage de G. Didi-Huberman, Paris, Éd. de Minuit, 1992.
15. S. Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F., 1971, p. 30.
16. Il convient de rappeler, avec W. Granoff, qu'en allemand et dans les parlers populaires latins, *Natur* désigne également l'organe génital féminin. *La pensée et le féminin*, Paris, Éd. de Minuit, 1976, p. 88.
17. J. Mauger, « Concevoir la peste », in *Trans*, n° 3, automne 1993, p. 15.
18. S. Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 234.
19. *Ibid.*, p. 194.
20. *Ibid.*, p. 163.
21. J.-B. Pontalis, « La jeune fille », préface, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1986, p. 18.
22. J.-B. Pontalis, préface, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17.
23. J. Mauger, *op. cit.*
24. S. Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 228.

25. *Ibid.*, p. 158. Je souligne.
26. J. Mauger, *op. cit.*, p. 15.
27. S. Freud, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, *op. cit.*, p. 197.
28. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, *op. cit.*, p. 287.
29. D'où l'insistance de Freud auprès de Jensen afin d'obtenir de lui la confirmation de la *réalité* d'une *Gradiva* dans sa vie, sœur ou amie d'enfance. Encore qu'il faille saisir ce qui pousse Freud à cette *obsession indéfectible pour la réalité*, selon les termes de J. Imbeault, si ce n'est ce qui s'impose à la pensée investigatrice devant ce qui ressortit au domaine du *dépassé*, du démoniaque et de l'étranger lorsqu'il paraît à la puissance du présent. Il s'agit évidemment du propos développé ici.
30. S. Freud, « Les théories sexuelles infantiles », in *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F., 1989, p. 17. Je souligne.
31. —, « Le Moïse de Michel-Ange », *op. cit.*, p. 90.
32. *Ibid.*, p. 88.
33. *Ibid.*, p. 89.
34. *Ibid.*, p. 86.
35. *Ibid.*, p. 110 et 113.
36. S. Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, chapitre 2, p. 29-88.
37. *Ibid.*, p. 89.
38. S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », *op. cit.*, p. 113.
39. *Ibid.*, p. 118-119.
40. *Ibid.*, p. 89.
41. *Ibid.*, p. 108.
42. Voir les développements de J. Imbeault en ce qui a trait à *die Wirkung*, in « Le mouvement psychanalytique (IV) », *Trans*, n° 4, été 1994.
43. S. Freud, « Le Moïse de Michel-Ange », *op. cit.*, p. 114-125.
44. —, « Le motif du choix des cofferts », in *L'inquiétante étrangeté*, *op. cit.*, p. 61-81.
45. *Ibid.*, p. 67. On pense sans doute à la *mère coffrée* du souvenir-écran anonyme.
46. *Ibid.*, p. 78.
47. *Ibid.*, p. 79.
48. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 352.
49. W. Granoff, *op. cit.*, p. 150.
50. H. Cixous, « La fiction et ses fantômes », in *Poétique*, 3 : 10, 1972, p. 199.
51. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 215.
52. *Ibid.*, p. 222.
53. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1981, p. 50.
54. « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 230.
55. S. Freud, « Le petit Hans », in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 11^e éd. 1982, p. 169. Je souligne.
56. *Ibidem*
57. J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, *op. cit.*, p. 293-295.
58. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 239 et 245.
59. —, « Au-delà du principe de plaisir », *op. cit.*, p. 82.
60. H. Cixous, *op. cit.*, p. 214.
61. *Ibidem*
62. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 258.
63. *Ibid.*, p. 260.
64. J. Mauger, *op. cit.*, p. 23. Je souligne.
65. S. Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 38.