



HAL
open science

Le poème tragique : une articulation entre philosophie et psychanalyse

Bernard Passavy

► To cite this version:

Bernard Passavy. Le poème tragique : une articulation entre philosophie et psychanalyse. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021. Français. NNT : 2021PA01H214 . tel-03675237

HAL Id: tel-03675237

<https://theses.hal.science/tel-03675237>

Submitted on 23 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École doctorale de philosophie
Institut des Sciences Juridique & Philosophique de la Sorbonne

THÈSE

pour l'obtention du grade de docteur en Philosophie
de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Bernard PASSAVY

**LE POÈME TRAGIQUE :
UNE ARTICULATION ENTRE PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE.**

Sous la direction de **Jocelyn BENOIST**

Composition du jury :

Aurélie PFAUWADEL	Maîtresse de Conférences à l'Université de Paris 8
Jocelyn BENOIST	Professeur à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Lionel NACCACHE	Professeur au CHU Pitié-Salpêtrière
Laurent PERREAU	Professeur à l'Université de Franche-Comté
François REGNAULT	Maître de Conférences honoraire à l'Université Paris 8

14 décembre 2021

SOMMAIRE

SOMMAIRE	2
INTRODUCTION	3
PREMIERE PARTIE : LE GRAND SECRET	10
DEUXIEME PARTIE : CATHARSIS ET ABREACTION	20
I. AU COMMENCEMENT ETAIT L'IMITATION	20
II. DU HAUT DE L'INSPIR A LA RESONANCE DE LA FINALE	24
TROISIEME PARTIE : UNE ANTICHAMBRE DE LA PSYCHANALYSE	47
I. DE FREUD A LACAN : LE POEME TRAGIQUE, SUBSTRAT D'UNE ANALYSE CLINIQUE ET D'UNE ANALYSE STRUCTURALE	47
1. <i>Oedipe</i>	47
2. <i>Hamlet</i>	59
3. <i>Conclusion : De Freud à Lacan, ou d'une analyse clinique à une analyse structurale, là où le poème tragique fait référence</i>	86
II. DE LA REPRESENTATION THEATRALE AU CONCEPT DE REPRESENTATION	88
1. <i>La rationalité syntaxique</i>	106
2. <i>Une rationalité sémantique</i>	107
3. <i>Une incursion dans les neurosciences : Lionel NACCACHE</i>	115
III. DES PERSONNAGES PSYCHOPATHIQUES A LA SCENE : FREUD ET LE RETOUR D'OEDIPE PAR L'INCARNATION DANS LE THEATRE ARISTOTELICIEN.....	143
IV. LA « SCHAUPLATZ » OU « L'AUTRE-SCENE » : L'ENTRELACS TOURBILLONNAIRE	148
V. UNE ONTOLOGIE DU LACUNAIRE	155
1. <i>Une émergence du Lacunaire: l'inconscient pourvoyeur du monde onirique</i>	156
2. <i>Une essence du Lacunaire : le mouvement du "Woyzeck " mis en scène par Josef Nadj</i>	163
QUATRIEME PARTIE : DE LA SENSATION A LA DISTANCIATION	174
I. LA SENSATION	175
1. <i>L'essence d'une sensation sans les sens : La Respiration</i>	175
2. <i>Une sensation s'élaborant à partir d'une dynamique représentationnelle</i>	183
3. <i>La « couleur des sensations », leur émergence représentationnelle</i>	201
II. LA DISTANCIATION.....	208
1. <i>La sensation première: « jouer d'âme » ou « jouer d'instinct », une absence de distanciation.</i>	211
2. <i>De la sensation à la représentation : la distanciation.</i>	214
3. <i>La sensation seconde</i>	224

INTRODUCTION

« De Socrate, Platon a appris qu'il fallait dialoguer non pour dire, mais pour laisser l'autre éprouver peu à peu l'inutilité, le vide de son discours. Et lorsque l'autre est rendu à son désarroi, lorsqu'il expérimente, dans la confusion, à la fois l'impossibilité et la nécessité de parler, alors, de la question posée par « celui qui sait qu'il ne sait rien » à celui qui croyait savoir et qui sait maintenant qu'il ne sait plus rien, vient une solution. Les deux interlocuteurs sont en effet, sur un autre terrain désormais : ce n'est plus d'eux-mêmes qu'ils parlent, ce n'est plus leurs opinions qu'ils expriment ; ils laissent parler, dans leur discours dont la contradiction s'est infléchie en dialectique, une autre réalité qui n'est ni l'un ni l'autre, qui est présente en chacun et qui est le discours même. Le même mot, en grec, signifie "discours" et "raison" »¹

Nous avons considéré, à partir, de ce passage qu'il existait une interdépendance entre philosophie et psychanalyse, dans la mesure où la maïeutique, s'approche d'une pratique psychanalytique dont l'orientation consiste, aussi, en un « accouchement des âmes ». Certes, cette analogie entre philosophie et psychanalyse, émerge à partir d'une « pratique » : d'un côté, Socrate qui invite ses auditeurs à mettre en place une réflexion sur la cohérence de leur discours, de l'autre, l'analyste qui propose d'établir un rapport aux résonances (il s'agit d'un mot qui occupera considérablement l'espace de notre travail) du dit, discours.

Il est cependant important de comprendre, qu'il s'agit bien d'une « quête » qui voudrait, qu'in fine, le « Dasein » opère un travail qui le place dans un rapport à une nécessaire connaissance lui permettant espérer pouvoir juger de la juste place qu'il serait bon d'occuper en qualité d'homo sapiens s'interrogeant à propos de cette appartenance au Monde qui le définit.

François Châtelet avait déjà situé les limites du dialogue, entre le fouet de Calliclès², même si l'argument ne concerne pas directement le dialogue, mais l'âge du locuteur, et le mutisme prôné par Saint Simon (la parole impure à une extrémité et le mutisme à l'autre). Il nous semble important de questionner la façon dont F. Châtelet, se situe par rapport au discours dont il loue les vertus d'échange à partir d'une mise en dialectique du dire.

Ce questionnement intéresse tout d'abord le constat que porte F. Châtelet: il existe une différence essentielle entre ce qu'il nomme le dire et le discours. Cette différence est bien soulignée par l'auteur. Il nous semble, cependant, essentiel d'éclairer le « passage » du dire au discours (tels que les nomme F. Châtelet) qui semblerait aller de soi et qui présupposerait que les vertus d'écoute, de disponibilité de chacun ou de simple empathie, sont équivalentes pour tous. Plus précisément, il semble plus pertinent de dire, dans le cadre de cette analyse, que peu importe le Sujet, ce n'est que de la pertinence du discours que dépend la mutation du dire. En effet, les « qualités » (au sens grec du terme) du discours s'imposent quel que puisse être le Sujet.

¹ CHATELET François - *Platon* - Folio Essais - La Flèche octobre 2008 - p.24

² PLATON - *Protagoras et autres dialogues (dont Gorgias)* - Garnier-Flammarion - traduction Emile Chambry - France second semestre 1967 - p.227.

Nous sommes donc, en rapport avec une ontologie du verbe à laquelle il manque le « déclic », s'il s'agit d'un « déclic », qui permettrait la mutation du dire en discours, installant chaque interlocuteur dans un échange, dans un au-delà habité par une rationalité partagée. Il s'agirait en quelque sorte de « s'entendre » à partir d'un entendement supérieur, duquel les aspérités de l'individualisme verbal auraient été gommées.

Or, il nous apparaît, à partir d'une telle considération, qu'il soit nécessaire que les référents verbaux véhiculent une telle précision et une telle universalité qu'il ne fasse plus aucun doute que le dire devenu discours soit RAISON, et que, seule la RAISON soit concernée par cette affaire, c'est du moins ce que laisse entendre François Châtelet, puisqu'il le souligne, en grec, le même mot signifie raison et discours, donc que l'un est assimilable par l'autre et vis versa. François Châtelet, place ainsi, dans le sillage de Platon, la RAISON comme « passage obligé » permettant d'accéder au savoir.

Le savoir serait donc lié au discours, et en l'occurrence, uniquement lié au discours, en tant que pratique visant à atteindre la vérité. Ainsi, s'interroger sur le discours et la vérité, conduit à une démarche qui concernerait une épistémè limitée au champ du langage. Or, concernant Socrate, ce « Socrate qui le tue »³, Jacques LACAN apporte un au-delà du discours et donc de la RAISON, il s'agit de l'atopia :

« C'est de Socrate que procède cette idée nouvelle et essentielle, qu'il faut d'abord garantir le savoir. Leur montrer à tous, qu'ils ne savent rien est une voie par elle-même révélatrice – révélatrice d'une vertu qui, dans ses succès privilégiés, ne réussit pas toujours. Ce que Socrate appelle, lui, épistémè, la science, ce qu'il découvre en somme, ce qu'il dégage, ce qu'il détache, c'est que le discours engendre la dimension de la vérité. Le discours, qui s'assure d'une certitude interne à son action même, assure, là où il le peut, la vérité comme telle. Il n'est rien d'autre que cette pratique même du discours.

Quand Socrate dit que c'est la vérité, et non pas lui-même, qui réfute son interlocuteur, il montre là quelque chose dont la plus solide est sa référence à une combinatoire primitive qui, à la base de notre discours, est toujours la même Socrate renvoie au domaine du pur discours toute l'ambition du discours. Il n'est pas, comme on le dit, celui qui ramène l'homme à l'homme, ni même toutes choses à l'homme. C'est Protagoras qui a donné ce mot d'ordre, l'homme, mesure de toute chose. Socrate, lui, ramène la vérité au discours. Il est, si l'on peut dire, le supersophiste, et c'est en quoi gît son mystère, car s'il n'était que le supersophiste, il n'aurait rien engendré de plus que les sophistes, à savoir ce qu'il en reste, une réputation douteuse. C'est justement autre chose qu'un sujet temporel, qui avait inspiré son action. Et nous en venons à l'atopia, au côté insituable, de Socrate. C'est ce qui nous intéresse. Nous y flairons quelque chose qui peut nous éclairer sur l'atopie qui est exigible de nous. »⁴.

De ce déplacement, de ce « plus » lacanien, il nous semble possible d'évoquer une bascule fondamentale. Socrate place le discours, ou plus exactement, la pratique du discours comme une référence à la vérité, et pourtant il y a quelque chose qui le démarque de la sophistique, dans le cadre de laquelle, la pratique discursive conduirait au savoir et par extension à la vérité. Que se passe-t-il à ce moment-là ? Faut-il trouver dans le cœur même du discours, dans l'épistémè socratique, l'endroit où se fait la mise en perspective de la pratique discursive ? Si tel est le cas, restons-nous dans l'ontologie d'un verbe qui contient dans sa pratique même, la possibilité de sa mise en perspective ?

³ LACAN Jacques - *Séminaire VIII* - Seuil - Evreux mars 1991 - p.101

⁴ *Ibid* ... p.100

Est-ce la pratique même qui conduit à cette mise en perspective, ou cette mise en perspective est-elle ontologiquement contenue dans l'épistémè socratique ?

Il nous semble important de noter ici que l'agencement verbal du discours, considéré sous un angle grammatical, lexical, logique, etc ... est ontologiquement différent de la pratique verbale au même titre que la pensée et le penser sont ontologiquement différents chez FREGE.

Tout ce questionnement nous situe au cœur même d'une interrogation essentiellement philosophique. Cependant, Jacques LACAN, introduit un déplacement fondamental en opérant une démarcation entre Socrate et les sophistes. Cette « démarcation » se ferait non pas à partir du verbe mais d'une pratique verbale qui ne concernerait plus exclusivement le verbe, mais le SUJET.

C'est à notre sens, le moment et l'espace de cette bascule qui nécessiteront toute notre attention, car il se pourrait bien qu'ils soient le moment et l'espace du lien entre la philosophie et la psychanalyse, et surtout, le moment et l'espace où les deux se nouent.

Ce serait donc, à ce moment et à cet endroit du nouage (il est bien difficile de sortir des formes à priori de l'entendement kantien, que sont l'espace et le temps) que philosophie et psychanalyse deviennent interdépendantes et que les problématiques liées à une exclusive ontologie verbale d'une part et celles liées à une seule mise en perspective du Sujet, d'autre part, seront désormais accessibles uniquement dans la mesure où chaque champ de prospection aura été correctement investi dans le rapport qu'il entretient avec l'autre. Pour éclairer ce « nouage », il nous semble nécessaire de nous arrêter à ce qu'a « flairé » LACAN : l'atopia, ce côté insituable, de Socrate.

Il nous apparaît, dans un premier temps, que c'est du côté de la singularité qu'il faille se tourner pour éclairer, autant que faire se peut, ce que l'on peut entendre par atopia. En effet, est atopique, ce qui est singulier chez un être : en terme médical, une susceptibilité singulière à présenter des signes cliniques que l'on ne rencontre pas dans le reste de la population.

Qu'aurait de singulier, de particulier, Socrate et quels « signes cliniques » pourraient nous mettre en rapport avec son atopia ? L'insituable, en qualité de symptôme, peut certainement nous conduire là où et là quand, il nous serait possible d'approcher l'atopia socratique, sans perdre de vue le nouage que nous avons évoqué précédemment. Cette atopia, nous semble en rapport avec l'âme, et plus précisément en rapport avec le moment où Socrate, n'oppose aucune résistance à ce que son âme, qu'il a cultivée selon les préceptes liés à ce qu'il considère être « la vertu », se sépare de son enveloppe charnelle. L'émergence de son atopia, se situe au moment de sa mort. Mais qu'a de singulier cette mort pour qu'on puisse en faire un moment référence ?

Nous rejoignons LACAN, lorsqu'il nous dit que cette mort correspond à un Désir, « et il est sûr qu'il ne saurait être pris au sens de la tendance au suicide, à l'échec, ni au sens d'aucun masochisme, moral ou autre »⁵.

⁵ *Ibid* ... p.102

Il s'agit d'un Désir, qui en tant que Désir évacue la peur, en l'occurrence, la peur de la mort. Un Désir qui, somme toute, serait un Désir libérateur, qui, dans le dépassement qu'il induit, place le Sujet à distance de sa propre mort et qui ne correspond en rien à la pulsion de mort freudienne. En d'autre terme, pourquoi craindre une mort dont nous ne savons rien, et dont ne savons pas si ce n'est pas une bonne chose. Socrate, « n'a rien à perdre ». C'est dans ce « rien à perdre » que son discours puise sa force et sa singularité. Nous sommes dans un nouage entre un « pur » discours et un Désir, là où s'articulent l'Etre et le discours entendu au sens de Raison et de vérité. Il nous sera possible, à partir du travail mis en place par Lacan dans le Séminaire VI à propos de « Hamlet », d'aller quérir là où s'articule la trame de la tragédie et le Désir de Hamlet, si tant est qu'il s'agisse de son propre Désir.

Nous sommes au coeur des fondements de la philosophie platonicienne. Ce n'est plus de cette ascèse, qu'évoque Léon ROBIN dans « La théorie platonicienne de l'amour », à partir de laquelle il est possible d'atteindre le Beau, qui seul permet d'atteindre l'Amour, dont il s'agit, mais d'une articulation à partir de laquelle l'intelligible n'est plus la visée du sensible. Il ne s'agit plus de s'interroger sur cette séparation entre l'âme et le corps, entre le monde sensible et le monde intelligible, il s'agit de s'interroger sur ce Désir qui noue le discours et le Sujet.

Quelle place occupe Socrate, où se situe-t-il dans cette articulation, où plus précisément, qu'en est-il de la façon dont il comprend son atopia ? Les derniers mots qu'il prononcera devant ses juges, juste avant de quitter « la Scène », nous en disent long sur ce propos : « Mais voici l'heure de nous en aller, moi pour mourir, vous pour vivre. Qui de nous a le meilleur partage, nul ne le sait, excepté le dieu »⁶.

Il s'en réfère in fine au dieu, certainement parce qu'il a pris pour argent comptant un oracle de Delphes du Dieu Apollon, le désignant comme sage parmi les sages, et à partir duquel il se croit au service commandé de ce dieu. Son Désir n'est pas de se croire sage mais de le devenir au nom de l'injonction divine. Son atopia ne se situe pas dans une réification de la sagesse qui caractérise les sophistes mais dans une dynamique puisant sa force dans cette mission déterminée par le fait qu'il se considère comme l'obligé du dieu auquel il doit allégeance. C'est donc en dehors du discours qu'il faut chercher l'atopia, dans cette quête pratique de la sagesse, là où se nouent l'Etre et le discours.

L'émergence d'une pratique en tant qu'elle nous amène à nous positionner dans un rapport à un mouvement, un devenir de l'Etre à réexaminer à chaque pause du penser, nous aiguille vers l'essence d'un mouvement dont il nous semble nécessaire d'appréhender l'origine et l'orientation. Tout nous semblerait tellement plus simple, si ne ressurgissaient pas des tréfonds de l'Etre, des organisations du penser qui échappent à une rationalité déterminée dès la naissance par les modulations du verbe maternel.

⁶ PLATON - *Apologie de Socrate* - Garnier-Flammarion - traduction Emile Chambry - Tours, quatrième trimestre 1965 - p.55

Ces émergences, accessibles essentiellement à partir des rêves, des lapsus, des fantasmes, de toute évidence, ne relèvent pas d'une logique exclusivement verbale, puisque leur émergence s'exprime à travers des interprétations qui ne peuvent être appréhender rationnellement. Or, ces émergences sont aussi des résurgences, dans la mesure où elles mettent en rapport des souvenirs qui s'articulent avec un présent dont le reflet nous est restitué par un prisme réfractant simultanément le verbe et le sensible . Cet enchevêtrement, cet entrelacs entre le sensible et le rationnel puisqu'il s'inscrit dans une dynamique, participe d'un mouvement qui caractérise la potentialité de l'existence :

«Nous croisons à nouveau la notion de mouvement d'où nous sommes partis en évoquant la dynamique des nœuds chez Lacan et ses disciples. Le mouvement caractérise ici la réalisation des possibles comme condition ultime de l'existence. Il est, comme nous l'avons dit, la possibilité des possibilités de l'existence».⁷

Dans ce mouvement, nous sommes au cœur de l'Etre, au cœur de l'inconscient, d'un inconscient dont les émergences sont inaccessibles à une compréhension exclusivement rationnelle dans la mesure où le discours apporte un éclairage insuffisant concernant cet endroit de l'Etre. Cet inconscient échappe aux formes à priori de l'entendement, échappe aux règles du discours. Cependant, il s'inscrit dans un déroulé de vie, une corporéité, qui, pour le philosophe, comme pour le psychanalyste, sont supposés être chargés de sens. Nous comprenons alors combien fondamentale devient la supposition du sens à appréhender à partir de cet inconscient.

Il nous aurait été aussi possible d'envisager que puisque les émergences, les résurgences d'un inconscient qu'il nous sera nécessaire d'approcher plus précisément, ne sont pas chargées d'un sens déchiffrable rationnellement que, tout simplement, elles sont vides de sens. A quoi bon, alors, s'interroger à partir d'un matériau qui, par essence ne peut livrer un sens rationnel ? N'est-ce pas alors limiter le sens à la rationalité, au discours ? N'est-ce pas dire encore, qu'en dehors de la rationalité, qu'en dehors du discours, il n'y pas de sens , et que toute investigation qui ne s'y inscrirait pas serait vaine ? Peut-on conclure que, puisque le sens que nous évoquons ne s'inscrit pas dans le discours, il n'existe pas ? Répondre par l'affirmative, c'est bien sûr limiter le champ du sens à celui du discours, ce qui va à l'encontre de tout ce que nous avons évoqué précédemment. Dire que le sens s'inscrit au-delà du champ du discours, c'est aussi répondre à un « imbécile» (terme utilisé par LACAN) qui se poserait la question de la nécessité de la philosophie et qui ne comprendrait pas que cette dernière puise sa légitimité dans une histoire de la conscience, une histoire de la religion, dans celle de la morale, de la politique voire de l'art, qu'en plus, dans son nouage à la psychanalyse, elle peut se passer d'une stricte légitimation verbale en éclairant alors le beau, le vrai, en les installant dans un vécu, un sensible qui font chair. Ce nouage nous invite donc à sortir d'une réification verbale, afin de porter notre réflexion sur le mouvement qu'il engendre en nous signifiant que c'est bien à ce moment-là que l'existence fait sens.

Pour l'éclairer, il nous sera nécessaire de nous interroger sur les émergences d'un inconscient dont nous essaierons d'appréhender les contours. Il nous semble également intéressant de prendre le chemin inverse. Après nous être interrogé sur les émergences livrées par la chair, nous tenterons d'appréhender, à travers ce qui concerne le travail du comédien, dans la pratique même de ce travail qu'évoquait Jean-Laurent COCHET dont nous avons suivi

⁷ DUPORTAIL Guy-Félix - *Existence et psychanalyse* - Hermann collection Tuché - France janvier 2016 - p.35

l'enseignement, et qui consistait lorsqu'il s'adressait à ses élèves, à dire : « Ton travail consiste à faire en sorte que le verbe se fasse chair (tout cela se tient), tout en ne faisant pas les choses, mais en faisant en sorte que les choses se fassent. ».

Et là, il nous semble bien que nous sommes dans "L'antichambre de la psychanalyse", cet endroit, où les résonances de la finale font références pour le comédien comme pour l'analysé, dans la mesure où elles lui permettent de "se situer" dans ce tourbillon qu'il peut orienter, certes de façon infinitésimale, mais qui le conduit vers un devenir qu'il serait bon d'appréhender en évitant, autant que faire se peut, la Souffrance.

Nous tenterons, d'éclairer ce propos en articulant avec les neurosciences, les résonances portées par les concepts de représentations et de sensations qui participent de la mise en œuvre de la possibilité de faire sien un Verbe dont la vertu sera d'harmoniser le sensible et le rationnel, lesquels ne relèvent pas d'un mariage heureux, ce qui signifierait qu'ils seraient ontologiquement distincts l'un de l'autre, mais d'une osmose du vivant portée par un entrelacs tourbillonnaire. Peut-être est-il intéressant de retrouver dans le discours d'Aristophane prononcé lors du "Banquet de Platon", une analogie avec ce qu'il propose concernant la fonction de l'Amour :

« Auparavant, comme je l'affirme, nous étions un. Mais maintenant, pour nos fautes, nous avons été séparés d'avec nous-mêmes par le dieu [...]. Nous devons donc craindre, si nous ne respectons pas nos devoirs à l'égard des dieux, d'être une fois de plus fendus par le milieu, et de nous promener pareils aux personnages qu'on voit figurés de profil en bas-relief sur les stèles, coupés en deux selon la ligne du nez, et semblables à des moitiés de jetons. Voilà pourquoi l'on doit exhorter tout homme à la piété, en toute chose, à l'égard des dieux, afin que nous échappions à un état et que nous parvenions à l'autre, comme le veut l'Amour, notre guide et notre chef. »⁸.

Du constat d'une osmose indéfectible dans le cadre de laquelle s'expriment le rationnel et le sensible, et parce qu'elle est par essence indéfectible, ne faut-il pas penser qu'il serait heureux d'exhorter chacun à faire en sorte d'harmoniser l'un à l'autre, non pas sous les bons auspices du ou des dieux, mais tout simplement pour éviter le "déséquilibre", autant que faire se peut, afin de ne pas s'exposer au risque d'être coupés en deux, ce qui correspond généralement à un état psychosomatique duquel émerge la plupart des pathologies.

Or, il se trouve que cette tentative d'harmonisation de l'un par rapport à l'autre, passe par la visée de la catharsis pour le théâtre aristotélicien et par la visée de l'abréaction pour la psychanalyse. Nous pourrions dire alors que dans une salle de spectacle comme dans le cabinet du psychanalyste, il est question de tendre vers l'harmonie entre le sensible et le rationnel. Dans le premier cas, elle s'élabore à partir du texte d'un auteur dramatique, alors que dans le deuxième cas, elle s'élabore dans la construction progressive du texte du sujet qui aurait déjà appris à entendre les résonances des finales au théâtre à partir de l'histoire d'un Autre, avant qu'il soit à même d'entendre la résonance de ses propres finales, fruit de la construction de sa propre histoire.

⁸ PLATON - *Le Banquet* - Les Belles Lettres - traduction Paul Vicaire - Paris second trimestre 1992 - p.36

Il est donc question d'une chronologie qui permettrait d'aller du texte d'un auteur (qui participerait de la *catharsis*) à son propre texte (qui participerait de l'*abréaction*) pour une juste incarnation. Nous comprenons alors qu'il nous soit possible d'entendre le poème tragique, comme :

LE POEME TRAGIQUE : UNE ARTICULATION ENTRE PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE

PREMIERE PARTIE : LE GRAND SECRET

Après avoir constaté, l'exacte parité des deux élytres constituant "l'engin à musique" du grillon champêtre, Jean-Henri Fabre (1823-1915), s'est penché sur le rôle de chacun dans la production sonore de l'insecte. Après de nombreuses et méticuleuses observations, il s'est arrêté au constat, que chez tous les grillons, sans exception, l'élytre droit se superpose à l'élytre gauche et qu'il est le seul à produire du son. Bien que les deux soient parfaitement identiques⁹, il s'interroge sur le fait que, seul, l'élytre droit produise le « cri-cri » caractéristique de l'insecte, alors que l'élytre gauche, structuré semblablement au droit, donc, à même de produire un son identique, demeure à jamais muet. Après cette observation, Jean-Henri Fabre va mettre en place une expérimentation pour tenter de tirer une conclusion (une démarche scientifique s'apparentant à la méthode expérimentale de Claude Bernard) concernant le rôle déterminant de la superposition d'un élytre par rapport à l'autre. Bien que n'ayant jamais observé un chevauchement différent, l'élytre gauche chevauchant l'élytre droit, il essaiera, par artifice, à partir d'une larve dont il inversera la position des élytres, d'aller à l'encontre de leur position naturelle. Ce sera en vain, car au bout de trois jours, la nature reprendra ses droits et l'élytre droit se superposera définitivement à l'élytre gauche en demeurant le seul à produire du son, alors que, rappelons-le, la structure du gauche permettrait à ce dernier d'être sonore. C'est donc la position de l'un par rapport à l'autre qui confèrera la possibilité ou non d'émettre du son. Or, la nature " veut" que cette position soit identique chez chaque individu de l'espèce, qu'elle soit irréversible, et donc définitive. Jean-Henri Fabre s'interroge, alors, sur le fait que l'élytre gauche structuré de façon identique à l'élytre droit, donc étant potentiellement apte à la production de son, soit *naturellement* muet et inopérant.

Quelles conclusions tirer de ce constat ?

Dans quelle mesure, la fonctionnalité d'un organe dépend-elle de la structure de ce dernier ? Comment expliquer qu'un organe soit structuré d'une façon telle qu'on soit en mesure d'en attendre, sinon d'en espérer une fonctionnalité, alors que cette dernière reste inopérante ? Pourquoi "la nature", offre-t-elle une potentialité à un organe, alors qu'elle lui refuse la possibilité de l'utiliser (cette potentialité) ? Que se cache derrière cette symétrie organique et non fonctionnelle qui n'existe pas chez les autres locustiens et que l'on observe uniquement chez le grillon ?

Ne pouvant pas apporter une réponse satisfaisante à ce questionnement, il devient important de s'interroger sur ce constat. Comment se fait-il que l'on ne puisse pas donner de réponse satisfaisante à un tel questionnement ? ¹⁰

⁹ Note: Pour caractériser l'identité qui caractérise l'un et l'autre, Jean-Henri Fabre écrira: "connaître l'un, c'est connaître l'autre".

¹⁰ Jean-Henri Fabre arrivera à cette importante conclusion riche d'humilité: «Confessons notre ignorance, et disons humblement "Je ne sais"».

Cette première analyse nous autorise, à l'instar de Jean-Henri Fabre, de mettre en suspens un questionnement, non pas par rapport à sa pertinence, mais en rapport avec les limites de l'entendement, à moins qu'il ne place la compréhension que l'homme peut avoir du Monde qui l'entourne, dans les limites du champ épistémologique de l'époque à laquelle il appartient. Pour éclairer sa conclusion, il nous semble important de nous pencher sur le dernier passage qu'il consacre aux "Grillons".

« Je ne connais pas de chant d'insecte plus gracieux, plus limpide dans le calme profond des soirées du mois d'août. Que de fois, **per amicasilentialunoe**, me suis-je couché à terre, contre un abri de romarins, pour écouter le délicieux concert de l'Harmas.

Le Grillon nocturne pullule dans l'enclos. Chaque touffe de ciste à fleurs rouges a son orphéoniste ; chaque bouquet de lavande possède le sien. Les arbousiers touffus, les térébinthes deviennent des orchestres. Et de sa gentille voix claire, tout ce petit monde s'interroge, se répond d'un arbuste à l'autre : ou plutôt, indifférent aux cantilènes d'autrui, célèbre pour lui seul ses allégresses.

Là-haut, juste au-dessus de ma tête, la constellation du Cygne allonge sa grande croix dans la voie lactée ; en bas, tout à mon entour, ondule la symphonie de l'insecte. L'atome qui dit ses joies me fait oublier le spectacle des étoiles. Nous ne savons rien de ces yeux célestes qui nous regardent, placides et froids avec des scintillations semblables à des clignements de paupière.

La science nous parle de leurs distances, de leurs vitesses, de leurs masses, de leurs volumes ; elle nous accable de nombres énormes ; elle nous stupéfie d'immensités, mais elle ne parvient pas à émouvoir en nous une fibre. Pourquoi ? Parce qu'il lui manque le grand secret, celui de la vie. Qu'y a-t-il là-haut ? Que réchauffent ces soleils ? Des mondes analogues aux nôtres, nous affirme la raison ; des terres où la vie évolue dans une variété sans fin. Superbe conception de l'univers, mais en somme pure conception, non étayée des faits patents, témoins suprêmes à la portée de tous. Le probable, le très probable n'est pas l'évident, qui s'impose irrésistible, ne laisse aucune prise au doute.

En votre compagnie, ô mes Grillons, je sens au contraire tressaillir la vie, âme de notre motte de boue ; et voilà pourquoi, contre la haie de romarins, je n'accorde qu'un regard distrait à la constellation du Cygne, et je donne toute mon attention à votre sérénade. Un peu de glaire animée, apte au plaisir et à la douleur, dépasse en intérêt l'immense matière brute. »¹¹

Dans cette louange adressée aux « Grillons », Jean- Henri Fabre, ayant consacré sa vie à l'étude des insectes qu'il a observés essentiellement dans le Harmas de Sérignan du Comtat, un lieu clos dans lequel la « Nature » peut s'exprimer en toute liberté, permettant au Maître des lieux d'observer, avec rigueur et scrupule un écosystème dans lequel l'Homme n'interfère pas, nous invite à aller au-delà de l'aporie du "Confessons notre ignorance et disons humblement : Je ne sais».

En effet, ce qui prévaut dans ce lieu, c'est le respect de la Vie ; il s'agit de faire en sorte qu'elle puisse s'exprimer librement, dans l'espoir qu'elle puisse nous livrer quelques-uns de ces secrets. Or, mettre en place les conditions d'une observation précise et scrupuleuse, c'est, en un sens, poser le premier jalon d'une réflexion qui vise à découvrir les lois sur lesquelles reposent l'organisation de cette micro société. A y prêter attention, on s'aperçoit que le verbe de Jean-Henri Fabre est essentiellement anthropomorphique et empreint d'une bienveillance à la fois poétique et touchante.

¹¹ FABRE Jean-Henri - *Souvenirs entomologistes sixième série chapitre 14 "Le Chant du grillon"* - source internet - texte établi en 1899.

A partir du constat de la dimension anthropomorphique de son verbe, il nous est permis de penser que Jean-Henri Fabre suggère à son lecteur de transposer les lois de la Cité dans la société constituée par les insectes qui vivent dans le Harmas. Cette suggestion nous semble signifiante. Elle nous dit, que s'il est une quête à mener pour découvrir le Grand Secret de la Vie, **car c'est bien de cela dont il s'agit**, certes, nous avons les outils que nous propose la science, mais que tout compte fait, à nous engouffrer dans le monde de la Science, nous allons, in fine, nous retrouver devant l'aporie du « Je ne sais ». Une entomologie qui ne serait qu'une "sociologie de l'insecte", deviendrait une Science qui pour nous parler des étoiles, « nous parle(r)ait de leurs distances, de leurs vitesses, de leurs masses, de leurs volumes, elle nous accable(ait) de nombres énormes ; elle nous stupéfie(r)ait d'immensités, mais elle ne parvient(drait) pas à émouvoir en nous une fibre. »¹²

Il ne s'agit pas, bien entendu, de penser que Jean-Henri Fabre répudie la Science dans ce qu'elle a de rigoureux alors que sa démarche consiste à organiser un savoir qui permettra à l'Homme de mieux comprendre son rapport à l'insecte pour pouvoir mieux se situer dans l'Univers.

Cependant, si l'on abandonne ce qu'est la Science, est-ce que le savoir sera encore un savoir ? Jean-Henri Fabre élude-t-il ce questionnement, en consignand de façon rigoureuse les observations qu'il fait du comportement de ses « chers insectes », en les organisant afin de tirer des lois induites de la Nature ? Il semble que ce qui lui importe, c'est l'effectivité d'un travail dont il a mesuré les limites conceptuelles, mais dont il sait qu'il lui procurera une accessibilité à un sensible singulier. Il semble bien, en effet, que c'est bien de par l'effectivité de ce travail qu'est rendue la possibilité de ce sensible-là. En d'autres mots, s'il n'étudiait pas assidûment le comportement de "ses" insectes, s'il ne partageait pas son temps avec "ses" insectes, lui serait-il possible de vibrer de la sorte au chant de "ses dits-insectes" ?

Ce serait donc de l'effectivité du travail scientifique, ou peut-être du travail tout court, qu'apparaissent des dispositions « en acte » donnant accès au sensible, à un certain sensible .. L'au-delà d'une rationalité « en acte » (entre autres, la mise en place de ce qui se rapproche de la méthode expérimentale au moment où elle s'effectue) est-ce un sensible qui s'inscrit dans un prolongement, dans une suite temporelle rendant possible une disponibilité à ?

Si pour Bachelard, il y a un prix à payer pour accéder à la science, il y a sans doute un prix à payer pour accéder à un **sensible-sublimé** (nous réutiliserons cette expression lorsque nous évoquerons la performance du comédien justement au moment où il « performe »), et il semblerait que ce prix correspond à la qualité du travail fourni en amont. Alors, en quoi ce sensible-là serait-il différent d'un autre sensible ? Nous évoquerons à ce moment précis la différenciation aristotélicienne entre, en acte et en puissance, à travers le prisme actif-passif, tout en sachant qu'elle est signifiante au-delà de cette simple opposition qui a pour mérite de mettre en exergue, le rapport à l'effectivité. Il nous apparaît alors que si Jean-Henri Fabre, nous a conduit jusqu'au « Chant des Grillons », c'est parce que c'est à ce moment précis, le moment où il est possible de l'entendre qu'est présent « le secret de la vie », rendu perceptible grâce à un au-delà de l'effectivité d'un travail qui concerne « les chanteurs ».

¹² *Ibid* ...

Il existe donc un rapport entre le chant conjugué des insectes et la quête qui conduit au « grand secret ». Sans doute faut-il s'interroger sur le terme de « chant ». Souvenons-nous que le son produit par l'insecte est produit par l'élytre droit du grillon. Or Jean-Henri Fabre nous parle de « l'engin à musique » lorsqu'il évoque l'instrument producteur de son. Nous sommes en présence de modulations produites par un instrument bien localisé et surtout dont l'auteur est capable de décrire le fonctionnement. Le terme qui semble le plus adapté pour caractériser le son produit par l'élytre ne serait-il pas le terme de musique ? A utiliser ce terme nous perdriions un peu de vie, car derrière le terme de chant se cache le rapport à l'indissociabilité de l'instrument et de l'instrumentiste. Dans ce cas, l'instrument, les élytres en l'occurrence (les cordes vocales chez l'Homme), est complètement imbriqué dans ce qui concerne la chair et l'esprit voire l'âme de l'instrumentiste. L'effectivité du chant devient le reflet d'une connivence entre l'âme et le corps, au moment où il se fait entendre. Nous sommes donc en présence d'un rapport qui permet d'évoquer l'âme, ce que ne manque pas de faire Jean-Henri Fabre ; « une âme » qui se manifeste dans l'effectivité du chant du grillon qui émerge de l'enclos « dans le calme profond des soirées d'août ». (on évoque souvent l'âme d'un violon, mais là nous tomberions dans la métaphore). Tout cela nous ramène aussi à cet anthropomorphisme auquel nous nous référions ci-dessus. A travers le filtre (les lois déduites à partir de ses observations) établi à partir de la description des comportements de l'insecte, il est possible de faire une analogie avec les comportements humains. Mais cette analogie n'est possible que parce qu'elle concerne deux mondes que l'on peut considérer à partir d'un tangible « étayé des faits patents, témoins suprêmes à la portée de tous ». Toute science dont la construction reposerait sur une pensée spéculative en créant des analogies en rapport avec le probable, et donc en s'écartant du patent, serait en rupture, en quelque sorte, avec le grand secret. Le chant des grillons devient ce vecteur réunissant deux univers tangibles, celui des insectes et celui des hommes, qui émerge de l'effectivité de la relation entretenue par l'Homme. Tout cela passe aussi par le fait que cela se fait vraiment. L'effectivité du chant des grillons réunit deux mondes, celui des hommes et celui des insectes par le biais d'une réalité devenue vivante, en écartant toute réification qui pourrait entre autre concerner une théorie du chant voire du chant-chorale. C'est certainement dans ce lien établi, dans cet échange entre l'homme et les insectes » que se trouve le « grand secret ».

Mais alors, quelle est la nature de ce lien qui les relie ? La nature de cette dimension qui se trouve au-delà de toute catégorisation morale ou scientifique s'apparente-t-elle à cette union charnelle entre deux êtres de sexes différents, qu'évoque Alfred de Musset dans l'acte II de "On ne badine pas avec l'amour" ?

En effet, dans cette mise en rapport entre deux êtres, sublimant le rapport charnel, il nous semble bien qu'il y ait matière, aussi, à débusquer « le Grand Secret ».

«Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de ces êtres si imparfaits et si affreux »¹³

¹³ Alfred de Musset - « On ne badine pas avec l'amour » acte II, scène V)

A mettre en perspective ces deux relations, pour le moins, de nature bien différente, mais supposées être toutes les deux en rapport avec « le grand secret », il nous est possible d'éclairer plus précisément celle qui concerne Jean-Henri Fabre et « ses » grillons. S'il est possible d'évoquer une réciprocité dans le rapport amoureux (même si Lacan, à partir d'une malice verbale, considère qu'il n'y pas de rapports sexuels), l'échange qui nous intéresse semble, à première vue, n'aller que dans un sens. Jean-Henri Fabre écoute le chant de ses grillons qui, eux, ne semblent pas concernés par sa présence. En réalité, ce que nous dit Jean-Henri Fabre, c'est qu'il se sent « en compagnie » de ses grillons. Il appartient au même titre que tous les êtres vivants du Harmas à cet univers qu'il a su créer et dans lequel il a su se fondre, au point qu'en visitant le Harmas, il nous semble un peu sentir la présence du Maître des lieux dans « chaque touffe de cistes à fleurs rouges, dans chaque bouquet de lavande, [mais aussi] dans les arbousiers touffus et les térébinthes ». Visiter le Harmas, c'est donc beaucoup plus que répertorier nombre d'insectes exposés sur des présentoirs de tout ordre et de tout acabit, c'est se mettre en rapport, dans cet univers, riche du chant des insectes et de l'organisation voulue par Jean-Henri Fabre, avec l'âme du lieu, voire *le génie du lieu*:

« Au milieu de l'excursion de l'Evre, ces moments de silence, dans ma mémoire, viennent se poser comme un long point d'orgue ; ce silence, un doigt sur les lèvres debout et immobile, et matérialisé à demi au creux de ces étroits pleins de présences païennes, c'est vraiment *le génie du lieu* qui l'impose »¹⁴

Il nous semble bien, alors, étant debout et immobile à écouter le chant des insectes du Harmas, ce chant, en harmonie avec la faune et la flore du lieu, que c'est vraiment *le génie du lieu* qui l'impose, tout en nous laissant à penser, que *ce génie du lieu* est fort apparenté au « Grand Secret ».

De cette sérénade nocturne émerge la vie. Ces chants profanes, cette harmonie que proposent les orphéonistes masculins, chanteurs des classes peu aisées, font « tressaillir » la vie qui nous parle du « grand secret », lequel dépasse en intérêt toute réification qui figerait dans le concret ce qui appartiendrait à « l'âme de notre motte de boue ».

Cet hymne à la vie entonné par Jean-Henri Fabre va au-delà d'une simple conception en rapport avec une illusion qui voudrait que la vie ne soit que félicité, en voulant à tout prix occulter la souffrance. Dans toute sécrétion (la glaire animée) incluant plaisir et douleur, la souffrance devient un partenaire indissociable de la vie. « Le grand secret » est concerné, à la fois par la souffrance et la félicité, même si ce qu'évoque Jean-Henri Fabre correspond à un moment de félicité.

De l'évocation de cette félicité, nous est-il possible de déduire une démarche qui nous rapprocherait de la découverte du Grand Secret ? Et surtout, est-il possible de le « découvrir » ? La perspective de faire une découverte qui viendrait couronner la pugnacité du chercheur est-elle envisageable ? Quelles conditions devraient être réunies, pour que la Vie délivre ses secrets ? (il semble bien, que ce soit bien la Vie qui soit apte à *délivrer* le dit-secret, qu'en un sens, un secret serait sans doute plus délivré que découvert) Cette démarche au terme de laquelle on risque de se heurter à une aporie, nous conduit-elle à une découverte, ou, en acte, permettra-t-elle une révélation ?

¹⁴ Julien Gracq – Les eaux étroites – Editions Corti, septembre 2001– p.57.

Cette interrogation nous invite à revenir sur l'osmose établie entre le savant et l'objet de son étude (le grillon champêtre) qui s'élabore par le biais d'un travail dont on écartera toute considération en rapport avec le quantifiable, un travail qu'avait déjà évoqué Jean de La Fontaine :

- « Travaillez, prenez de la peine

Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place

Où la main ne passe et repasse

..... le père fut sage

De leur montrer avant sa mort

Que le travail est un trésor »¹⁵

Or, « D'argent point de caché » ! Si la démarche pour découvrir le Grand Secret, s'apparente à celle qui concerne cette recherche du trésor, et qu'il nous faille considérer la fin, qu'est-ce alors que cette recherche vers ce qui pourrait s'apparenter à un vide ?

Ce qui nous semble important dans cette fable, c'est le « ils ne le savaient pas »,. Les enfants du laboureur ne savaient pas qu'il n'y avait pas de trésor caché. Nous entrons dans la zone du « il ne le savait pas ». Si nous nous référons au mythe d'Oedipe, Oedipe tue son père sans savoir qu'il vient de tuer son père. Il n'a pas la possibilité de reconnaître la personne qu'il vient de tuer comme étant son père. C'est donc dans cet « impossible » que réside la force du « il ne savait pas ».

Le « "il ne le savait pas" est essentiel »¹⁶

Un « essentiel » présent également dans un des plus beaux poèmes de la langue française, tel qu'aime à le dire Lacan, lorsqu'il se réfère au *Booz endormi* de Victor Hugo, que nous nous plaisons à retrouver dans un tableau de Van Gogh, « La sieste ».

Pour conforter la pertinence de ce « il ne le savait pas » Jacques Lacan s'appuie, non sans malice, sur le pied de nez que fait Robert Graves au mythe d'Oedipe dans les « Penguin Books » :

« Un mythologue très amusant, Robert Graves – qui a fait une vaste collection de mythes dans un ouvrage qui n'a aucune renommée, mais qui est bien utile, et d'un bon usage pratique, deux petits volumes paru dans les *Penguin Books*, où il a réuni toute la mythologie antique – croit pouvoir faire le malin en ce qui concerne le mythe d'Oedipe. Pourquoi Freud, dit-il, ne va-t-il pas chercher son mythe chez les Egyptiens, où l'hippopotame est réputé pour coucher avec sa mère et écraser son père ? Pourquoi ne l'a-t-il pas appelé le complexe de l'hippopotame ?

¹⁵ LA FONTAINE Jean - *FABLES* - Fable IX Le laboureur et ses enfants.

¹⁶ LACAN Jacques - *Séminaire VIII* - Seuil Evreux mars 1991 p.158

Mais ce n'est pas pour cette raison que Freud a choisi Oedipe. Bien d'autres héros qu'Oedipe sont le lieu de cette conjonction fondamentale. Ce pourquoi Freud retrouve sa figure fondamentale dans la tragédie d'Oedipe, c'est le *il ne le savait pas*, qu'il avait tué son père et qu'il couchait avec sa mère. »¹⁷

Il s'agit donc de s'interroger, à l'instar de Lacan de ce dont il est question dans cette zone du « il ne le savait pas » ?

« Vous ne vous étonnez pas de l'écho qui m'est venu soudain à l'avoir depuis toujours, celui de ces deux vers :

Booz ne savait point qu'une femme était là,

Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle

Relisez le poème pour vous apercevoir qu'aucune des données qui confèrent au drame fondamental de l'Oedipe son sens et son poids éternel n'y manque, et jusqu'à l'entre-deux-morts évoqués quelques strophes plus haut à propos de l'âge et du veuvage de Booz ;

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,

O Seigneur ! A quitté ma couche pour la vôtre ;

Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre

*Elle à demi vivante et moi mort à demi. »*¹⁸

Cet endroit du « il ne le savait pas » n'est-il pas concerné par ce champ qui concerne la psychanalyse, un champ duquel émerge le désir ? Dans le cas des enfants du laboureur, ils accomplissent une tâche dans le but de découvrir un trésor. L'objet du désir c'est le trésor. Le trésor devient l'objet *a*, objet qui possède une fonction, qu'importe si cet objet est l'addition d'un tas d'objets partiels.

« Cet objet, de quelque façon que vous ayez à en parler dans l'expérience analytique, que vous l'appeliez le sein, le phallus ou la merde, c'est toujours un objet partiel »¹⁹

A partir d'un désir trivial généré par l'illusion de la possession, les fils vont se mettre au travail. Il ne s'agit pas de s'arrêter à une quelconque valorisation de l'objet *a*, il s'agit de considérer le « mécanisme » mis en acte sous les instances de ce désir-là. Ce qui nous importe, c'est la mise en acte. A ce moment, il nous semble plus important de considérer « le tourbillon » (terme emprunté à Guy-Félix Duportail) que génère *l'agalma*, que de s'arrêter à un approfondissement, certes essentiel dans le cadre d'une autre analyse qui concernerait la nature de l'objet *a*. En d'autres termes, si « le tourbillon » se confond avec l'exercice d'un travail au moment où il s'effectue, c'est cet entrelacement-même qui fait référence. Il nous semble qu'« un » désir engendrant une action, un travail, au moment où *ça* se produit, il est possible de dire que *ça* tutoie le Grand Secret et que *ça* conduit à l'état du sensible-sublimé évoqué préalablement. Si nous nous arrêtons à la dynamique contenue

¹⁷ *Ibid* ... p.122

¹⁸ *Ibid* ... p.158

¹⁹ *Ibid* ... p.176

dans le terme de transition, le propos de Jacques Lacan concernant le beau, nous conforte dans notre analyse :

« Je pense vous avoir suffisamment fait sentir l'escamotage par quoi, d'un côté, le beau, d'abord défini, rencontré, comme prime sur le chemin de l'être, devient le but du pèlerinage, tandis que, de l'autre, l'objet, d'abord présenté comme le support du beau, devient la transition vers le beau »²⁰.

Ainsi, la démarche scientifique de Jean-Henri Fabre le conduit jusqu'à un endroit insoupçonné, un endroit où il est possible de toucher à la félicité, là où il est possible de tressaillir avec « l'âme de la motte de boue ». Le tangible écarte le probable, et ne lui permet plus d'accorder, comme le fait Ruth dans le poème de Hugo, à la voûte étoilée, un quelconque intérêt, si bien même qu'elle puisse être concernée par une dimension divine :

«et Ruth se demandait,

Immobile, ouvrant l'oeil à moitié sous ses voiles,

Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été

Avait, en s'en allant, négligemment jeté

Cette faucille d'or dans le champ des étoiles»²¹

Pour Jean-Henri Fabre, Le secret de la Vie ne relève pas du Divin, il s'enracine dans *les résonances* du Harmas. Il participe du tressaillement, et ne semble accessible qu'après le long cheminement d'une vie qui donne au « il ne le savait pas », une résonance, autre : il l'écarte du rapport à la culpabilité pour l'ancrer dans une acception qui permet de dépasser l'aporie du « Je ne sais ».

Nous ne sommes pas dans le cadre de la tragédie, là où les Dieux participent du destin des hommes. L'impossible, lié au « il ne le savait pas » ne participe pas d'une hiérarchie concernant des Dieux possesseurs « d'un savoir aussi pur qu'infini » jouant avec le destin des Hommes qui, par essence, seraient assujettis par ignorance à leur destin. Cet impossible, bien que lié au « il ne savait pas » replace l'Homme dans l'immédiateté de sa condition tout en l'écartant d'un questionnement dans lequel l'aporie du « Je ne sais » deviendrait une entrave au faire. Il ne s'agit pas, bien entendu, de louer « l'ignorance », bien au contraire. Le « il ne le savait pas » lié à l'Oedipe s'inscrit dans la réalité du mythe. Oedipe ne savait pas qu'il avait effectivement tué son père et qu'il couchait effectivement avec sa mère. Quand Freud découvre l'universalité des arcanes du désir à partir de l'interprétation qu'il fait de cette réalité mythique, il comprend qu'il y a un enjeu de taille à passer de la réalité du mythe à la contingence de nos vies. Il comprend que le mythe est porteur de sens et qu'il peut être important de s'enquérir autant que faire se peut, de ce sens-là. Est-ce qu'il ne serait pas important de passer de Oedipe qui « ne savait pas » à Oedipe qui sait ? De passer du réel au symbolique ? Et s'il savait que saurait-il ? Est-ce qu'il ne découvrirait pas qu'il a été confronté à un désir dont il ignorait jusqu'à l'existence ?

²⁰ *Ibid ...* p.155

²¹ Victor HUGO - fin du poème "Booz endormi" extrait de "La Légende des siècles" - référence internet .

Car en somme, est-ce que la psychanalyse ne se résume pas à la quête de la " connaissance " de son désir ? Entrer en analyse, n'est-ce pas accepter de mettre en place une dynamique du penser qui nous accompagnera jusqu'à notre mort (mais de cela on se rend compte qu'après « la mise en route » voire « la mise en chemin ») pour tenter d'appréhender la nature de notre désir. L'analyse peut-elle s'entendre autrement qu'à être en acte ?

Tout ce questionnement, en mettant en exergue, l'indispensable rapport à la Vie dont nous parle Jean-Henri Fabre, nous invite certainement à manier le « Connais-toi, toi-même » de Socrate avec grande précaution, en le mettant en perspective par rapport à ce qui peut être compris dans le terme de connaissance. En effet, à prendre un raccourci et à faire une parenthèse, on peut s'interroger sur la possibilité de connaître quelque chose qui est inaccessible par essence. Sans entrer dans une autre problématique du tout ou de la partie, s'il n'est pas possible de connaître le tout, ne risque-t-on pas de passer à côté de l'essentiel ?

« Celui qui vient nous trouver par principe de cette supposition qu'il ne sait pas ce qu'il a - déjà là est toute l'implication de l'inconscient, du *il ne sait pas* fondamental. C'est par là que s'établit le pont qui peut relier notre science nouvelle à toute la tradition du *connais-toi toi-même*. »²²

Tout cela ne nous conduit-il pas à l'une des problématiques essentielles liée à la thérapie psychanalytique ? En effet, il est impossible d'apporter une quelconque aide à quelqu'un qui est convaincu qu'il *sait* ce dont il souffre. A ce moment-là, l'affirmation d'un tel *savoir* ne devient-elle pas un irrémédiable rendant la pratique psychanalytique impossible ?

Mais là, nous sommes sur un déplacement du « il ne sait pas » :

« Il y a une différence fondamentale. L'accent est complètement déplacé, de par cet *il ne sait pas*. »²³

Il devient donc nécessaire de nous éloigner d'un « il ne sait pas » devenu un « impossible à savoir » ontologique, qui diffère d'un « impossible » situationnel (Oedipe ignore la situation dans laquelle il se trouve) comme celui qui concerne l'Oedipe . Ainsi que nous l'avons indiqué, Freud en se penchant sur le mythe d'Oedipe a découvert le passage secret qui conduit jusqu'au trésor, là où se trouve l'émergence du *désir*, le passage qui conduit de l'interprétation du mythe jusqu'au *désir*.

« *Antigone* est une tragédie, et la tragédie est présente au premier plan de notre expérience, à nous analystes, comme le manifestent les références que Freud - poussé par la nécessité des biens offerts par leur contenu mythique – a trouvés dans Oedipe, mais aussi bien dans d'autres tragédies²⁴

Ainsi, l'intérêt porté par Freud et Lacan à la tragédie, au poème tragique, s'explique à partir du constat qu'ils ont fait, l'un comme l'autre, qui est que dans la représentation d'un mythe il y a place pour Freud, au dévoilement progressif du *désir* :

« Or, l'action de la pièce ne consiste en rien d'autre qu'en ce dévoilement, progressant pas à pas et savamment différé - comparable au travail d'un psychanalyse -, au terme duquel Oedipe est lui-même le meurtrier de Laïos,

²² LACAN Jacques - *Séminaire VIII* - Seuil- Evreux mars 1991 - p.51

²³ *Ibid* ... p.51

²⁴ LACAN Jacques - *Séminaire VII* - Seuil collection Champ Freudien - Lonrai 61250 septembre 1986 - p.285 et 286

mais également le fils de la victime du meurtre et de Jocaste. Bouleversé par les horreurs qu'il a commises sans le savoir, Oedipe s'aveugle et quitte le pays natal. La sentence de l'oracle est accomplie »²⁵

Alors, que pour Lacan, c'est du déroulement de l'histoire considérée en qualité de chaîne signifiante qu'il y a matière à débusquer le *désir* :

« La zone ainsi définie (à considérer comme émergence inscrite dans le déroulement de la pièce) a une fonction singulière dans l'effet de la tragédie.

C'est dans la traversée de cette zone que le rayon du désir se réfléchit et se rétracte à la fois, aboutissant à nous donner de cet effet si singulier, le plus profond, qui est l'effet du beau sur le désir »²⁶

Ce serait donc bien dans l'effet que produit la représentation du poème tragique (la catharsis) au moment où elle se déroule, et l'effet qui se produit au moment de la séance psychanalytique (l'abréaction) qu'il semble possible d'établir une correspondance entre la représentation du poème tragique et la succession des moments qui concernent la cure psychanalytique.

²⁵ FREUD Sigmund - *L'interprétation du rêve* - PUF Quadrige - traduction Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert - Lonrai 61250 octobre 2013 - p.302

²⁶ LACAN Jacques - *Séminaire VII* - Seuil collection Champ Freudien - Lonrai 61250 septembre 1986 - p.291

DEUXIEME PARTIE : CATHARSIS ET ABREACTION

I. Au commencement était l'imitation

Ainsi, parce qu'il est en rapport avec *le désir*, Freud et Lacan se sont intéressés de très près au poème tragique, en tant que représentation du mythe. Or, lors de la représentation proprement dite le sujet participe à un phénomène qui semble proche de celui qu'il est possible d'observer lors de la séance analytique au moment où elle se déroule. Cette proximité entre ces deux espaces nous indique que dans l'un et l'autre cas se joue certainement quelque chose d'important. Nous les aborderons l'un après l'autre sans qu'il y ait matière à interroger l'ordre dans lequel nous les considérons.

« La Poétique » d'Aristote, parce qu'elle est dévolue à la tragédie (poème tragique) et à un degré moindre à l'épopée, et parce que Freud et Lacan ont repéré dans le poème tragique le lieu où se cache *le désir*, devient une référence essentielle qui nous permettra d'éclairer ce qui se joue au moment de la représentation.

Ce texte d'Aristote est un texte lacunaire essentiellement constitué de notes faites par un maître en vue de son enseignement. C'est donc une œuvre élaborée différemment d'une œuvre qui nous parviendrait à partir de notes prises par un élève, ainsi qu'est établi le Séminaire de Lacan par Jacques-Alain Miller. Il s'agit donc d'un texte en puissance qui nous est parvenu de façon lacunaire, et auquel il manque nécessairement des passages importants. En effet, comment expliquer que le terme de *catharsis* (car c'est bien à partir de ce terme central qu'il sera possible d'appréhender « ce qui se joue » au moment de la représentation) ne soit utilisé qu'une seule fois dans « La Poétique », alors que dans « La Politique », Aristote nous dit :

« Mais nous disons, de notre côté, que la musique doit être pratiquée non pas en vue d'un seul avantage mais de plusieurs car elle a en vue l'éducation et la *catharsis*²⁷ – Qu'entendons-nous par la *catharsis* ? Pour le moment nous prenons ce terme en son sens général, mais nous en reparlerons plus clairement dans notre *Poétique*. ---- »²⁸

Or, le terme de *catharsis* n'est utilisé qu'une seule fois dans « La Poétique » (6, 1449 b 27 et 28). Ainsi, ces quelques lignes de « La politique » attestent de la perte de passages essentiels rendant plus difficile l'approche de la *catharsis*.²⁹

²⁷ Nous ne reprenons pas volontairement la traduction qui est faite dans le texte, afin d'être à même d'apporter postérieurement un éclairage essentiel quant à la dite traduction.

²⁸ ARISTOTE - *LaPolitique 1341 b 38* - VRIN - traduction Jules Tricot - Mayenne janvier 2005 - p.582

²⁹ La note de la page 582 de l'Edition Tricot va plus loin. Elle nous dit que « La Poétique aurait été constituée de deux livres et que celui qui concernerait la *catharsis* ne nous serait pas parvenu :

Face à la problématique que pose la traduction, nombre d'érudits, à partir de 1453 jusqu'à 1572, à Venise tout d'abord puis dans les Académies de Padoue, Florence ou Naples, se sont penchés sur « La Poétique ». Pour tenter d'éclairer ce que recouvre la *catharsis*, il devient donc nécessaire d'examiner ce qu'Aristote nous dit quant à la construction et au contenu du poème tragique avant d'être à même d'opter pour une traduction de la *catharsis* que notre méconnaissance du grec ancien empêche de déduire du texte même d'Aristote.

Nous retiendrons le commentaire que fait Michel Magnien, dans son introduction tant son travail nous semble empreint d'une honnêteté intellectuelle peu contestable :

« Le travail de Piccolomini Ses commentaires marquent souvent une avancée dans la compréhension du texte aristotélicien. Son ouvrage se présente en fait comme une précieuse synthèse des réflexions dominantes de l'époque sur la poésie ; pour le théâtre, par exemple, sa théorie réunit tous les usages du spectacle dramatique envisagés avant lui. La fin de la poésie est, comme chez Aristote, le plaisir, mais un plaisir qui doit être utile à l'homme ; elle doit faire l'éloge de la vertu et blâmer les vices. »³⁰

Il nous est dit dans ce passage que le poème tragique a une finalité. Dire cela, c'est prendre en considération le public auquel s'adresse la tragédie, c'est le considérer au moment de la représentation théâtrale. Ce moment est un moment de rencontre et d'échange. Le poème tragique vient à la rencontre du public comme le public vient à la rencontre du poème tragique. Or l'un et l'autre ont chacun une antériorité.

Quels ingrédients faut-il utiliser pour que le « plaisir vertueux » soit de mise lors de la représentation du poème tragique ? Qu'apportent les interprètes du poème tragique au moment de la représentation et qu'apporte le public au même moment ? Est-ce que poser ces questions, ce n'est pas déjà supposer que la représentation devient le moment du dépassement d'une bipolarité, et que ce dépassement est la condition même de l'émergence de « *la catharsis* » ?

Avant même de considérer les règles de construction du poème tragique, il nous semble important de repérer qu'il est élaboré justement à partir de règles de construction, et qu'en conséquence, ce que l'on nomme communément « l'improvisation » serait écartée à priori de la représentation du poème tragique. Il est à noter que le terme d'improvisation nous semble généralement compris à travers une idéalité qui voudrait que l'interprète soit débarrassé, au moment où cela se fait, de contraintes liées à l'espace et à l'environnement humain devant et dans lequel tout cela se fait. Or de notre point de vue, penser ainsi reviendrait à sous estimer les surdéterminations qui régissent, à ce moment précis, l'interprète de la dite improvisation. Improviser nous semble plus correspondre à une mise à

« Aristote renvoie pour l'explication de la *catharsis*, à sa *Poétique* (1.39) mais on admet généralement que le bref passage, 6, 1449 b 27 et 28, où la tragédie est caractérisée comme opérant la *catharsis* de pareilles émotions (la pitié et la crainte) n'est pas celui qui est visé par notre texte. DIOGENE LAERCE (V, 1, 24) attribue, en effet, deux livres à la *Poétique*, et l'ouvrage que nous possédons sous ce titre n'est que le premier livre d'un traité plus complet dont la seconde partie ne nous est pas parvenue : c'est dans ce second livre qu'Aristote exposait, sans doute assez longuement, la nature de la *catharsis*. » (Note p.582, *Ibid.*)

³⁰ ARISTOTE - *Poétique* - Le livre de poche classique - traduction Michel Magnien - La Flèche 1990 - p.54

distance du cadre matériel et humain dans lequel cela se fait qu'à une libération par rapport aux contraintes tant personnelles qu'environnementales liées au moment et à l'endroit où cela se fait.³¹

Sans doute faut-il entendre derrière cette traduction les résonances d'une donnée naturelle :

« Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation » (1448b, 5)

« *L'imitation*, la mélodie et le rythme (car il est évident que les mètres sont une partie des rythmes) nous étant naturels, ceux qui à l'origine avaient les meilleures dispositions naturelles en ce domaine, firent peu à peu des progrès, et à partir de leurs improvisations, engendrèrent la poésie ». (1448b, 20).³²

Ainsi pour nous conduire jusqu'à *la catharsis* nous partirons de *l'imitation*, en tant que donnée naturelle propre à l'homme conduisant jusqu'au poème tragique qui autorisera à ce moment-là la possibilité de *la représentation* engendrant à son tour le dépassement de la bipolarité entre les interprètes et le public. Il nous semble important de signifier que dans cette démarche, **au commencement n'est pas le verbe, mais l'imitation.**

Il est stipulé dans le Prologue de l'Évangile selon Saint Jean : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu ». Quelque acception que l'on puisse donner à ce passage, il résonne en écho aux premiers mots de la Genèse : "Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre". Dans les deux cas, il est fait référence à un commencement. Dans le cas du Prologue, il serait même question d'une antériorité puisque le Verbe serait Dieu, créateur et antérieur à toute chose. Cette référence au temps concernant le Verbe est devenu, pour le sens commun, une référence qui est entrée dans l'usage d'une façon définitive, sans qu'elle ait été reconsidérée, lui conférant ainsi un statut de vérité.

Or, si nous nous référons à la période qui concerne l'apparition des premiers feux que l'homme a tenté de domestiquer, c'est-à-dire environ 400 000 ans avant notre ère et d'après l'épopée guerrière de « La guerre du feu » de Rosny Aîné, une tribu du paléolithique, les Oulhamr, utilise le feu, a appris à le conserver, mais ne sait pas le reproduire. Pour que la tribu puisse survivre, il est nécessaire qu'elle soit en possession d'une cage protectrice qui conserve le feu. Toutes les cages de la tribu ayant été détruites lors d'une attaque menée par une autre tribu, et comme il est vital d'être en possession du feu, les plus valeureux guerriers de la tribu des Oulhamr partent en quête de cages à feu. Après de nombreuses péripéties, l'un des plus habiles guerriers, Naoh, finalement adopté par une tribu dont les savoir-faire sont plus avancés que ceux de la tribu dont il est issu, va découvrir la façon de

³¹ Il ne s'agit donc pas pour Aristote d'improviser mais « *d'imiter* » via le poème tragique qui doit être construit à partir de règles bien précises (ce qui n'écarte pas l'improvisation comme moyen d'arriver à l'imitation). Nous reprenons ce terme en accord avec la note 2 du chapitre 1 p.152 (*Ibid*) :

« En dépit des excellents arguments avancés nous adoptons la « traduction conventionnelle aujourd'hui vieillie » de *mimésis* (et de ses dérivés) par *imitation* (et ses dérivés), le terme de *représentation* ... peut en effet, à nos yeux, masquer toute la tradition rhétorico-poétique du débat sur l'imitation. »

³² Poétique - *Ibid* ... p.88 et 89

« faire le feu ». Comme cette tribu et Naoh ne parlent pas le même langage, c'est parce qu'on lui montrera comment faire, que Naoh apprendra et saura produire le feu. La transmission de ce savoir-faire se fera uniquement par le biais de l'imitation, le verbe n'étant d'aucune aide dans cette transmission. Il apparaît donc, qu'en l'absence d'un échange verbal possible, les hommes ont été capables de transmettre un savoir-faire sans l'aide du verbe. C'est en observant une façon de faire (en l'occurrence, allumer un feu) que les hommes ont été capables de la reproduire. Qui plus est, même si l'écriture de Rosny, délibérément très imagée, pourrait laisser penser que la structure du verbe de la tribu des Oulhamr est signifiante, il n'en est certainement rien. Il est dit qu'elle est rudimentaire et qu'en conséquence elle ne permettrait pas de signifier comment « faire du feu ». En effet, quand Naoh revient dans sa tribu, il n'explique pas, il montre. Il semble cohérent de dire que s'il montre comment faire, c'est parce que le verbe de la tribu ne permet pas l'explication. Même s'il nous semble que la valeur de cet ouvrage romanesque n'ait pas une profonde valeur scientifique, la cohérence du récit ne permet pas d'écarter la nécessité de la réalité d'une transmission par l'imitation, et qu'au contraire, elle la confirme.

Il nous semble donc tout à fait cohérent de dire que c'est par le biais de *l'imitation* que les hommes ont commencé à transmettre un savoir-faire, et ce, avant qu'apparaisse un langage structuré et signifiant. Même si l'acception que nous donnons au terme de « verbe » est très éloignée de celle qui est contenue dans l'Evangile selon Jean et dans la Genèse, il nous semble important de pouvoir dire que c'est en resituant le « verbe » dans l'acception qu'en donne Aristote, qu'il nous est possible de dire, *qu'au commencement était l'imitation*.

A partir de cet ordonnancement, il devient possible de s'interroger sur ce qui concernerait une caractéristique inhérente au verbe, à savoir qu'il serait la résurgence de l'imitation d'une réalité à partir de laquelle elle est élaborée dans le but d'en rendre compte, alors que le constat qui veut qu'il lui sera impossible de la restituer intégralement, nous renvoie à une sorte de « déperdition » qui serait déjà donnée dans l'essence même du verbe. Le verbe contient donc ontologiquement dans sa transcription et dans son dire, comme un impossible à dire, une sorte d'ineffable (qui « ferait corps » avec les dites paroles) informulé dans le dire comme une partie inapparente, cachée, mais qui, pourtant, « serait bien là ». Sans doute, cette partie intangible, invisible dans l'écriture-même, s'exprime-t-elle dans la *résonance* du dire, peut-être comme un *écho* dont la structure répétitive nous inviterait à mieux écouter. Ces considérations nous conduisent à resituer l'ineffable, non pas uniquement dans un mutisme lié à une impossibilité de dire qui serait alors à son paroxysme, mais aussi et plutôt dans les résonances du dire avec lequel il fait corps. Il est aussi important de considérer que le « dit » et l'ineffable lié à ce « dit » sont à la fois indissociables tout en étant complémentaires. Il nous semble important de considérer cette complémentarité à partir de l'ineffable du sensible, en ce sens, qu'elle est concernée par la justesse de la *résonance* de la finale. Même si nous serons amenés à « Y » revenir, il semble nécessaire de tenter d'éclairer ce que nous entendons par « *résonance* de la finale », et plus précisément par « finale ».

II. Du haut de l'inspir à la résonance de la finale

Nous appelons « finale » la ponctuation sonore dernière d'une séquence parlée. Par exemple, lorsque Oedipe s'adresse à Tirésias en ces termes :

« O Tirésias, toi qui sais tout, les vérités révélables et les vérités interdites, les choses du ciel et les choses de la terre, tes yeux sont aveugles, mais tu sais de quel fléau ce pays est la proie. Nous ne voyons pour lui de secours et de salut qu'en toi, maître, en toi seul.³³ (Oedipe Roi – Prologue - Sophocle - Théâtre complet – Editions Garnier Flammarion traduction Robert Pignarre 2013, p.112)

Nous avons choisi ce passage, car la cécité de Tirésias, inscrit la sagesse en dehors de toutes références à un quelconque champ visuel. Il est donc possible d'être sage en étant aveugle. Que reste-t-il pour « organiser » le Monde dans le rapport à l'autre, si la vue ne peut faire référence ? Si l'on écarte le goût, l'odorat et le toucher pour les limites qu'ils imposent à la rationalité (ils ne deviennent, à l'instar de la vue, rationnellement accessibles à l'autre que par le biais du langage). Or le langage participe de l'organisation du penser et par conséquent de la sagesse en devenant le véhicule, le référent de l'ouïe, plus précisément de l'écoute. C'est donc bien dans le verbe-dit et ses résonances que se loge l'essentiel du rapport à l'Autre car là s' « Y » conjuguent rationalité et sensible.

La séquence parlée évoquée commence donc par une voyelle qu'il est permis d'étendre et de moduler dans la durée. Cette première émission sonore correspond à ce que l'on nomme *l'attaque*. Elle sera suivie d'une séquence parlée qui est constituée de plusieurs phrases (deux en l'occurrence). Cette séquence parlée sera caractérisée par *son inflexion*. Le possessif (son) relatif au terme *d'inflexion* est signifiant en ce sens qu'il indique l'interdépendance entre le texte de la séquence parlée et *l'inflexion*, car ***l'inflexion n'est pas autre chose que le calque de la pensée***.³⁴

Nous nous permettrons de modifier cette citation en prenant à notre compte la différence ontologique que nous faisons entre le penser et la pensée. Ainsi, il nous semble plus judicieux, sans trahir la pensée de Monsieur Leroy, de dire que : *l'inflexion n'est pas autre chose que le calque du penser*. Or, « toute *attaque* doit contenir la substance de *l'inflexion* »³⁵. Ainsi il nous est permis de dire que *l'attaque* contient les qualités propres au penser, à savoir, la clarté, la force, la justesse, la pénétration, la spontanéité, l'élégance et la délicatesse, etc.. Or, les *attaques* et les *finales* doivent avoir les mêmes sonorités que le reste de *l'inflexion*. Nous nommons *finale* la dernière sonorité émise lors de la séquence parlée considérée, à savoir, en l'occurrence, le « l » du dernier mot : « seul ». Ainsi nous sommes en présence d'une structure sonore qui correspond au penser d'un auteur qu'il

³³ SOPHOCLE - *Théâtre complet - Oedipe Roi* - Garnier Flammarion - traduction Robert Pignarre - Malsherbes 45330 troisième trimestre 1964 édition 2013 - p.112

³⁴ LEROY Georges - *Grammaire de Diction française* - Editions la Pensée Moderne collection Mellotée - France 1er trimestre 1968 - p.139

³⁵ *Ibid* ... p.141

s'agit de rendre accessible par le biais de séquences sonores qui obéissent à des lois observées par les grammairiens.

« C'est particulièrement la *finale* qui distingue et colore les différentes *inflexions* : aussi faut-il avoir grand soin de ne pas confondre toutes les *finale*s dans une justesse approximative qui ne compromet personne, mais à travers laquelle la pensée (le penser) ne se fait pas comprendre avec précision. »³⁶

C'est bien entendu, parce que la *finale* sonore est chargée de sens rationnel-sensible qu'il est nécessaire de la soutenir avec force et précision. Dire qu'il faut soutenir la *finale* équivaut à dire que la *résonance de la finale* est chargée de sens rationnel-sensible.

«Soutenir les finales ne signifie donc plus seulement : maintenir la sonorité jusqu'à la fin de la phrase, *mais soutenir la pensée (le penser)* dans toute son intensité jusqu'après la finale »³⁷

Ce rapport au penser est bien entendu essentiel. Il participe d'une exigence qui tend à cerner au plus près le sens contenu à la fois dans l'espace rationnel et dans l'espace sensible qui sont, rappelons-le, dans le verbe-dit, intriqués et indissociables. « Soutenir » la *finale*, relève donc de cette exigence qui tend à amener l'expression verbale au plus près du sens rationnel-sensible contenu dans une séquence parlée. On soutient donc la *finale*, non pour faire entendre des sonorités plus ou moins mélodieuses, mais pour approcher au plus près le sens rationnel-sensible afin de le rendre accessible à l'auditoire. Comme il s'agit d'une transmission, il s'agit donc, autant que faire se peut, qu'elle se fasse dans des conditions optimales afin de préserver pour la mieux restituer, la qualité du sens rationnel-sensible.

A ce stade de l'analyse, il nous semble intéressant de faire une simple parenthèse qui concerne la représentation chantée. A l'Opéra les *finale*s sont chantées et les rôles sont distribués en fonction de la tessiture du chanteur qui incarne tel ou tel rôle (la tessiture est l'ensemble des notes appartenant à une voix). Il s'agit donc d'aller au plus près des qualités d'une voix dont l'intensité, la hauteur et le timbre donneront à la *finale* une *couleur* singulière qui permettra d'approcher le sens rationnel-sensible. Il devient alors tentant de faire une comparaison entre une représentation au Théâtre et une représentation à l'Opéra, tout simplement pour dire, sans aller au-delà, que l'expression des *finale*s au Théâtre serait en noir et blanc, alors que celle des *finale*s chantées à l'Opéra serait en couleur.

Comme nous l'avons évoqué, il s'agit de transmettre à un auditoire (ou dans un cadre plus restreint, à un interlocuteur) un sens rationnel-sensible porté par une séquence parlée préalablement écrite, et faire en sorte que cette séquence soit la plus « naturelle » possible. Le « naturel » nous semble confirmer dans son expression la plus aboutie, la justesse de ce qui est dit, et par conséquent réunit à la fois, l'exigence à soutenir la *finale* et la justesse, c'est-à-dire nous amène jusqu'à la quintessence de la *résonance de la finale*. Pour en arriver là, il est judicieux de glisser sous les mots de l'auteur la modulation exacte, spécifique à chaque interprète que ce dernier explorera jusqu'au moment où une oreille avertie permettra de comprendre qu'il ne sera pas possible de faire mieux ..

³⁶ *Ibid* ... p.140

³⁷ *Ibid* ... p.140

A ce propos, j'ai souvenir, que lors d'un tournage, le personnage que j'incarnais s'adressait à un auditoire des plus attentifs. Après avoir « donné mon texte », le réalisateur m'indiqua qu'il fallait refaire la prise pour une raison qui m'échappe encore aujourd'hui. Je sais, cependant, que je n'étais pas responsable de l'anomalie qui obligea à refaire la prise. Après cette intervention, un de mes « compagnons de jeu » me glissa très gentiment et très délicatement à l'oreille, que je ne pourrai pas faire mieux, c'est-à-dire, « dire » mieux le texte que je venais juste de « donner ». Dans la *finale* qu'il venait d'entendre, lui qui avait plus de cinquante ans de métier, avait ressenti et compris qu'il ne me serait pas possible de donner une *résonance* à la *finale* qui ferait émerger un sens rationnel-sensible aussi précis et accessible, que celle qui venait d'être donnée, au moment où il nous était possible, moi de le dire et lui de l'entendre..

A quoi serait dû un tel ordonnancement des choses, qui voudrait que l'on puisse exprimer le sens rationnel-sensible d'une séquence parlée à un moment donné de telle façon que l'on puisse dire que l'on « ne pourra pas faire mieux » et que cette affirmation soit unanimement reconnue, par le locuteur et l'auditeur, comme indiscutable ?

Est-ce à dire que le sensible puisse faire référence sans qu'il soit nécessaire d'apporter la preuve rationnelle de sa pertinence ? Dans ce cas précis, l'affirmative s'impose et le terme d'indiscutable s'inscrit en positif dans un rapport à une réalité tangible. La reconnaissance qualitative d'un événement sonore est indiscutable, non, parce qu'il ne sera pas possible d'en extraire le sens, mais parce qu'elle s'impose d'une façon telle, que sa pertinence ne puisse être discutée. Il nous semble que cette affirmation, relevant du champ perceptif, est possible en dehors de toute analyse rationnelle, parce qu'elle s'inscrit également dans l'unicité, la singularité du moment évoqué. Cette affirmation liée au sensible est possible et indiscutable parce qu'elle concerne un moment unique : c'est donc aussi, la singularité de ce moment qui octroie à l'affirmation, son « indiscutabilité ». Ainsi dans le rapport, rationnel-sensible, il semble possible de pouvoir dire que le sensible puisse aussi faire sens (ce qui semble contradictoire dans les termes) sans qu'il soit nécessaire de convoquer la rationalité. Il deviendrait possible d'évoquer un sens relevant d'un ressenti qui ferait référence en inscrivant le Sujet dans un espace temps singulier. Peut-être pourrait-on, à ce moment de l'analyse, penser que l'expression « faire mieux » perd de sa force en disant que puisque le moment de la pertinence sensible d'un instant est unique de par l'unicité du moment, la pertinence sensible de l'instant suivant serait tout simplement « différente ». Mais cette différence ne suffit pas à altérer la force et l'indiscutabilité du « ne pas pouvoir faire mieux ». La pertinence du sens du sensible accordé à un moment donné et impossible à retrouver, qu'il est d'ailleurs difficile d'inscrire rationnellement dans le temps, ne peut-être contestée au nom de la différence. Il semble donc cohérent de dire que chaque moment a une pertinence singulière chargée d'un sens **du** sensible. Il nous semble également, à partir de l'affirmation de la pertinence du sensible, que nous rejoignons la quête dont nous parle Jean-Henri FABRE, lorsqu'il évoque ces moments singuliers durant lesquels les orphéonistes du Harmas de Sérignan du Comtat élaborèrent un chant qui donne au sensible cette pertinence autour de laquelle s'articule le Grand Secret.

Que le sensible puisse faire sens, sans convoquer la rationalité et puisse s'exprimer à partir de l'exemple que nous avons pris, dans la *résonance de la finale*, n'élimine pas le sens rationnel contenu dans le texte sur lequel repose le propos alors proféré. Nous voulons

souligner par là, que le constat que le sensible puisse faire sens en dehors de toute rationalité ne lui confère pas, dans le cas où *la résonance de la finale* fait référence, une forme d'autonomie. En effet, sans le support écrit (ou pensé) puis proféré à partir du poème tragique, *la finale*, telle que nous l'avons définie n'existerait pas. Tout cela nous ramène à l'Unité et à l'intrication, dans ce que nous nommons le sens rationnel-sensible, du sens rationnel reposant sur le poème tragique en tant que texte (voire reposant sur tout autre texte) et du sens du sensible, car il nous est permis de dire, dans ce cas précis, **que le sensible fait sens**. Nous nommons sens rationnel-sensible cette intrication entre le sens rationnel et le sens **du** sensible. En disant que le sensible fait sens, et que ce sens est tout aussi pertinent que le sens rationnel, nous avons bien conscience, en utilisant le même mot (sens) pour qualifier des émergences qui relèvent de champs ontologiquement différents, d'attribuer à l'émergence qui concerne le sensible une importance qu'il est nécessaire de considérer comme équivalente à celle qui émerge du champ de la rationalité.

Nous saisissons également la portée de ce positionnement qui limiterait « la perception » à une *résonance tangible*. Nous avons bien conscience que notre propos est délibérément limité et qu'il n'a aucune prétention à se substituer à la phénoménologie, aux analyses représentationalistes, aussi poussées qu'ont menées Frege, Austin ou Wittgenstein, et les contextualistes menées notamment par Travis. Nous ne chercherons, qu'à tenter de légitimer l'utilisation du terme de *sens* à propos du sensible (à penser non en terme de contenu, mais en terme de mouvement), à partir de la dimension de l'ouïe, porteuse de vertus singulières qu'utilisent l'artifice théâtrale et la cure analytique, notre visée étant de pouvoir dire que l'inconscient est chargé d'un sens qui émergerait lors de la *coïncidence* entre le sens rationnel du verbe et le sens du sensible, *coïncidence* entendue comme visée d'un travail qui a pour intention **la purgation**.

Un rapprochement peut être fait, nous semble-t-il, avec *les résonances chantées* à l'Opéra. La présence de la musique qu'inclut le chanteur à son interprétation nous ramène à la partition musicale écrite de façon à la fois tangible et rationalisée à partir des normes qu'exige l'écriture musicale. Se rejoignent dans ce cas, un texte et une partition musicale servant de guide à un interprète qui évoluera sous la houlette du metteur en scène en amont puis du chef d'orchestre, in vivo. Tout cela nous interroge au-delà des *résonances chantées*, sur les résonances musicales proprement dites. Quant à savoir, si les résonances instrumentales qui colorent et ponctuent un concert sont chargées d'un sens relevant du sensible, nous serions tentés de répondre par l'affirmative en supposant qu'un interprète reconnu pour la qualité de ses interprétations, et un auditeur dont l'oreille est éduquée, pourraient tomber unanimement d'accord pour signifier que la singularité *des résonances musicales* s'inscrivant dans un moment unique qu'ils auraient partagé, induit un ressenti qui fasse sens sur une échelle qui serait en rapport, non pas avec le rationnel, mais qui toucherait à une chromatique des sentiments qui s'échelonnerait de la joie à la tristesse exprimée à partir d'une expression musicale dont la qualité deviendrait à son tour, indiscutable.

Nous comprenons bien que pour dire que le sensible fait sens, nous sommes obligés de passer par le terme « d'indiscutable » qui exclut d'emblée, en toute logique, le sensible du champ rationnel, tout en l'installant dans une référence autre qui concernerait ce qui est transmis mais aussi la façon dont il est transmis.

N'est-ce pas alors, de cette référence à cet « autre que le rationnel » qu'il est nécessaire de débusquer le sens du sensible ? Et si tel est le cas, n'est-il pas possible de penser, que ce qui fait référence, c'est ce qui se produit entre l'émetteur et le récepteur. Ce ne serait donc pas à partir d'une quête ontologique qu'il serait possible de cerner le sens du sensible, mais bien dans cette émergence de la Vie qui participe du partage s'établissant entre l'« émetteur » et le « récepteur » dont la singularité s'inscrit dans l'unicité d'un temps impossible à restituer. Le sens du sensible s'articulerait non pas uniquement autour d'une pensée en rapport avec une analyse de la perception mais s'imposerait à partir d'une émergence de la Vie inscrite, en l'occurrence dans un *échange* sonore.

Or, pour qu'il y ait échange, il est nécessaire que des conditions préalables soient réunies à l'instant où l'échange est supposé se faire entre un locuteur et un auditeur, mais aussi entre la pensée et le son. Si la différence que nous pouvons faire entre la *valeur* et la *signification* d'un mot nous est donnée à partir du rapport que nous établissons entre le signifié et le signifiant sensé délivrer un *sens*, nous pouvons de même nous interroger sur le rapport qui existe entre la pensée et le support phonique la contenant et la transportant. Ces considérations nous conduisent à considérer le rôle de la langue vis-à-vis de la pensée dans le rapport qu'elle entretient avec le son :

« Le rôle caractéristique de la langue vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités. La pensée, chaotique de sa nature, est forcée de se préciser en se décomposant. Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais il s'agit bien de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la « pensée-son » implique des divisions et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes. Qu'on se représente l'air en contact avec une nappe d'eau : si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une série de divisions, c'est-à-dire de vagues; ce sont ces ondulations qui donneront une idée de l'union, et pour ainsi dire de l'accouplement de la pensée avec la matière phonique. »³⁸

Nous induirons de ce passage une analogie entre la « pensée-son » de Saussure et le « sens rationnel-sensible » qui nous a conduit à dire que le *sens* comprenait un rationnel garant d'un sens verbal et un sensible lui aussi porteur d'un sens qui, intriqué au « sens rationnel » s'inscrirait dans un sens global (ce que nous nommons, le sens rationnel-sensible) qui sous-entend un rapport avec quelque chose de vivant. Il s'agit de deux entités se définissant à partir de deux domaines ontologiquement différents qui sont intriqués, dans l'un et l'autre cas, et qui conduisent à des entités portées par des expressions du vivant. Or, il semble bien que, dans l'un et l'autre cas, l'expression du vivant est portée par le son. De la formule reprise par Lacan qui veut que le sens nous soit donné par le rapport entre le signifié et le signifiant, nous venons de gagner que le signifiant va au-delà du simple signe mais qu'il inclut dans son échange avec l'autre, voire l'Autre, une dimension qui se situe dans la dimension sensorielle de l'ouïe et qui fait sens aussi. Peut-être, peut-on entendre alors que si Tirésias est aveugle et considéré comme un sage, l'absence de la vue n'altère en rien la sagesse et qu'au contraire elle enrichit les possibilités de l'ouïe en lui donnant une dimension plus importante.

³⁸ SAUSSURE Ferdinand de - *Cours de linguistique générale* - Editions Payot - Saint-Amand-Montrond (Cher) août 1992 - édition 1972 première publication 1916 - p.156

Il ne s'agit pas, bien entendu, de considérer qu'écouter se résumerait à une disposition passive ne concernant qu'une mise à disposition du récepteur tournée vers l'extérieur.

« Au contraire, comme nous le savons aujourd'hui, l'audition est bien loin de pouvoir être considérée comme un simple mécanisme réceptif, un enregistrement inerte [...] Percevoir le discours n'est pas chose passive et automatique. Celui qui perçoit assume une fonction sélective en répondant à certains aspects de la situation globale et non à d'autres. Il répond aux stimuli selon une organisation qu'il leur impose. Et il remplace la stimulation absente ou contradictoire d'une manière compatible avec ses besoins et son expérience passée » (A. Thomatis - L'oreille et le langage - Paris 1963)³⁹

En d'autres termes, et selon Alfred Thomatis, les possibilités d'écoute seraient dépendantes d'un déterminisme affectif (on écoute bien ce que l'on veut bien ou peut bien entendre), mais découleraient aussi d'une différenciation concernant la mise en œuvre de ce qui est utile – dans la mesure où nous débarrassons ce terme d'une intentionnalité primaire et égotique qui voudrait que ne soit utile que ce qui est sensé apporter du « plaisir » dans une immédiateté - et agréable à celui qui écoute, débouchant sur une sélection plus ou moins consciente élaborée au fil des années qui ont précédé.

L'écoute est donc active et s'exerce selon la mise en rapport qualitative des sons avec une zone qui concerne un au-delà du sens rationnel, une zone émotionnelle s'articulant autour d'un ressenti généré en partie par la façon dont le son est perçu. La qualité de l'émotion pourra faire référence et pourra s'étalonner entre la peur et la quiétude, la joie et la tristesse, etc.. , en laissant comme une trace de son passage que l'on appellera une « *résonance* ».

Il devient alors important de considérer que le terme de *résonance* apporte au sens rationnel-sensible et donc au sens du sensible une profondeur qui est donnée au-delà du temps de passage de la phonation à l'audition. Il nous semble intéressant d'évoquer les parties physiques et les parties psychiques de l'acte de langage qu'évoque Ferdinand de Saussure dans son « Cours de linguistique générale ».

« On pourrait distinguer encore : la sensation acoustique pure, l'identification de cette sensation avec l'image acoustique latente, l'image musculaire de la phonation, etc .. Nous n'avons tenu compte que des éléments jugés essentiels ... [car il est permis] ... de distinguer d'emblée les parties physiques (ondes sonores) des parties physiologiques (phonation et audition) et psychiques (images verbales et concepts). Il est en effet capital de remarquer que l'image verbale ne se confond pas avec le son lui-même et qu'elle est psychique au même titre que le concept qui lui est associé.

Le circuit peut se diviser encore :

a) en une partie extérieure (vibration des sons allant de la bouche à l'oreille) et une partie intérieure, comprenant tout le reste :

b) en une partie psychique et une partie non-psychique, la seconde comprenant aussi bien les faits physiologiques dont les organes sont le siège, que les faits physiques extérieurs à l'individu ;

c) en une partie active et une partie passive : est actif tout ce qui va du centre d'association d'un des sujets à l'oreille de l'autre sujet, et passif tout ce qui va de l'oreille de celui-ci à son centre d'association.⁴⁰

³⁹ *Ibid* ... note 61 p.419

⁴⁰ *Ibid* ... p.28 et 29

L'*inflexion* comprise entre l'*attaque* et la *finale* serait liée aux parties physiques et physiologiques, la *résonance* se situant au-delà, dans la partie psychique qui inclut les images verbales et les concepts. Le sens rationnel-sensible s'articulant avec la *résonance* deviendrait tangible de par l'émergence des concepts et des images verbales dans la partie psychique, d'où la difficulté à le « capturer » avec efficacité. Il sera donc nécessaire de se satisfaire de cette situation à partir de laquelle l'empirisme retrouve toutes ses lettres de noblesse, en ce sens qu'il ne peut être évacué de la référence ultime et irremplaçable d'où émerge le sens rationnel-sensible.

Il nous semble important, en rédigeant ces lignes de souligner que l'expression verbale s'articule sur un empirisme dont la vertu essentielle sera de faire *résonner* un sens rationnel-sensible inscrit dans l'expression même de la Vie , alors qu'au nom d'une rationalité exacerbée, appauvrie de toute résonance sensible, notre Monde pourrait s'enfoncer dans un transhumanisme régi par les seules lois du paradigme ou de l'algorithme, en écartant radicalement tout rapport au sensible et donc au sens rationnel-sensible. Ceci nous conduisant, comme l'évoque Marcel Gauchet, à n'avoir comme représentation de nous-même, qu'un *avatar*, fruit d'une construction extemporanée s'enracinant dans un monde technologique, à partir duquel, le mouvement ne serait qu'illusion de la Vie.

Pour interroger, à partir d'une autre perspective, la *résonance de la finale*, il sera nécessaire d'après ce que nous laisse entrevoir l'analyse de Ferdinand de Saussure qui nous indique qu'il se passe quelque chose en amont de la phonation, de revenir sur cette affirmation portée par l'enseignement de Jean-Laurent Cochet qui veut que **l'attaque soit contenue dans la finale.**

Cet « en amont » de la phonation, c'est-à-dire cet « en amont » de l'attaque de la séquence parlée nécessite une concentration préalable qui contiendrait en puissance ce que l'on désire signifier. Nous comprenons qu'avant l'expression verbale phonique, il est pensé, ordonné comme une synthèse de ce qui va être dit. La fin du propos, là où va résonner la finale, sera l'aboutissement de l'expression d'une pensée qui aura été condensée juste avant l'attaque.

Sur un plan purement mécanique, cette « concentration de la pensée » s'effectue lors de l'inspiration et atteint sa plénitude en *haut de l'inspir* (le *haut de l'inspir*, c'est le moment de la respiration où la prise d'air arrive à son maximum). L'expression verbale est donc totalement tributaire de la respiration. Nous pourrions même affirmer que pour bien penser afin de bien dire, il est nécessaire de bien respirer. Tout orateur, doit nécessairement tenir compte de cette réalité s'il souhaite délivrer une pensée claire et précise. A un niveau purement physiologique, la respiration diaphragmatique est indispensable pour aller chercher la profondeur d'une pensée afin de la mieux restituer.

Nous comprenons que la séquence parlée sera d'autant plus pertinente qu'elle aura été préalablement bien pensée, c'est-à-dire amenée jusqu'au *haut d'un l'inspir* qui s'inscrira dans une respiration qui aura été travaillée afin qu'elle puisse être profonde et libre.⁴¹

Dire alors que l'attaque est contenue dans la finale, c'est dire aussi que la séquence parlée est un tout dont l'unité est faite à partir d'une pensée portée par un penser dont l'inflexion sonore est le calque. Tout cela nous conduit à dire qu'une osmose est nécessaire entre la pensée et le penser, c'est-à-dire, en l'occurrence, entre la pensée elle-même et le véhicule sonore qui la porte et qui est modulé par le penser.

Dire qu'une personne parle faux, c'est dire qu'il existe une distorsion entre l'inflexion de son propos et le contenu de sa pensée, la résonance de ses finales mettant en exergue cette distorsion implique une interrogation à propos de la motivation profonde du propos tenu.

Concernant la qualité de l'inflexion, il est nécessaire également de mettre en œuvre un travail qui permet de la moduler au plus juste :

« Ensuite, il y a des techniques vocales à acquérir.

La *réaccentuation* sert à détacher ou mettre en relief un mot, en donnant un peu plus d'attaque sur la première syllabe. Cela permet d'éviter une confusion dans l'esprit des spectateurs.

Exemple célèbre : " Maître corbeau sur un arbre perché ... "

Pour bien faire comprendre à mes élèves la nécessité de *réaccentuer* la première syllabe du mot « perché », je dis souvent : « Désolé, mais je ne vois pas ce qu'est un *arbre perché* ! »

En effet, si on ne *réaccentue* pas, c'est l'arbre qui est perché et non le corbeau. Piège dans lequel sont tombés depuis des siècles des interprètes souvent même de qualité. Les enregistrements pullulent de cette faute inadmissible.

Mais la *réaccentuation* sert aussi et avant tout à faire ressentir le **sens viscéral** des mots de l'auteur. Elle devient donc un apport d'**interprétation sensible**»⁴²

Jean-Laurent Cochet met ici en exergue le « sens viscéral des mots », en évoquant la *réaccentuation*, c'est-à-dire cette façon d'entretenir une énergie qui permet de soutenir un penser porteur de sens dont on peut dire qu'il est alimenté par une respiration profonde concernée jusqu'aux viscères. Dire qu'un comédien « joue avec ses tripes », c'est dire que le Sens qu'il porte jusqu'à l'Autre est chargé d'un sens rationnel-sensible en rapport direct avec le système neurovégétatif. (terme qualifiant le système nerveux qui régit le fonctionnement des viscères et entretient les fonctions vitales de base, respiration, circulation, digestion, excrétion. Le système **neurovégétatif** est différencié en un système sympathique et un système parasympathique).

⁴¹ La Callas disait : « je respire toujours où l'on ne m'attend pas » c'est-à-dire, là où s'inscrivent la justesse et la profondeur d'un chant porté par une respiration en harmonie avec la singularité de l'interprète..

⁴² COCHET Jean-Laurent - *L'art et la technique du comédien* - Editions Pygmalion - France janvier 2010 - p.90

Par opposition, nous dirons qu'un comédien qui interprète un rôle en se référant essentiellement au sens rationnel du texte est un comédien « cérébral », et par conséquent qu'il manque à son interprétation la dimension du sensible donc du sens rationnel-sensible.

Du haut de l'inspir jusqu'à la résonance de la finale, la séquence parlée obéit donc à des règles constitutives de la nature humaine que nous avons tentées d'approcher en disant tout simplement que chercher à les respecter permet d'espérer donner au verbe la place centrale qu'il occupe dans l'échange que se doivent les individus qui constituent un groupe, voire une société qui est sensée parler la même langue.

A partir du court passage de Ferdinand de Saussure dans lequel il évoque les vagues sujettes aux variations atmosphériques, nous avons cru déceler les prémises de la notion de structure que nous retrouverons sous une forme plus aboutie sur laquelle reposera, de Lévi-Strauss en passant par Foucault, une pensée philosophique qui marquera un moment important de l'histoire la pensée.

Il nous semble intéressant, si l'on se penche sur ce que l'on peut considérer comme un artifice verbal qui repose sur ce que l'on appelle la technique du comédien, d'inclure dans la structure de la séquence parlée, *la préfinale* qui permettra de moduler l'inflexion, dans l'harmonie des sonorités et du sens rationnel-sensible :

« Quant aux *préfinales*, il s'agit d'inflexions spécifiques si délicates qu'il est inenvisageable d'en faire éprouver toute la subtilité par écrit. On ne peut véritablement saisir cette notion qu'en entendant l'indication lorsqu'elle est donnée à l'interprète. Cette « subtilité évidente » aide surtout à appliquer le principe vital selon lequel **un sens n'est jamais fini**.

Car on a toujours quelque chose à dire. Même si cette chose n'est pas écrite, même en **suspens**. On ne fait pas comme s'il y avait un point. Et s'il y en a un, on n'en tient pas compte : non-respect quasi systématique de la ponctuation écrite.

Même à la fin d'une fable, on pourrait continuer à parler en enchaînant directement sur les vers du début (puisque **la fin est dans le commencement**) ou sur un autre texte. [...]

On peut jouer sur les temps et les silences ...tant qu'on est au **haut de l'inspir**. [...]

Il arrive parfois que cela coïncide avec la ponctuation écrite. Mais ce n'est pas elle qui dicte ma pensée, ni ma respiration. »⁴³

Il est important de se pencher sur *la préfinale*, cette suspension du sens qui s'impose lors d'une séquence parlée, cet « époké » du mouvement sonore sans que le penser soit éteint.

A considérer cet état de veille du penser dans une suspension du déroulé sonore, il nous semble que le silence qui s'installe alors, s'inscrit dans une logique du penser, et qu'il est à considérer plus dans un rapport lié au sens qu'à une réalité sonore liée à l'absence du son. Dans ce cas, le silence ne s'inscrit pas dans le manque mais est riche d'un penser porteur de

⁴³ *Ibid* ... p.91

sens rationnel et sensible qui « fait son chemin » chez le locuteur en même temps que chez l'auditeur.

Les préfinales appartiennent au modulé de l'inflexion au même titre que les silences sont inscrits sur la portée musicale, sans qu'elles relèvent d'une intentionnalité aussi marquée que dans l'écriture musicale où la durée du silence est consignée. Elles relèvent aussi de la nécessité qui s'impose à tout locuteur de laisser à la parole le temps de sa résonance chez l'autre, elle serait à ce titre l'élément indispensable qui soutiendrait l'attention pour une meilleure compréhension. Si, ainsi que le dit Jean-Laurent Cochet, le modulé de l'inflexion n'est pas en rapport avec la ponctuation écrite, puisqu'il ne s'agit pas de respecter les points de quelque nature qu'ils soient, ni les virgules, quand on vise l'interprétation, mais de s'abandonner au sens du sensible qui s'impose à l'interprète au moment où il parle, il nous est possible de dire que la compréhension d'un texte dépendra de la ponctuation qui nous est proposée. Selon qu'on le lise ou qu'on l'écoute, puisque la ponctuation, indicatrice de *sens* dans l'un et l'autre cas est différente, le même texte sera compris différemment. Nous voyons donc que pour un même texte existe deux ponctuations, une qui concerne le texte écrit lu silencieusement et l'autre qui concerne le texte dit et entendu. Qu'il puisse exister une différence de ponctuation qui génère une différence de compréhension à partir du même texte lu ou déclamé, nous interroge sur la nature de cette différence.

Dans le cas du texte lu, seules interviennent, indiquées par la ponctuation, les références grammaticales qui détermineront la façon dont le texte sera compris. Nous sommes dans une référence à une structure en rapport avec la rationalité d'une grammaire qui sous-tend un penser s'articulant avec un contenu de pensées déjà agencées entre elles (le déjà-là de Merleau-Ponty) dont la somme pourrait caractériser le savoir du Sujet considéré. C'est dans l'intériorité de ce vase clos du cogito que s'élaborera puis émergera un sens rationnel propre à chaque individu, sans qu'une quelconque émergence du sensible n'ait interféré. Nous pourrions aller jusqu'à dire que la ponctuation écrite est une indication porteuse d'une rationalité qui guide, au même titre que les panneaux routiers qui indiquent la direction, le lecteur vers la compréhension du texte qui la contient pour qu'il puisse en libérer son sens rationnel.

Ces considérations nous conduisent de facto à nous pencher sur la ponctuation qui organise le penser de la séquence parlée. Nous avons vu qu'elle était structurée, à partir de la respiration, dans un déroulé qui va *du haut de l'inspir* jusqu'à la *résonance de la finale*, qui elle, est porteuse de *sens*.

Cette ponctuation, même si elle s'élabore dans le déroulé d'un dire qui a été travaillé dans le but d'être bien compris dans un premier temps par l'interprète, n'en demeure pas moins fluctuante et sujette aux exigences de la cohérence et de l'harmonie de la séquence parlée. Quand La Callas dit : « Je respire là où l'on ne m'attend pas », elle pourrait tout aussi bien dire : « Je respire là où je ne m'y attendais pas moi-même » portée par l'exigence de l'harmonie d'un chant qui concerne, à ce niveau d'interprétation, une liberté qui ne peut s'entendre que par un au-delà des contraintes, là où son travail la conduit, au-delà d'une rationalité qui lui a permis de libérer sa singularité pour atteindre cette osmose entre le sens rationnel et le sens du sensible.

La ponctuation d'un texte parlé ou chanté s'élabore à partir du sensible et non du rationnel, elle est l'aboutissement du travail fait sur le texte ou sur la portée musicale. Elle apporte un sens nouveau porté par l'interprétation. En passant de l'inerte au penser pour arriver à l'interprétation le sensible enrichit le sens rationnel en le modulant. Cette modification du *sens* passe par le vivant qui l'enrichit.

A reprendre la comparaison avec les panneaux routiers qui nous évoquions à propos du sens rationnel, dans le cas du sens rationnel-sensible, les panneaux sont encore présents mais le trajet n'aura plus comme unique critère le sens du chemin balisé. La respiration va permettre d'aller au gré d'un *sens* qui s'écarte de ce chemin pour atteindre sa destination en donnant *sens* à une « liberté » garante de Vie, et certainement porteuse du « Grand Secret ».

Il nous semble à partir de ce que nous venons d'énoncer que le terme de **structure verbale** convient à une séquence parlée dont il nous sera possible de déterminer la pertinence à partir de la compréhension des éléments qui la constituent dans la mesure où nous sommes capables dans un premier temps de les identifier, pour les mieux comprendre dans un deuxième temps.

Les identifier, c'est sans doute dans un premier temps, déterminer à quel champ appartiennent les éléments considérés. C'est certainement à ce moment-là, faire la différence entre la pertinence de ce qui est dit, du contenu du dire qui appartient au champ rationnel, avec la façon de le dire qui relève du sens du sensible. La « façon de dire » concernera l'interprétation et relèvera donc du travail que le comédien devra mettre en œuvre pour respecter au plus près ce qu'a voulu l'auteur du poème tragique, guidé en cela par l'approche synthétique que conduira le metteur en scène. On comprendra alors que plus sera abondante la part du dit, c'est-à-dire du rationnel, plus sera accessible la part du sens du sensible souhaitée par l'auteur, en sachant toutefois, que quelle que soit la richesse rationnelle d'un poème tragique, il sera nécessaire pour « incarner » le personnage, de produire un travail qui visera l'osmose entre le potentiel sensible du comédien et la réalité sensible contenue dans le sens rationnel-sensible du poème tragique. Il ne s'agit sans doute pas alors de considérer le sens rationnel-sensible donné lors d'une représentation à partir de considérations qui voudraient que, puisque le texte est « riche », la représentation ait plus de chance d'être aboutie. En effet, si le sens du sensible porté par l'interprétation ne s'articule pas convenablement avec le sens rationnel, la représentation ne pourra pas ambitionner l'effet cathartique. C'est donc bien de l'articulation entre le sens rationnel et le sens du sensible que dépend *la catharsis*. Pour qu'un effet en rapport avec la purgation puisse être opérant, il sera nécessaire que le sens du sensible serve en quelque sorte de révélateur au sens rationnel. (Nous reviendrons sur ce terme, ô combien important lorsque nous évoquerons l'abréaction).

Souligner, ainsi l'importance du sens du sensible, en disant qu'il fait référence pour souligner une justesse garante de la pertinence d'un propos, c'est bien dire que, dans la structure verbale parlée, le sens du sensible est un support essentiel sans lequel le propos ne pourrait être entendu sans la résonance à la fois vivante et signifiante dont il est porteur.

Ainsi, lorsque Aristote nous indique que la musique a en vue l'éducation et la *catharsis* » il nous invite à considérer le poème tragique, concerné lui aussi par la *catharsis*, comme un

lieu qui doit nous conduire à entendre le verbe au-delà du sens explicatif auquel nous serions tentés de nous arrêter, et à faire en sorte d'en entendre les *résonances*. Or, pour en arriver à l'écriture même du poème tragique, il n'est rien de mieux pour en saisir l'élaboration que de se référer à cette définition de la tragédie que nous donne Aristote :

« ... : parlons de la tragédie en reprenant la définition de son essence même, qui découle de ce que nous avons dit. La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'oeuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui, par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit *la catharsis* des émotions de ce genre. Par « langage relevé d'assaisonnements », j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par « espèces utilisées séparément », le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant. »⁴⁴

Cette définition, si nous nous référons au terme « d'assaisonnements » (une option de traduction qui a le mérite de positionner les divers éléments qui vont agrémenter le poème tragique tout en les situant dans une dimension métaphorique liée au « goût »), nous permet de penser que l'élaboration du poème tragique correspondrait en quelque sorte à la mise en application de « recettes ». Le poème tragique est donc le résultat de la mise en œuvre de règles visant à réaliser de la façon la plus pertinente et la plus performante *l'imitation*. Cette mise en œuvre, d'un travail obéissant à des règles, vise à ce que *la représentation* se situe au plus près de *l'imitation*.

Que nous dit Aristote à propos de ce travail qu'il est nécessaire de mettre en œuvre pour respecter le cadre éducatif qui vise dans un premier temps « le plaisir vertueux » et qui espère dans un deuxième temps *la catharsis* ? Quelles règles prône-t-il pour construire le poème tragique, et surtout que concerne, non seulement la mise en place de ces règles mais le rapport qu'elles doivent entretenir avec la pertinence verbale d'une *imitation* qui serait la plus proche du réel, et donc la plus aboutie ? Ces règles concernent-elles uniquement une écriture qui serait naturellement, voire implicitement le résultat de *l'imitation* ou relèvent-elles de considérations plus élaborées qui tiendraient compte du passage d'un verbe écrit à un verbe dit, en d'autres termes du passage d'un verbe en puissance à un verbe en acte ? Y a-t-il encore dans la mise en place des règles qui permettent l'élaboration du poème tragique une visée qui correspondrait à générer des sentiments tels que la crainte ou la pitié ?

Dans un premier temps, nous nous arrêterons au cadre éducatif qui concerne essentiellement l'âme.

Il nous semble que la règle des trois unités (unité de temps, de lieu et d'action) répond essentiellement à une préoccupation éducative. La pensée qui réside dans toutes les paroles que prononcent les personnages se doit d'être « compacte » pour éviter un éparpillement du sens⁴⁵ Il s'agit donc en observant de telles règles de mettre le poème tragique à la portée du plus grand nombre de spectateurs. Cette préoccupation qui vise à rendre accessible une pensée embrassant un champ de compréhension volontairement circonstancié s'intègre

⁴⁴ ARISTOTE - *Poétique* - Le livre de poche classique - traduction Michel Magnien - La Flèche 1990 - 1449 b 1 à 20 p. 92 et 93

⁴⁵ Il est intéressant de rappeler que le singulier de ce mot concerne la compréhension rationnelle alors que son pluriel nous ramène au sensible.

parfaitement dans la dimension éducative que porte le poème tragique et qui repose aussi sur une distinction aristotélicienne se rapportant aux spectateurs :

« Et puisqu'il y a deux classes de spectateurs, l'une comprenant les hommes libres et de bonne éducation, et l'autre, la classe des gens grossiers ... (dont) les âmes sont faussées et détournées de leur état naturel ... chaque catégorie de gens trouve son plaisir dans ce qui est approprié à sa nature ... par suite on accordera aux musiciens professionnels, d'un auditoire aussi vulgaire, la liberté de faire usage de musique d'une égale vulgarité (il va de soi que la traduction n'induit pas le côté péjoratif qui caractérise ce mot dans le langage moderne, il est important de l'entendre au sens d'une qualité tel que l'entendait les grecs). Mais en ce qui concerne l'éducation, comme nous l'avons dit, on doit employer parmi les mélodies celles qui ont un caractère moral et les modes musicaux de même nature ».⁴⁶

Comme la musique ou le chant constituent une des six parties de la tragédie, nous considérerons que la visée éducative est bien présente dans l'élaboration du poème tragique puisque l'une de ses parties est concernée par cette visée, et qu'elle contribuera à immerger le spectateur concerné dans une des formes que peut prendre le « plaisir vertueux ».

Ainsi, nous comprenons bien la difficulté d'amener une catégorie « dévoyée », qui s'est écartée de sa nature, à adhérer à une démarche à laquelle elle ne se réfère plus. Il s'agit, comme le suggère Aristote de lui proposer une musique « à sa portée ». Ayant la même fin, on peut aisément penser que la tragédie est concernée par cette même démarche, et qu'ainsi que la musique, elle se préoccupera de « mettre à la portée de ». Certes, si les moyens qu'elle propose doivent conduire à *l'imitation*, c'est bien dans cette quête de correspondance la plus étroite possible avec *l'imitation* d'une action, que l'on retrouve l'état naturel comme l'élément indispensable à *l'imitation*, car comment concevoir une « bonne » *imitation* si le comédien qui « act » est un être « dévoyé » dont l'âme s'est écartée de sa nature ? En d'autre terme, un comédien peut-il prétendre *imiter*, s'il s'est écarté de sa nature ? Il apparaît alors, que *l'imitation* implique l'osmose entre l'individu ou le Sujet dirait Lacan, et sa nature. La tragédie prend alors une dimension que l'on ne soupçonnait pas : elle participe de la réconciliation du Sujet avec sa nature, une réconciliation qui concerne tout d'abord les interprètes de la tragédie, avant de concerner le public qui assistera à la représentation.

Si nous nous arrêtons à ces termes, nous nous plaçons dans l'obligation d'interroger le terme de « nature » en dehors de toute considération métaphysique, en ce sens qu'il ne s'agit pas de penser la façon dont l'Être s'inscrit dans le Monde, mais d'observer la justesse ou la pertinence de *l'imitation* que le comédien propose. C'est donc bien de cette imbrication entre l'être et le par-être que se révélera la « nature de l'individu ».

La « nature de l'individu » devient donc cette émergence qui apparaît dans l'ineffable du tangible au moment où l'individu est. Elle, pourtant dans le « déjà-là », cher à Merleau-Ponty, ne serait accessible qu'au moment de la coïncidence de l'être et du par-être ?

Utiliser le terme de réconciliation entre l'individu et sa nature, suppose que « les âmes faussées et détournées de leur état naturel » soient en harmonie avec leur état naturel et ne soient plus par conséquent, ni faussées, ni détournées. Le poème tragique en proposant

⁴⁶ ARISTOTE - *La politique* - VRIN - traduction Jules Tricot- Mayenne janvier 2005 - 1342a 15 à 1342a 30 p.584 et 585

cette réconciliation, participe d'une éducation ; une éducation qui tend à conduire « les gens grossiers » vers la catégorie « des hommes libres et de bonne éducation ». Dans la finalité du poème tragique est donc bien incluse une démarche éducative qui conduit l'homme vers la liberté, ainsi que le dit Aristote.

Nous avons retenu, que pour construire un poème tragique il s'agissait de suivre des « recettes » qui permettaient d'agencer les six parties de la tragédie : « l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant »⁴⁷ (Poétique – 1450 -10). Or, à la lumière de ce que nous venons de dire, nous pouvons nous situer au-delà d'une métaphore culinaire car il s'agit bien d'éduquer pour conduire l'individu vers la liberté donc de l'amener à un état de mieux-être. La démarche éducative s'apparente donc, dans ce cas à une démarche curative qui a pour objet de guérir.

La *catharsis* s'inscrit aussi dans cette démarche curative en fonction du lien indéfectible qui unit l'âme et le corps. Nous ne mettrons donc pas en place une recherche du sens, de la signification des signes, notamment dans le langage, pour arriver à la traduction de *catharsis*, le terme qui s'impose alors, parce qu'il en rapport avec une démarche médicale, devient *purgation*.

Il nous semble intéressant de considérer l'éducation comme une « hygiène de l'âme ». Dire qu'éduquer c'est apporter des soins, nous semble parfaitement convenir à une démarche qui vise « le plaisir vertueux ». Pour corroborer tout ceci, il nous semble important de considérer que le terme vertueux, dérivé du mot vertu, contient une dimension en rapport avec l'essence, car il s'agit de comprendre les termes de qualité ou de vertu au sens où nous le propose le grec ancien, à savoir en terme de ce qui est, sans y adjoindre une notion de valeur.. Ainsi, il nous est permis de dire, qu'éduquer devrait consister à rendre accessible au plus près, *ce qui est*.

« Déjà dans « Les lois », VII, 790 *de*, Platon avait attiré l'attention sur les pratiques employées par les mères ou par certaines guérisseuses pour endormir leurs enfants ou pour calmer la frénésie des Corybantes et l'enthousiasme religieux envoyé par le dieu : c'est par une espèce de chant berceur, accompagné de musique et de danse, que ces femmes arrivent à assoupir les enfants ou à assagir les mouvements violents et désordonnés. C'est là un effet *purgateur* dont Aristote reprend l'idée, inspiré peut-être au surplus par le souvenir des médications magiques où danse et musique jouaient un rôle. Les émotions de crainte et de pitié, que tout le monde a plus ou moins besoin de ressentir (1342 *a* 5-7), peuvent, au moyen des chants qui provoquent l'enthousiasme, être éprouvées *sans dommage et même avec plaisir*. C'est une hygiène de l'âme comme la purgation est une hygiène du corps : une faible dose d'émotion allège l'âme de son trop-plein, et l'immunise, à la façon d'un vaccin ou d'un traitement homéopathique, contre les graves défaillances de la vie réelle et de la passion. Les effets apaisants, mélodies qui sont à exclure des programmes d'éducation en raison des passions, même atténuées, qu'elles font naître, sont aussi ceux qu'Aristote attribue, dans sa *Poétique*, aux représentations de la tragédie, dont les ressorts sont, là encore, la terreur et la pitié. »⁴⁸

Est-ce qu'en se référant à l'homéopathie, en ce qui concerne le traitement curatif, J. Tricot, veut nous signifier que la *catharsis*, si nous nous arrêtons pour l'instant à la traduction de *purgation*, a des effets ténus, car il est bien admis que l'homéopathie ne peut participer à la guérison de maladies graves (or, une âme dévoyée peut être diagnostiquée comme relevant

⁴⁷ *Poétique Ibid ...* - 1450 10 p.93

⁴⁸ *Politique Ibid ...* note de la page 583. Ces notes installent la *purgation* dans un cadre médical. Jules Tricot lui donne à la fois des vertus préventives (le vaccin) mais aussi des vertus curatives (l'homéopathie)

d'une maladie grave) ? Est-ce à dire que la *catharsis* ne peut viser la guérison des âmes dévoyées, et par conséquent que sa portée curative est limitée ? Il nous semble difficile de donner une réponse satisfaisante à ce questionnement, nous nous bornerons à ce constat qui veut que la *catharsis* possède des vertus purgatives et préventives dont il est difficile de mesurer l'impact.

« La tragédie, excitant la pitié et la terreur, purge et tempère ces sortes de passions, c'est-à-dire qu'en émouvant ces passions, elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux, et les ramène à un état modéré et conforme à la raison. »⁴⁹

Nous retrouvons donc chez Racine, le rapport entre la tragédie et la *purgation*. Le poème tragique, parce qu'il permet de passer d'un état d'excitation à un état de tempérance opère une *purgation*. Nous sommes bien dans la même configuration : la tragédie devient un traitement contre l'exaltation qui dévoie les âmes ..

Sur un plan historique, au moment de la Renaissance et plus particulièrement en Italie, les érudits se sont affrontés pour essayer de savoir si la traduction la plus pertinente de *catharsis*, était « purgation » ou « purification ». L'enjeu nous semble avoir été d'importance, car si dans le premier cas, la compréhension que l'on pouvait avoir de la *catharsis* se limitait à des considérations d'ordre essentiellement médical, tant curatives que préventives, dans le deuxième cas, la dimension préventive était gommée d'emblée, mais surtout, la *catharsis* ne relevait plus exclusivement du poète tragique, elle installait la tragédie dans une dimension religieuse avec pour préalable implicite : l'homme est impur par essence, la tragédie participe de sa purification. Il s'agit donc, dans ce cas, de tendre vers une idéalité où l'homme est devenu pur, débarrassé de tous les pêchés. La fonction de la tragédie s'en trouve profondément modifiée. La purification mise en place donne au poème tragique une dimension à la représentation qui l'éloigne de *l'imitation*, en l'installant dans une dimension religieuse. Il ne s'agit plus d'imiter, il s'agit de purifier c'est-à-dire d'éliminer toutes les « impuretés » inhérentes à la nature humaine. Dans ce cas précis *purification* et *imitation* deviennent antinomiques. Une telle traduction irait donc à l'encontre de la construction aristotélicienne du poème tragique car son élaboration a pour finalité de restituer au plus près *l'imitation*. Le terme de *purgation* s'impose alors comme étant le terme le plus pertinent pour traduire le terme de *catharsis*.

Ainsi l'élaboration du poème tragique vise *l'imitation* par le biais d'une représentation qui aura une fonction *purgatrice*. Tout est étroitement lié, et la façon dont est élaboré le poème tragique contient déjà la *purgation*. Le poème tragique qui obéit à des règles de construction précises doit donc être écrit en intégrant, à chaque instant de la construction, la visée finale qui va au-delà de la cohérence. Le poème tragique correspond alors aux prolégomènes d'une représentation dont on attend la *purgation*. On pourrait ainsi dire que ces prolégomènes correspondent aux six parties que nous avons citées, et plus précisément aux moyens, au mode et aux objets de *l'imitation*.

« On compte en effet deux parties qui fournissent les moyens de *l'imitation*, (l'expression et le chant), une pour le mode (spectacle – ce que nous nommons représentation) et trois pour les objets (l'histoire, le caractère et

⁴⁹ RACINE Jean - *œuvres complètes* - Editions La Pléiade 1952 tome 2 - p..919

la pensée), et aucune autre en dehors de celles-là ; ce sont donc ces parties – ces éléments spécifiques pour ainsi dire – qu'ont utilisées bon nombre d'auteurs. »⁵⁰

A nous interroger sur la chronologie de la construction du « spectacle », la transcription (un terme que nous utilisons à dessein, car il nous semble que lors de l'écriture-même du texte de la tragédie, la représentation appartient à un déjà-là, inscrit dans un futur (dont on n'a pas encore précisé les contours) du poème tragique, en un sens, une ratification écrite du « spectacle », nous semble être le moment crucial de la construction. Moment crucial parce que c'est au moment de l'écriture-même du poème tragique que tout est consigné. Pour Aristote la plus importante partie est "l'agencement des actes accomplis", c'est-à-dire, l'histoire et la façon dont elle se termine. Or, il ne s'agit plus de considérer l'ordonnement des différentes parties qui constituent le poème tragique, il s'agit de se référer à ce qui les contient toutes, c'est-à-dire, le texte-même de la tragédie qui autorisera l'œuvre à traverser le temps au-delà de l'époque à laquelle elle a été conçue.

Il se trouve, que le texte se résumera aux paroles qui alimentent les propos des personnages et du chœur (les didascalies étant quasiment absentes des tragédies de Sophocle et d'Euripide). Sont donc consignées, comme références, « les paroles nécessaires et convenables, ce qui dans les discours est précisément le rôle de la politique et de la rhétorique »⁵¹.

Mais, quelle que puisse être l'évolution du discours sur lequel repose la construction entière de la tragédie, il demeure le socle sur lequel repose toute son élaboration. Il est aussi le lieu d'émergence de « toutes les paroles que les personnages prononcent pour faire une démonstration ou énoncer une maxime »⁵². La tragédie nous devient donc accessible par le biais de la pensée (que sous tend le caractère de chaque personnage) des personnages en action qui font *l'imitation*. Nous sommes donc au plus près de l'acception du grand Autre, tel que le définit J.Lacan, à savoir qu'il est le lieu d'émergence du verbe du Sujet. Il nous semble donc intéressant de nous arrêter sur cet éclairage qui permet d'entrevoir dans le texte même de la tragédie une ouverture qui va concerner, non seulement les agencements de l'histoire proprement dite, mais les tréfonds de l'âme humaine, là où Freud et Lacan vont précisément aller chercher une matière, riche d'une pérennité qui a traversé les siècles et qui va devenir garante de cet endroit où se cache le « trésor » de Jean Henri Fabre, là où se trouve le mystère de la vie et « Le grand secret ». Cette démarche d'archéologue entreprise par S.Freud et J.Lacan, lorsqu'il se sont penchés sur « l'âme » des héros tragiques devenus mythiques, s'expliquerait donc à partir de l'essence même du poème tragique qui a pour visée *l'imitation*. Le verbe devient alors le portail qui laisse entrevoir *l'imitation* en tant que constitutive du « Grand Secret ».

Avant même de nous focaliser sur ce « portail », c'est en nous penchant sur l'objet même de *l'imitation*, qu'il nous semble important de considérer un des ingrédients indispensable,

⁵⁰ Poétique *Ibid* ... 1450 10 à 1450 15 p.93 et 94

⁵¹ Poétique *Ibid* ...1450 b - 5 p.95. "Il est intéressant de s'arrêter à cette évolution du discours qui bascule du discours très précisément politique concernant la loi de la cité contre la loi du clan dans « l'Antigone » de Sophocle à un discours essentiellement rhétorique concernant la tirade d'Hélène démontrant à Ménélas que sa mort serait une injustice dans « Les Troyennes » d'Euripide" (Poétique *Ibid* ...- note de la page 161).

⁵² Poétique *Ibid* ... 1450a - 6 p.93

selon Aristote, à la réussite de la représentation, en ce sens, qu'il concerne directement *la catharsis* :

« Puisque *l'imitation* a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin, mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié ; puisque ces sentiments naissant surtout lorsque ces événements, tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente (l'étonnement sera ainsi plus fort que s'ils avaient eu lieu spontanément ou par hasard, parce que parmi les coups du hasard, paraissent les plus étonnants ceux qui semblent s'être produits comme à dessein [...] ; de tels événements ne semblent pas avoir lieu par hasard) il s'ensuit que les histoires de ce genre sont nécessairement les plus belles. »⁵³

Dire que *l'imitation* a aussi pour objet des événements qui suscitent crainte et pitié, c'est aussi dire qu'elle a pour objet *la catharsis* car la crainte et la pitié sont constitutifs de la *catharsis* :

« La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent ... »⁵⁴

La *catharsis* serait donc ce moment durant lequel l'intensité émotionnelle que procurent la crainte et la pitié, serait atténuée au point que le spectateur retrouverait une sérénité que les événements extérieurs antérieurs à la représentation avaient altérée. Nous sommes au cœur de la philosophie aristotélicienne, la crainte et la pitié constituent les deux pôles dans lesquels s'engouffrent « les sentiments d'effroi [la crainte en question], d'assurance, de désir, de colère, de pitié [qui concerne notre propos], enfin de plaisir ou de peine peuvent nous affecter ou trop ou trop peu, et d'une manière défectueuse dans les deux cas ». ⁵⁵ Il s'agit d'atteindre grâce à la représentation de *l'imitation* le « plaisir vertueux ».

Comme nous l'avons déjà vu, la *catharsis* s'inscrivant dans une visée de la vertu, plus exactement du plaisir vertueux, participera de ce mouvement qui porte *l'imitation* jusqu'à la représentation en le faisant tendre vers un point médian entre les deux extrêmes que sont la crainte et la pitié. La *catharsis* participe donc à la médiété aristotélicienne seule porteuse de vertu.

Mais quels sont alors les ressorts contenus dans *la catharsis* et sur quoi repose le rapport entre le spectacle et le spectateur pour qu'elle puisse être opérante ? Si la crainte est concernée par la frayeur qu'elle éveille en nous, et la pitié par la peur que l'on éprouve pour l'autre (du grand Autre à travers le verbe du personnage qui participe de *l'imitation*), il nous apparaît qu'un processus d'identification est en place est sous-tend la possibilité d'apparition de *la catharsis*. Quelles conditions doivent être alors, remplies pour que ce processus ait lieu ?

⁵³ *Poétique Ibid ...* p.100

⁵⁴ *Poétique Ibid ...* 1453b à 1453b - 5 p.105

⁵⁵ ARISTOTE - *Ethique à Nicomaque* - Garnier Flammarion - traduction Jean Voilquin - Tours premier trimestre 1965 - p.53.

C'est à partir d'une définition que nous donne Aristote qu'il nous sera possible de comprendre de quoi participe *la catharsis* en visant le « plaisir vertueux ». « La vertu est donc une sorte de moyenne, puisque le but qu'elle se propose est un équilibre entre deux extrêmes ». (*Ibid.*)

Il est nécessaire que le poème tragique soit bien agencée c'est-à-dire organisé de telle sorte, que même sans la voir, l'histoire puisse générer crainte et pitié, les personnages en tirant alors une plus grande crédibilité :

« La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent – ce que l'on ressentirait en écoutant raconter l'histoire d'Oedipe »⁵⁶

On peut en déduire, que les personnages prendront une consistance d'autant plus importante qu'ils évolueront dans un contexte qui sera déjà porteur de crainte et de pitié, en sachant que « la pitié s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et que la crainte s'adresse à notre semblable » (1453, 5 –*ibid*). Les événements proposés d'où émergent les relations d'alliance, de haine ou d'indifférence qui régissent les personnages permettent au spectateur de reconnaître des situations dans lesquelles il pourra s'identifier et seront d'autant plus forts, dans le cas d'une relation d'alliance, s'ils concernent un assassinat, l'intention d'assassiner un proche ou un parent. Des personnages peuvent également accomplir l'acte de tuer sans le savoir, puis découvrir leur alliance avec la victime ainsi que le fera Oedipe. C'est donc la force d'une situation générant de la haine et de la pitié qui confère au personnage une incarnation telle que l'identification s'en trouve renforcée. Les caractères propres à chaque personnage sont également un vecteur important lors du phénomène d'identification. Il est nécessaire, pour que l'identification puisse se faire, que les personnages possèdent des caractères que l'on puisse identifier à partir, selon Aristote, de « buts à viser ».

« Pour ce qui est des caractères, l'un d'entre eux – et le premier – c'est qu'ils soient bons. Comme cela a été dit, il y aura caractère si les paroles ou l'action rendent manifeste un choix ; et le caractère sera bon si le choix est bon. Et cela est possible pour chaque genre de personnage : une femme tout comme un esclave, même si le premier genre est assez inférieur, et le second tout à fait bas. Le deuxième but à viser est la convenance ; un caractère peut être viril, mais être virile ou trop intelligente ne convient pas à une femme. Le troisième est la ressemblance, c'est autre chose que de composer un caractère bon ou convenable, au sens où on les a définis. Le quatrième est la cohérence ; car même si celui qui fait l'objet de l'imitation est incohérent et suppose un caractère de ce genre, il faut néanmoins que ce caractère soit incohérent d'une manière cohérente. [...]

Dans les caractères comme dans l'agencement des actes accomplis, il faut également toujours chercher soit le nécessaire soit le vraisemblable, de sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel personnage dise ou fasse telle chose nécessaire ou vraisemblable qu'après ceci ait lieu cela »⁵⁷

Peut-on aller jusqu'à penser que l'effroi ou la pitié sont les éléments sensibles indispensables pour que l'identification puisse se faire? En d'autres termes, est-ce parce qu'un personnage génère de la crainte ou de la pitié que l'on s'identifie à lui ? Et s'identifier signifie-t-il qu'à l'instant où nous nous identifions en tant que spectateur au personnage nous participons de cette crainte ou de cette pitié ?

Il nous semble qu'à ce moment précis un phénomène de *distanciation* s'opère et que la *catharsis* participe de cette *distanciation*. Il nous semble possible de dire que c'est cette

⁵⁶ *Poétique Ibid ... 1453b p.105*

⁵⁷ *Poétique Ibid ... 1454 a, 15 à 30 p.107 et 108*

distanciation qui purifie. Est-ce parce que le spectateur prend conscience qu'il n'est pas le personnage, que cette distance se met en place, ou est-ce que la crainte ou la pitié sont à ce point en désaccord avec l'émotion du spectateur au moment où se déroule la représentation du poème tragique que la *distanciation* s'effectue?

Dans le premier cas, il semble que le spectateur soit « assez distancié » et qu'en conséquence, la *distanciation* étant faite, elle ne s'impose pas, le spectateur n'ayant pas besoin d'être « purifié ». Ce serait donc dans le second cas que se passe un phénomène de purification relevant du sensible plutôt que du rationnel. C'est donc l'affect qui est concerné, le Sujet passant d'un état de tension à un état de relâchement qui apaise la souffrance. Nous sommes très proche d'un acte thérapeutique. La *distanciation* ne serait pas en rapport avec une réflexion relevant du rationnel mais à une modification de l'émotionnel qui s'effectue lors d'une participation certainement inconsciente à la représentation du poème tragique. C'est donc en participant émotionnellement à la représentation d'un poème tragique, à son insu, que le spectateur met en place la possibilité de la *catharsis*. C'est dans l'espace sensible que s'effectue une *distanciation*. Le moment où le spectateur se rend compte, en entrant dans le champ rationnel, qu'il n'est pas l'un ou l'autre des personnages en scène, et donc qu'il n'appartient pas à l'histoire à laquelle il croyait appartenir, une libération affective se produit, un soulagement se met en place. Les situations extrêmes chargées d'effroi (extrême tension) ou de pitié (extrême relâchement) que propose le poème tragique, en distorsion avec l'état d'affect dans lequel le spectateur est plongé, génèrent un déclic qui atténue la force pulsionnelle du champ affectif pour rendre plus prégnant le champ rationnel. La *distanciation*, et donc la *catharsis*, permet un rééquilibrage entre le champ sensible et le champ rationnel. Nous sommes bien dans cette médiété aristotélicienne garante d'équilibre entre le sensible et le rationnel.

Nous voyons combien nous sommes proche d'une démarche thérapeutique. Si Freud et Lacan se sont intéressés de si près au poème tragique, outre le fait qu'ils ont essayé de débusquer le désir chez les grandes figures de la tragédie, ils ont bien compris que lors de la représentation théâtrale il se passait quelque chose procédant de la purgation, qu'il serait bon de comprendre pour en utiliser les ressorts dans le cadre d'une thérapie psychologique ou psychanalytique.

Le Docteur Breuer (que Freud, lui-même, considérera comme étant à l'origine de la psychanalyse) reprend d'ailleurs le terme de *cathartique* pour qualifier le traitement mis en place, pour soigner ses patients par hypnose, afin de faire tomber les barrières psychologiques qui empêchent l'accès aux souvenirs traumatiques. Il évoque une méthode cathartique pour traiter l'hystérie qu'il décompose en trois étapes :

1°/ Le médecin met en état d'hypnose le malade hystérique à traiter.

2°/ Alors que le malade est en état d'hypnose, le médecin lui pose des questions dans le but de lui faire revivre affectivement les événements traumatiques qui l'ont placé dans cet état de souffrance.

3°/ Le médecin réveille son malade, puis lui demande de se rappeler et de dire ce qu'il a vécu lors de la transe. Cette restitution verbale alors que le patient est réveillé et qu'il se souvient

parfaitement de ce qu'il a évoqué, a un effet curatif. Les symptômes traumatiques s'estompent.

Cette libération se fait grâce à une décharge émotionnelle que l'on nomme **l'abréaction**. Nous constatons que, même si le récit des événements traumatiques est orienté par le questionnement du médecin lors de l'état hypnotique, c'est bien à partir d'un dire que la libération s'effectue. Freud se démarquera de Breuer car il estimera que le questionnement sous état hypnotique sera nécessairement orienté par le jeu des questions du médecin et, qu'en conséquence, il risque de brouiller les cartes quant à un ordonnancement du penser propre au patient qu'il ne serait pas souhaitable de modifier.⁵⁸

Ainsi, le divan va être aussi le lieu où la verbalisation va permettre de créer des rapprochements associant le souvenir traumatique à d'autres événements avec pour effet « d'atténuer » la force de l'effroi lié à ce dernier. C'est encore par le biais de l'expression verbale que le processus thérapeutique est mis en place. Est-ce à dire que la visée de *l'abréaction* est écartée de la cure ? Nous ne le pensons pas, car le patient peut aussi « rendre compte » de l'événement traumatique, et dans ce cas, la visée de *l'abréaction* subsiste. Nous exprimerons de façon plus précise les émergences mises en place entre le rationnel et le sensible, au moment où elle s'effectue, en guise de conclusion.

Dans le cas où *l'abréaction* est la visée d'un moment de la cure, nous retrouvons une situation où le verbe d'un patient structuré d'une façon singulière, parce que chaque patient est singulier, va devoir rendre compte d'un événement traumatique afin qu'une décharge émotionnelle s'effectue dans le but d'évacuer la souffrance liée au dit événement. C'est donc bien la force de pertinence qui réunit le verbe et l'affect qui va permettre que *l'abréaction* ait lieu.

On comprend alors qu'il ne s'agit pas pour le patient de mentir comme un avulseur de dents lorsqu'il doit relater un événement traumatique car le mensonge évacuerait l'affect en rapport avec l'événement et ainsi écarterait toute possibilité d'*abréaction*. Il nous est possible de déduire qu'à ce moment du raisonnement, la fonction du mensonge est d'éviter la souffrance liée à ce qui relie l'affect et l'événement traumatique. Or il est nécessaire d'asseoir le « dire » sur l'authenticité (nous considérons que l'utilisation de ce terme implique une nécessaire intrication entre le rationnel et le sensible) de l'événement traumatique pour que l'affect qui l'a produit ne soit plus douloureux.

Ainsi nous nous rendons compte également que le verbe n'est pas uniquement en rapport avec une rationalité qui serait déconnectée du sensible, et qu'il se joue aussi quelque chose

⁵⁸ La communication préliminaire par Joseph Brauer et Sigmund Freud de l'ouvrage "Le mécanisme psychique de phénomènes hystériques" marque le moment où Freud abandonnera l'hypnose car il observera que l'abréaction n'est pas l'unique mode de décharge dont peut disposer le mécanisme psychique normal d'un individu bien portant quand ce dernier a subi un traumatisme psychique. Le souvenir, même non abrégé, s'intègre dans le grand complexe des associations, y prend place à côté d'autres incidents pouvant même être en contradiction avec lui, et se trouve corrigé par d'autres représentations. Après un accident, par exemple, le souvenir de ce qui l'a suivi, du sauvetage, la notion de sécurité actuelle, viennent se rattacher au souvenir du danger couru, à la répétition (atténuée) de la frayeur éprouvée. Le souvenir d'une humiliation est modifié par une rectification des faits, par un sentiment personnel de dignité, etc... C'est ainsi que l'être normal réussit, par les effets de l'association, à faire disparaître l'affect concomitant.

entre le verbe et le sensible sur le canapé. Nous avons évoqué le rationnel-sensible en disant qu'il existait un sens du rationnel comme il existait un sens du sensible qui pouvait faire référence. Nous disons aussi que *l'abréaction* est la visée de la cure psychanalytique, comme, ainsi que le dit Aristote, la *catharsis* est la visée de la représentation du poème tragique.

Dans les deux cas, comme l'a indiqué Aristote à propos du poème tragique et ainsi que l'a mis en place Freud lors de la cure analytique, viser la *catharsis* ou *l'abréaction*, c'est mettre en place une démarche thérapeutique dans le but d'atteindre, sinon une guérison, la stabilisation d'un état non douloureux. Il est nécessaire, comme nous l'avons fait pour la *catharsis* de tenter de comprendre ce qui s'établit en amont de ce phénomène de décharge émotionnelle, qu'est *l'abréaction*. Si, comme nous le pensons, tout « se joue » dans la petite enfance, comment se fait-il que de très nombreuses années après un traumatisme, son souvenir puisse être aussi vivace, alors que de nombreux autres souvenirs se sont estompés ? Faut-il penser, que c'est à la violence du choc émotionnel qu'il faille attribuer la force de persistance du souvenir du traumatisme ? Surtout, est-ce à partir de ce questionnement qu'il nous sera possible d'appréhender les conditions de *l'abréaction* ?

« Il semble au premier abord surprenant que des événements depuis longtemps passés puissent exercer une action aussi intense et que leur souvenir ne soit pas soumis à l'usure, comme cela se produit pour tous nos autres souvenirs. Peut-être les considérations suivantes nous permettront-elles d'éclairer un peu ces faits.

L'effacement d'un souvenir, ou la perte en affect qu'il subit, dépend de plusieurs facteurs. En premier lieu, il importe de savoir si *l'événement déclenchant a ou non provoqué une réaction énergétique*. En parlant ici de réaction, nous pensons à toute la série des réflexes volontaires ou involontaires, grâce auxquels, comme le montre l'expérience, il y a décharge d'affects, depuis les larmes jusqu'à l'acte de vengeance. Dans les cas où cette réaction s'effectue à un degré suffisant, une grande partie de l'affect disparaît ; nous appelons ce fait d'observation journalière « se soulager par les larmes », « décharger sa colère ». Quand cette réaction se trouve entravée, l'affect reste attaché au souvenir. On ne se souvient pas de la même façon d'une offense vengée – ne fût-ce que par des paroles – ou d'une offense que l'on s'est vu forcée d'accepter. Le langage lui-même tient compte de cette différence dans les conséquences morales et physiques en donnant, très à propos, à cette souffrance endurée sans riposte possible, le nom, d' « affection ». La réaction du sujet qui subit quelque dommage n'a d'effet réellement « cathartique » que lorsqu'elle est vraiment adéquate, comme dans la vengeance. Mais l'être humain trouve dans le langage un équivalent de l'acte, équivalent grâce auquel l'affect peut-être « abrégé » à peu près de la même façon. Dans d'autres cas, ce sont les paroles elles-mêmes qui constituent le réflexe adéquat, par exemple les plaintes, la révélation d'un secret pesant (confession). Quand cette sorte de réaction par l'acte, la parole et, dans les cas les plus légers, par les larmes, ne se produit pas, le souvenir de l'événement conserve toute sa valeur affective. »⁵⁹

La persistance d'un souvenir ne serait donc pas uniquement en rapport avec la force affective grâce à laquelle elle s'est inscrite psychologiquement chez le sujet, mais serait plus dépendante de la « réaction énergétique » que l'événement a lui-même provoqué. Cette « réaction énergétique » s'évaluerait dans un champ émotionnel qui se situerait entre les larmes et l'acte de vengeance. Cette réponse à un événement sera suffisante si elle se concrétise dans le champ émotionnel en permettant au sujet d'en écarter l'affect. Cette réponse émotionnelle consécutive à l'impact généré par l'événement lui-même, dans le cas où *l'abréaction* s'effectue, permet une décharge d'affects. A contrario, l'absence de réponse émotionnelle génère une cristallisation affective. Cette cristallisation, parce qu'elle s'oppose,

⁵⁹ BREUER Joseph et FREUD Sigmund - *Le mécanisme psychique de phénomènes hystériques - Communication préliminaire - paragraphe 2* - source internet.

dans le champ affectif, à une réaction libératrice entérinée alors une situation pathogène de laquelle le sujet devra s'extraire, entre autres, grâce à *l'abréaction*.

Il est à noter également que de très vieux souvenirs réapparaissent avec une surprenante intégralité et une extraordinaire force sensorielle qui, lors de leur retour ont une puissance affective propre à des événements récents. De tels souvenirs, comme le soulignent Breuer et Freud, correspondent à des traumatismes qui n'ont pas été suffisamment abréagés. Ce serait donc bien, comme nous l'avons déjà exprimé, à la lumière de l'analyse de Breuer et de Freud, la façon dont le sujet va réagir à un événement qui va conférer au souvenir sa force et sa persistance. Il s'agit de dire qu'en ce cas, quelle que soit « l'intensité » de l'événement, ce sont bien les dispositions dans lesquelles se trouve le sujet qui détermineront la profondeur du traumatisme. Pour créer les conditions de *l'abréaction*, il s'agit donc bien de retrouver les dispositions dans lesquelles se trouvait le sujet au moment du traumatisme.

Qu'est-ce qui doit être mis en place, et par quels moyens parvenir à faire ressurgir un affect enfoui dans le tréfonds des souvenirs du patient ?

Le verbe va devenir le moyen grâce auquel il sera possible de recréer les conditions de la réapparition de l'affect qui s'articule autour de l'événement traumatique. Nous pourrions observer qu'il s'agit d'une répétition par le verbe plutôt que d'une évocation verbale de l'événement, car il s'agit bien de retrouver grâce au verbe les émotions qui ont présidé à l'événement, plutôt que faire une analyse poussée de l'événement proprement dit. Le patient sera amené à retrouver l'événement par le biais d'un verbe adéquat permettant de réinvestir affectivement l'événement tout en s'écartant d'une forme explicative par le verbe.

Tout cela ressemble à un cheminement vers le sensible, une démarche qui conduit au sensible à partir du rationnel porté par un verbe qui se trouve être par essence organisé à partir d'une grammaire .. Nous sommes dans une démarche inverse de celle qui voudrait rendre compte du sensible par le rationnel puisqu'il s'agit de retrouver le sensible en utilisant le rationnel propre au verbe. Lors de cette démarche, le verbe change en quelque sorte de statut ontologique en s'intriquant au sensible.⁶⁰

J'ai souvenir, qu'étant allongé sur le divan, lors d'une séance qui concernait ma propre analyse, dans le flux d'un propos dont j'ai oublié le sujet, sans que j'aie prêté une attention toute particulière à la *résonance de mes finales*, qu'à un moment précis et singulier, ma parole fut suspendue comme par une nécessité dont je ne comprenais ni l'origine ni la nature mais qui me surprit. Les *résonances* du sensible s'imposaient à moi. La *résonance de la finale* du dernier mot prononcé (manichéen) m'avait plongé dans un état sensible porté par des vibrations soudainement devenues différentes. Le mot m'était proposé dans un écrin sensible singulier me permettant d'accéder à un sens plus riche. Cet *époké* du sens s'inscrivait dans un moment sensible en l'enrichissant d'une plus grande complétude et d'une plus grande profondeur.

⁶⁰ Nous nous situons dans une démarche qui va à l'encontre d'une démarche platonicienne qui voudrait que selon Léon Robin, cité par Lacan, l'Amour ne puisse être atteint qu'après un chemin que ce dernier assimile *au Chemin du tendre* (Séminaire VIII *Ibid* ... page 131). En d'autres termes, en suivant le chemin qui mène du Monde Sensible au Monde des Idées, il nous sera permis de toucher à la quintessence de l'Être. Ce changement ontologique en rapport avec une incarnation du verbe concerne directement *l'abréaction*.

Il m'était possible de dire que le mot que je venais de prononcer était désormais riche d'un sens délivré par une réalité sensible déterminante. Il me semble maintenant cohérent de dire que je me trouvais dans une situation rare, où le sens du rationnel et le sens du sensible coïncidaient au point d'entrer en osmose, *l'abréaction* s'effectuant au moment de cette osmose.

La décharge émotionnelle qui libère le sujet s'inscrit dans une coïncidence du sens rationnel et du sens sensible provoquée par un état sensible alors sublimé.

Nous pouvons alors conclure que la pertinence du verbe, n'est pas en rapport uniquement avec la pertinence de la rationalité, mais avec la pertinence de sa *résonance* qui met en osmose le rationnel et le sensible.

Au moment où cette osmose est efficiente, dans le cas de *l'abréaction*, c'est le sensible qui légitime le rationnel et non le rationnel qui tente de rendre compte du sensible. N'est-ce pas se fourvoyer que de vouloir à tout prix rendre compte du sensible par la voie du rationnel ?

Le sensible a pour fonction de cautionner le rationnel et « rien de plus ». C'est sans doute dans ce « rien de plus » qu'il est nécessaire de débusquer « Le Grand Secret » cher à Jean-Henri Fabre tout en y adjoignant les *résonances* du « Tourbillon riche de Vie » cher à Guy Félix Duportail.

TROISIEME PARTIE : UNE ANTICHAMBRE DE LA PSYCHANALYSE

I. De Freud à Lacan : le poème tragique, substrat d'une analyse clinique et d'une analyse structurale

1. Oedipe

« D'après mes expériences déjà nombreuses, les parents jouent dans la vie d'âme enfantine de tous ceux qui seront plus tard des psychonévrosés le rôle principal, et l'état amoureux envers l'une des parties du couple parental, la haine envers l'autre partie, appartiennent au stock immuable du matériel de motions psychiques formé en ce temps-là et tellement significatif pour la symptomatique de la névrose ultérieure ». ⁶¹

Freud nous dit qu'après l'interprétation de très nombreux rêves, il est arrivé à observer des constantes qui concernent l'origine des névroses. Ce constat le conduira tout naturellement à se pencher sur les caractéristiques singulières qui sont à l'origine de la maladie de chaque psychonévrosé, et qui sont, dans tous les cas, inscrites dans les rapports qu'ont entretenus les parents avec leur enfant. La névrose se « construit » durant l'enfance dans le jeu des positions affectives tenues par chacun des parents à l'endroit de leur enfant et sans doute dans le rapport affectif qu'entretiennent les parents entre eux à ce moment-là, mais sur lequel l'analyste ne pourra intervenir. La thérapie consistera à dénouer ce qui s'est affectivement mis en place à ce moment de la vie du patient. Freud nous dit que les composantes du couple parental ont été vécues selon des modalités affectives qui concerneraient l'amour d'une partie et la haine de l'autre partie, et que les symptômes névrotiques corroborent « immuablement » ces observations.

Freud s'aventure encore plus loin et pense qu'il est tout à fait vraisemblable que la névrose n'ait qu'un effet grossissant quant à ce qui se passe « avec moins de netteté et moins d'intensité dans l'âme de la plupart des enfants » ⁶². En disant que l'ensemble des enfants est concerné par cette réalité affective déterminante, il universalise cette observation en espérant trouver un archétype qui pourrait la symboliser :

« A l'appui de cette connaissance, l'Antiquité nous a transmis un matériau légendaire dont les effets radicaux et universels ne peuvent se comprendre que par une semblable universalité de ce qui a été présumé plus haut à partir de la psychologie enfantine » ⁶³

C'est chez Sophocle que Freud va trouver l'illustration des observations qu'il a déduites du travail mené sur « L'interprétation du rêve ». Retrouver la synthèse de ses conclusions dans

⁶¹ FREUD Sigmund - *L'interprétation du rêve* - PUF Quadrige - traduction Janine Altounian, etc ... - Lonrai 61250 octobre 2013 - p.301

⁶² *Ibid* ... p.301

⁶³ *Ibid* ... p.301

un mythe antique porté à la scène va certainement renforcer, à ses yeux, la pertinence de celles-ci. Freud, à la suite de cela, accordera une attention toute particulière à la plupart des poèmes tragiques. Il puisera dans quelques uns d'entre eux, les matériaux qui lui permettront de rapprocher l'histoire archétypale des principaux personnages tragiques à celle de ses patients. Tout cela l'amènera à rapprocher le déroulé de l'action de la tragédie au travail psychanalytique : l'analogie autorisant ce rapprochement, de l'un par rapport à l'autre, repose sur le constat d'une similitude relevant du *dévoilement*. Au même titre qu'il devient possible de mieux comprendre la maladie, au fur et à mesure de l'avancée de la cure, le déroulement de l'action de la tragédie d'Oedipe, puisque c'est la première fois, dans « L'interprétation du rêve » que Freud y fait référence, amènera Oedipe à être lui-même le meurtrier de Laïos qu'il apprendra être son propre père, l'amenant ainsi à comprendre qu'il est le fils de Jocaste qu'il a épousée sans savoir qu'elle était sa mère. Le dénouement de ce poème tragique ne fait que confirmer les prédictions de l'oracle.

« Oedipe - Roi » est ce qu'on appelle une tragédie du destin ; son effet tragique est censé résider dans l'opposition entre la volonté surpuissante des dieux et la vaine rébellion des hommes menacés par la calamité ; se soumettre à la volonté de la divinité, se rendre compte de sa propre impuissance, c'est ce que le spectateur profondément saisi est sensé apprendre du poème dramatique »⁶⁴

a) De l'origine du « complexe d'Oedipe »

Il se trouve que cette opposition entre le destin et la volonté humaine occupe une place singulière dans cette tragédie. Freud nous dit que cette opposition, présente dans de nombreuses autres tragédies du destin, ne génère pas le même effet que dans cette tragédie-ci. Si l'effet généré par « Oedipe - Roi » est singulier, n'est-ce pas parce que nous entendons résonner en nous comme l'écho de la violence contraignante du destin ? Le destin d'Oedipe nous saisit pour la seule raison qu'il aurait aussi pu devenir le nôtre et qu'avant notre naissance l'oracle a suspendu la même malédiction sur nous que sur lui . Le travail d'interprétation du rêve déployé par Freud lui permet de penser que les rêves nous convainquent que notre première motion sexuelle est dirigée sur la mère en engendrant la haine du père, confirmant ainsi cette similitude de condition entre Oedipe et nous-mêmes. Ce serait donc bien dans le matériau à partir duquel l'opposition entre le destin et la volonté humaine se manifestent, plus que dans leur opposition proprement dite, que la tragédie d'Oedipe s'enracine et se singularise, en universalisant et pérennisant le propos qu'elle sous-tend :

« Que la légende d'Oedipe soit née d'un matériau de rêve immémorial qui a pour contenu cette pénible perturbation du rapport aux parents par les premières motions de la sexualité, on en trouve dans le texte même de la tragédie de Sophocle une indication sur laquelle on ne saurait se méprendre ».⁶⁵

Pour rassurer Oedipe effrayé par la possibilité d'accomplissement de l'oracle, Jocaste évoque la multiplicité du même rêve d'inceste fait par de nombreux humains :

⁶⁴ *L'interprétation du rêve - Ibid ... p.302*

⁶⁵ *L'interprétation du rêve - Ibid ... p.304*

« La menace de l'inceste ne doit pas t'effrayer : plus d'un mortel a partagé en songe le lit de sa mère. Pour qui sait surmonter ces frayeurs, comme la vie est plus simple »⁶⁶.

Ce qui nous semble important, même si cette traduction diffère de celle sur laquelle s'appuie Freud, c'est que l'une comme l'autre⁶⁷ disent que le contenu (qui émerge à partir du matériau de rêve) de ce rêve a été rêvé par de nombreux humains. Cette caractéristique inscrit ce contenu de rêve dans l'universalité, donnant au complexe d'Oedipe une émergence tangible lors de l'accomplissement du rêves. (les matériaux de rêve permettent l'accomplissement du rêve en délivrant son contenu). Il nous semble également important de souligner que le propos de Jocaste est en accord avec le constat de Freud quant au fait que de nombreuses personnes ont fait ce rêve. C'est parce que le même rêve se retrouve en nombre chez des individus d'horizons différents qu'il nous a été permis de conclure à l'universalité de ce rêve. L'universalité est confirmée dans le récit de la tragédie et dans les conclusions des travaux de Freud, cependant son traitement sera très différent chez Jocaste et chez Freud. La façon dont Jocaste considère le rêve va presque à l'encontre de celle de Freud. Le rêve est considéré comme une légèreté à laquelle il n'est nul besoin d'accorder une trop grande attention. Il n'est même pas utile de chercher une quelconque interprétation. Oedipe n'aurait donc pas à se formaliser par rapport à ce rêve, car les rêves ne sont, pour Jocaste, porteurs d'aucun message chargé de sens.

Pour Freud, le rêve prend sa source dans l'inconscient qui conserve les penchants incestueux enfantins puis émerge à la conscience. Cette émergence en s'inscrivant dans une réalité qui est portée par la réalité du matériau de rêve (stimuli corporels, restes diurnes, pensées du rêve) permet au rêve de s'accomplir dans le champ du réel. La trace qu'il laisse, parce qu'il peut être raconté par la suite, est inscrite dans le tangible. C'est bien de cette trace là dont il est question lorsque Freud évoque les motions incestueuses et meurtrières relatées par ses patients. Il devient donc difficile, après ce constat de vouloir limiter le champ de l'inceste au champ symbolique⁶⁸

Dans la proximité entre le matériau de rêve et la tragédie d'Oedipe une différence d'importance semble émerger quant à l'origine du conflit entre le destin et la volonté humaine. C'est bien dans l'impossibilité à concilier les deux que le poème tragique trouve toute sa dimension en intégrant les deux dimensions chères à Aristote ; l'effroi et la pitié qui est portée ici par l'autopunition culpabilisante que s'inflige Oedipe. Ici, la crainte est générée par la volonté divine. Pour Freud, la référence à une volonté divine serait « *une fois de plus* [le fruit d'une] élaboration secondaire »⁶⁹. Si l'on se range à son avis, la volonté divine ne relèverait que d'une intention seconde qui aurait pour fonction de masquer une réalité première à

⁶⁶ SOPHOCLE - *Théâtre complet - Ibid ...* p.129

⁶⁷ " Car bien des humains se sont d'ailleurs vus dans leurs rêves déjà unis à leur mère : mais qui tient tout cela pour vain porte aisément le fardeau de la vie" – *traduction de Donner - Ibid p.304*

⁶⁸ « Aucune des découvertes de la recherche psychanalytique n'a provoqué une contradiction aussi exaspérée, une rébellion aussi féroce et ... des contorsions aussi divertissantes de la critique que ce renvoi aux penchants incestueux enfantins qui sont conservés dans l'inconscient. L'époque récente a même fait une tentative pour n'attribuer à l'inceste, en dépit de toutes les expériences, qu'une valeur« symbolique ». *Note ajoutée en 1914 p. 304 de L'interprétation du rêve Ibid ...*)

⁶⁹ *L'interprétation du rêve - Ibid ...* p.305

laquelle on attribuerait que peu d'importance et qui concerne le matériau de rêve (voir deuxième traduction du propos de Jocaste à l'adresse d'Oedipe). Si l'on s'attache au « *une fois de plus* » souligné ci-dessus, il nous sera certainement possible de penser que Freud considère l'intention théologisante, de façon générale, comme secondaire, ce qui ne veut pas dire qu'elle puisse être de peu d'influence. C'est sans doute le trop d'importance qu'on lui a attribuée, en la considérant « - par malentendu - » comme première, qu'elle a générée une adhésion, peut-être excessive, aux volontés divines. Ce propos est porteur d'une assertion qui nous permet de dire que le champ d'investigation freudien recouvre en priorité ce qui touche à l'humain.

Il nous semble donc que Freud a fondé l'essentiel de la psychologie humaine sur le constat de la fréquence d'un rêve qui revient chez nombre de gens. Il trouvera par la suite une confirmation qui illustrera la tendance incestueuse inscrite dès la naissance dans chacun d'entre nous dans le mythe œdipien repris dans la pièce de théâtre de Sophocle.

Ainsi que nous venons de le voir, c'est bien à partir de l'étude du matériau de rêve que s'est structuré ce que Freud nommera par la suite le « complexe d'Oedipe ». Il semblerait que la nécessité de conceptualiser en nommant cette réalité clinique qui veut que l'enfant s'inscrive dans un déterminisme affectif vis à vis de ses parents auxquels il portera à l'un, un surcroît de haine, comme il portera un surcroît d'amour à l'autre, demande éclaircissement.

C'est sans doute parce qu'il a découvert postérieurement aux observations faites à partir de ses travaux, une similitude entre une condition liée à la nature même de l'Homme « condamné » à organiser sa vie à partir d'une motion sexuelle infantile dévolue sur la mère qui génère le désir de meurtre du père (cette relation de causalité présente dans l'auto-analyse, disparaîtra par la suite. Freud évoquera deux rêves⁷⁰ et l'accomplissement du destin d'Oedipe, que Freud, en se référant à la tragédie de Sophocle, a désigné le compte-rendu clinique déduit de cette partie des travaux liés à l'interprétation du rêve. La nomination « complexe d'Oedipe » est postérieure à la parution de « L'interprétation du rêve ». Elle ne se fait donc qu'en référence au poème tragique après la conceptualisation du cas clinique relatif à l'étude des deux rêves précités. Même s'il avait déjà connaissance de l'histoire d'Oedipe avant qu'il ne se focalise sur la constante observée sur nombre de rêves, le rapprochement se fait à partir de l'espace clinique et non à partir du récit du poème tragique de Sophocle. A partir de ces éléments, il apparaît qu'en dépit de l'antériorité de la tragédie le « complexe d'Oedipe » trouve son origine plus dans les références cliniques que dans la tragédie de Sophocle.

Qui plus est, si l'on considère que « la théâtralisation » d'un mythe est différente ontologiquement de l'interprétation de travaux effectués à partir du matériau de rêve, le destin annoncé par l'oracle divin devient, par essence, différent du destin qui s'articule autour d'un déterminisme relatif à la nature humaine et aux conditions dans lesquelles l'Homme est immergé. Cette différence ontologique nous permet également de situer plus précisément l'origine du propos freudien dans les travaux menés à partir du matériau de rêve.

⁷⁰ Freud écrira que "la fable d'Oedipe est la réaction de la fantaisie à ces deux rêves typiques" *Ibid ...* p.304

b) De la tragédie à la légende : la perte momentanée de la catharsis

C'est autour de cette différence ontologique que s'articulent aussi des *dévoilements* (pour reprendre le terme de Freud) qui concernent dans le cas du poème tragique une histoire qui est achevée avec la fin de la tragédie⁷¹ alors qu'en ce qui concerne la cure, le *dévoilement* se fait simultanément avec la mise à nu d'une histoire qui se construit et se *dévoile* dans une tentative d'évitement de la souffrance lors de la démarche thérapeutique.

Le déroulement de l'action tragique dont le dénouement nous est connu ne serait-il pas là pour nous permettre de comprendre les articulations qui ont conduit le héros à l'endroit où s'achève la représentation de la tragédie, en l'occurrence pour Oedipe, qu'après avoir tué Laïos, son père, il épousera Jocaste, sa mère avec laquelle il aura quatre enfants ? Ne serait-ce pas dans la compréhension des articulations autour desquelles se sera construite une histoire qui comporte des caractéristiques soumises au déterminisme duquel nous sommes proches, qu'il y aurait matière à tenter un rapprochement qui pourrait concerner une stratégie clinique propre à élaborer « un traitement » qui permettrait, autant que faire se peut, « d'alléger » l'analysé, du poids du tragique de la condition humaine. Examiner au plus près la tragédie d'Oedipe, ne serait-ce pas, dans ce cas précis, effectuer une observation *in vitro* qui permettrait de mieux comprendre les nouages autour desquels s'articulent les souhaits d'enfance des temps originaires refoulés pour tenter une dédramatisation de la condition qu'ils déterminent ? Et n'y a-t-il pas dans le terme de dédramatisation une démarche qui concerne la psychanalyse ?

Il apparaît que tout ce questionnement relatif à la tragédie de Sophocle concerne plus des interrogations qui sont en rapport avec le récit proprement dit. Dans le rapprochement que fait Freud entre le constat clinique et la tragédie, il s'attache, à ce moment précis de ses préoccupations, essentiellement aux articulations de l'histoire, rejoignant, par là, Aristote qui fait de l'agencement de l'histoire la poutre maîtresse du poème tragique (Nous reviendrons sur cet éclairage aristotélicien que nous considérons comme lumineux, en ce sens qu'il permet de comprendre l'intérêt porté par Freud et Lacan à la tragédie). C'est donc bien de l'histoire proprement dite, qui s'écrit dans un récit ponctué par le chœur et le coryphée, dont il s'agit. Il nous semble que « le complexe d'Oedipe » est essentiellement concerné par le récit d'une histoire inspirée d'un mythe reprise en vue d'une représentation théâtrale. Freud se focalisera sur une « l'histoire » d'Oedipe porteuse d'une action qui participe d'un *dévoilement*, même si nombre de différences entre l'histoire d'Oedipe et la réalité clinique révélée par les observations qu'il a faites sur le matériau de rêve, peuvent être soulignées (antériorité du meurtre de Laïos, énigme du sphinx, rôle de Tirésias, etc...)

Du constat qui consiste à dire qu'il existe de nombreuses et importantes différences entre les articulations sur lesquelles repose le récit d'Oedipe et les conclusions sur lesquelles repose la théorie clinique élaborée par Freud à partir de son travail sur « l'Interprétation du rêve », naît nécessairement une interrogation qui viserait à découvrir l'origine du lien qu'établit Freud entre ses travaux et la légende d'Oedipe. En d'autres termes, comment en est-il arrivé à élaborer le concept de complexe d'Oedipe ? N'est-ce pas du parcours fait par Freud, de la légende d'Oedipe, en passant par le poème tragique de Sophocle pour arriver au concept de

⁷¹ même s'il s'agit d'un épisode d'une trilogie : Antigone (tragédie qui a été écrite la première), Oedipe Roi, Oedipe à Colone.

« complexe d'Oedipe », qu'il nous sera possible d'appréhender ce *dévoilement* qui est sensé concerner à la fois le poème tragique et la psychanalyse ?

C'est dans la relation qu'entretient Freud avec l'Antiquité, qu'il y a matière à repérer ce qui l'a conduit au concept de complexe d'Oedipe. Dans la propre bibliothèque de Freud il est possible de déceler un procédé de travail qui l'a conduit à découvrir, puis à considérer de près « Oedipe-Roi » :

« Si l'on analyse plus en détail les sources présentes dans la bibliothèque de Freud, on s'aperçoit que, parmi les livres relatifs à l'archéologie et à l'histoire antique, nombreux sont les volumes qui furent soulignés et annotés par lui, probablement au moment de leur lecture, mais aussi lors de l'élaboration de ses travaux. Une caractéristique intéressante à cet égard est que ces marques ne furent pas toujours faites au crayon à mine graphite. Plusieurs livres sont annotés avec deux couleurs. De tels signes de lecture indiquent des idées importantes, soulignent le type de cheminement adopté par Freud, et mettent en valeur l'origine de ses idées et de ses constructions théoriques. »⁷²

Comme nous l'avons déjà indiqué, c'est bien l'intérêt que Freud a porté à l'Antiquité, notamment à son matériau légendaire, dont il pressent déjà qu'il pourrait être porteur d'universalité, qui l'a conduit jusqu'à la légende d'Oedipe. Ce personnage, auquel il est possible d'associer, désir d'amour et de haine portés aux parents pouvant conduire jusqu'à la mort, au pouvoir et à la réalisation sexuelle, synthétise la définition du complexe d'Oedipe que donnent Laplanche et Pontalis :

« Un ensemble organisé de désirs amoureux hostiles que l'enfant éprouve à l'égard de ses parents. Sous sa forme dite positive, le complexe se présente comme dans l'histoire d'Oedipe-Roi : désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé. Sous sa forme négative, il se présente à l'inverse : amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent du sexe opposé fait ces deux formes se retrouvent à des degrés divers dans la forme dite du complexe d'Oedipe. »⁷³

Avant que le complexe d'Oedipe puisse être conceptualisé ainsi, à partir des travaux de Freud, il nous semble intéressant de retrouver le parcours suivi par ce dernier dans l'intention de découvrir si la dimension cathartique de la tragédie de Sophocle portée à la scène est contenue dans la visée d'universalité des conclusions qu'il a tirées de ces observations cliniques.

C'est dans la correspondance que Freud entretient avec Fliess qu'apparaissent les premiers questionnements qu'il va avoir au sujet des relations entre parents et enfants: et notamment dans la lettre du 15 octobre 1897 qu'il établit un rapport entre « Oedipe-Roi » et son auto-analyse :

« J'ai découvert également, dans mon propre cas, ce phénomène d'être tombé amoureux de ma mère et d'avoir éprouvé de la jalousie pour mon père, ce que je considère à présent comme un événement universel de la petite enfance, même si cela n'est pas arrivé aussi tôt que dans le cas des enfants devenus plus tard hystériques (pareil à l'inversion de la filiation [roman familial] dans la paranoïa – héros créateur de religion). Si

⁷² extrait de la thèse de Ana Lucia Lobo intitulée "Freud face à l'Antiquité grecque: le cas du complexe d'Oedipe"

⁷³ LAPLANCHE et PONTALIS - *Vocabulaire de la Psychanalyse* - PUF - Paris

tel est bien le cas, nous pouvons saisir le pouvoir d'attraction de l'*Oedipus Rex*, en dépit de toutes les objections que la raison oppose à la prescription du destin. »⁷⁴

Freud écrit ensuite à Fliess :

« Nos sentiments se révoltent contre toutes les compulsions arbitraires individuelles, comme on le voit dans *Die Ahnfrau*, et d'autres œuvres similaires ; mais la légende grecque capte une compulsion reconnaissable de tous puisque chacun pressent cette existence en soi. Chaque spectateur a été, un jour, un Oedipe en puissance, dans l'imagination, de même que chacun a reculé, terrifié, devant la réalisation du rêve transplanté dans la réalité, avec toute la charge de refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel »⁷⁵

Nous retrouvons ce propos dans « l'Interprétation du rêve », et c'est certainement à partir de ce moment-là que « le complexe d'Oedipe », pas encore érigé au statut de concept, va intégrer de nombreux textes pour devenir un des socles de la théorie psychanalytique freudienne. Freud écrira à Fliess, le 15 mars 1898, juste avant la parution du livre de « l'Interprétation du rêve » son intention d'approfondir la légende d'Oedipe :

« Les commentaires sur Oedipus Rex, le conte de fées du talisman et probablement Hamlet, auront leur place. Premièrement, je dois étudier la légende d'Oedipe, mais je ne sais pas où »⁷⁶

Ainsi qu'il l'exprime ici, c'est bien à la légende d'Oedipe que Freud veut prioritairement consacrer toute son attention. La tragédie de Sophocle en faisant état d'un récit complet et complexe relatant « une histoire » comprenant plusieurs éléments ayant de nombreux rapports entre eux, sera le meilleur « texte » auquel il pourra se référer. Lorsqu'il dit : « Je me réfère à la légende d'Oedipe-Roi et au drame de Sophocle qui porte ce titre », il semble faire à ce moment-là, la distinction entre la légende et la tragédie puisqu'il distingue les deux. Il nous semble cependant que la conjonction de coordination « et » est trompeuse, qu'elle ne correspond pas à une distinction mais à un amalgame entre la légende d'Oedipe-Roi et le drame de Sophocle.⁷⁷

Si nous revenons à l'analogie que nous avons cru déceler entre dramaturgie théâtrale et travail psychanalytique dont parle Freud à propos de la notion de *dévoilement*, en reprenant la traduction proposée par les traducteurs de « l'Interprétation du rêve » éditée au PUF en octobre 2013 (Or l'action de la *pièce* ne consiste en rien d'autre que ce *dévoilement* ... etc ... écrit postérieurement à la lettre de Fliess), il faut nous interroger si au moment où il écrit cela, Freud tient compte d'une distinction entre la légende d'Oedipe et le poème tragique de Sophocle, entre la légende et la tragédie.⁷⁸

⁷⁴ lettre du 15 octobre 1897 à Fliess - Ana Lucia Lobo écrit dans sa thèse que c'est certainement à ce moment de son auto-analyse que Freud décide d'insérer - et qu'il cite pour la première fois dans son livre l'interprétation du rêve - la référence à la tragédie de Sophocle.

⁷⁵ Lettre à Fliess - *Ibid* ...

⁷⁶ Lettre du 15 mars 1898 à Fliess

⁷⁷ Nous pensons, qu'à ce moment-là, Freud n'a pas encore fait la différence entre la légende et la tragédie, car ainsi que nous tentons de le démontrer, dans « l'interprétation du rêve » écrite postérieurement, la confusion subsiste encore à la page 302 de l'Édition du PUF.

⁷⁸ Cette interrogation nous semble essentielle car elle devrait nous conduire à débusquer, dans le rapprochement qu'il est possible de faire entre **la fonction** du mythe et de l'analyse, l'intérêt qu'ont porté d'abord Freud puis Lacan aux grands mythes antiques.

Il se trouve qu'il s'agit là d'une comparaison qui repose sur la notion de *dévoilement* qui ne sera plus développée, ni véritablement approfondie dans « L'interprétation du rêve ». Ce manque d'approfondissement, à ce moment précis, ne serait-il pas révélateur d'un amalgame entre légende et tragédie, dont il serait à l'origine ? Si le *dévoilement* est en rapport avec la tragédie, comme le laisse à supposer ce qu'a écrit Freud, ce *dévoilement* pourrait-il concerner la *catharsis* ? Il se trouve que la *catharsis* participe d'une purgation et non d'un *dévoilement*. Or, le matériau sur lequel s'appuie Freud ne tient compte de rien d'autre que de ce *dévoilement*. A ce moment-là, le rien d'autre exclut la *catharsis*, fondement caractéristique de la structure de la tragédie grecque, et en l'excluant interroge le terme de « pièce », synonyme de tragédie. Nous sommes en présence d'une antinomie qui nous révèle, qu'au moment où Freud écrit ceci, il nous semble qu'il reste sur un amalgame entre récit légendaire et récit tragique. Or le terme de *dévoilement*, comme nous venons de le voir, concerne au premier chef le récit proprement dit. Le pont métaphorique qu'établit ce terme ne se fait donc, qu'entre la démarche psychanalytique et le récit légendaire sur lequel repose le récit tragique. Il relie le matériau de rêve au matériau légendaire en écartant la *catharsis* qui relève exclusivement du poème tragique. Or, c'est de ce rapport, d'où la *catharsis* semble ponctuellement écartée, que s'élaborera la conceptualisation du « complexe d'Oedipe ». Il nous semble alors possible de dire que Freud, en conceptualisant le « complexe d'Oedipe » a « oublié », à ce moment de sa réflexion, la *catharsis* en se focalisant sur le phénomène de *dévoilement*, qui concerne aussi le champ de la psychanalyse, en s'attachant plus au processus thérapeutique qu'à la visée proprement dite de la thérapie. Il portera une attention toute particulière à la *catharsis* en 1905-1906 en se référant à Aristote dans un texte publié pour la première fois en anglais intitulé « Psychopatic Characters on the Stage » sur lequel nous reviendrons en détail.

c) De la légende au concept : la nomination du complexe

Ainsi, au moment des réflexions qui conduisent Freud au « complexe d'Oedipe », comme nous venons de le voir, le terme de *dévoilement* nous semble porteur de quelque chose d'important⁷⁹, qui ne serait pas directement en rapport avec les visées du poème tragique. En nous référant au travail sur le rêve, il relève nous semble-t-il « d'une démarche clinique » à mettre en place.⁸⁰ Il nous apparaît que ce terme (*le dévoilement*) est lié à une nécessité d'éclaircissement qui doit amener Freud à moduler une « thérapie » à partir de la compréhension d'une situation de souffrance dans laquelle se trouve un patient. Lorsqu'il évoque son auto-analyse dans la lettre adressée à Fliess, il nous semble possible de dire qu'il participe d'une analyse clinique qui le concernerait en tant que patient alors qu'il cherche à identifier les symptômes qui permettent de repérer les éléments (la motion sexuelle dévolue sur la mère et le désir du meurtre du père) à partir desquels se construit la pathologie, si ces derniers n'ont pas été refoulés. La démarche de Freud nous apparaît alors être la démarche d'un clinicien qui cherche à mettre en place un processus intellectuel dynamique, continu et évolutif, structuré selon des étapes ordonnées, qui permet d'analyser une situation de soins, afin d'identifier les problèmes réels et potentiels d'un patient : la conceptualisation de cette démarche passera par sa nomination.

⁷⁹ il existe dans ce terme comme une résonance liée à Schopenhauer évoquant le voile de Maya qui participe d'un trop d'individuation que la cure analytique tentera d'estomper

⁸⁰ voir le premier passage que nous citons concernant la lettre du 15 octobre 1897 adressée à Fliess

Ana Lucia Lobo nous dit que Freud se serait identifié à Oedipe, est-ce vraiment le cas ? N'aurait-il pas souligné l'analogie des déterminismes entre Oedipe et lui. Le récit que contient la tragédie de Sophocle ne peut-il pas être considéré comme la description d'une situation liée à un pathos annoncé par l'oracle qui permettrait d'émettre des considérations s'apparentant aux déductions ordonnancées à partir d'un ordre clinique, afin de pouvoir agir dans l'espoir, sinon de conjurer le sort, au moins de l'adoucir ? Par essence, l'oracle ne peut être contredit. La mort fait partie intégrante du destin humain qu'elle ponctue inexorablement. Toute thérapie s'inscrit dans une modulation de la tragédie humaine, et à ce titre, participe du soulagement psychosomatique en différant, autant que faire se peut, l'accomplissement du destin. Se pencher sur les articulations de la légende d'Oedipe, c'est tenter de comprendre les nœuds cruciaux sur lesquels il serait possible d'agir pour moduler le destin d'une façon plus supportable.

Ainsi considérée, la démarche de Freud correspondrait bien à celle d'un médecin qui désire mettre en place une démarche de soins, et la nomination de la maladie est l'acte qui permet l'annonce du diagnostic afin d'envisager ou non des pistes thérapeutiques. Pour le Dr Freud, le « dossier » complet après approfondissement, permet à partir de l'étude des symptômes (les articulations autour desquelles se noue l'histoire du patient) de nommer, en tenant compte de son évolution, « le complexe d'Oedipe ». Cette démarche parce qu'elle est comparable à une démarche clinique, inscrit nous semble-t-il, « le complexe d'Oedipe » dans une universalité propre à une pratique médicale.

D'un rapprochement, fait entre l'intérêt porté à un récit inspiré d'une légende et le processus développé pour en comprendre les articulations qui s'apparentent plus à un examen clinique qu'à une exégèse, nous avons déduit que Freud a procédé plus en clinicien qu'en archéologue, faisant fi momentanément des intrications entre le récit et le bain social et culturel dans lequel il se déroulait, préoccupé qu'il devait être à dégager, du matériau légendaire, fourni par l'Antiquité une pensée qui permettrait de comprendre les arcanes autour desquelles s'articulent les déterminismes qui construisent l'histoire clinique propre à chacun.

Freud, sans doute après de nombreuses lectures et de nombreuses annotations, ainsi que l'attestent les ouvrages de sa bibliothèque consacrés à l'Antiquité, a certainement découvert que les grands mythes étaient porteurs d'éléments qui pourraient conforter les découvertes que lui ont inspiré ses travaux, notamment sur « L'Interprétation du rêve ». Le matériau de rêve est bien le lieu d'où émerge, pour Freud, la légende d'Oedipe, le champ historique n'apparaissant que secondaire .

Les éléments mythologiques ne seraient-ils là que pour illustrer les éléments oniriques ?

L'évolution de la pensée de Freud entre 1918 et 1922, nous pousse à répondre par l'affirmative , même si nous comprenons que ce questionnement reste trop réducteur. Est-ce que Freud a cherché à conforter l'universalité du complexe par l'universalité historique portée par les mythes et en l'occurrence par ce mythe en particulier ? Mais surtout pourquoi est-il si important d'inscrire le « complexe d'Oedipe » dans l'universalité d'une pratique s'inspirant d'une pratique médicale plutôt que dans une universalité historique ?

Nous sommes à un des moments cruciaux de la fondation de la psychanalyse dont « le complexe d'Oedipe » sera un des principaux fondements, et Freud est convaincu qu'il est en train d'élaborer une nouvelle science *médicale*. Or, la science se définit par l'ensemble de connaissances et d'études *d'une valeur universelle*, caractérisées par un objet ou ici, un domaine, et une méthode déterminée et fondée sur des relations objectives vérifiables et des raisonnements rigoureux. Pour que la psychanalyse puisse être considérée comme une science, il est indispensable qu'elle repose sur une universalité, donc que l'un de ses fondements ait un caractère universel en rapport avec le monde médical.

Freud avait bien pressenti que le mythe avait une fonction importante, et qu'il était certainement porteur de configurations qui pouvaient se comprendre à partir d'une perspective d'universalité. Là, se trouve certainement aussi la tentative d'universalisation du « complexe d'Oedipe, à partir d'un mythe qu'il trouve être différent des autres dans le rapport qu'il entretient avec un Destin qui, dicté par l'oracle, trouve comme un écho dans un déterminisme inscrit dans la profondeur de la nature humaine. Il se trouve qu'il n'est pas possible de faire correspondre ontologiquement les deux destins : comme l'écrit Freud, l'un est secondaire par rapport à l'autre .. « la mise en forme de la légende provient une fois de plus d'une élaboration secondaire..»⁸¹ Il nous semble possible de dire, qu'à partir de cette distinction ontologique, Freud a déduit une priorité à donner aux intuitions provenant de son auto-analyse et de ses travaux sur l'interprétation du rêve, parce qu'elles proviennent, à son sens, d'une élaboration qu'il considère comme première.

Il s'intéresse également essentiellement à l'action contenue dans le récit proposé par le mythe car il est à supposer qu'il a pensé que c'était dans les grandes tragédies antiques qu'il était le mieux relaté. Son intérêt pour Oedipe-Roi peut aussi s'expliquer ainsi. Cependant, en étant plus concerné, à ce moment de ses travaux, par le texte écrit de la tragédie que par la représentation qu'elle suppose à la scène il perd, comme nous l'avons précédemment indiqué, ses effets cathartiques. Or Freud ne les méconnaît pas. Comme nous l'avons déjà évoqué, en se référant à Aristote, il s'interrogera sur la finalité de la représentation du poème dramatique entre 1905 et 1906 dans un article sur lequel nous reviendrons en détail.

En considérant que la démarche archéologique ou historique et la démarche psychanalytique qui relève d'un intérêt clinique ne peuvent se confondre , à partir de ce constat, il nous est permis de dire que même si la nomination du « complexe d'Oedipe » l'universalise dans le champ médical, le fait d'évacuer l'universalité des données propres à la tragédie nous fait perdre, certes ici, la fonction de la catharsis, et par la même, les considérations relatives à la résonance des finales et au sens du sensible. Par conséquent la possibilité d'un rapprochement, entre la *catharsis* et *l'abréaction*, ne se fait pas encore en nous écartant momentanément⁸² de la mise en lumière d'un rapprochement ontologique entre la fonction de la représentation théâtrale et celle de la séance analytique.

Freud s'appuie sur une similitude entre les déterminismes auxquels est soumis Oedipe de par l'oracle, et ceux qui s'enracinent profondément dans la nature humaine. Il a compris que c'est d'une similitude entre les problématiques liées à la condition humaine et l'action légendaire ou mythique qu'il peut y avoir matière à éclairer l'une par l'autre. Le mythe a

⁸¹ *L'interprétation du rêve - Ibid ...* p.305

⁸² voir « Personnages psychopathiques à la scène - 1905 publié en 1942

donc une fonction que l'on retrouve dans « ce *dévoilement* progressant pas à pas et savamment différé – comparable au travail d'une psychanalyse », et qui correspond à la fonction de l'analyse.

On retrouve cette fonction propre au mythe, décrite par Jacques Lacan lorsqu'il souligne sa proximité avec l'analyse, en confirmant l'intérêt qu'il est important de lui accorder :

« Dans la fonction du mythe, dans son jeu, les transformations s'opèrent selon certaines règles, qui se trouvent de ce fait avoir une valeur révélatrice, créatrice de configurations supérieures ou de cas particuliers illuminants. Bref, elles démontrent la même sorte de fécondité que les mathématiques. C'est de cela qu'il s'agit dans l'élucidation des mythes. Et cela nous intéresse de la façon la plus directe, puisqu'il ne peut se faire que nous abordions le sujet auquel nous avons affaire dans l'analyse sans rencontrer la fonction du mythe . »⁸³

La fonction du mythe qui est de tendre vers une explication de phénomènes sociaux, voire d'un ordre plus large, est aussi fondatrice d'une pratique sociale qui repose sur les valeurs qu'une communauté a privilégiées pour établir une cohésion entre ses membres. On retrouve en psychanalyse une fonction analogue qui consiste, à partir d'une tentative explicative de la situation dans laquelle se trouve le patient, à l'aider à se situer dans le tissu social dans lequel il est plongé, en lui demandant d'exprimer verbalement l'adhésion à des valeurs qui lui permettront d'organiser son être autour d'une cohérence.

Du constat de cette analogie entre fonction du mythe et fonction de la psychanalyse, Freud, puis Lacan ont compris qu'il y avait grand intérêt à examiner les articulations autour desquelles se noue le récit du mythe dans le but de mieux repérer et de mieux mettre en évidence celles qui participent de la thérapie analytique : c'est ce que nous montre le travail de Freud à propos du « complexe d'Oedipe » et c'est ce que nous dit Lacan dans la citation précédente. Tout cela nous ramène à la pertinence de la pensée d'Aristote qui met en exergue « l'agencement de l'histoire » sur laquelle repose l'organisation du *destin* du héros, qui, s'il comprend dans les résonances du sens *rationnel-sensible* les articulations de l'histoire qui le concerne, pourra peut-être influencer sur le cours même de « cette histoire » (ainsi que la nomme Lacan lorsqu'il fait allusion au déroulement de la vie du Sujet). Nous voulons exprimer ici toute notre reconnaissance à ce texte qu'est « La Poétique » d'Aristote qui par sa profondeur nous renvoie à ce que Jean-Laurent Cochet considérerait comme le plus long mot à prononcer de la langue française, à savoir le mot *âme*, qui se module au fur et à mesure, au gré d'un sens *rationnel-sensible* qui ponctue le déroulé de chaque histoire humaine et concerne par conséquent « l'agencement » de l'histoire singulière de chacun.

Il se trouve que les grands mythes antiques, sans doute, pour qu'ils soient accessibles au plus grand nombre, ont été portés à la scène à partir des poèmes tragiques écrits par les grands auteurs de cette période. Le texte du poème tragique fait référence quant au récit du mythe et fera référence pour Freud et pour Lacan. La somme des poèmes tragiques qui sont parvenus jusqu'à notre époque moderne constitue un réservoir dans lequel l'un comme l'autre iront puiser des références, tout simplement parce que le mythe est porteur d'une fonction qui correspond à celle que l'on rencontre dans l'analyse : l'une et l'autre conduisant à la réalisation du *sens rationnel-sensible*. Chercher à élucider ce que recèle chaque mythe participe donc d'une mise en perspective qui permet une compréhension plus approfondie des problématiques concernant chaque patient en qualité de « reflet de valeurs

⁸³LACAN Jacques - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.373 et 374

universelles » qui ont traversé plusieurs siècles. La fécondité des mythes est à cet égard très riche et les grands auteurs, qu'ils soient antiques ou plus récents, participent à leur façon à une prospection de *l'âme* que Freud et Lacan exploreront à partir des poèmes tragiques qu'ils nous ont livrés voire confiés. Nous voulons donc poursuivre notre travail en nous focalisant pour l'instant sur « l'agencement de l'histoire ». Nous reviendrons bien entendu sur la visée de la tragédie et de la cure, *la catharsis* et *l'abréaction* qui inscrivent le spectateur et le patient dans une osmose du rationnel et du sensible pour éloigner, l'un comme l'autre, de la souffrance relative à la condition humaine.

Il existe d'ailleurs, selon Freud une correspondance entre les déterminismes de la vie d'âme de Oedipe et de celle de Hamlet.

« Les commentaires sur Oedipe-Rex, le conte de fées du talisman et probablement Hamlet auront leur place. C'est donc tout naturellement, pour concentrer notre travail sur la fonction de la tragédie, qu'après Oedipe nous nous pencherons sur le cas « Hamlet »⁸⁴

⁸⁴ Lettre du 15 mars 1898 à Fliess

2. Hamlet

a) Freud

Pour établir le lien que fait Freud entre Oedipe et Hamlet, il est important de se référer à une lettre adressée antérieurement à celle précitée (lettre du 15 mars 1898) qu'il a adressée à Fliess en date du 15 octobre 1897, et que nous retranscrivons dans son essentiel :

« Chez moi aussi j'ai trouvé le sentiment amoureux pour la mère et la jalousie envers le père, et je les considère maintenant comme un événement général de la prime enfance, même si cela n'est pas toujours aussi précoce que chez les enfants rendus hystériques. (Tout comme le roman des origines dans la paranoïa – héros, fondateurs des religions.) S'il en est ainsi, on comprend la force saisissante d'Oedipe-Roi, malgré toutes les objections que la raison soulève dans ce qui est présupposé par le destin, et on comprend pourquoi le « drame du destin » qui est venu plus tard ne pouvait qu'échouer si misérablement. Notre sentiment se révolte contre toute contrainte individuelle arbitraire, comme celle qui est le présupposé de l'Aïeule, etc ..mais la légende grecque s'empare d'une contrainte que chacun reconnaît parce qu'il en a ressenti l'existence en lui-même. Chaque auditeur a été un jour en germe et en fantaisie cet Oedipe, et devant un tel accomplissement en rêve transporté ici dans la réalité, il recule d'épouvante avec tout le montant du refoulement qui sépare son état infantile de celui qui est le sien aujourd'hui.

Cette question m'est passée par la tête : est-ce qu'on ne pourrait pas trouver aussi la même chose au fondement d'Hamlet ? Je ne pense pas à l'intention consciente de Shakespeare, je crois plutôt qu'un événement réel a incité le poète à donner cette présentation, l'inconscient en lui ayant compris l'inconscient dans le héros. Comment l'hystérique Hamlet justifie-t-il ses paroles : « C'est ainsi que la conscience fait de nous tous des lâches » [acte III, scène 1], comment explique-t-il son hésitation à venger son père par le meurtre de l'oncle, lui qui n'a aucun scrupule à envoyer ses courtisans à la mort et qui s'empresse à tuer Laërte? Rien ne l'explique mieux que le tourment que lui procure l'obscur souvenir d'avoir pensé commettre le même acte à l'encontre du père par passion pour sa mère, « et si nous sommes traités selon notre mérite, qui échapperait à la fustigation » [acte II, scène 2]. Sa conscience est sa conscience de culpabilité inconsciente. Et son détachement sexuel dans la conversation avec Ophélie n'est-il pas typiquement hystérique, tout comme son rejet de l'instinct qui veut mettre au monde des enfants, enfin son transfert de l'acte, de son père au père d'Ophélie. Et ne réussit-il pas à la fin, de manière aussi étonnante que mes hystériques à provoquer son propre châtement en subissant le même destin que son père, celui d'être empoisonné par le même rival ? »⁸⁵

En voulant comparer les deux « cas cliniques », Freud est amené à considérer le bain culturel dans lequel s'enracine la « vie d'âme » de l'un et de l'autre. Le déterminant qui lui paraît essentiel concerne l'espace temps qui sépare le traitement d'un même matériau psychologique, en ce sens que l'un et l'autre appartenant au déterminisme d'époques éloignées, le cas clinique de chacun sera analysé et compris différemment. En s'interrogeant sur la différence du cas clinique de Oedipe et de Hamlet, Freud mettra en exergue « la progression au cours des siècles du *refoulement* dans la vie affective de l'humanité »⁸⁶ Il nous semble bien que le propos de Freud s'appuie sur la nature même du refoulement pour dresser le constat de son changement. En d'autres termes, il nous semble possible de dire que le « matériel animique » a changé au cours du temps et que le refoulement auquel il appartient a changé également. Pour revenir au sens commun, il nous semble possible de dire que la même

⁸⁵ extrait lettre à Fliess du 15 octobre 1897

⁸⁶ *L'interprétation du rêve - Ibid - p.305*

maladie évolue au fil du temps en fonction des mutations culturelles qui s'opèrent d'une époque à une autre.

Ce qui nous semble essentiel à cet instant de l'analyse, c'est que le refoulement est certes une réalité psychologique caractéristique de l'activité d'âme mais qu'il serait donc dépendant du bain culturel dans lequel le sujet est plongé. Ce constat nous fait revenir sur la fonction de la psychanalyse que nous avons énoncée préalablement, car il positionne aussi le sujet, et donc les refoulements qu'il mettra en place, dans des « espaces » différents, car ces personnages écrits pour la scène ont été créés à des époques différentes : l'écriture de Oedipe-Roi serait juste postérieure à 441 avant J.C. alors que celle de Hamlet date d'entre 1598 et 1601 de notre ère. Vingt siècles séparant l'existence de Oedipe et celle de Hamlet. Il apparaît alors que la création de ces deux personnages repose sur des variables que « la vie affective de l'humanité » aura modulé selon des déterminismes liés à l'époque dans laquelle ils évoluent.

Le constat que les personnages soient enracinés dans leur époque et que leurs vies d'âme soient différentes de par « la progression de l'Histoire » explique pour Freud la différence des mécanismes de pensée et en l'occurrence la modification de la nature même du refoulement qui dépendrait alors essentiellement des fluctuations de *la civilisation*. Tout cela mérite approfondissement car il nous semble que le lien qui unit aussi, à vingt siècles de différence Oedipe et Hamlet, s'organise autour d'une interrogation qui se focalise d'abord sur la fondation et la constitution de la famille dont la structure, fruit de la conjugaison de l'Eros et de l'Ananké, évolue sous l'influence de la *civilisation*. Est-ce à partir de la compréhension de la constitution de la famille qui va évoluer vers la tribu puis vers *l'humanité* qu'il sera possible de reconsidérer le meurtre inconscient du Père chez Oedipe ? Est-ce qu'une grille de lecture nouvelle, induite de la structure à partir de laquelle s'organisent les rapports entre les membres de la tribu permettra de penser le complexe d'Oedipe différemment ? Freud énonce ainsi les modalités civilisationnelles auxquelles se référer :

« Il nous suffira de redire que le terme de civilisation désigne la totalité des œuvres et organisations dont l'institution nous éloigne de l'état d'animal de nos ancêtres et qui servent à deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux. »⁸⁷

C'est parce qu'au moyen du travail, l'homme primitif a compris qu'il rendait sa condition terrestre meilleure qu'il s'est mis à considérer ses semblables en termes d'alliés plus qu'en termes d'ennemis en trouvant plus avantageux de vivre avec lui, en collaboration avec lui. S'adjoint à l'amélioration de son sort le besoin d'une satisfaction génitale qui cimentera ce qu'à l'origine on a considéré comme la horde. Freud, nous dira :

« Au sein de cette famille primitive il nous manque encore un trait essentiel à la civilisation, car l'arbitraire du chef et père était sans limite. J'ai tenté d'indiquer dans *Totem et Tabou* la voie qui conduisait de ce stade familial primitif au suivant, c'est-à-dire au stade où les frères s'allièrent entre eux. Par leur victoire sur le père, ceux-ci avaient fait l'expérience qu'une fédération peut être plus forte que l'individu isolé. La civilisation totémique est basée sur les restrictions qu'ils durent s'imposer pour maintenir ce nouvel état de choses. Les règles du Tabou constituèrent le premier code de droit »⁸⁸

⁸⁷ FREUD Sigmund - *Malaise dans la civilisation* - PUF - traduction Odier C. et Odier J. - Vendôme 1981 - p.37

⁸⁸ *Malaise dans la civilisation* - *Ibid* ... p.51

Même si l'interrogation que pose Freud, à la suite de ces considérations, n'appartient pas au déroulé logique de notre raisonnement, il nous semble intéressant de la souligner car elle est porteuse d'un questionnement qui concerne un « porte à faux » sur lequel il semble judicieux de s'arrêter:

« Eros et Ananké sont ainsi devenus les parents de la civilisation humaine dont le premier succès fut qu'un plus grand nombre d'êtres purent rester et vivre en commun. Et comme deux puissances considérables conjuguèrent leur action, on aurait pu espérer que le développement ultérieur s'accomplît sans difficulté et conduisit à une maîtrise toujours plus parfaite du monde extérieur, ainsi qu'à un accroissement progressif du nombre des membres englobés dans la communauté. Il n'est pas facile de comprendre non plus comment cette même civilisation aurait pu faire autrement que de rendre heureux ses ressortissants. »⁸⁹ Nous nous sommes permis cette parenthèse car le propos de Freud est porteur d'un questionnement qui rejoint ceux qui sont induits par la vie de nos sociétés modernes. En d'autres termes l'interrogation freudienne ne pourrait-elle pas s'exprimer ainsi: comment se fait-il qu'après un « départ prometteur », qui laissait augurer une amélioration du sort humain, la *civilisation* n'ait pas apporté ce qu'il était permis d'espérer? Faut-il alors considérer que l'évolution des règles du Tabou sont à l'origine de ce cafouillage, de cette mauvaise organisation conduisant à une situation problématique ou est-ce dans le meurtre symbolique du père qu'un dérapage s'opère et qu'il serait nécessaire de revisiter la fonction paternelle par le biais d'un autre signifiant que le « Totem »? Nous tenterons d'apporter réponse à ce questionnement lorsque nous serons amenés à articuler le refoulement avec la culpabilité.

Ainsi, du fait que la société humaine se soit constituée à partir d'exigences relatives à son organisation, Freud fait aussi le constat que l'homme « ne pense pas », en 441 avant J.C. du côté de Thèbes comme entre 1598 et 1601 de notre ère en Angleterre. La création de personnages tragiques, fruit du penser de leur auteur, mettant en rapport leurs inconscients⁹⁰ intéresse également l'évolution du penser de chaque auteur, en ce sens aussi, que les événements qui ponctueront leur vie pourront être déterminants quant à l'organisation de l'histoire des héros mis en mots par chacun d'entre eux.

« J'ai traduit ici en conscient ce qui doit forcément rester inconscient dans l'âme du héros ; si quelqu'un veut qualifier *Hamlet* d'hystérique, je ne pense pas voir là que la conséquence de mon interprétation. Ce qui s'accorde fort bien avec cela, c'est l'aversion sexuelle que *Hamlet* manifeste ensuite dans la conversation qu'il a avec Ophélie, la même aversion sexuelle qui devait s'emparer de plus en plus de l'âme du poète dans les années suivantes, jusqu'à ses manifestations dominantes dans « Timon d'Athènes ». Ce à quoi nous sommes confrontés dans *Hamlet*, ce ne peut être bien sûr que la propre vie d'âme du poète ; me référant à l'œuvre de Georg Brandes sur Shakespeare (1896), je note que le drame a été composé immédiatement après la mort du père de Shakespeare (1601), donc alors qu'il est depuis peu en deuil de lui et que se revivifient, comme nous pouvons le supposer, des sensations d'enfance se rapportant au père. On sait aussi que le fils de Shakespeare, décédé précocement portait le nom de Hamnet (identique à Hamlet) »⁹¹.

Ainsi la vie d'âme des héros, dépendant de la vie d'âme de leur auteur, évolue avec la *civilisation*. Mais l'évolution de la *civilisation* se structure aussi autour de la « restriction des pulsions instinctives » qui s'opèrent, comme l'écrivait Freud en 1905 ou 1906 par le biais de l'intelligence qui engendre le refoulement. La pulsion sexuelle se trouve alors muselée par

⁸⁹ *Malaise dans la civilisation - Ibid ...* p.51

⁹⁰ « Je ne pense pas à l'intention consciente de Shakespeare, je crois plutôt qu'un événement réel a incité le poète à donner cette présentation, l'inconscient en lui, ayant compris l'inconscient dans le héros » (Lettre à Fliess du 15 octobre 1897)

⁹¹ *L'interprétation du rêve - Ibid ...* p.306

l'instauration des règles du Tabou. En distinguant la nature des pulsions, Freud va introduire un terme utilisé fréquemment et qu'il est toujours bon d'éclairer. Selon lui, il y aurait deux natures de pulsions : celle qui tend à conserver l'individu et celle qui correspond à l'amour qui s'oriente vers les objets dont la fonction principale viserait à conserver l'espèce :

« Dès l'abord, « les instincts du Moi » et « les instincts objectaux » entraînent ainsi en opposition. Pour définir l'énergie de ces derniers, à l'exclusion de tout autre, j'introduisis le terme de *libido*. C'est ainsi que s'établit l'opposition, d'une part, entre les instincts de conservation du Moi et, d'autre part, les instincts libidinaux dirigés vers l'objet, ou pulsions d'amour au sens le plus large. »⁹²

Ce dont il ressort de tout ceci, c'est que la *civilisation*, comme nous l'avons déjà vu s'est structurée en engendrant *le refoulement*, qui, au gré du temps s'est modelé différemment. Il nous semble également possible de dire, que le *refoulement*, s'il est constitutif de l'agencement de la *civilisation*, trouve ses racines dans le meurtre symbolique du père en engendrant « la culpabilité ». Il s'agit donc d'élucider le nouage refoulement-culpabilité qui concerne à la fois Oedipe et Hamlet, dans le but de tenter de comprendre cette affirmation d'*Hamlet*, « Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches »⁹³. Il est à noter que Freud et Lacan « interrogeront » *Hamlet* à partir de deux endroits différents du monologue de l'acte III. Freud, donnera sens à l'assertion précitée à partir d'une explication dont il tirera la cohérence de la structure de la deuxième topique, alors que Lacan s'interrogera sur la pathologie de *Hamlet* pour livrer une interprétation de son histoire, dont il ira chercher les prémisses dans le « *To be or not to be* ».

Dans un premier temps, nous nous attacherons, en nous référant à l'interprétation freudienne construite à partir de la deuxième topique, à dénouer cette articulation (refoulement-culpabilité) que Freud considère comme un des fondements, de la psychanalyse. Le « dévoilement freudien », à la différence de Lacan, est relatif à l'explication du fonctionnement de l'âme. Comme l'explication autorise la compréhension, expliquer, à partir de cette assertion shakespearienne, le mécanisme animique, c'est se donner la possibilité de débusquer les enjeux vitaux à partir du héros archétypal qu'est *Hamlet*. Dans un deuxième temps nous nous référerons aux interprétations de Lacan pour retrouver les motivations d'*Hamlet* en se focalisant sur les articulations autour desquelles s'est construite « son histoire ».

Comme il a distingué deux instincts (les instincts de conservation du Moi et les instincts objectaux), Freud distinguera deux origines au sentiment de culpabilité. L'une est l'angoisse devant l'autorité et l'autre est l'angoisse devant le Surmoi, la première s'inscrivant dans le rapport qu'entretient le sujet avec l'extérieur et la seconde s'inscrivant dans une intériorité qui devient postérieurement le théâtre d'un tribunal où l'auto-censure conduit le sujet à se punir. Si nous comprenons que les règles établies par l'extérieur sont inscrites dans un code moral auquel chaque individu doit se soumettre pour la possibilité d'une cohérence sociale, nous comprenons que cette contrainte extérieure engendre le renoncement aux pulsions qui, à son tour, engendre un sentiment de culpabilité dans le cas d'un non-respect à la règle. Le renoncement devient alors la conséquence de l'angoisse déterminée par l'autorité externe. Il s'agit d'être reconnu par la société par le biais de ce renoncement. Or, cette reconnaissance participe d'un besoin d'amour qui, s'il venait à être perdu, serait générateur

⁹² *Malaise dans la civilisation - Ibid ... p. 72*

⁹³ SHAKESPEARE William - *Hamlet* - Acte III scène 1 voir note 95

d'angoisse (le terreau sur lequel se développe l'angoisse étant le sentiment de perte de l'amour). Si ce renoncement à l'accomplissement des pulsions, ce refoulement, est accompli l'individu est « en règle », quitte, envers la société et en conséquence il ne devrait subsister aucun sentiment de culpabilité. Qu'en est-il alors du jugement établi par le Surmoi ? L'antinomie entre le désir et la conscience morale ne pouvant être dissimulée au Surmoi, le renoncement aux pulsions ne participe plus d'une action libératrice, de par la concomitance entre le Moi et le Surmoi. Le décalage temporel entre les instances extérieures castratrices et les instances intérieures autorise un relâchement pulsionnel qui permet de différer le sentiment de culpabilité alors que la concomitance du Moi et du Surmoi enferme le sujet dans un malheur continu, qui correspond à l'état de tension que génère le sentiment de culpabilité. Dans le premier cas, dans la mesure où l'intention a été refoulée et ne génère donc pas d'action répréhensible, le sujet respectant les injonctions sociales ne verra pas son besoin de reconnaissance et d'amour mis en péril. L'absence de menace empêche donc l'apparition de l'angoisse par l'absence d'une culpabilité apparente. Dans le second cas, puisque le « tribunal intérieur », organisé autour du Surmoi, a connaissance de l'intention qu'il ne sépare pas de l'action, le sentiment de culpabilité perdure et enracine l'angoisse.

S'il nous est permis d'apporter un ajout à cette analyse que nous tirons de la thèse que soutient Freud dans le chapitre VII de son ouvrage « Malaise dans la civilisation », il nous semble possible de s'interroger sur la façon de « détourner l'attention » du Surmoi, ou mieux encore de neutraliser cette vigilance permanente qui obère le rapport au bonheur. Si le Moi s'inscrit dans une recherche d'idéalité il s'écartera d'une représentation de lui-même qui l'enferme dans la concomitance de l'angoisse et du sentiment de culpabilité. Cet ajout tend juste à apporter une dimension supplémentaire s'inscrivant dans la démarche psychanalytique qui propose une évolution du Moi idéal vers l'Idéal du Moi, sur laquelle se module la construction de l'adulte à partir des déterminants narcissiques de l'enfance. Est-ce cette démarche qui participe de la sublimation ?

Quant à revenir à l'explication freudienne qui concerne la genèse du sentiment de culpabilité, il nous semble important de rester sur des explications qui relèvent d'une conception propre à la psychanalyse ainsi que l'énonce Freud. L'angoisse devient, après la période de mal-être qu'elle engendre, la conscience. Freud explique ensuite qu'un renversement s'effectue. La conscience qui, à l'origine est cause du renoncement à la pulsion, est alimentée par la source d'énergie que produit le renoncement pulsionnel. Cette énergie enrichit une conscience qui, de réifiée qu'elle aurait pu être, s'inscrit dans une dynamique qui conduit Freud à dire que « la conscience est la conséquence du renoncement aux pulsions »⁹⁴

Il nous est permis d'envisager, par le biais de cette analyse, le propos de *Hamlet* en lui donnant un éclairage que son incompréhension rendait nécessaire. Ainsi, si être lâche, c'est ne pas avoir la force ou le courage d'accomplir ce que les tréfonds de l'Être nous ordonnent à partir d'injonctions inconscientes, être lâche c'est renoncer à ses pulsions. Or si être lâche c'est renoncer à ses pulsions et qu'en renonçant à ses pulsions on devient conscient, grâce à l'énergie générée par ce renoncement, la conscience est bien la conséquence du renoncement aux pulsions. Mais, est-ce que le fait de dire que « la conscience est la conséquence du renoncement aux pulsions » peut permettre de dire que « la conscience fait

⁹⁴ *Malaise dans la civilisation - Ibid ...* p.86

de nous des lâches » ? Il nous semble impossible de répondre par l'affirmative. La mise en rapport d'une affirmation par rapport à l'autre ne peut se faire dans un ordre logique, car il n'est pas possible de déduire l'une de l'autre et vis versa. L'affirmation d'*Hamlet* relève d'une confusion qui relève d'une confusion mentale, en ce sens, que la conclusion qu'il énonce n'est en rien fondée. Il s'agit de la confusion d'un conflit psychique inconscient (le malade assimile généralement le conflit à un raisonnement dont il est persuadé de la validité) dont l'intensité est attestée par la force des questions que se posent *Hamlet*. Si l'hystérie s'évalue à l'intensité des crises émotionnelles générées par le conflit psychique, il devient patent qu'au moment où *Hamlet* énonce le conflit qui le hante alors qu'il est en pleine souffrance émotionnelle, nous nous trouvons au cœur d'une crise d'hystérie. Freud s'est focalisé sur le rapport établi entre la conscience et la lâcheté par *Hamlet* qui permet de diagnostiquer une confusion mentale relevant de l'hystérie. Dès lors qu'il est attesté que le conflit psychique génère au moment du monologue une crise émotionnelle d'ampleur, nous apparaît la démarche analytique qui, pour Freud, s'apparente à un *dévoilement*. En effet, il aura fallu deux actes car le diagnostic de l'état d'*Hamlet* n'est véritablement possible qu'à partir du monologue, au début de l'Acte III. Tout cela répond aux interrogations que se posent Freud dans la lettre à Fliess du 15 octobre 1897. *Hamlet*, en pleine souffrance, et en verbalisant sa problématique, fait ce que fait tout patient lors d'une séance d'analyse. Il emprunte le chemin de la psychanalyse qui tend à provoquer une libération par le verbe. Après avoir évoqué les deux natures de la pulsion et mis à jour l'articulation *refoulement-culpabilité*, il nous est permis de comprendre à partir de quels éléments cliniques, Freud a pu porter le diagnostic concernant *Hamlet*. Mais, est-ce que pour Freud, la nomination de la pathologie du héros, va cantonner cette tragédie à la description d'un cas clinique archétypal dont l'évolution est contenue dans l'intégralité de la pièce ? Vouloir répondre à ce questionnement nous semble prématuré. Il nous semble nécessaire d'interroger préalablement la démarche mise en place par Lacan pour éclairer par comparaison celle de Freud.

Puisque nous sommes en présence d'un poème tragique pour la scène, en quoi l'incarnation d'un hystérique peut-il concerner le spectateur ? Est-ce que le spectateur peut repérer l'incohérence du propos d'*Hamlet* ? A partir de quoi, à ce moment précis, un propos délirant porté à la scène peut-il provoquer des interrogations chez le spectateur ? Est-ce que la représentation théâtrale, par la reproduction de ce délire, peut engendrer une réflexion qui pourrait aller jusqu'à permettre d'identifier une situation qui ressemble à s'y méprendre à celle qui concerne le cabinet du psychiatre ? Est-ce que le spectateur concerné peut se rendre compte que cette représentation théâtrale de la pièce d'*Hamlet*, à laquelle il assiste, le place lors du monologue de l'acte III, s'il ne s'identifie pas au héros, dans une situation où il serait, sinon l'analysant, tout au moins « l'écouter » d'un hystérique, et qu'ainsi il deviendrait acteur dans une situation proche de celle qui préside au déroulement de la cure ? Rendre accessible, par le biais du théâtre, un tel verbe, peut-il induire chez le spectateur une démarche qui pourrait l'inviter, ne serait-ce que par curiosité, à s'intéresser au processus psychanalytique ? En d'autres termes est-ce que cette situation théâtrale-là peut susciter chez le spectateur, en livrant à partir d'une construction verbale propre à une réflexion analytique tenue par un héros de théâtre, l'envie de se donner les moyens de construire à son tour un discours qui portera les articulations qui ont construit l'histoire qui le concerne ? Il est bien difficile d'apporter une réponse à ce questionnement, mais si tel était le cas, nous serions dans un autre rapport qui repose sur une distanciation plaçant le spectateur en

dehors de l'identification au héros. Il nous semble intéressant de considérer ce monologue célèbre selon cette perspective, car elle laisse la possibilité de supposer qu'*Hamlet*, dans la position de l'analysé, de par la construction verbale qu'il propose se place dans une dynamique constructive. Sans doute peut-on dire, à ce moment de l'analyse, que *Hamlet* en interrogeant le rationnel à partir d'un sensible douloureux, s'il arrive à dire : « la conscience fait de nous tous des lâches »⁹⁵, ce propos, même s'il atteste d'une confusion mentale peut laisser augurer, puisqu'il se situe dans le cadre d'une démarche interrogative, un devenir constructif qui peut, à son tour, interroger le spectateur.

Que le théâtre puisse proposer une situation qui montre la construction d'un verbe structuré à partir d'interrogations existentielles qui serait le calque d'un verbe structuré selon les modalités d'une séance analytique, nous semble enrichir la proximité que nous cherchons à établir entre la représentation du poème tragique et la psychanalyse.

A l'instar de ce que nous dit Lacan, il s'agit aussi de débusquer ce qui est à l'origine du tourment d'*Hamlet* sans donner une énième interprétation d'*Hamlet*, car comme il nous le dit, et nous adhérons à son propos :

« Il faut que je dise que la masse des écrits sur *Hamlet* est sans équivalent. L'abondance de la littérature sur la pièce est quelque chose d'incroyable. Mais ce qui est le plus incroyable encore, c'est l'extraordinaire diversité des interprétations qui ont été données. Les interprétations les plus contradictoires se sont succédé, ont déferlé à travers l'histoire, instaurant le problème du problème, à savoir pourquoi tout le monde s'acharne-t-il à y comprendre quelque chose ?

Ces interprétations donnent les résultats les plus divers, les plus incohérents, les plus extravagants, sans que l'on puisse dire que cela aille vraiment loin ».⁹⁶

Nous resterons donc sur nos gardes et prendrons grand soin de ne pas donner une énième interprétation de Hamlet.

Il est cependant nécessaire de noter l'importance du temps qui sépare la création d'Oedipe roi et celle d'Hamlet.

Si la progression de l'humanité influe sur le « matériel animique » des héros, ne concerne-t-elle pas aussi le « matériel animique » de leurs créateurs, les auteurs qui ont écrit leur histoire pour les mettre à la scène ? Il nous semble possible d'apporter une réponse en interrogeant la relation qui structure aussi la vie d'âme, à savoir le langage structuré par la grammaire propre à chaque auteur.

Lacan, en s'interrogeant sur la pertinence des interrogations qui habitent *Hamlet*, sera subjugué, au point d'avoir envie « de mordre le tapis », par la force du verbe qui le porte et qui porte tous les personnages du poème tragique jusqu'à à considérer que cette force verbale confère même à celui qui joue avec le crâne de Yorick une qualité d'incarnation identique à celle du personnage principal. C'est bien de cette grammaire singulière structurant le matériel animique de Shakespeare qui fait référence pour Lacan. Il est à noter

⁹⁵ SHAKESPEARE William - *Hamlet* - Editions Folio Classique - traduction Jean-Michel Déprats - imprimé en Espagne septembre 2014 - Acte III scène 1 - p.99

⁹⁶ LACAN Jacques - *Séminaire VI - Le désir et son interprétation* - Editions de La Martinière - Lonrai juin 2013 - p.300

que Peter Brook, qui s'est beaucoup interrogé à propos de Shakespeare puisse dire qu'il est heureux qu'on ne sache pas qui était Shakespeare avec certitude, si l'oeuvre qu'on lui attribue est le fruit d'un seul homme ou de plusieurs, qu'en somme ceci est de moindre importance, car ce dont on peut être sûr c'est que c'est de son homogénéité verbale que cette oeuvre tient toute sa force, et qu'ainsi c'est bien le verbe shakespearien qui confère à cette oeuvre une dimension qui va jusqu'à la situer hors du temps. Peter Brook observera également qu'un mot vient hanter toute l'oeuvre, à l'instar du *ghost* qui apparaît dans Hamlet, c'est le mot *liberté* dont il remarquera aussi qu'il ponctue la dernière pièce de Shakespeare, « La Tempête ». En sachant que ce mot s'articule, chez Lacan, autour d'une mise en rapport avec le *désir*, ce que l'on considère comme étant le pari de Lacan : perdre l'un aux dépens de l'autre et vis versa prend une importance qui concerne au premier chef « La tragique Histoire d'Hamlet, prince de Danemark » Nous constaterons, si nous adhérons à la démarche de Lacan, que dans *Hamlet* cette articulation est sous-jacente et que « la chose » qu'il cherche à débusquer s'articule bien à la *liberté*. N'est-ce pas là, parce qu'il est confronté à ce « pari », que *Hamlet* devient fou ? Et que si folie, il y a, le tourment d'*Hamlet* n'est que l'émergence d'une profonde souffrance dont il serait heureux de trouver l'origine. Toute l'investigation lacanienne concernant *Hamlet* consistera à cerner l'origine de son tourment.

Tout cela n'occulte pas le rapport au temps que Lacan exprimera à sa façon par un raccourci coloré d'une malice dont il est coutumier. Qu'en est-il du déroulé du temps lorsque Lacan s'attache à souligner l'importance de l'interprétation d'Hamlet, ancrée d'une telle façon dans la langue de Shakespeare, qu'il ira jusqu'à affirmer, ce qui corrobore la pensée de Peter Brook, que l'anglais de Shakespeare véhicule une telle force qu'il semble injouable dans une autre langue:

« Si d'*Hamlet* nous parlons, ce n'est pas seulement parce qu'il y a eu des myriades de critiques à son sujet.

Ce que c'est qu'*Hamlet*, vous n'en avez, en fin de compte, aucune espèce d'idée parce que, par une espèce de chose tout à fait curieuse, je crois pouvoir dire, d'après ma propre expérience, que c'est injouable en français. Je n'ai jamais vu un bon *Hamlet* en français, ni quelqu'un qui joue bien Hamlet, ni un texte qu'on puisse entendre.

Pour ceux qui lisent le texte, c'est quelque chose à tomber à la renverse, à mordre le tapis, à se rouler par terre, c'est quelque chose d'inimaginable ! Il n'y a pas un vers d'*Hamlet*, ni une réplique, qui ne soit en anglais, d'une puissance de percussion, d'une violence de termes, qui en fait quelque chose où, à tout instant, on est absolument stupéfait. On croit que c'est écrit d'hier, qu'on ne pouvait pas écrire comme cela il y a trois siècles.
»⁹⁷

Du constat que fait Lacan, ce n'est plus « la progression au cours des siècles de la vie affective de l'humanité » qui fait référence, c'est bien la force du verbe de l'auteur qui enrachine la représentation d'*Hamlet* dans une pérennité de trois siècles, laissant à supposer qu'elle peut aller bien au-delà.

De ces considérations il ressort également, que quelle que soit l'époque, un auteur dont le penser est agencé autour d'une construction qui approche ce qui donne force à la cohérence d'un personnage, enrachine l'objet de son propos, en l'occurrence le héros, dans une réalité

⁹⁷ LACAN - Séminaire VI - Ibid ... p.305

qui dépasse les limites qu'impose la fuite du temps qui se déroule. Nous quittons l'inexorable grâce à un au-delà de la cohérence pour toucher une pertinence qui participe d'une harmonie structurée autour d'un sens *rationnel-sensible vivant*. Arriver à cerner verbalement un penser qui délivrera de la Vie à un lecteur ou à un spectateur qui assiste à la représentation d'un poème tragique, relève pour un auteur d'un cheminement qui suppose, certainement chez lui, une visée qui conduit au sens *rationnel-sensible*. Cette énergie de vie sublimée par un auteur, peut aussi se retrouver chez un acteur qui, lors de l'interprétation d'un texte de la qualité dont il est question est transcendé par sa force, ainsi que le dit J. Lacan :

« D'abord, il est tout à fait clair que jouer Hamlet, pour un acteur anglais, c'est le couronnement de sa carrière. Lorsque que ce n'est pas le couronnement de sa carrière, c'est tout de même après avoir joué cette pièce qu'il veut se retirer avec bonheur en donnant sa représentation d'adieu, même si son rôle consiste à jouer le premier fossoyeur. Il y a quelque chose d'important, et nous aurons à nous apercevoir de ce que cela veut dire, car je ne le dis pas au hasard.

Deuxièmement, il y a une chose curieuse, c'est qu'en fin de compte, lorsque l'acteur anglais arrive à jouer Hamlet, il le joue bien, il le joue tous bien. Une chose encore plus étrange est que l'on parle de l'Hamlet de tel ou tel. Autant d'Hamlet qu'il y a de grands acteurs. On évoque encore l'Hamlet de Garrick, l'Hamlet de Kean, etc.. C'est là aussi quelque chose d'extraordinairement indicatif. »⁹⁸

b) Lacan

Ainsi que nous l'avons déjà énoncé, le diagnostic que Freud a désigné comme étant *l'hystérie d'Hamlet*, a été établi à partir des propos tenus par *Hamlet* dans la scène 1 de l'Acte III (« la conscience fait de nous tous des lâches »). Après la nomination de la maladie, il observera l'évolution de cette pathologie (l'hystérie), à partir des articulations que propose l'histoire même du personnage principal. Le poème tragique s'apparente alors à un dossier clinique, qui à partir du diagnostic ainsi porté, participera du *dévoilement* auquel nous avons déjà tenté d'apporter un éclaircissement. Nous sommes dans une perspective où la structuration de l'histoire permet des observations desquelles il sera possible de déduire les caractéristiques propres à l'évolution de la pathologie. Nous sommes bien dans une démarche clinique, le « cas Hamlet » permettant d'identifier les problèmes réels et potentiels que pose l'hystérie en élaborant une méthode d'investigation du psychisme inconscient, qui autorise Freud à nous livrer des interprétations dont il ira jusqu'à chercher l'origine dans les événements qui ont marqué la vie même de Shakespeare (voir la citation de Georges Brandes)

Comme nous l'avons constaté, Lacan interroge la problématique *d'Hamlet*, d'une autre façon, non à partir d'un signifiant qui pourrait lui permettre de poser un diagnostic, mais en cherchant à savoir ce qui est déterminant dans le fait qu'au troisième acte *Hamlet* puisse encore s'interroger : « Etre ou ne pas être, c'est là la question ? ». Il ne s'agit pas de s'arrêter seulement à cette question, qui restera pour lui l'élément fondamental qu'il interrogera par la suite parce qu'elle met en scène *le désir d'Hamlet*, il s'agit dans un premier temps, de considérer que ce questionnement **s'articule** à un moment précis dans la chaîne signifiante relative à la structure même de la pièce. Il se trouve que le moment où « çà Y parle » est porté par un signifiant de taille.

Le propos tenu par Lacan émerge d'une comparaison entre « *l'Oedipe et l'Hamlet* »⁹⁹

⁹⁸ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.306

⁹⁹ Le propos se situe entre 1958 et 1959. Il nous semble qu'il précise bien, ce qu'il reprendra en 1966 dans les *Ecrits II - Ibid ...* p.125 ce qui concerne l'importance de l'articulation dans ce qu'elle entretient avec le signifiant :

« C'est une méthode classique qui procède par la comparaison, la mise en corrélation des différentes fibres de la structure, considérée comme un tout articulé – et nulle part il n'y a plus d'articulation que dans ce qui relève du domaine du signifiant. La notion même d'articulation, je le souligne sans cesse, est en somme consubstantielle au signifiant. Après tout, on ne parle d'articulation dans le monde que parce que le signifiant donne à ce terme un sens. Autrement, il n'y a rien que continuité ou discontinuité, mais non point articulation. »¹⁰⁰

Nous pouvons mettre à profit cette analyse pour nous focaliser sur une articulation tout à fait singulière dans le déroulé du récit du « Banquet » de Platon qui relate les contributions faites lors de cet événement dans l'intention d'éclairer ce qu'est l'Amour et que Lacan a posé comme essentielle quant à la compréhension du « Banquet ».

Cette articulation, se situe au moment, où après que soit intervenu Pausanias, et alors qu'il était prévu que cette intervention fut suivie par celle d'Aristophane, ce dernier en est empêché par un hoquet persistant. Qu'a à faire l'évocation de ce hoquet dans cette structure qu'est le récit du « Banquet » ? Que peut avoir d'intéressant un tel événement par rapport à la démarche qui voudrait qu'à la fin de cette réunion on en sache un peu plus sur ce qu'est l'Amour pour que Platon le mentionne avec insistance en prenant plaisir à s'amuser au dépens de Pausanias ? Il nous semble important de dire que dans la structure même du récit, un récit rapporté par Apollodore qui a assisté au Banquet grâce à Socrate, l'épisode du hoquet participe du déroulé chronologique du Banquet en nous proposant une articulation qui relate un événement à partir duquel, « le planning » sera modifié. En nous limitant au simple constat de la modification du planning, nous risquerions de passer à côté d'un signifiant d'importance qui a été indiqué par Kojève à Lacan :

« J'en étais pour mes frais, encore que j'aie été très encouragé par bien des choses qu'il [Kojève] m'a dites, sur d'autres points du discours platonicien, et nommément sur ceci, et c'est tout à fait évident, que Platon nous cache ce qu'il pense tout autant qu'il nous le révèle. C'est à la mesure de la capacité de chacun, c'est-à-dire jusqu'à une certaine limite qui n'est certainement pas dépassable, que nous pouvons l'entrevoir.

[...] Quittant Kojève, je lui ai dit – Alors, ce *Banquet*, nous n'en avons tout de même pas beaucoup parlé. Et comme Kojève est quelqu'un de très, très bien, c'est-à-dire un snob, il m'a répondu — En tous les cas, vous n'interprétez jamais *Le Banquet* si vous ne savez pas pourquoi Aristophane avait le hoquet »¹⁰¹

Ainsi que nous l'avons déjà énoncé, le hoquet d'Aristophane en tant que signifiant, est un signifiant qui fait entrer le récit dans le tangible, le concret. La structure théorique du récit qui relève du verbe, du symbolique glisse dans le réel, grâce à un signifiant qui fait passer le récit, comme Lacan nous l'indique dans « Les Ecrits », de la linguistique à la psychanalyse.

Et en effet, pourquoi aurait-il le hoquet s'il n'y avait une raison ? Platon, en nommant la fin du discours de Pausanias, « la pause de Pausanias »¹⁰² (*Le Banquet – Les belles lettres - 1992 – p.23*) nous plonge de suite grâce à ce jeu de mot, dans un univers ironique. Ce que ne manquera pas de confirmer Lacan après s'être plongé dans l'épisode concerné :

¹⁰⁰ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.289

¹⁰¹ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p. 77 et 78

¹⁰² PLATON - *Le Banquet - Ibid ...* p.23

« Nous trouvons sept répétitions du *paus* dans ces lignes [...] si vous y ajoutez les homophonies, voire les isologies dont il est question, reviennent à une ligne et demie d'intervalle. Il est tout de même extrêmement difficile de ne pas voir que, si Aristophane a le hoquet, c'est parce que pendant tout le discours de Pausanias, il s'est tordu de rigolade, et que Platon n'en a pas fait moins. »¹⁰³

Ce qui lui permet de conclure :

« Je crois donc suffisamment affirmer que, pour Platon lui-même, en tant qu'il parle ici sous le nom d'Apollodore, le discours de Pausanias est quelque chose de dérisoire ». ¹⁰⁴

Il interprétera ensuite ce constat, en nous disant qu'Aristophane est un clown, un pitre et que, pour Platon, seul un pitre peut bien *parler* d'Amour.

La démarche lacanienne, puisque c'est de cela qu'il s'agit, consisterait donc à ramener la structure en pointant dans la chaîne signifiante une articulation qui pourra l'ancrer dans le tangible en l'inscrivant dans le discours psychanalytique. Ainsi, la psychanalyse participe, pour Lacan, de la transformation d'un discours théorique ancré dans le symbolique, qu'il concerne le réel ou l'imaginaire, en un dire vivant qui structure le dire dans une réalité du dire.

Il est intéressant également de savoir, ce qui illustre aussi notre propos, que Lacan a découvert un signifiant très important dans les échanges épistolaires qu'il entretenait avec André Gide qui fut aussi son patient, et qui concernait l'édition de *l'Otage* de Paul Claudel. Le fait qu'on soit obligé de faire fondre un caractère d'imprimerie qui n'existait pas encore (le U majuscule accent circonflexe) pour écrire, à la discrétion de l'auteur, SYGNE DE COUFONTAINE conduisit Lacan à s'intéresser à l'œuvre d'un auteur qui était à l'origine de la création d'un nouveau signe typographique. Pour cela il fallait bien qu'il s'intéresse à ce signifiant qui baignait dans le concret :

« A ce signe du signifiant manquant, je me suis dit qu'il devait là y avoir anguille sous roche, et que relire *l'Otage* m'amènerait bien plus loin. Voilà ce qui m'a amené à reprendre une part considérable du théâtre de Claudel, et, comme vous vous y attendez, j'en ai été récompensé. »¹⁰⁵

Il nous semble intéressant de rapprocher la psychanalyse de l'art de repérer « là où il y a anguille sous roche ». En effet, comme tout bon pêcheur qui se respecte, il est nécessaire de bien situer l'endroit où risque de se tenir le poisson. De nombreux paramètres (ombre, contre-courant qui s'établit le long de la rive, anfractuosités dans un rocher, etc...) permettent de bien « sentir » l'endroit où ce poisson visqueux donc difficile à attraper et qui n'aime pas la lumière, se trouve. Le pêcheur chevronné repère très vite un tel endroit. Lacan, en qualité de psychiatre-psychanalyste averti en fait de même, il sait que là où affleure le réel dans le symbolique se trouve le « repère », le signifiant qui permettra de faire basculer la structure dans un dire porteur de *sens-sensible*.

En revenant au poème tragique qui nous intéresse, Hamlet est à considérer comme une structure qui propose des articulations (les agencements qui constituent l'histoire dont nous parle Aristote dans la « Poétique ») « consubstantielles au signifiant ». Quel questionnement

¹⁰³ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.78

¹⁰⁴ *Ibid ...* p.79

¹⁰⁵ *Ibid ...*

propose le signifiant qui s'articule à ce moment précis dans la chaîne signifiante contenue dans la structure de la pièce, au moment où *Hamlet* entre dans sa crise existentielle ?

Est-ce qu'il est encore temps de s'interroger ? Qu'y a-t-il, au-delà de cette interrogation *d'Hamlet* ? A trop s'interroger, ne risque-t-on pas de ne pas agir ?

« C'est de cela qu'il s'agit, notre Hamlet procrastine, et tout au long de la pièce, ce qui en fait par excellence la pièce de la procrastination.

Il s'agit de savoir à la fois ce que peut vouloir dire le fait que chaque fois qu'il a l'occasion d'accomplir l'acte en question, il le renvoie à plus tard, et ce qui est déterminant à la fin, quand il franchira le pas de le commettre. La question est de savoir ce que signifie l'acte qui se propose à lui. C'est le point à mettre en relief à propos de la procrastination, au moins dans le cas présent »¹⁰⁶

Est-ce au coeur de la motivation qu'il est possible de trouver une explication à la procrastination, car comme le *ghost* a intimé à *Hamlet* le commandement de le venger, serait-il encore possible d'alléguer les scrupules de conscience ? Mais, quand même, le sentiment que l'on peut avoir concernant Claudius qui est à la fois un meurtrier (il a tué), un usurpateur (en commettant ce crime il a pris la place qu'aurait dû occuper *Hamlet*) un régicide (il a tué le roi qui se trouve être le père d'*Hamlet* et occupe une place qu'il ne devrait pas occuper auprès de la mère d'*Hamlet*), peut concerner logiquement un sentiment de vengeance très fort, qu'intensifie l'admiration portée au père.

« Sûrement, tout en *Hamlet* est d'accord pour qu'il agisse – et il n'agit pas.

C'est évidemment ici que commence le problème. »¹⁰⁷

A le bien considérer, il est nécessaire de préciser ce propos de Lacan. Certes, *Hamlet* tergiverse, il hésite à accomplir l'acte demandé par le *ghost*, mais il agit, puisqu'il tue Polonius, se jette sur Laertes dans la tombe d'Ophélie, et accepte un duel au fleuret contre le même Laertes, avant d'accomplir l'acte à propos duquel il procrastine. Etait-il nécessaire qu'il commette ce meurtre pour qu'il puisse arriver à ses fins ? Faut-il qu'il arrive à banaliser l'acte de tuer pour que le meurtre de Claudius devienne enfin réalisable ?

Lacan nous dit que Freud considère que les scrupules de conscience d'*Hamlet*, ce qu'il évoque dans le monologue, correspondent à la représentation consciente de quelque chose qui s'articule dans l'inconscient, et concerne un désir inconscient. Freud en fera l'assise de son interprétation, en ce sens, que les scrupules de conscience qui constituent le canevas rationnel de l'interrogation *d'Hamlet* entre en conflit avec l'état émotionnel dans lequel le met la situation dans laquelle il se trouve, cela constituant la définition même de *l'hystérie*. Le moins que l'on puisse dire, c'est « qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans le désir d'*Hamlet*. »¹⁰⁸ (*Ibid ...* p.291).

Pour découvrir « ce qui ne va pas » Lacan nous invite à prendre la pièce dans son ensemble et à considérer qu'elle est, tout du long, la conduite d'*Hamlet*.

¹⁰⁶ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.293

¹⁰⁷ LACAN - *Séminaire VI -Ibid ...* p.291

¹⁰⁸ *Ibid ...* p.291

Pour commencer cette quête dans le but de débusquer la vraie nature du désir d'*Hamlet*, Lacan commence par examiner ce qu'il en est de son fantasme. Il choisit ainsi de se référer à une autre émergence inconsciente ne dépendant pas du champ symbolique duquel Freud a pu établir le diagnostic de la maladie d'*Hamlet*, car c'est bien dans le champ symbolique que se structure un diagnostic, ici celui fait par Freud qui se trouve être l'*hystérie d'Hamlet*. En l'occurrence, il est possible de considérer que le diagnostic s'établit à partir de l'articulation entre le malaise inconscient et la rationalité consciente qui permet de l'énoncer ; l'inadéquation entre la rationalité du discours tenu (même s'il est délirant) et le jaillissement sensible sur lequel il se construit, apparaît être le symptôme qui permet le diagnostic.

Lacan, lui, projette l'émergence inconsciente, dans un premier temps, non dans le symbolique, mais dans l'imaginaire. Il examine l'émergence inconsciente d'un désir dans lequel « il y a quelque chose qui ne va pas » en nous livrant à ce propos une articulation entre le fantasme et le désir qui participe sur le plan métaphorique de l'élaboration condensée d'une représentation dans laquelle chaque élément constitutif en s'articulant aux autres libère un signifiant structurel très fort :

« le fantasme est pour nous, l'axe, l'âme, le centre, la pierre de touche, du désir. »¹⁰⁹

Il n'est qu'à se référer aux propos que tient *Hamlet* à l'endroit d'Ophélie dans la même scène qui suit son monologue, pour comprendre que sur sa lancée délirante, il continue d'aller très loin, et que « là, ça Y parle » encore très fort :

« Ophélie : la beauté, mon seigneur, peut-elle avoir meilleur commerce qu'avec la vertu.

Hamlet : Certes, oui car le pouvoir de la beauté transformera la vertu en maquerelle plus vite que la force de la vertu ne changera la beauté à son image. C'était autrefois un paradoxe, mais aujourd'hui, le temps en donne la preuve. Je vous aimais jadis.

Ophélie : En vérité, mon seigneur, vous me l'avez fait croire.

Hamlet : Vous n'auriez pas dû me croire, car la vertu ne peut-être greffée sur notre souche originelle au point d'en chasser l'ancienne saveur, je ne vous aimais pas.

Ophélie : Je n'en fus que plus trompée.

Hamlet : Va-t'en dans un cloître. Quoi, tu voudrais procréer des pêcheurs ? Je suis moi-même moyennement vertueux, et pourtant je pourrais m'accuser de choses telles qu'il vaudrait mieux que ma mère ne m'eût pas mis au monde. Je suis très orgueilleux, vindicatif, ambitieux, et j'ai plus de forfaits en réserve que je n'ai de pensées pour les concevoir, d'imagination pour leur donner forme, ou de temps pour les accomplir. A quoi bon des êtres tels que moi qui se traînent entre ciel et terre ? Nous sommes de vraies crapules, ne crois aucun de nous. Va-t'en dans un cloître. Où est votre père.

Ophélie : A la maison, mon seigneur.

Hamlet : Fermez les portes sur lui, qu'il n'aille pas faire le pitre en dehors de sa propre maison. Adieu.

Ophélie : O ciels cléments, aidez-le !

¹⁰⁹ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.291

Hamlet : Si tu dois te marier, je te donnerai ce fléau pour dot: sois chaste comme glace, pure comme neige, tu n'échapperas pas à la calomnie. Au cloître, va, adieu. Ou si tu veux absolument te marier, épouse un pitre ; car les sages savent trop bien quels monstres vous faites d'eux. Au cloître, allez, et vite. Adieu.

Ophélie : O puissances du ciel, guérissez-le !

Hamlet : J'ai entendu parler aussi de vos peintures. Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre. Vous frétillez, vous minaudez, et vous prenez des tons, vous affublez de petits noms les créatures de Dieu et faites l'impudique sous vos airs d'innocence. Allez, je n'en veux plus. Cela m'a rendu fou. Je dis qu'il n'y aura pas de mariage. Ceux qui sont déjà mariés, tous sauf un, qu'ils vivent. Les autres resteront comme ils sont. Au cloître, allez. »¹¹⁰

Nous avons travaillé à partir de trois traductions : celle de Jean-Michel Déprats qui concerne le passage transcrit ci-dessus, celle d'André Gide aux Editions de La Pléiade, et celle faite par Victor Hugo. De la contradiction produite par le fait qu'*Hamlet* puisse dire « *je vous aimais jadis* » et qu'il puisse affirmer quatre vers plus loin « *je ne vous aimais pas* », naquit une incompréhension qui nous conduisit à nous demander si *Hamlet* était hystérique comme le pense Freud ou fou comme le répète son entourage. Nous avons poussé l'interrogation au point de nous demander si la traduction de « I did love you once »¹¹¹ par « Je vous aimais naguère ou jadis »¹¹² était convenable, dans la mesure où elle entrait en contradiction avec le « I loved you not ». Il était bien difficile d'envisager que les trois traducteurs aient pu commettre la même erreur. Si la contradiction apparente ne relève pas d'une problématique liée à la traduction, qu'en est-il de cette opposition de sens prise au premier degré sortant de la bouche d'*Hamlet* ? Est-ce véritablement une antinomie ?

A l'instar de Lacan qui débusque des signifiants, le hoquet d'Aristophane, le caractère d'imprimerie n'existant pas encore, pour les éclairer à partir de ce qu'ils contiennent potentiellement, il nous semble intéressant de s'interroger sur le fait qu'*Hamlet* puisse dire à la fois, « je vous aimais jadis » et quatre vers plus loin, « je ne vous aimais pas ». S'agit-il effectivement d'une contradiction ? Si tel est le cas, cette contradiction serait porteuse de sens et signifierait tout simplement qu'*Hamlet*, pouvant dire tout et son contraire, tutoierait la folie. Il semble difficile de se cantonner à cette analyse superficielle. Lacan nous propose une interprétation en rapport avec une des fonctions du fantasme. Lors de la mise en œuvre du fantasme, l'objet de ce dernier, galvanisé par l'affect dont il est devenu le substrat s'en trouve transformé. Il est nécessaire d'alléguer le tableau clinique qui recouvre la fonction fantasmatique que Freud a déjà nommé en utilisant le terme « Effrayant » :

« Faute de se référer à ce schéma pathologique ... [se rapportant à des expériences électives de notre clinique] ... il est impossible de bien situer ce qui a été promu pour la première fois par Freud au niveau analytique sous le nom de l'*Unheimliche*. Le phénomène n'est pas lié, comme certains l'ont cru, à des irrptions de l'inconscient, (nous y reviendrons) mais à cette sorte de déséquilibre qui se produit dans le fantasme, quand franchissant les limites qui lui sont d'abord assignées, il se décompose, et vient rejoindre l'image de l'autre. En fait, ceci n'est qu'une touche.

Dans le cas d'*Hamlet*, il apparaît qu'à la suite de cet épisode, Ophélie est pour lui complètement dissoute en tant qu'objet d'amour. *I did not love you once* dit Hamlet. *Je vous aimais autrefois*. Ce style d'agression cruelle,

¹¹⁰ SHAKESPEARE William - *Hamlet - Ibid ...Acte III scène 1* - p.101 et 102

¹¹¹ qui correspond au texte de la première édition de la pièce qui aurait été jouée en 1601, date de la première représentation d'*Hamlet*, élaborée à partir des *prompts-books*, les livrets à usage du souffleur

¹¹² traduction proposée par les trois traducteurs précités

de sarcasmes poussés très loin, ne fait pas des scènes avec Ophélie les moins étranges de toute la littérature classique. On a certes pu voir des auteurs jouer sur cette corde dans des pièces extrêmes, mais donner à une scène comme celle qui a eu lieu entre Hamlet et Ophélie une place vraiment centrale, la mettre au milieu de la pièce tragique, ce n'est pas banal.

Dans cette attitude d'Hamlet à l'endroit d'Ophélie, nous trouvons la trace de ce déséquilibre de la relation fantasmatique que j'indiquais tout à l'heure – le fantasme verse vers l'objet, côté pervers. C'est l'un des traits de cette relation. Un autre de ces traits, c'est que l'objet dont il s'agit n'est plus du tout traité comme il pouvait l'être auparavant, comme une femme. »¹¹³

Cette explication clinique donnée par Lacan, nous permet de nous écarter de cette interrogation qui a sans doute entravé la compréhension de cette tragédie et qui voulait qu'à connaître ce qui était à l'origine de la conduite d'*Hamlet*, à savoir selon qu'il soit fou ou qu'il feigne la folie, il serait alors possible de comprendre ce drame. Une telle grille de lecture, sans doute trop binaire ne nous permet pas de comprendre les hésitations d'*Hamlet*, sa procrastination quant à l'acte à faire (nous rappellerons que sa procrastination, ainsi que nous l'avons évoqué, n'entraîne pas l'inaction), son rejet de la femme en tant qu'être désigné pour engendrer des « pêcheurs », les actions qu'il met en œuvre à son retour d'Angleterre après qu'il ait compris qu'on devait l'assassiner. Que la fonction fantasmatique permette d'éclairer les agressions dévalorisantes, les humiliations à l'endroit de la coterie qu'*Hamlet* a dans le collimateur est une chose.

Cependant, si nous sortons de l'analyse clinique, il reste possible d'interroger cette scène centrale pour débusquer ce qu'elle laisse transparaître en filigrane. Elle nous parle d'un certain rapport au temps, et notamment celui qui concerne la période qui a suivi le meurtre. Un espace temps qui s'est inscrit entre le moment du meurtre et le moment du lever de rideau sur lequel il est nécessaire de s'arrêter pour tenter de comprendre ce que le meurtre a déjà engendré au moment où le rideau se lève, avant que se déroule devant le spectateur la tragique histoire de ce prince de Danemark.

Nous avons souvenir d'une représentation d'Hamlet, dans une salle à l'italienne, qui se déroulait sur un navire qui était sensé naviguer en pleine mer et dont le second du commandant n'était autre qu'Hamlet.¹¹⁴ Le royaume du Danemark, tel un navire fluctuait ainsi au fil de l'eau, et au fil du temps, mais un temps qui aurait été comme divisé, clivé par le meurtre puis par l'entrée de l'assassin dans la couche de l'épouse de sa victime qui se trouve être la mère d'*Hamlet*. Le meurtre a créé un clivage (*la Spaltung*) qui en a entraîné un autre, le moment où, Gertrude, la mère d'*Hamlet* est tombée dans la fange, le moment où elle s'est souillée moralement. Ces deux clivages en s'inscrivant dans la temporalité, inscrivent *Hamlet* dans une temporalité clivée qui va engendrer le fantasme et tout ce qui s'y rattache ; et ce qui est fantasme chez *Hamlet* émerge aussi dans le « I did love you once » qu'il serait aussi possible de traduire, au moins dans un premier temps, sans trahir « Je vous aimais autrefois » par « Je vous ai aimée une fois ». La dimension du *once* introduit, à notre sens, une temporalité qui provoque une évanescence de l'amour dont parle *Hamlet*. Le cardinal *une* ne nous semble pas être uniquement en rapport avec un quantitatif qui rendrait bien pauvre un tel amour, mais c'est parce que le temps qui court s'est installé dans une

¹¹³ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.380

¹¹⁴ Hamlet – mise en scène de Jean-Pierre Bisson jouant le rôle d'Hamlet – Production Centre National Nice-Côte d'Azur - 1977.

discontinuité qualitative, que cet amour immergé dans un temps séquencé par le meurtre et l'émergence de la fange, devient évanescent. Nous aurons à y revenir, la discontinuité qualitative du temps qui court, lorsque ses fluctuations sont importantes, nous semble être à l'origine de dérèglements que les individus dépourvus de la faculté affective à s'extraire de cette discontinuité, subissent. C'est ainsi, parce qu'il est happé par un temps séquencé, par le meurtre et l'émergence de la fange duquel il ne peut affectivement s'extraire qu'*Hamlet*, en perdant ses repères, plonge dans un tourbillon qui l'entraîne, au prix de sa vie, à « payer » ce que Lacan a nommé *la dette du ghost*. Il nous semble alors possible de dire, à ce moment précis, que le meurtre a eu aussi pour effet de « tuer » l'amour *d'Hamlet* pour Ophélie. En tuant le Roi, Claudius a tué l'amour *d'Hamlet* pour Ophélie sans qu'*Hamlet* le sache. Ce qui veut dire, qu'au lever de rideau, *Hamlet* ne sait pas qu'il a perdu l'amour qu'il a porté à Ophélie, et le spectateur ne sait pas non plus qu'*Hamlet* ne sait pas qu'il a perdu l'amour porté à Ophélie.

Installer un amour dans le bornage d'un temps appartenant à un passé révolu nous semble bien loin de l'Amour platonicien qu'évoque Léon Robin dans « La théorie platonicienne de l'Amour », un amour platonicien qui s'apparenterait, avant le meurtre sournois du père *d'Hamlet*, à l'amour que portait le héros du drame à Ophélie.¹¹⁵ Cet amour-là, refait-il surface après avoir été enfoui dans les tréfonds de l'Être par les tumultes auxquels *Hamlet* a été confronté ? Dans un premier temps et en nous arrêtant à une interprétation superficielle des faits, nous serions tentés de répondre par l'affirmative puisque, après être revenu d'un court séjour en Angleterre, *Hamlet* se jette sur Laërtes dans la tombe d'Ophélie, à l'Acte V, en hurlant dans un cri de souffrance:

« - J'aimais Ophélie. L'amour de quarante mille frères ne pourrait, dans son entassement, équivaloir au mien. Que saurais-tu [à l'adresse de Laërtes] faire pour elle ?

[...] Tu veux te faire enterrer vif avec elle ? J'en fais autant. »¹¹⁶

Nous touchons certainement, à ce moment du drame, à un élément qui participera de la réussite de « l'entreprise *d'Hamlet* » qui consiste à donner la mort à Claudius, car il apparaît qu'il pourrait bien y avoir un lien entre le fait d'agir et l'action d'aimer. Se jeter dans une tombe pour y être enterré vivant avec l'être aimé, atteste-t-il de l'authenticité de cet amour ? Et cet acte-là, concerne-t-il la vertu aux yeux *d'Hamlet* ? Souvenons-nous ce qu'il disait lors de la scène 1 de l'Acte III - alors que l'acte qu'il accomplit lors de l'enterrement d'Ophélie et les propos qu'il tient à cette occasion, sont en discordance avec ce qu'il prônait préalablement.

Ce *flash-back* nous semble nécessaire pour mieux situer par la suite, dans le champ clinique dans lequel nous nous resituerons, là où se situe le désir *d'Hamlet*, en sachant que l'impossibilité à être vertueux énoncé à l'Acte III risque d'être dissoute dans l'acte de rejoindre Ophélie dans sa tombe en bravant Laërtes, le frère au chagrin trop ostentatoire. Or, si tel est le cas qu'en est-il de cette *hystérie* dont on a bien compris qu'elle n'était pas le fruit

¹¹⁵ référence faite aux lettres écrites à Ophélie qui permettront à Polonius d'interpréter les errances *d'Hamlet* comme la conséquence d'un chagrin d'amour

¹¹⁶ SHAKESPEARE William - *Hamlet* - Editions de La Pléiade - traduction André Gide - Acte V, fin de la scène 1- p.692 et 693

« d'irruptions de l'inconscient » mais bien d'un débordement du champ fantasmatique qui pourrait se traduire par une hypertrophie de l'imaginaire en référence au nœud borroméen ?

Un amour qui ne concerne pas la vertu ne peut être considéré comme un véritable Amour. Or, les hommes ne pouvant être vertueux par essence, il leur est impossible d'aimer « vertueusement ». L'explication que donne *Hamlet* « for virtue can not so inoculate our old stock but we shall relish of it »¹¹⁷ justifie le fait qu'il puisse dire « je ne vous aimais pas ». Ceci ferait entrer le propos d'*Hamlet* dans une logique qui tendrait à dire qu'il ne peut être assez vertueux, ce qu'il énoncera avec force quelques vers plus loin, (Note : il nous semble important de noter ce repère que nous faisons en rapport avec le texte, en rappelant que nous nous référons à un repère qu'autorise le fait de pouvoir compter les vers, afin de mettre en exergue ce va-et-vient inconscient que nous faisons dans la façon de considérer, en l'occurrence, *Hamlet* comme étant alternativement un personnage de théâtre inscrit dans le déroulé du poème tragique et un être que nous nous représentons comme ayant une réalité physique et sociale inscrite dans ce que chacun peut connaître de la grande Histoire qui est sensée le concerner, ce qui n'est sans doute pas sans effet sur la façon dont nous « investissons » le personnage - ces considérations pouvant certainement alimenter une réflexion qui concernerait la façon dont le champ symbolique s'articule avec le réel) et qu'en conséquence, il se trouve dans l'impossibilité d'avoir une conduite en rapport avec la vertu, alors qu'il est capable de l'identifier. Ainsi, en identifiant la vertu, il peut faire le constat qu'il s'est perdu dans l'occasionnel alors qu'il eût *désiré* être vertueux. Pour *Hamlet*, c'est en inscrivant la relation d'objet dans la durée que l'objet prend de la valeur. Aimer Ophélie d'un amour qui ne perdurait pas, ce serait ne pas l'aimer, car là où il suppose qu'est son *désir* (uniquement dans le rationnel) ne peut avoir place dans la discontinuité. Ce constat met à jour le conflit entre *son désir* supposé, théorisé et l'impossibilité de son adéquation avec le réel. Le propos d'*Hamlet* ne serait donc pas ancré dans l'incohérence voire la folie, mais relèverait d'un esprit avisé dont le discours émergent évoque tout à fait *l'hystérie*, ce qui a été corroboré par la fonction fantasmatique évoquée par Lacan. En effet, telle que nous l'avons déjà évoqué, *l'hystérie* s'élabore dans le rapport qu'entretient le malade avec un discours auquel il adhère fortement en attribuant aux seules vertus de cohérence rationnelle une fonction de fiabilité. C'est de cette fiabilité supposée que naîtra le conflit entre l'état émotionnel porté par le discours lui-même et la réalité sensible délivrée par l'inconscient.

Son discours fantasmatique est aussi soutenu par une trivialité qui ne suinte pas trop des traductions auxquelles nous nous référons (le terme de *nunnery* – couvent ou cloître - en argot, et nous pensons que Shakespeare n'a pas rechigné à en faire usage, indique « un mauvais lieu », un bordel, et « la tirade finale d'*Hamlet* laisse peu de doute, sur le fait que c'est bien le sens qu'il a à l'esprit ».¹¹⁸ Pour corroborer *l'hystérie d'Hamlet*, il apparaît fréquemment que la structure verbale qui porte le discours hystérique s'enracine dans une expression péjorative, le malade a besoin de tenter de valoriser la rationalité de son propos en valorisant les résonances liées au péjoratif. Ainsi, le péjoratif devient l'émergence, le symptôme du conflit douloureux que génère l'inadéquation entre le rationnel et le sensible,

¹¹⁷ "car la vertu, greffée sur notre vieille souche, l'amende moins que celle-ci [la beauté] ne la gâte" - traduction d'André Gide

¹¹⁸ note 2 de la page 652, p.1589 - Editions de La Pléiade. Le terme de « *whore* » (putain) est aussi utilisé par *Hamlet* à l'endroit d'Ophélie, dans une des éditions du texte original de la pièce

en étant un des symptômes du déséquilibre généré par la distorsion entre le *sens-rationnel* et le *sens-sensible*.

Ophélie va donc devenir l'objet d'invectives que Lacan a tout à fait repérées, et dont il nous a indiqué comment la fonction fantasmatique les faisait émerger. Cela est confirmé par l'analyse qu'en a fait Freud selon Lacan:

« Freud nous l'indique, nous voyons apparaître dans la pièce, corrélativement au drame proprement dit, une horreur de la féminité comme telle, dont les termes sont articulés, au sens le plus propre du mot par Hamlet lui-même, quand il fait jouer devant les yeux d'Ophélie toutes les possibilités de dégradation, de variation, de corruption, qui sont liées au développement de la vie même de la femme pour autant que celle-ci se laisse entraîner à tous les actes qui peu à peu font d'elle une mère – au nom de quoi Hamlet la repousse, et de la façon qui paraît la plus sarcastique et la plus cruelle.

Il y a une corrélation essentielle entre l'évolution que connaît la position d'Hamlet envers Ophélie, et ce qui détermine sa position d'ensemble à l'endroit du désir. »¹¹⁹ (Séminaire VI – Lacan - Editions de La Martinière – p.292).

Pour ne pas tomber dans « la psychanalyse sauvage », ainsi que la nomme Lacan, à l'instar de Polonius, le père d'Ophélie qui considère que tout cela ne fait que correspondre aux émanations d'une maladie d'amour, il nous apparaît que dans l'analyse que propose Lacan, « l'axe et la pierre de touche » livrés par le fantasme apparaissent. Ophélie est devenue l'exutoire *d'Hamlet* au nom d'un désir qu'il ne peut pas nommer :

« Ophélie est très évidemment l'une des créations les plus fascinantes qui ait été proposée à l'imagination humaine. Ce que nous pouvons appeler le drame de l'objet féminin, le drame du désir, tel qu'il apparaît, à l'orée d'une civilisation sous la forme d'Hélène, il est remarquable de le voir incarné dans le drame et le malheur d'Ophélie, qui est peut-être aussi un point-sommet. »¹²⁰

Ce personnage est d'autant plus fascinant que répudié à l'Acte III il est réinvesti en amour à l'Acte V, par le même *Hamlet*. L'analyse clinique nous a bien permis de comprendre, à partir du propos de Lacan de quoi qu'il s'agit. Ophélie est complètement dissoute en tant qu'objet d'amour de par la fonction fantasmatique portée par le fantasme *d'Hamlet*, elle est devenue un *objet perdu* dont la seule signifiante participe du dégoût et de la répudiation. Que s'est-il passé pour qu'à l'Acte V, l'objet Ophélie soit réinvesti en amour et retrouve un autre statut. Les faits parlent pour elle, elle est morte. La fonction de la mort est essentielle pour ne pas dire radicale, elle fait dans le champ clinique, d'un *objet perdu*, un *objet impossible*, avec pour effet de modifier jusqu'au diagnostic de la pathologie *d'Hamlet* en le faisant basculer de l'une des formes de la névrose à l'autre forme, à savoir en le faisant basculer de l'hystérie à la névrose obsessionnelle, ce que confirme Lacan :

« En somme, c'est dans la mesure où Ophélie est devenue un objet impossible qu'elle redevient l'objet de son désir [du désir *d'Hamlet*]. Ce trait complète sous une autre forme ce que nous avons dit de la structure du désir chez Hamlet. Nous croyons nous trouver là à un détour familier, où se laisse reconnaître l'une des caractéristiques de l'obsessionnel, mais ne nous arrêtons pas trop vite à ces apparences trop évidentes.

Ce qui caractérise l'obsessionnel, ce n'est pas tellement que l'objet de son désir soit impossible, car il y a toujours une note d'impossibilité dans l'objet du désir, cela tient à la structure même du désir, à ses

¹¹⁹ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.292

¹²⁰ *Ibid ...* p.291

fondements. Que l'objet du désir soit impossible n'est que l'une des formes spécialement manifestes d'un aspect du désir humain. Ce qui caractérise proprement l'obsessionnel, c'est qu'il met l'accent sur la rencontre avec cette impossibilité. Autrement dit, il s'arrange pour que l'objet de son désir prenne valeur essentielle de signifiant de cette impossibilité »¹²¹

Ainsi, Ophélie devient le signifiant de l'impossibilité du désir *d'Hamlet*. Nous ne sommes plus dans une clinique, où le diagnostic tombé, il ne reste plus qu'à observer au fil de l'évolution de la pathologie la pertinence de ce dernier. Nous tentons d'appréhender la structure même du *désir d'Hamlet*. Ophélie, dans la structure même de cette tragédie, ne serait qu'un leurre, ce que l'on voudrait rapporter à elle n'est qu'évanescence, le *désir d'Hamlet* ne peut s'amarrer à cet objet qu'il rejette dans un premier temps et qu'il dit aimer lorsque l'amour qu'il dit lui porter est devenu impossible. C'est sans doute en cela qu'il s'agit d'un personnage fascinant, car de quelque endroit qu'on puisse le considérer, ce personnage que le peintre britannique John Everett Millais a immortalisé en 1851-1852, dans un « au fil de l'eau », ne permet aucun ancrage quant au *désir d'Hamlet*. Il se trouve dans un au-dehors *d'Hamlet*, un objet qui ne peut être saisi. Pour le sujet, l'objet apparaît dans un « à l'extérieur de lui ». Cet objet qu'il a rejeté au point de le répudier, de le renier et qui lui est maintenant devenu impossible à saisir, symbolise, au moment même du rejet, le signifiant de la vie qu'est le phallus que le sujet extériorise et rejette comme tel. Lacan nous dira qu'il s'agit là du deuxième temps de la relation d'objet, et qu'au nom de cette relation il devient possible de dire qu'Ophélie est le phallus signifiant de la vie que rejette *Hamlet*. Le troisième temps de la relation d'objet correspond au moment où ce dernier n'est reconquis qu'au prix du deuil et de la mort. Ainsi, l'objet, après avoir été, dans un premier temps, dissout dans la fonction fantasmatique, est rejeté au nom du phallus en tant que symbole signifiant de vie dans un deuxième temps et ne peut être reconquis dans un troisième temps qu'au prix de la mort et du deuil qu'il sera nécessaire de faire en comblant « cette béance dans le réel » que génère la disparition de l'autre.

Avant de nous resituer dans la structure même du *désir d'Hamlet*, il nous semble important d'apporter une précision quant au fait que c'est la fonction fantasmatique qui va dissoudre la représentation de l'objet et non comme le précise Lacan des « irrptions de l'inconscient, » là où il semble bien qu'il puisse s'agir d'irruption de pulsions. Les pulsions ne seraient donc pas en œuvre lors de la constitution du fantasme. La structuration du fantasme est indépendante d'une libération des pulsions, qui en l'occurrence n'a pas lieu. La mise en œuvre du fantasme n'altère donc pas la fonction du refoulement et ne la concernerait pas. Il semble donc que le fantasme emprunte une autre voie et se structure selon des modalités qui ne concernerait pas la « libération » d'un déjà-là mais une « construction ». Une construction modelée sous l'égide du sensible dans un troisième temps, ainsi que nous tenterons de l'expliquer.

En effet selon la règle qui veut que pour qu'une représentation intègre le tissu mnésique, il faut qu'elle ait été admise dans l'espace de travail global, il est nécessaire que l'objet (Ophélie) soit apparu au moins une fois dans l'espace accessible du sujet (*Hamlet*). Le récit même du drame nous indique que Ophélie et *Hamlet* ont été en présence l'un de l'autre plusieurs fois avant l'apparition du fantasme *d'Hamlet*. En conséquence ce dernier a nécessairement pu intégrer une représentation physique directe d'Ophélie dans la mesure

¹²¹ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.396

où cette dernière a nécessairement appartenu à son espace accessible au moins une fois. Ainsi, la représentation première d'Ophélie avait possibilité à intégrer le tissu mnésique parce qu'elle a intégré l'espace de travail global dans un premier temps. Dans un deuxième temps, la représentation directe a donc été intégrée dans le tissu mnésique *d'Hamlet*. Il nous semble que c'est là que tout se joue. Le circuit neuronal qui a permis de faire perdurer, de « garder en mémoire » cette représentation, aurait été ou se serait restructuré d'une autre façon selon des modalités probablement liées à une variation de l'intensité électrique, à des modifications chimiques qui participent de la « vie » inconsciente de ce circuit.¹²²

Toutes les interrogations qui président à l'origine de la modification de ce circuit neuronal, alors qu'il perdure dans le tissu mnésique nous ramènent à l'aporie que nous avons déjà évoquée concernant l'impossibilité à statuer quant à l'origine de la constitution et de la « mise en route » d'un circuit neuronal. S'il ne nous est pas possible de dire ce qui est à l'origine des modifications ou de la modification en général de ce circuit neural, il nous est cependant possible de dire qu'il est effectivement modifié et qu'il perdure, peut-être en évoluant constamment dans le tissu mnésique, puisque la représentation rationnelle, concernant la représentation physique de l'objet, qu'il restitue dans *l'espace sépia* est la même¹²³ alors que l'affect qui est enchâssé dans cette nouvelle représentation est modifié. Le discours rationnel à l'adresse de l'objet Ophélie est remodelé à partir d'une modification affective nous permettant de dire que le *sensible* réapparaît sous une forme modifiée ce qui a pour effet de modifier la globalité réelle de l'objet tel qu'il peut être appréhendé.

Nous serions alors dans un rapport à un *objet a'*. Nous utilisons le symbole *a'*, en sachant que pour nous il est porteur d'un autre sens que celui que lui a donné Lacan dans les *Ecrits*. Pour Lacan, *a'* symbolise le moi d'un sujet, « à savoir ce qui se reflète de sa forme dans ses objets »¹²⁴ Nous déduisons cet objet *a'*, du concept d'objet *a*, que Lacan nomme aussi objet partiel, tel qu'il l'a exprimé en février 1961 dans le Séminaire VIII, alors que les considérations à partir desquelles Lacan définit la fonction de l'objet *a*, comme visée et porteur *du désir*, datent de mai 1959. En deux ans Lacan a enrichi ce concept, et c'est de cet enrichissement qu'il nous a été permis de déduire un objet *a'* qui ne concernerait que le *champ sensible*. Cet objet *a'* aurait la même fonction que l'objet *a*, tel que Lacan nous a permis de l'envisager, à savoir qu'il serait l'objet évanescent d'une focalisation porteuse de désir qui occulterait la globalité de l'objet, qui, ici n'est inscrit et perçu que dans le *champ sensible*. Ophélie est envisagée par *Hamlet* exclusivement à partir de sa faculté à procréer, et cette faculté est devenue l'objet *a'* qui a aussi pour fonction de mettre en exergue la détestation à laquelle Ophélie est assimilée et dans laquelle elle est engloutie. Elle n'est pas envisagée à partir d'une représentation qui concernerait sa réalité physique qui aurait pour fonction de réunir *le champ rationnel* et *le champ sensible*, elle n'est appréhendée que du *champ sensible* parce que la détestation a rendu in-signifiant un rationnel qui aurait pu rendre plus supportable pour *Hamlet* cette fonction exclusivement féminine. Pour bien traduire notre pensée, dans ce cas précis, l'objet

¹²²Il ne nous est pas possible de dire, au vu des limites de notre connaissance des neurosciences, si cette modification est le fruit d'une variation des ondes cérébrales qui relève d'une oscillation électromagnétique dans une bande de fréquences données résultant de l'activité électrique continue entretenue par le circuit neuronal ou si le circuit neuronal a été modifié en fonction d'accroches synaptiques différentes, alors même, que les deux possibilités envisagées pourraient être aussi simultanément concernées.

¹²³ Ophélie a bien entendu la même apparence physique donc la même réalité rationnelle, puisque lorsque *Hamlet* s'adresse à elle, il l'identifie d'abord rationnellement en tant qu'Ophélie

¹²⁴ LACAN Jacques - *Les Ecrits II* - SEUIL - France octobre 1999 - p.27

a , est devenu un objet a' , parce que le *champ sensible* a dissout (dans le sens que nous avons déjà exprimé en ce qui concerne la dissolution dans un liquide) le *champ rationnel*. Or *Hamlet*, va alléguer un raisonnement rationnel, là où la rationalité est dissoute. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, nous comprenons qu'à vouloir justifier rationnellement un sentiment là où la rationalité ne peut être alléguer, il sera difficile d'espérer une réponse satisfaisante dans la mesure où ce qui appartient à un champ de sens ne peut être interrogé à partir d'un questionnement qui relève, ainsi que nous l'avons énoncé en ce qui concerne la psychanalyse et les neurosciences, d'un autre champ de sens.

Pour *Hamlet*, la procréation est un acte insupportable parce qu'il génère des « pêcheurs ». ¹²⁵ Nous comprenons alors la vacuité de cette argumentation qui ne peut résonner que dans le vide. Et c'est bien, in fine, parce qu'il est persuadé de la fiabilité d'un raisonnement où seule la vertu ¹²⁶ peut faire référence, qu'*Hamlet* est sorti de lui-même. Comme nous l'avons déjà indiqué, avant que le rideau se lève, la fonction de la vertu a été dissoute dans le réel par le meurtre et l'entrée dans la fange de la mère. La vertu n'est plus opérante. Alors qu'en l'occurrence, elle avait fonction à installer le royaume du Danemark dans une continuité du temps dans lequel elle faisait référence. Sa dissolution a plongé le Danemark dans une discontinuité temporelle de laquelle *Hamlet* n'a pu s'extraire. ¹²⁷

C'est donc bien l'articulation entre la vertu, telle que l'entend *Hamlet*, et la réalité accessible de l'objet Ophélie, qui nous délivre un signifiant important. La question à se poser ne devrait pas consister à se demander si l'homme est dans l'impossibilité à être vertueux ou non? C'est certainement dans le déplacement qu'opère le psychanalyste en tentant de focaliser le questionnement sur l'objet a' pour interroger l'origine de la souffrance, dans la mesure où le sujet la reconnaît comme telle, que s'ouvre une possibilité de sortie de l'hystérie. Dans le cadre de la thérapie, il semble que l'objet sur lequel doit porter l'interrogation doit toujours être « repéré » comme étant celui autour duquel s'est cristallisée la souffrance. Pourquoi *Hamlet* se met-il à excréter la procréation alors que cette excréation génère de la souffrance ? « Pourquoi le fait qu'une femme puisse devenir une mère me fait-il souffrir, et surtout en quoi suis-je directement concerné par cet acte ? » ... telle pourrait être une des formulations que pourrait utiliser *Hamlet*, à son endroit, s'il redevient le sujet conscient de sa souffrance. Nous tenterons d'apporter une réponse, lorsque nous aurons mis à jour cliniquement la structure du désir d'*Hamlet*.

¹²⁵ Le terme de "pêcheurs" a une forte connotation religieuse. *Hamlet* répudie Ophélie au nom de principes religieux qui dans le contexte de l'analyse proposée par Freud et par Lacan paraissent bien dérisoires.

¹²⁶ qui est inscrite essentiellement dans le *champ rationnel* de par l'identification qu'il est possible d'en faire à partir de sa fonction, c'est-à-dire à partir du repérage des actes qu'elle est sensée concerner

¹²⁷ Il nous semble que c'est cette discontinuité temporelle qui a engendré cette réflexion de Marcellus : « some thing is rotten in the state of Denmark » (Acte I, scène 4) que André Gide a traduit par : « il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark ». *Ibid* ... Pléiade – p.629)

Il nous semble important d'introduire à ce moment du propos une notion que le travail de Lionel Naccache nous a permis d'appréhender. Dans un premier temps, nous pouvons dire qu'au moment où *Hamlet* rejette Ophélie¹²⁸, il est en souffrance.¹²⁹ Sa souffrance est le fruit d'une distorsion entre le *champ rationnel* (tout son discours qui tient à valoriser rationnellement la « vertu ») et le *champ sensible* (*son désir* d'être en accord avec ce qui correspond pour lui à une exigence portée par la vertu). Nous sommes bien dans une distorsion entre le *sens-rationnel* et le *sens-sensible*, et il nous semble bien que c'est cette distorsion qui génère la souffrance. Nous pouvons dire que cette souffrance qui est le fruit d'un conflit relevant du psychisme, n'émanant donc pas de l'altération d'un organe repérable ou d'une fonction physiologique altérée qui créerait de la douleur, est une souffrance psychique. Si nous faisons une différence lexicale entre la souffrance et la douleur, cela ne signifie pas, que l'une puisse relever de ce qui pourrait être considéré comme étant l'émergence d'un conflit strictement mental alors que l'autre s'inscrirait uniquement dans le somatique. Or, nous avons pu exprimer que l'apparition de l'épisode fantasmatique était en rapport avec les « modifications » d'un circuit neuronal. Ainsi, le rapport que nous avons établi entre le conflit psychique porteur de souffrance et la modification physiologique ou la modulation physiologique différente du circuit neuronal nous permet de dire que la souffrance psychique est aussi concernée par le physiologique. Tout ceci confirmant le lien indéfectible qui unit le *champ rationnel* participant à la représentation avec le *champ sensible* qui se constitue, en l'occurrence, dans un rapport à un affect fluctuant.

Ainsi, la souffrance psychique aurait un lien avec le physiologique. L'affect étant déterminant dans cette affaire, nous touchons à l'importance du sensible qui, dans le cadre d'une structure élaborée entre les persistances d'une remémoration encore présente et les frottements à une réalité en perpétuelle mouvance, est devenue déterminante. Lors de la réapparition de l'objet dans *l'espace sépia*, ce dernier a été « photographié » rationnellement à l'identique, alors que « le bain mnésique » l'a transformé d'une façon telle que le sujet s'est retrouvé dans l'impossibilité de le considérer autrement qu'à partir de la modification qu'a opéré l'affect. Comme nous l'avons vu, le fantasme, bien que concerné à la fois par l'affect et la représentation, à l'instar de la pulsion, s'organise dans une restructuration issue de l'inconscient. Le fantasme participe d'une restructuration mémorielle dépendante d'un tissu mnésique qui potentiellement a possibilité à agir sur la variabilité de la couleur affective. Nous dirons, peut-être de façon un peu réductrice, qu'une des motions de la pulsion qui concerne « la poussée » a muté, puisqu'il n'y a pas de libération de la pulsion, et a engendré, sous l'impulsion de l'affect, une nouvelle structure qui correspondrait au fantasme. La mémoire serait donc sujette à des modifications représentatives qui dépendraient des fluctuations de l'affect en rapport avec la modification du circuit neuronal. Nous dirons également que c'est sous l'égide de l'affect que cette modification a lieu en allant jusqu'à modifier la rationalité du discours qui structurera la représentation réapparue dans *l'espace sépia*. Il y a donc une structuration affective inconsciente qui correspondrait à une restructuration générant, lors de l'admission dans *l'espace sépia*, une nouvelle rationalité porteuse d'un discours nouveau structuré à partir d'une autre couleur affective.

¹²⁸ Acte III, scène 1

¹²⁹ L'interprétation du personnage à ce moment précis doit être portée par la souffrance nous verrons dans une quatrième partie, d'où émergent les exigences qu'il est nécessaire de découvrir pour les mettre en œuvre, afin que, dans le théâtre aristotélicien, l'incarnation soit rendue possible dans la visée de *la catharsis*.

Le fait que Lacan dise que le fantasme n'est pas concerné par des « irruptions de l'inconscient » ne signifie pas qu'il ne soit pas concerné par l'inconscient. Il met l'accent sur le côté éruptif qui ne concernerait pas le fantasme, sans doute pour le différencier de la pulsion qui elle, peut relever du jaillissement. Nous retiendrons, pour confirmer notre propos, cette expression qu'utilise Freud dans le texte de 1905 auquel nous ferons référence et qu'il exprime sous cette forme lorsqu'il évoque « le déchaînement¹³⁰ des affects ». Le fantasme, que l'on s'accorde à situer dans l'imaginaire, ne serait-il alors qu'une modulation différente de la pulsion qui aurait perdue de sa virulence, ou tout simplement qui aurait changé de statut énergétique ? (en référence aux cinq ondes cérébrales répertoriées par les neurosciences?)

Le fantasme serait-il le résultat de la transformation d'une pulsion dans laquelle l'affect aurait modulé à partir d'intensités électriques différentes, d'ondes cérébrales différentes, etc ? ... , une représentation qui serait admise dans l'*espace sépia* et qui pourrait par la suite réintégrer le tissu mnésique en conservant la couleur affective propre à cette représentation avec la possibilité d'être de nouveau modifiée? Le fantasme s'organisant autour de fluctuations affectives évoluant dans le temps générerait-il des représentations instables, et cette instabilité serait-elle à l'origine de la souffrance?

La formation du fantasme s'organiserait autour des modifications du circuit neuronal en rapport avec la représentation de l'objet restructuré affectivement dans l'*espace sépia*, sous l'influence de fluctuations affectives dont les modulations participent d'un état émotionnel organisant une rationalité changeante qui trouverait alors sa place dans l'imaginaire.

« Le fantasme est la mise en scène de la satisfaction pulsionnelle, mais foncièrement indirecte. C'est dans la mesure où elle est peu ou prou empêchée que la pulsion s'approprie ce moyen du fantasme, de se rapporter quand même au refoulé.

Freud, en 1923, donnera une formule convaincante en s'attardant sur une caractéristique de la névrose. Le fantasme est « un dédommagement » ou une indemnisation apportée au ça, ce pôle pulsionnel « ouvert à son extrémité » sur le somatique. »¹³¹

Que le désir ait trouvé momentanément refuge dans l'imaginaire par le biais du fantasme, peut-il permettre à *Hamlet* de retrouver une certaine sérénité ? Manifestement, les actes et les propos tenus, nous indiquent que *Hamlet* reste bien perturbé, car les « frottements » avec le réel restent bien douloureux. *Hamlet*, avant le dénouement, se « frotte » au réel, sans qu'il puisse envisager une sortie de la souffrance. Dans la manifestation du syndrome d'*Hamlet*, Lacan nous dit « qu'il y a quelque chose qui ne va pas dans *son désir* ». Qu'en est-il alors, du *désir* ? Est-ce que s'il l'on sait comment il se structure, il sera permis de comprendre les articulations qu'il entretient avec le réel ?

¹³⁰ au sens premier, car en caractère gras dans le texte de Freud

¹³¹ ASSOUN Paul-Laurent - *Le corps inconscient du fantasme* - PUF - Revue française de psychosomatique - 2016

« Dans le désir, en effet, s'exprime l'être du sujet au point de sa perte, pour autant que, à partir d'un certain moment le sujet ne peut plus se saisir dans le désir, il n'est plus, il manque à être. C'est ce manque qui rencontre la fonction phallique. [...]

C'est aussi à ce niveau que j'ai branché toute la grande digression sur Hamlet. Nous sommes au moment où ce sujet approche de son désir, où il y met tout juste le doigt, où il a choisi d'être entièrement absorbé dans le désir dévorant de la femme ou de n'être personne. C'est tout de suite après qu'il est sommé d'être ou de ne pas être. Il faut bien voir que le *to be* de la formule n'a pas le même sens que dans la première. Dans la seconde partie, ce qui vient au jour, c'est le *ne pas être* de la structure primordiale du désir. Dans la première, il s'agit pour Hamlet d'être ce qu'il peut être comme sujet, c'est-à-dire *être le phallus*. Mais être le phallus marqué pour l'Autre l'offre à la menace de *ne pas l'avoir*. [...]

... de la disjonction *ou bien ... ou bien*, je dirai que le sujet voit s'ouvrir ce choix à faire. Ou bien *ne pas l'être*, ne pas être le phallus, et disparaître, manquer à être. Ou bien s'il l'est, c'est-à-dire s'il est le phallus pour l'Autre dans la dialectique intersubjective, *ne pas l'avoir*. C'est de ce jeu qu'il s'agit. Et c'est dans ce jeu que le névrosé éprouve l'approche, l'intégration, de son désir comme une menace de perte. »¹³²

A exprimer cette alternative du *ou bien* qui place le sujet, dans la première partie de la formule dans sa réalité *à être* et dans la seconde partie qui le positionne dans la dialectique intersubjective à l'Autre, porteuse de la *Spaltung* mise en évidence au « stade du miroir », nous retrouvons la structure du désir, là où il s'incarne dans le réel. Or, à bien considérer le désir dans ce qu'il met en jeu dans son rapport au réel, le désir se trouve concerné par ce que Lacan nomme « le drame narcissique », qu'il déduit du « stade du miroir », à savoir l'alternative existentielle entre le rapport du sujet à sa propre image et la relation narcissique à l'image de l'autre, que Lacan évoque ainsi dès juillet 1949 :

« L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel de sa fonction de sujet. »¹³³

Là se situe l'alternative pour le sujet entre la crainte de la perte du phallus, et le sentiment du manque de phallus. De cette différence de sens du « *to be* » entre la première et la deuxième partie de la formule, il nous devient possible de situer là où se structure la névrose. Elle se structure ainsi que nous l'avons montré dans une discordance du rationnel et du sensible, là où, en l'occurrence, le rationnel pourrait étouffer le sensible. Il se trouve que le rapport qu'entretient le sujet avec l'Autre, c'est-à-dire là où émerge le verbe structuré de l'autre, risque de dissoudre son désir dans le champ rationnel de l'Autre, dans la mesure où la relation narcissique à l'image de l'autre estompé sa propre image celle qui concernerait le *to be*). Et c'est bien ici, sous les instances du rationnel que s'établit un rapport dans lequel l'image perd de sa pertinence sensible au profit d'une rationalité qui fait loi. Nous comprenons que, dans cette affaire, le moi est aussi intéressé.

« Il peut intervenir au niveau de la dialectique complexe où le sujet craint de perdre ce qui fait son privilège dans la relation à l'autre »¹³⁴

¹³² LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.509

¹³³ LACAN Jacques - *Les Ecrits I* - SEUIL - France octobre 1999 - p.93

¹³⁴ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.510

Ce serait donc de l'émergence de l'Autre (lieu d'émergence du verbe de l'autre) exacerbée par le sujet, que serait altérée la représentation sensible de la propre image du sujet. Il semble alors possible de dire que si le sujet n'est pas « reconnu » comme il le souhaiterait, c'est-à-dire si le phallus n'est pas « reconnu » comme le sujet aurait *désiré* qu'il le soit, cette possibilité peut être vécue comme une perte qui devient une possibilité vécue comme une peur de perte.

C'est donc de la dialectique de l'identification à l'autre que se structure le *désir*. C'est donc à partir de la matrice qui participe de l'identification à l'autre, qu'il sera possible de débusquer le *désir d'Hamlet* qui pour Lacan fait référence quant à la possible compréhension du drame.

Nous sortons donc du champ clinique pour retrouver les articulations, les agencements de l'histoire pour Aristote, afin de débusquer, là où, *Hamlet* met en place une « sorte d'identification à l'autre », c'est-à-dire là où s'incarne *son désir*, ainsi que le « stade du miroir » nous a permis de le comprendre.

Comme nous l'avons déjà indiqué, le drame commence avant le lever de rideau par le meurtre du père *d'Hamlet*. Si nous ramenons le meurtre du père à la structure œdipienne, selon le canevas proposé par le drame de Sophocle, c'est à *Hamlet* que reviendrait l'honneur d'accomplir ce geste au nom de l'amour qu'il porterait à sa mère. Si nous évoquons cette éventualité c'est que le *désir* chez Oedipe participe du désir pour la mère, et il se trouve également que ce désir ainsi que l'a souligné Freud est partagé par nombre d'individus dont on a pu dire pour certains qu'ils avaient un Oedipe plus ou moins fort. Le terme d'Oedipe devenant dans ce cas la nomination d'une donnée affective qui concerne l'attachement à la mère. *Hamlet* en qualité de fils serait donc concerné par cette problématique au même titre que tous les enfants de sexe masculin. Et puis, il nous semble intéressant de tenter une comparaison entre « *l'Hamlet* et *l'Oedipe* » (ainsi que l'exprime Lacan), car Freud les a, lui-même, rapprochés.

A tenter une identification de l'un par rapport à l'autre, il semble important tout d'abord de repérer ce qui les différencie. *Oedipe* ne savait pas qu'il avait tué son père. *Ce il ne le savait pas* le différencie *d'Hamlet* qui *lui savait que son père était mort* selon l'acte commis par Claudius.

Il est possible aussi de s'interroger à propos des rapports qu'entretiennent Claudius et *Hamlet* ? A tenter d'identifier un personnage à un autre, ce jeu d'identification là, même si certains s'y sont essayés, nous semble peu convaincant, ce que confirme Lacan :

« Dans la tradition analytique, on se lance toujours d'une façon un peu précipitée dans la ligne de superposition des identifications. Les concepts les plus commodes étant les moins élaborés. Dieu sait ce qu'on ne se prive pas de faire avec des identifications. En fin de compte, nous dit-on, Claudius est une forme d'Hamlet. Ce qu'il a fait, c'est le désir d'Hamlet. Cela est un peu trop vite dit ».¹³⁵

Il apparaît donc que l'identification *d'Hamlet* à un personnage de la pièce ne permet pas de retrouver là où, *le désir d'Hamlet* participe des articulations du drame. Ce serait donc bien des « identifications à l'autre » que met en œuvre *Hamlet* qu'il devrait être possible de savoir de quoi, il nous Y parle, ce fameux *désir*. Si ce n'est dans la dernière scène là où tout se

¹³⁵ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.289

dénoue (un peu rapidement et certainement trop succinctement), il semble bien qu'*Hamlet* ne s'identifie à personne, et certainement pas à Claudius « ce roi de haillons » qui ne souffre aucune comparaison avec cet « Hypérion » qu'était le précédent roi, son père.

S'il est une scène cruciale, là où nous rejoignons Lacan, c'est bien la scène 1 de l'Acte III, là où après son délire, il invective Ophélie. Rappelons en quels termes, il s'adresse à elle, comme s'il portait l'estocade à un amour déchu :

« L'on m'a dit aussi que vous vous fardiez. Fort bien ! Dieu vous a donné un visage et vous vous en fabriquez un autre. Vous dansez, vous minaudez, vous zézayez, vous affublez de sobriquets les créatures de Dieu ; vous faites de votre ingénuité licence ... Allez toujours ! Moi, je me retire du jeu. Il m'a rendu fou. Ecoutez : nous ne voulons plus de mariages ; ceux qui sont mariés laissons-les vivre ; tous moins un. Quant aux autres gens, qu'ils restent comme ils sont. Au couvent ! Au couvent ! »¹³⁶ (Acte III, scène 1 – traduction de André Gide).

Que faut-il conclure de cette répudiation faite en bonne et due forme ? Après lui avoir dit, qu'elle n'était capable de procréer, comme toutes les autres femmes, que des abrutis incapables de respecter les préceptes de Dieu, des mécréants, il lui reproche de donner d'elle-même une image artificielle qui fait d'elle un être futile, sur lequel il est inutile de s'arrêter. Les arguments qu'il avance sont bien évidemment exagérés et donc fallacieux. Tout cela correspond à la fonction que nous avons évoquée concernant le « péjoratif ». En réalité, et il le dit lui-même *Hamlet* ne s'adresse qu'à une représentation d'Ophélie qui serait selon lui, mise en scène par elle qui ne fait que minauder, zézayer, etc... . Il s'adresse donc à une représentation de quelqu'un en pensant que c'est ce quelqu'un qui a structuré lui-même cette représentation, alors que c'est lui, *Hamlet* qui a construit cet Autre. L'identification à l'autre ne repose que sur une construction que le sujet a élaborée lui-même en étant convaincu que c'est l'Autre qui a structuré la représentation qu'il donne de lui-même ; nous sommes en face de la construction fantasmatique d'*Hamlet*. Nous avons utilisé le terme de « leurre » concernant le personnage d'Ophélie, en ce sens que nous pensons qu'en s'adressant à Ophélie, *Hamlet* s'adresse, comme il le dit très bien à quelqu'un d'autre. Quel est donc ce « quelqu'un d'autre » ? L'objet *a'*, tel que nous l'avons signifié, va nous donner la clé. La focalisation affective portée sur l'autre relève de la détestation qui se concrétise par la répudiation. Quel est donc ce personnage qu'il *DESIRE* répudier parce qu'il a généré chez lui une haine, cette haine qui se trouve être à la source de la plupart des souffrances psychiques. En toute bonne logique c'est le personnage qui a altéré le rapport au temps dans lequel se trouvait *Hamlet* en participant à la fange, il s'agit de Sa mère, la reine Gertrude. En s'adressant à Ophélie, *Hamlet* ne fait qu'exprimer une souffrance dont Ophélie n'est pas l'objet. Qui plus est, lorsqu'il évoque sa détestation de la « procréation », il s'adresse à cette mère qui l'a mis au monde grâce à un acte qui génère chez lui de la haine alors qu'il en incarne l'accomplissement. Il déteste l'acte qui le rattache à la vie. Il serait nécessaire de ne pas détester cet acte et pour ce, ne pas détester Sa mère pour sortir de la souffrance. Or, sa naissance correspond aussi à l'accomplissement du *désir de sa mère*. Ainsi, c'est ce *désir-là* qui habite "en" *Hamlet*. au point de s'être substitué, d'avoir occupé la place *de son désir-à-lui*. Le *To be or not to be*, est porteur de cette occupation topologique affective. « *L'Hamlet en progrès* » ne devrait se poser la question qu'en ces termes : *To be?* Etre ? qui ne se limiterait pas à une question existentielle, mais comme nous l'avons signifié, qui le placerait dans ce rapport à l'amour dans lequel, si être c'est aimer, le fait d'agir contribue à l'action

¹³⁶ SHAKESPEARE - *Hamlet* - traduction André Gide - *Ibid* ... Acte III scène 1 - p.629

d'aimer, qu'en conséquence être c'est agir, tout écartant *Hamlet* de la nécessité à être en rapport avec sa propre mort pour agir. En ayant débusqué, grâce aux indications de Lacan, là où ça s'Y structurait, il nous semble nécessaire de couronner cette quête, en lui laissant le mot de la fin en ce qui concerne *Hamlet* :

« Je crois qu'en gros, c'est en effet quelque chose que nous pouvons dire. Seulement, en vérité, cela était presque accessible avant l'investissement psychanalytique. Nous en avons les traces, et c'est l'intérêt de la bibliographie de Jones de nous montrer, chez certains auteurs, qui l'ont entrevu dans des écrits des années 1880 ou 1890, bien avant que Freud ait commencé à articuler l'*Odipuskomplex*. Néanmoins, je crois que nous pouvons formuler analytiquement quelque chose de plus juste que ces auteurs, et aller plus loin que ce à quoi se réduit ce qui a été apporté à ce propos par les analystes. Pour se faire, nous n'avons qu'à suivre vraiment le texte de la pièce.

Si nous le faisons, nous ne saurions manquer de nous apercevoir que ce à quoi Hamlet a affaire, et tout le temps, ce avec quoi il se collette, c'est un désir, mais qui est bien loin du sien. A le considérer là où il est dans la pièce, c'est le désir, non pas *pour* sa mère, mais *de* sa mère. Il ne s'agit vraiment que de cela. »¹³⁷

¹³⁷ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.332

3. Conclusion : De Freud à Lacan, ou d'une analyse clinique à une analyse structurale, là où le poème tragique fait référence

Que Freud et Lacan aient considéré le monologue d'Hamlet à partir de deux endroits différents¹³⁸ indique que chacun a abordé cette pièce selon une méthode différente.

Comme nous avons tenté de le montrer essentiellement dans la partie consacrée à *Oedipe*, la démarche freudienne nous semble être essentiellement une démarche qui s'enracine dans le champ clinique. En bon clinicien, Freud s'est évertué à nommer une pathologie pour poser un diagnostic qui pouvait être corroboré par la description du cas clinique. Même, s'il avait réputation à rédiger les cas cliniques comme s'il rédigeait une histoire, il avait une propension à considérer les héros des plus grands mythes comme étant des cas cliniques qu'il pourrait exploiter à des fins explicatives dans la mesure où il avait pris conscience de l'universalité de la problématique portée par le mythe et son héros.

Freud a reçu à Francfort en 1930 le prix Goethe, un prix qui récompense les talents littéraires du récipiendaire. Il eut été certainement possible, à partir de ces considérations, de penser que Freud était à même de repérer dans la structure de l'histoire d'Oedipe ou d'Hamlet, les émergences qui lui auraient permis de caractériser le syndrome de l'un et de l'autre. Il nous semble, ainsi que nous avons tenté de le montrer, qu'il s'est d'abord évertué à poser un diagnostic à partir de la nomination de la maladie, du syndrome du patient en lui faisant correspondre « le tableau clinique » que proposaient les deux poèmes tragiques. Il nous semble que c'est en 1900, avec la publication de « L'interprétation du rêve » que cette démarche est mise au jour, on en trouve l'illustration dans la comparaison qu'il fait entre Oedipe et Hamlet et qui repose sur la différence qu'il peut faire entre deux considérations cliniques qui concernent le refoulement :

« Dans « Oedipe », la fantaisie de souhait sous-jacente de l'enfant est amenée à la lumière et réalisée comme dans le rêve ; dans Hamlet elle demeure refoulée, et nous n'apprenons son existence – tout comme ce qui se passe dans une névrose – que par les effets d'inhibition émanant d'elle. L'effet de subjugation du plus moderne de ces deux drames s'est curieusement avéré compatible avec le fait que l'on puisse rester dans un manque total de clarté quant au caractère du héros. La pièce est construite sur l'hésitation de Hamlet à accomplir la vengeance dont la tâche lui est impartie ; quels sont les raisons ou motifs de cette hésitation, le texte ne l'avoue pas ; les tentatives d'interprétation les plus variées n'ont pas été en mesure de l'indiquer. »¹³⁹

Ce n'est donc pas le texte qui livre une explication du comportement d'Hamlet, ce sont les déductions cliniques qui deviendront le matériau à partir duquel il sera possible de comprendre les hésitations *Hamlet*.

Freud a élaboré une analyse clinique du héros qui lui permet d'enrichir à partir de l'universalité du propos mythique sa théorie psychanalytique.

¹³⁸ « Ainsi la conscience fait de nous tous des lâches » pour Freud et « To be or not to be » pour Lacan.

¹³⁹ FREUD Sigmund - *L'interprétation du rêve* - *Ibid* ... p.305

Lacan procède d'une toute autre façon. A partir d'une considération globale du poème tragique, il s'attachera à débusquer, les articulations les plus marquantes de la pièce, la structure du problème que la tragédie d'*Hamlet* comme tel pose comme tel à propos du désir:

« La thèse que j'avance ici et que je vous prie de retenir, est qu'Hamlet fait jouer les différents plans, le cadre même auquel j'essaye de vous introduire ici, celui dans lequel vient se situer le désir. La place du désir, y est si excellemment, si exceptionnellement articulée que tout à chacun, dirai-je, vient s'y reconnaître. L'appareil de la *pièce d'Hamlet* est une espèce de réseau, de filet d'oiseleur, où vient se prendre le désir de l'homme. Et ce désir est là essentiellement articulé dans les coordonnées que Freud, justement, nous découvre, à savoir son rapport à l'Oedipe et à la castration. »¹⁴⁰

Ainsi, s'il nous a été possible de mettre l'accent sur la démarche de la clinique du sujet en ce qui concerne Freud, nous comprenons que Lacan prolonge le travail de Freud en faisant une analyse du poème tragique, à partir d'une « clinique de la structure ».

Nous comprenons ainsi que le poème tragique, a été abordé pour l'un comme pour l'autre dans une distance qui a permis une clinique, l'un et l'autre ne s'enfermant pas dans les pièges qu'auraient représentées des analyses psychologisantes des héros et des personnages.

Sans doute est-ce là où réside la force de la tragédie, dans la possibilité qu'elle a de s'articuler à la psychanalyse, là où il nous semble possible de dire, grâce à l'apport exemplaire de Freud et de Lacan, qu'il existe bien une clinique psychanalytique qui a possibilité à prospérer sur le terreau du poème tragique.

¹⁴⁰ LACAN - *Séminaire VI - Ibid ...* p.306

II. De la représentation théâtrale au concept de représentation

Avant de reprendre les pistes de la compréhension d'*Hamlet* qu'a ouvertes Lacan, il nous semble intéressant pour établir un nouveau pont entre le théâtre et la psychanalyse de passer par deux expériences que j'ai vécues et dont « l'étrangeté » mérite qu'elles soient évoquées. La première m'apparaît dans une résurgence mnésique qui se concrétise dans un rapport au décor et une incarnation du personnage principal en rapport avec une représentation d'*Hamlet* à laquelle j'ai assistée voilà de nombreuses années en Avignon et qui se déroulait dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. La seconde nous fera nous interroger sur l'oubli d'un élément important du « décor » du cabinet du psychiatre qui a dirigé mon analyse durant cinq ans.

Ayant assisté à une représentation d'*Hamlet* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en Avignon j'essaie de rassembler les souvenirs qui me restent de ce moment théâtral. Est-ce rendre hommage à Lacan que de corroborer ce qu'il dit à propos d'*Hamlet*?

« Je crois pouvoir dire, d'après ma propre expérience, que c'est injouable en français. Je n'ai jamais vu un bon *Hamlet* en français, ni quelqu'un qui joue bien Hamlet, ni un texte qu'on puisse entendre». ¹⁴¹

Ce n'est donc pas faire injure à la production de ce spectacle que de dire qu'il ne me reste que très peu de choses de ce spectacle. Peut-être pourrais-je même dire que le peu qui m'en reste est intéressant en ce sens qu'il concentre peut-être ce qu'il y avait de plus important dans cette représentation. Du déroulé de l'histoire je ne me souviens pas, seuls subsistent deux représentations visuelles floues qu'il m'est possible de retrouver lorsque je fais appel à la réminiscence de cet événement. Le premier concerne l'apparition du *ghost*. Relire ou réentendre son texte me ramène à la représentation des déplacements du fantôme parcourant les remparts qui se fondaient dans l'architecture de la Cour d'Honneur. Le décor s'insérant parfaitement dans la structure architecturale du lieu installait les apparitions du *ghost* dans une réalité qui se manifestait à travers l'histoire même du lieu, un lieu que Jean Vilar avait certainement choisi en fonction de la charge historique qu'il représentait. Cet impact du lieu ¹⁴² lié à sa charge historique se confondant avec la toile de fond sur laquelle mon inconscient badigeonne les images des pièces de Shakespeare, donnait vie à un fantôme qui apparaissait alors sur les remparts d'Elseneur. Des pierres de la Cour d'Honneur suintaient un passé porteur d'une force qui pouvait englober dans une concomitance les remparts du palais des Papes et les remparts d'Elseneur. J'ai retrouvé la « magie » de ce lieu lors de la représentation d' une « Antigone » dont je garderai un souvenir ébloui, scandée en japonais et dont la traduction s'inscrivait en lettres lumineuses sur ce même mur devant lequel était apparu le « *ghost* », quarante ans plus tôt ¹⁴³. Les représentations mnésiques de ce lieu seraient-elles liées à un affect qui me parle d'hommes qui ont interrogé la place qu'ils

¹⁴¹ LACAN- *Séminaire VI - Ibid ...* p.305

¹⁴² Gracq pourrait évoquer la *magie* du lieu – *Référence aux « Eaux Etroites » déjà citée*

¹⁴³ Il fut heureux, lors de cette représentation d'Antigone que le metteur en scène n'ait pas permis l'utilisation des micros-cravates. Ainsi furent autorisées « les résonances du lieu »

occupaient dans leur époque et qui, ce faisant, ont laissé dans les lieux qu'ils occupaient la trace du meilleur d'eux-mêmes ? Il nous semble important de considérer la façon dont le « lieu » (La Cour d'Honneur du palais des Papes) a pris une importance insoupçonnée dans l'incrustation du souvenir. Pourquoi le « lieu » plutôt que le texte même traduit en français, plutôt que le chatoiement des habits portés par les personnages, plutôt que l'incarnation des personnages portée par le talent des interprètes ? Pourquoi cette résurgence mnésique et pas une autre ? Est-ce que l'acoustique propre du « lieu » modulait la résonance des finales au point de les rendre si singulières qu'il nous était permis de penser que le « lieu » imprégnait le texte en le marquant de son sceau par le biais même des résonances du texte ? Il est très difficile de répondre à ce dernier questionnement. Que le « lieu » ait une influence sur les résonances des finales est indéniable, mais jusqu'à quel point, lorsque le spectateur est happé par la représentation, la singularité sonore s'incruste-t-elle jusqu'à laisser une empreinte mnésique qui permettra de reconnaître de façon auditive « La Cour d'Honneur du Palais des Papes » ? Sans doute quelques oreilles avisées, en rapport avec un champ auditif étendu, pourront nommer cette émergence sonore dans la différence qu'elles pourront faire avec les autres. Mais là ne nous semble pas résider le rapport entre l'événement et l'émergence mnésique qu'il permet. Il me semble que j'entretiens avec la figure emblématique de Jean Vilar considérée à partir de son engagement théâtral, de ses exigences de remise en perspective après chaque représentation, une empathie le concernant. Nous sommes donc bien dans un rapport à l'affect qui serait concerné par un objet partiel *a*.

« La fonction de l'objet partiel est une des plus grandes découvertes de l'investigation analytique. Et ce dont nous autres, analystes, avons le plus à nous étonner à cette occasion, c'est qu'ayant découvert des choses si remarquables, tout notre effort soit toujours d'en effacer l'originalité. »¹⁴⁴

C'est sans doute au terme de partiel qu'il est nécessaire d'apporter toute notre attention. Il semblerait que cet objet *a*, que Lacan induit du terme *agalma* « dont il nous dit qu'il n'y a « rien à tirer » du côté de l'analyse sémantique, « a toujours un rapport aux images, à condition que vous y voyiez bien que, comme dans tout contexte, c'est toujours à un type d'images bien spécial ». ¹⁴⁵ Il s'attachera à évoquer une occurrence tirée de l'Odyssée.

« Après un sacrifice l'individu qui a charge de faire le sacrifice et qui est orfèvre en la matière, « on le charge de faire un ornement, *agalma*, pour les cornes de la bestiole L'important n'est pas ce qui se passe après, qu'il s'agisse d'un sacrifice vaudou, mais ce qui est dit qu'ils attendent d'*agalma*. *Agalma*, en effet est dans le coup. On nous le dit expressément. L'*agalma* c'est justement cet ornement en or, et c'est à la faim de la déesse Athéna que cela est sacrifié. Eh bien il s'agit qu'elle en soit *gratifiée*. Autrement dit, l'*agalma* apparaît comme un piège à dieux. Les dieux, il y a des trucs qui leur tirent l'œil. »¹⁴⁶

La fonction de l'*agalma* serait donc de focaliser l'attention de la personne qui s'enquiert d'un objet, par le biais du charme que pourrait exercer un ornement placé sur cet objet en occultant la nature de l'objet. La valeur de l'objet ne s'évaluera pas en considérant sa globalité, mais s'évaluera à partir de la focalisation portée sur un ornement dont la fonction sera de valoriser l'objet (ou le sujet) qu'il orne. Cela participe d'une supposition qui voudrait qu'un ornement représente la valeur globale de l'objet. Ainsi si l'objet *a* fait fonction « d'ornement » on comprend alors, comme le dit Lacan, qu'il soit nécessaire « d'en effacer

¹⁴⁴ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.172

¹⁴⁵ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.170

¹⁴⁶ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.171

l'originalité » puisqu'il est aussi à considérer à partir de la trace mnésique du désir dont il est la visée. Il se trouve cependant, que « ce piège à dieux » est bien un piège, car il enracine l'attention portée sur lui par le biais de « la qualité » du lien qui réunit l'affect à la représentation.

Or, associer la représentation à l'affect, c'est évoquer la pulsion. Comme notre démarche, consiste à chercher ce qui a été déterminant, voire moteur dans le « tri » qui a permis que le « reste », le « résidu »¹⁴⁷ concernant la représentation du poème tragique soit celui-ci précisément, signifie que pour nous, ce « reste », ce « résidu », c'est-à-dire ces souvenirs font référence. Ils font référence car ils nous apparaissent être la subsistance ultime, que nous propose la représentation psychique d'un événement qui a été perçu grâce à une libération des pulsions. Est-ce qu'une plus grande compréhension des modalités de fonctionnement des pulsions nous permettra de déceler ce qui a été déterminant dans la réalisation de « la représentation subsistante », c'est-à-dire le souvenir dont il est permis de dire ici qu'il se démarque de la conscience ? Pour tenter de répondre à ce questionnement, il nous paraît important de revenir sur l'interprétation des pulsions que fait Freud. Le terme « Triebe » apparaît pour la première fois chez Freud en 1905, il évoque l'idée d'une poussée portée par une énergie, d'une dynamique orientée vers un but. C'est en 1915, dans « Pulsions et destins de pulsions » qu'il précisera les notions de poussée, de but, d'objet et de source avant de distinguer deux groupes parmi les pulsions originelles.

- « Par *poussée* d'une pulsion on entend l'élément moteur de celle-ci, la somme de force ou bien la mesure d'exigence de travail qu'elle représente. Le caractère de poussée est une propriété générale des pulsions, et même l'essence même de celles-ci ...

- Le *but* d'une pulsion est toujours la satisfaction qui ne peut être atteinte qu'au moyen de la suppression de l'état d'excitation à la source de la pulsion. Mais quoique ce but final reste invariable pour chaque pulsion, différentes voies peuvent cependant mener au même but final ...

- L'*objet* de la pulsion est ce en quoi et par quoi la pulsion peut atteindre son but. Il est ce qu'il y a de plus variable dans la pulsion, ne lui est pas originellement lié, mais ne lui est associé qu'en raison de son aptitude à rendre possible la satisfaction ... Il peut arriver que le même objet serve simultanément à la satisfaction de plusieurs pulsions...

- Par *source* de la pulsion on entend le processus somatique dans un organe ou une partie du corps, et dont l'excitation est représentée dans la vie psychique par la pulsion. On ne sait si ce processus est régulièrement de nature chimique ou bien s'il peut correspondre à la déliaison d'autres forces, mécaniques par exemple. »¹⁴⁸

Freud conceptualisera la pulsion ainsi :

« Si partant du point de vue biologique, nous considérons maintenant la vie psychique, la « pulsion » nous apparaît alors comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant à l'âme, comme mesure de l'exigence de travail qui est imposé au psychique par suite de son accointance avec le corporel. »¹⁴⁹

¹⁴⁷ termes utilisés par Freud

¹⁴⁸ FREUD Sigmund - *Pulsions et destins des pulsions* 1915 - Editions "In Press" collection Freud en poche - traduction Hélène Francouai - avril 2017 - p.28 et 29

¹⁴⁹ FREUD Sigmund - *Pulsions et destins des pulsions* - *Ibid* ... p.27

Il nous semble nécessaire d'éclairer ce propos en retrouvant les éléments que nous avons déjà évoqués et qui se rapportent à la distinction qu'a fait Freud entre les pulsions qui concernent la conservation et celles qui concernent la reproduction de l'espèce (la *libido*). Cette distinction permettait de considérer les stimuli dépendants de l'extérieur différemment de ceux provenant de l'intérieur du corps ce qui nous a permis d'éclairer l'articulation *refoulement-culpabilité*. Ici, Freud donne sens au concept à partir d'une évocation fondée sur le « parcours » des pulsions. D'où viennent-elles, d'où sont-elles issues ? Elles naissent du corps, de la « chair ». Dire cela c'est dire que les pulsions participent du vivant et que si elles doivent nous conduire à une représentation, cette représentation portera en elle une « charge de vie ». Le terme de dynamique, puisqu'il synthétise à la fois la notion de mouvement et de forces qui le créent, nous semble tout à fait convenir à l'évocation des pulsions, qui, parties du soma se fondent avec le psychisme en s'exprimant par le biais d'une représentation. Nous retrouvons là, le « parcours » qui correspond au passage du ça au Moi, de l'inconscient au conscient. Les pulsions englobent donc dans leur « vie » de pulsions une force, une poussée, qui conduit à une représentation psychique, et ce faisant nous disent qu'il existe une voie¹⁵⁰ qui permet d'aller de l'inconscient au conscient. Dans la mesure où, en l'occurrence, la deuxième topique correspond à une carte de l'appareil psychique, de l'âme, il nous semble possible de reprendre le terme de voie qui trouve toute sa place dans leur représentation. Est-ce que cette voie autorise le libre passage des pulsions ? S'il en était ainsi, et comme nous pouvons le considérer après avoir souligné l'importance du refoulement qui cantonne certaines pulsions dans la zone du ça, la vie en société ne serait pas possible. A nous représenter de nouveau le « parcours » des pulsions, et en considérant les deux notions qui participent de la pulsion, c'est-à-dire la représentation et l'affect, il semblerait que la « représentation » se situerait plus dans la zone du psychisme alors que l'affect participerait « essentiellement » de la dynamique de la pulsion et serait concerné par les quatre notions que Freud a développées. A exprimer les choses ainsi, c'est-à-dire en distinguant l'une de l'autre dans les limites que proposent une topographie, cela risquerait, si nous n'y prenions garde de dissocier l'une de l'autre, alors que l'une se conceptualise par rapport à l'autre et réciproquement.

A considérer les pulsions à partir de leur dynamique, de la même façon que nous avons pu dire que la représentation était porteuse d'une charge de vie, il nous semble possible de dire qu'elle est porteuse d'une charge d'affect, parce que l'affect est porteur de vie, et parce qu'il peut être, en l'occurrence, plus ou moins appréhendé à partir des notions définies ci-dessus mais surtout à partir du lien qui le relie à la représentation qu'il accompagne et qui l'accompagne. De ce « concept limite entre le psychique et le somatique », il nous est possible de dire que la représentation et l'affect sont intimement liés, imbriqués l'un dans l'autre, voire entrelacés. Cependant comme nous l'avons évoqué la charge affective est porteuse d'une vie en rapport avec le soma d'un sujet vivant, une vie qui s'exprime dans un mouvement, comme un tourbillon qui habite ces deux entités entrelacées. Il nous semble donc possible de dire que la pulsion s'inscrit dans un *entrelacs tourbillonnaire*¹⁵¹ duquel émerge la vie dans une osmose du psychique et du somatique.¹⁵²

¹⁵⁰ Le terme est utilisé par Freud

¹⁵¹ Nous avons créé cette expression à partir de la notion de "tourbillon" cher à Guy Félix Duportail qui en tirait une justification à partir du nœud borroméen de Lacan

¹⁵² Nous serons amené à préciser plus tard que l'*entrelacs tourbillonnaire* que nous ne limiterons pas à la pulsion, est aussi en rapport avec le monde extérieur dont il reçoit des stimuli

Des notions freudiennes qui caractérisent la pulsion, il est également possible de réaliser combien est importante l'intensité de la *poussée* mais aussi le *but* qui concerne la force d'attraction de l'objet *a*.¹⁵³ La libération des pulsions qui s'inscrit dans l'*entrelacs tourbillonnaire* caractérisé par l'intensité de la force de la *poussée* orientée vers son *but*, dont la visée serait l'objet *a*, incruste l'inconscient à partir de la charge affective déterminée par l'objet *a*, lui-même. L'objet *a* peut donc aussi se caractériser par l'intensité de la charge affective délivrée par la pulsion et sa représentation sera d'autant plus forte que la charge affective qui le concerne alors sera intense. Le « piège à dieux » fonctionne au-delà d'une simple reproduction de l'objet. Alléguer l'intensité de la pulsion, c'est dire qu'il existe quelque chose d'autre qu'une simple représentation. Nous dépassons le cadre de la représentation de l'objet pour nous placer dans la perspective dynamique que nous propose l'*entrelacs tourbillonnaire* concernant la représentation et l'affect, et si nous nous focalisons sur l'intensité pulsionnelle c'est pour dire que plus l'intensité pulsionnelle sera intense plus « l'incrustation inconsciente » risque d'être forte et de perdurer.

Nous pensons, en ayant conscience que nous nous attachons à un présupposé, que l'empreinte mnésique¹⁵⁴ issue d'un événement ponctuel est en rapport avec l'intensité du rapport pulsionnel établi au moment de son apparition. Nous irions jusqu'à dire que « la restitution » de ce moment, le souvenir, dépend aussi de l'intensité qui a présidé à son « marquage », au moment où il s'effectuait, dans la zone inconsciente. Mais alors, qu'est-ce qui fait qu'un événement sera vécu avec plus ou moins d'intensité ? En d'autres termes qu'est-ce qui est déterminant dans la variation de l'intensité pulsionnelle ? Il nous semble que l'objet *a*, vers lequel s'oriente le désir, est porteur d'un « déjà-là » qui se sera modulé au fil du temps selon un étalonnage de valeurs en rapport avec les frottements avec le réel, même si cet objet *a* inconnu jusqu'alors, peut susciter une réaction émotionnelle à partir de similitudes avec un objet *a* déjà rencontré. L'or qui a piégé Athéna en recouvrant les cornes du taureau laisse à supposer qu'Athéna apprécie l'or car elle en avait déjà vu et l'avait déjà étalonné en qualité d'objet précieux. Nous voulons dire, que déjà, l'objet *a*, même s'il ne s'agit que d'un objet partiel, est porteur d'une charge affective et que « cet objet privilégié du désir culmine pour chacun à cette frontière, à ce point limite que j'ai appris à considérer comme la métonymie du discours inconscient. [Que] Cet objet y joue un rôle que j'ai essayé de formaliser dans le fantasme »¹⁵⁵

Ainsi dans la représentation de l'objet *a* se situe une charge affective qu'un préalable aura déjà induit de l'inconscient. Il nous est permis de dire que la valorisation de la Cour d'Honneur du Palais des Papes correspond à la valorisation que nous faisons de la personne de Jean Vilar. Le lien d'abord inconscient établi entre la personne de Jean Vilar et la Cour d'Honneur du Palais des Papes nous est signifié dans la proximité de la charge affective concernant l'un et l'autre, car je ne me sens pas assez féru d'architecture pour pouvoir apprécier la Cour d'Honneur à partir de données purement architecturales. C'est bien d'abord, de la valorisation de la personne de Jean Vilar que vient la valorisation de la Cour d'Honneur. Ainsi, il semble toujours important de s'interroger sur la valorisation ou la dévalorisation d'un objet, qui peut aussi être comme ici un sujet, envisagé à partir de l'objet partiel, pour tenter de découvrir à partir des instances inconscientes, ce qui se cache derrière ce « piège à dieux » ; **là se trouve certainement une des clés de la démarche psychanalytique.**

¹⁵³ ce qui est une façon de réunir Freud et Lacan dans une même analyse

¹⁵⁴ que nous distinguons de la *trace mnésique* qui correspond au chemin tracé par le penser

¹⁵⁵ LACAN - *Séminaire VIII - Ibid ...* p.176

Nous saisissons maintenant mieux le propos de LACAN lorsqu'il dit « que tout notre effort soit toujours d'en effacer l'originalité ». De l'originalité, de la singularité de l'objet *a*, il faut faire fi, pour tenter d'appréhender l'objet concerné dans sa globalité dont une partie de la représentation appartient à l'inconscient. Puisque nous avons évoqué la « valorisation » ou la « dévalorisation » de l'objet partiel vécue dans un rapport pulsionnel, il nous semble nécessaire d'évoquer le champ qui recouvre les motions pulsionnelles tel que nous le présente Freud :

« Les motions pulsionnelles sont soumises à trois grandes polarités qui dominent la vie psychique » (*Ibid...*

- une polarité *biologique* qui se rapporterait à l'articulation *activité-passivité* dont l'émergence affective se rapporterait à l'articulation empathie-apathie.

- une polarité *réelle* qui mettant en rapport le *moi* et le *monde*, l'intérieur et l'extérieur, articule un Moi sujet avec le plaisir et un monde extérieur avec le déplaisir.

- une polarité *économique* qui permettra de déduire de l'articulation *plaisir-déplaisir*, l'articulation amour-haine (de laquelle nous induirons une gamme chromatique des sentiments)¹⁵⁶

Par analogie, lorsque nous avons évoqué le timbre de la voix, c'est à dire la qualité particulière du son, indépendante de sa hauteur ou de son intensité mais spécifique de la voix qui l'émet, nous avons évoqué, à l'instar de Jean-Laurent Cochet, la « couleur » de la voix propre à chaque individu. Il nous semble que la manifestation de la pulsion concernée par l'imbrication entre la représentation et l'affect, possède des qualités particulières et que, si elle peut s'étalonner sur une gamme chromatique essentiellement concernée par une représentation, même floue, il devient alors possible de dire que la mise en rapport entre les tréfonds de l'être et l'extérieur, est concernée par une libération de pulsions que l'on pourrait situer sur une gamme chromatique (l'équivalent d'un spectre lumineux) des sentiments (sans doute en rapport avec le « déjà-là » de Merleau-Ponty .. ici, l'estime portée à Jean Vilar) allant de l'Amour à la Haine. Nous installons donc une chromatique des sentiments à partir de la polarité *économique* évoquée par Freud. Ainsi, il serait possible de caractériser une pulsion, certes par l'intensité de son affect mais aussi par « la couleur » singulière, en rapport avec la « sensibilité », modelée, comme la voix, au fur et à mesure des frottements avec la vie, dans la dépendance des données somatiques de départ. Cette « coloration des pulsions » établie à partir de la troisième polarité et qui concerne une orientation dynamique du sentiment s'exprime dans un au-delà de ce qui caractérise la représentation. Il nous semble donc que la « couleur de la pulsion » qui est différente ontologiquement de la représentation délivrée par le psychisme prévaut par rapport à ce qui caractérise la représentation et que dans le cas d'une représentation mnésique c'est plus, la prégnance (un concept cher à Freud qui serait sans doute en rapport avec l'intensité de l'affect) de la « couleur de la pulsion » qui s'impose.

Aller jusqu'à dire que la « Cour d'honneur du Palais des Papes » est l'objet *a* qui préside à la représentation d'*Hamlet* à laquelle j'ai assistée, ce serait faire un pas de plus sur le chemin du *désir* de découvrir une vérité existentielle qui résiderait dans les fondements de la représentation du poème tragique. Or, que reste-t-il de la trace mnésique après plus de quarante ans ? Ne reste-t-il pas l'objet *a* qui écrase de toute sa force les autres éléments de

¹⁵⁶ FREUD - *Pulsions et destins des pulsions* - *Ibid ...* p.56

la structure en les évinçant ? Nous pouvons donc dire que « l'incrustation mnésique » parce qu'elle relève, dans ce cas, essentiellement de la « couleur de la pulsion » relève plus du champ sensible que du champ rationnel. Nous pourrions en déduire que si, lors de la représentation du poème tragique il est essentiel de se situer dans l'écoute des résonances des finales, il est tout aussi essentiel, lors de la remémoration de la représentation du poème tragique de se situer dans la résonance de la « couleur de la pulsion » qui a permis le rapport à l'oeuvre proposée au moment où nous en étions le spectateur, même si celle-ci nous revient dans un écho, une résonance qui s'est patinée dans l'inconscient qui en a été le dépositaire. Nous sommes certainement dans un au-delà de la madeleine de Proust qui nous met en rapport avec des sensations qui remontent du passé. Nous sommes sans doute plus en rapport avec la « sonate de Vinteuil qui invite les auditeurs portés par un idéal esthétique qui active les forces de la mémoire et dispose par sa résonance profonde, à prendre mieux conscience d'eux-mêmes »¹⁵⁷ Il nous apparaît que ce texte descriptif nous ramène à l'analyse faite par Freud concernant l'articulation *refoulement-culpabilité* qui nous avait conduit à retrouver la différence fondamentale entre le Moi idéal et l'idéal du Moi. Puisqu'il s'agit d'évoquer les résonances de la « couleur des pulsions », il nous semble indispensable d'aller les quérir pour les retrouver dans ce passage qui n'est pas sans nous toucher:

« En sa petite phrase (celle de la sonate écrite par Vinteuil), quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence. Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait aussi bien en quoi elle était particulière, qu'il le savait pour *la Princesse de Clèves* ou pour *René*, quand leur nom se présentait à sa mémoire. Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines motions sans équivalent, comme la notion de lumière, de son, de relief, de volupté physique qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. Peut-être les perdrons-nous, peut-être s'effaceront-elles, si nous retournons au néant. Mais tant que nous vivons, nous ne pouvons pas plus faire que nous les ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons par exemple douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité. Par là, la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de *Tristan* par exemple, qui nous représente aussi une certaine acquisition sentimentale, épousé notre condition mortelle, pris quelque chose d'humain qui était assez touchant. Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés. Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable. »¹⁵⁸

De cette évocation de la « sonate de Vinteuil », il ressort l'importance d'une empreinte mnésique qui s'est incrustée corporellement *hic et nunc*, à un endroit précis et à un moment unique dont on pourrait établir les coordonnées spatio-temporelles, relevant d'un tissu mémoriel dont l'émergence ne passe pas essentiellement par une structure rationnelle. Nous sommes dans un tangible essentiellement en rapport avec le sensible et qui « revient » ici, chez les Verdurin, par le biais d'ondes sonores structurées en « sa petite phrase ». Comme il s'agit d'une introspection qui s'organise comme si elle concernait un étonnement sous-jacent qui voudrait que nous soyons à même de percevoir des sensations dont la richesse nous transporte d'un univers à un autre, d'un univers « mesquin » à un univers où la

¹⁵⁷ texte descriptif de Wikipédia qui évoque ainsi la sonate de Vinteuil

¹⁵⁸ PROUST Marcel - *Du côté de chez Swan* - Editions Folio - Saint-Amand-Montrond 14 octobre 1980 - p.412 et 413

force de la sensation retrouvée nous met en rapport avec tout ce qui concerne les « vertus » humaines que l'on rencontre sur le chemin qui conduit à un beau qui correspondrait au Beau platonicien.

« Il savait que le souvenir du piano faussait encore le plan dans lequel il voyait les choses de la musique, que le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'espèces ténèbres inexplorées, quelques unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'il ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant. »¹⁵⁹

Il s'agit essentiellement, ici, de se situer dans un rapport à la sensation et non de la situer dans une représentation mnésique psychique. Que détermine-t-elle ? Qu'apporte-t-elle ? Nous retrouvons ici, une des vertus propres au sensible. Il semble vain d'essayer d'en rendre compte verbalement, il est sans doute plus pertinent de tenter de savoir avec quoi elle nous met en rapport, dans la mesure où elle demeure personnelle.

- les qualia sont ineffables, on ne peut les communiquer, ni les appréhender que par expérience directe.
- les qualia sont intrinsèques ou immédiats : ce ne sont pas des propriétés relationnelles.
- les qualia sont privés : toute comparaison interpersonnelle est impossible.
- ils sont appréhendés directement par la conscience; avoir l'expérience d'un quale, c'est savoir que l'on a l'expérience d'un quale et savoir tout ce que l'on peut savoir sur ce quale.¹⁶⁰

Nous nous référons aux propriétés des qualia pour nous démarquer des considérations qui les concernent, en ce sens que nous n'aborderons la sensation qu'à partir de ce qu'elle a d'ineffable et surtout de ce qu'elle a d'intrinsèque, à savoir qu'elle a possibilité à se démarquer de la représentation consciente en s'inscrivant dans le tissu mémoriel charnel duquel elle a possibilité de revenir. Nous évoquerons à ce propos le cas de Marta C. Gonzalès ancienne danseuse étoile atteinte de la maladie d'Alzheimer.

Il nous semble important pour l'instant de nous circonscrire au texte de Proust et à ce phénomène de « retour » inopiné qui provoque chez lui une interrogation existentielle sur cette fonction « du retour » de la sensation qui permettrait de ranger la mort dans le rayon des futilités. Une des premières caractéristiques de cette émergence semble être « d'être dans un état propice à ... ». L'épisode qui concerne le pavé de Saint Marc va lui permettre de retrouver des bouffées de sensations¹⁶¹ car il nous semble bien que ce jour-là, il se trouvait dans des dispositions qui allaient permettre la réapparition de plusieurs sensations dont il était imprégné. Nous ne saurions trop insister pour évoquer le troisième volet de la loi de Ribot que nous évoquerons par la suite, qui donne à l'imprégnation affective une plus grande force que la structuration langagière lorsqu'il s'agit d'une émergence sensible.

¹⁵⁹ PROUST - *Du côté de chez Swan - Ibid ...* p.412

¹⁶⁰ Propriétés distinguées par le philosophe Daniel Dennett (né en 1942) dont Wikipédia nous donne une classification synthétique nommée "Qualia"

¹⁶¹ distorsion de l'alignement des pavés, tintement de la cuiller dans la tasse, serviette qu'[il] avait prise pour s'essuyer la bouche, etc..

Qu'une phrase musicale lui permette de retrouver la singularité d'un Amour vécu selon des modalités qui lui sont propres comme est propre l'Amour de *René* pour *Atala* nous ramène à l'essence même de la sensation, c'est à dire à des données qui concernent le sensible., et exclusivement le sensible. C'est le sensible qui est porteur de la sensation de par le marquage sensible qui s'est opéré à un moment donné dans un espace donné. Que par la suite, la sensation génère une représentation n'exclut pas le fait que c'est bien la sensation qui est première : c'est en ce sens que nous dirons qu'il existe une mémoire sensorielle qui serait préalable à la représentation psychique sans pour autant que se dissolve ce qui provient du sensible lors de son apparition. C'est le goût de la madeleine qui permettra une représentation psychique du moment originaire parce qu'existe ce potentiel propre à chacun de retrouver et d'être surpris par le « retour » d'une sensation qui a été inscrite (et non emmagasiné ce qui sous-entendrait l'intentionnalité et irait donc à contrario de notre propos) dans la *chair-même* capable de délivrer des représentations. Le corps au sens physique du terme inscrit dans sa *chair-même* les données temporelles sensibles d'un temps qui s'écoule dans la singularité de chacun. Lorsque Merleau-Ponty dit qu'il *est* son corps, il dit aussi que son corps a capacité à inscrire dans sa *chair-même* des « moments de vie ». C'est en ce sens qu'il nous est possible d'évoquer une mémoire du corps qui est entrelacée avec les instances du tissu mnésique. Cette potentialité corporelle offre à Proust la possibilité de subordonner le temps à l'esthésie, en une recherche du temps perdu, pour retrouver là où a été la sensation, là quand, « on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir et elle s'ouvre. »¹⁶²

A partir d'une vidéo relayée par les réseaux sociaux, il est possible de constater qu'une danseuse atteinte de la maladie d'Alzheimer est capable de reproduire par le mouvement des membres du haut du corps, les mouvements qu'elle exécutait lorsqu'elle dansait le Lac des Cygnes voilà plus de quarante ans. C'est en écoutant la musique de Tchaïkovski qu'elle put reproduire une partie des mouvements du ballet qu'elle interprétait alors. Pour que cela puisse se faire il était nécessaire qu'un lien entre les résonances musicales et le corps soit établi. Alors que les neurosciences peuvent affirmer que la zone consciente du cortex, où il est possible de localiser la fonction langagière, était altérée, ce qui permettait de diagnostiquer la maladie d'Alzheimer, il est possible de constater que subsiste un souvenir du moment de l'exécution du ballet dont l'expression tangible passe par la reproduction du mouvement. Marta C. Gonzalès était dans l'impossibilité d'évoquer verbalement ce souvenir mais pouvait l'inscrire dans une réalité corporelle vivante qui en assertait le souvenir. Le lien qui unit la musique et le mouvement est à nouveau présent nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'il est efficient. Il semble que ce soit la présence musicale dont Marta C. Gonzalès demande qu'elle soit plus forte et parce qu'elle le demande, qui serait à l'origine du mouvement : sans la musique de Tchaïkovski le mouvement n'aurait certainement pas été réalisé, et pourtant ce mouvement était potentiellement là, inscrit dans le corps puisqu'il a pu être reproduit dans une émergence de vie à la fois symboliquement et réellement émouvante. Il devient donc possible de dire, même si des circuits neuronaux autres que ceux qui concernent l'espace relatif au langage sont concernés, qu'il existe un tissu charnel mémoriel à partir duquel peuvent s'articuler un espace musical en rapport avec l'ouïe et l'expression d'un corps habité par la vie pour évoquer en faisant ressurgir un « moment » dans l'expression qui fut sienne lors de son exécution première. C'est bien ce lien charnel qui

¹⁶² PROUST Marcel - *Le temps retrouvé* - Garnier Flammarion dépôt légal septembre 2011 France novembre 2019 - p.262

fait acte de souvenir. Il nous semble ainsi, que le corps, la *chair-même* s'imprègne de « moments » qu'elle pourra restituer pourvu qu'un élément sensoriel (ou langagier) l'y invite selon des modalités dont nous verrons qu'il sera bien difficile d'en définir l'origine. Il est donc possible de dire qu'il existe bien « une mémoire du corps d'Y être ». Nous insistons sur le Y, car nous pensons comme Lacan que c'est dans ce signifiant que niche « le désir » qui pourrait bien être ce moteur dont nous aimerions bien savoir comment il advient.

Dans l'article du Figaro qui relate cet épisode concernant Marta C. Gonzalès, il est mentionné également un épisode qui corrobore ce que nous venons d'évoquer :

« En 1987, le théâtre Kirov de Leningrad, fameux pour avoir élevé dans ses rangs Rudolf Noureev et MychaelBarysnikov , arrivait au Palais des Congrès pour une tournée prodigieuse. Clou du programme, la reconstitution du *Corsaire*, avec deux jeunes danseurs fabuleux et passionnément amoureux, AltinaïAssylmouratova et Farouk Rouzimatov. De ce ballet, créé par Mazilier puis Petipa, il ne restait plus qu'un pas de deux dansé dans les galas. Le reste s'était évanoui. On ne dansait plus les amours de l'esclave Médora et du Corsaire Konrad sur la scène du Kirov depuis ...1928. Danseur et chorégraphe, Petr Goussev l'avait cependant remontée pour le ballet du Théâtre du Mali en 55. En 1987, en récupérer l'argument et les scènes principales restait facile. En revanche comment retrouver les pas ? A défaut des pages de notation, emportées à l'Ouest par Sergejev, le régisseur du Mariinsky pendant la révolution, il fallait mettre la main sur des danseurs qui se souviennent. Janine Ringuet, qui travaillait pour l'ALAP, agence productrice du spectacle, racontait qu'on en trouva un seul. Un homme très âgé, qui s'était illustré dans ce ballet. Il n'avait plus ses esprits, mais gardait la mémoire des pas du *Corsaire*. Chaque jour, on allait le chercher chez lui pour le conduire dans un studio du Kirov. Les danseurs se rassemblaient autour de lui. « *Mes enfants, nous allons répéter Le Lac des Cygnes* », assurait-il systématiquement en arrivant. On mettait la musique du *Corsaire* et les pas de ballet lui sortaient du corps, avec une précision parfaite. Les trois heures du spectacle qui laissa le public parisien debout, étaient nées un pas après l'autre du corps de ce vieux danseur qui avait perdu la mémoire. »¹⁶³

Il nous semble important de revenir sur l'image évoquée par les deux auteurs de cet article, pour lui apporter une précision. Sensible à cette expression, « les pas de ballet lui sortaient du corps », car elle évoque la force que prend la vie chez ce danseur âgé lorsqu'il retrouve une pratique valorisée par son entourage qui lui permet à ce moment-là de retrouver une seconde jeunesse, ne doit pas nous laisser penser le corps comme contenant « des pas de ballet », contenus comme tels dans le corps. Il semble important de penser le corps dans l'identité du contenant et du contenu. Pour Louis Jouvet, "tout est suspect, sauf le corps".

La deuxième empreinte mnésique liée à cette représentation concerne le monologue d'*Hamlet*. Il s'agit d'ailleurs de la seule représentation mnésique que je conserve du personnage d'*Hamlet* dans le cadre de cette représentation du poème tragique. Je le revois s'avancer à l'avant-scène en brandissant son épée comme un enfant qui manierait maladroitement un bâton sensé être une épée, dans une invective balbutiante et maladroite. Me reste alors l'impression d'avoir été en présence d'un personnage qui se présentait au public dans une dissonance par rapport à la représentation que j'aurais pu me faire du personnage si le rapport au verbe avait été plus important. Mon souvenir s'est structuré à partir de la charge affective portée par l'objet *a* qui a structuré la représentation du personnage d'*Hamlet* évoluant dans un espace vide à contrario du *ghost* qui apparaissait dans le décor que nous avons évoqué.

¹⁶³ BAVELIER Ariane et VERTALI Aurélia - *article du Figaro du 10/11/2020*

Lacan a considéré que Paul Claudel était un des plus grands dramaturges modernes. Il nous semble qu'il n'est pas loin d'une vérité, en ce sens, que l'on ne peut être qu'admiratif devant la minutie avec laquelle Claudel a rédigé les didascalies de ses pièces. Et, ses didascalies nous décrivent avec précision le décor ainsi que la place de tous les objets qui doivent constituer l'espace de la représentation théâtrale. C'est donc aussi de l'espace visuel dans lequel il se déroule que le poème tragique fait sens, à partir de la représentation psychique qui se fait lors de la représentation du poème tragique.

Il apparaît que des différences importantes puissent être observées entre les représentations mnésiques du *ghost* et celle d'*Hamlet*, émergeant toutes les deux de la même représentation théâtrale. L'une est valorisée par le décor dans lequel se situe l'action alors que l'autre, concernant une apogée du spectacle (le monologue d'*Hamlet*) plonge le héros dans le grotesque. Sans doute le côté spectaculaire lié à l'apparition d'un fantôme qui, de surcroît, parle et délivre des informations essentielles, peut-il être un élément marquant. L'irrationalité de cette apparition, car rendre visible un fantôme ne relève, ni de la réalité du quotidien, ni même d'une spéculation qui pourrait laisser croire à quiconque que cela peut exister, devrait laisser à penser que cette histoire ne tient pas debout.

Cette apparition relève de la pure convention théâtrale qui rend possible, visible et audible des événements qui relèvent d'un signifiant que l'auteur du poème tragique a utilisé pour que la compréhension de l'histoire puisse être plus limpide du fait, comme le pense Copeau, qu'elle soit rendue plus « fluide ». Il nous apparaît que tout individu qui se rend au théâtre va implicitement, lors de la représentation, admettre, sans se poser à ce moment-là une quelconque question à ce propos, la façon dont l'histoire lui est montrée quel que puisse être le dire proposé par les protagonistes. Nous sommes en face d'un implicite que la virtualité du théâtre permet d'entériner de la même façon qu'on le ferait à partir d'une formulation explicite dans une autre situation. Nous sommes donc bien dans un lieu, la salle de spectacle, de par la convention implicitement admise dès l'entrée, par chaque spectateur, où se conjuguent sensible et rationnel. Sans doute serait-il intéressant de s'interroger à propos de cet « implicite-là ». Dans quelle situation place-t-il le spectateur ? Dans ce « désir » d'en savoir plus, n'y a-t-il pas irruption du sensible ? Freud évoquera un « déchaînement des affects »¹⁶⁴ autorisé par l'identification au héros. Le déchaînement, à prendre au sens premier du terme, semble être contenu en puissance dans l'implicite que nous évoquons, en ce sens que, dès que le spectateur s'assoit dans son fauteuil, il se place dans une situation d'attente qui correspond sinon à une envie au moins à une « mise à disposition à » entrer dans la représentation théâtrale en libérant les affects qui ont été refoulés. Nous pouvons dire que la démarche qui consiste à « aller au théâtre » ou à toute autre manifestation récréative¹⁶⁵ met déjà en acte, un désir qui vise un défoulement, une libération festive des tensions, et dans le cas de la représentation du poème tragique, la *catharsis*. S'agit-il bien dans ce cas d'un « désir » dont la visée ultime est tournée vers un objet *a* ? On sait qu'en franchissant les portes d'un théâtre, il va se passer quelque chose qui nous parle de notre « désir ». Quel que soit l'objet *a*, dont l'une des caractéristiques est d'être par essence allusif, la salle de représentation permet au spectateur de le mettre en rapport avec un tangible dont il a besoin, parce que ce tangible-là le place dans un rapport

¹⁶⁴ FREUD - *Personnages psychopathiques à la scène* - 1905

¹⁶⁵ concert, cinéma, match, cirque, spectacle vivant de tout ordre, etc..

au désir qui s'inscrit dans une réalité. Il nous semble possible alors de dire que pousser la porte d'un théâtre, c'est aussi pousser la porte du « désir ».

L'apparition du *ghost* participe de cette mise en acte du « désir » inscrit dans la représentation mnésique que nous avons décrite. Que penser alors de la représentation mnésique du héros qui apparaît dans un espace (l'avant-scène, peut-être un proscenium) qui n'est pas inscrite dans la structure du Palais des Papes, mais dans un espace banalisé par la neutralité qui le caractérise et que l'on pourrait retrouver partout, n'importe où. Cette représentation mnésique d'*Hamlet*, l'a extrait du lieu dans lequel il prenait corps lors de la représentation de la tragédie en l'inscrivant dans le grotesque. Cette représentation mnésique est donc le résultat d'un compte-rendu parcellaire qui, parce qu'il n'est que parcellaire donc, non synthétique, ne peut faire référence quant à la représentation du poème tragique. Il nous semble que l'empreinte de cette modulation du réel a été faite au moment de la représentation théâtrale et n'est pas le fruit d'une transformation qui ce serait faite au cours du temps, même si la « couleur des pulsions » s'est quelque peu patinée. En perdant l'ancrage du décor, le héros perdait sa consistance au moment-même où sa représentation se concrétisait dans la « coloration des pulsions » qui l'inscrivait alors dans le tissu mémoriel. La « couleur affective » était donnée d'emblée et quasiment définitivement concernant cet événement. Cette représentation spécifique d'*Hamlet* ne pouvait ressurgir que dans la proximité de l'état de celui dans lequel elle avait été enfouie, dans la singularité du ressenti du spectateur que j'étais sans qu'elle ait possibilité à s'inscrire dans une quelconque universalité.¹⁶⁶ La spécificité de cette représentation devenue mnésique nous permettait cependant de dire qu'à contrario de la représentation mnésique du *ghost*, elle se situait, sur la gamme chromatique des sentiments, plus du côté de l'apathie que de l'empathie en dévalorisant la « *chair-même* » du héros. La « couleur des pulsions » qui concerne la représentation globale de la structure du poème tragique portée à la scène apparaissait dans le sillage d'un désir dont la visée était un objet *a* qui pouvait se confondre avec la réalité du décor. Mais pourquoi le décor prenait-il en l'occurrence une telle place, qu'étaient devenus les personnages, l'histoire et les articulations qui la construisaient ? Tout cela s'était évanoui comme par enchantement, la représentation scénique avait perdu beaucoup de sa consistance en fonction d'un désir qui n'aurait été, en fait, que le désir de se retrouver dans un lieu riche de la valeur historique donnée, par la papauté et la valeur théâtrale reposant sur l'empathie portée à la représentation psychique de la personne de J. Vilar. Peut-on aller jusqu'à dire que quelle que fut la tragédie représentée alors, le lieu eût pris la même importance ?

Nous n'en sommes pas certain. Revenons à ce que nous disait J. Lacan. « *Hamlet* c'est injouable en français » parce que l'essence même du texte s'est perdue dans la traduction. « La couleur affective » liée à cette représentation d'*Hamlet* ne pouvait intégrer « le verbe » de ce poème tragique qui aurait selon Lacan perdu sa « substantifique moelle » dès l'instant où il était représenté dans une autre langue que l'anglais de Shakespeare. La structure globale du poème tragique était modifiée au point d'avoir « égaré » le verbe sur lequel reposait la dite structure. La perte supposée du verbe engendrait-elle la valorisation du

¹⁶⁶ Il est toujours touchant d'entendre quelqu'un qui a envie de partager un vécu très fort, fruit du rapport qu'il a entretenu avec une œuvre artistique vous dire avec enthousiasme que cette œuvre est « géniale » ou plus encore, que son interprète l'est aussi, etc.. pour que la validation de son vécu singulier puisse s'inscrire dans une universalité qui autoriserait un partage avec l'Autre

décor ou est-ce la valorisation du décor qui engendrait la perte supposée du verbe ? Dans ce que nous appelons pour l'instant la « représentation » psycho- somatique dont le siège se trouve être le cerveau, quel lien entretiennent la représentation et l'affect ? Cet *entrelacs tourbillonnaire* ne nous dit-il pas, qu'à « perdre » le verbe, il ne nous reste plus que « la couleur de la pulsion » pour référence et que nous nous trouvons « devant le problème d'une universalité et d'une ouverture aux choses sans concept, obligé de chercher comment le murmure indécis des couleurs peut nous présenter des choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde, et peut-être d'intégrer la perspective comme cas particulier à un pouvoir ontologique plus ample». ¹⁶⁷ Ce passage qui concerne un échange avec le monde extérieur d'où le verbe serait absent (sans concept) ne pourrait-il pas se placer dans une perspective que pourrait éclairer, là où se trouve un « verbe » considéré « as an investigation about the unboundedness of the conceptual and the openness of the mind towards the world » ¹⁶⁸ pour nous signifier que même s'il n'est pas apparent, le verbe pourrait être présent, en ce sens que toute « représentation psychique » émergeant de l'*entrelacs tourbillonnaire* s'organiserait à partir d'un socle visible ou invisible, conscient ou inconscient dont l'essence serait verbale et duquel elle ne pourrait ontologiquement se séparer.

Sans doute sommes-nous en présence de la formidable intuition lacanienne qui nous dit que « l'inconscient est structuré comme un langage ». Nous dirions dans un premier temps que c'est parce toute représentation psychique, en tant qu'appartenant à un *entrelacs tourbillonnaire* se structure dans une intimité verbale insaisissable dans laquelle le verbe est présent, que l'inconscient est concerné par une structure qui relève d'une grammaire organisée à partir de normes qui sont en rapport avec le langage. D'une indéfectibilité, pour l'instant supposée, entre la représentation donc la pulsion, et le verbe, il nous semble possible de dire que l'inconscient est organisé, au moins en partie, à partir d'une structure verbale se modulant dans l'occurrence de l'Etre avec la complicité du sensible, et de laquelle est délivré le *sens rationnel-sensible* dont nous avons préalablement évoqué les émergences. En conséquence, l'inconscient pourrait être, en autres, le « siège » du *sens rationnel-sensible*, et c'est certainement dire une banalité, que de dire que la complexité de la « compréhension » de la Vie relève de la complexité de l'articulation *rationnel-sensible*.

L'approche comparative de deux situations, en l'occurrence, une situation dans laquelle une motion pulsionnelle se trouve être, sans verbe apparent (l'évocation du souvenir de la représentation de Hamlet) et une, où le verbe n'arrivant pas à se structurer n'autoriserait pas la désignation d' éléments importants appartenant au décor d'un intérieur, il y a certainement à tenter de comprendre, à partir de son absence supposée ou de sa présence avérée, ce qui se joue quant à son influence.

Je vais évoquer un épisode qui s'est déroulé dans le cabinet du psychiatre qui a accompagné l'analyse que j'ai faite, dont il s'agit de dire que c'est bien le patient qui met fin à son analyse lorsqu'il est à même de comprendre et de ressentir, que la façon dont il pourra s'intégrer au monde dans une juste incarnation, lui sera permise grâce à la possibilité qu'il aura acquise de pouvoir utiliser, sans aide, les outils qui lui ont été donnés durant l'analyse. Le but ultime de l'analyse étant de donner au patient une autonomie lui permettant des choix, en conscience, du moins à partir d'une conscience plus éclairée et sans doute plus éclairante.

¹⁶⁷ MERLEAU PONTY Maurice - *L'œil et l'esprit* (1985) - Gallimard Folio essais - Saint-Amand Montrond juillet 2012 - p.43

¹⁶⁸ BENOIST Jocelyn - chapter in *Language, Truth and Democracy – Essays in Honour of Jesus Padilla Galvez*

Je me souviens, lors d'une séance, après avoir pris place sur le divan et, après avoir commencé un propos dont le contenu m'échappe, et me semble-t-il, m'échappera à jamais, l'avoir achevé sur une interrogation qui concernait l'identité d'un tableau dont j'étais alors incapable de donner la moindre description et dont le nom du peintre qui en était l'auteur m'échappait également. La force (l'intensité pulsionnelle, caractérisée par la « couleur de la pulsion ») de cette interrogation était telle que je ressentais intensément le fait de ne pas pouvoir l'identifier, comme un manque, certes ne générant aucune douleur, qui me mettait dans une situation d'impuissance. Je me rendis alors compte que mon interrogation ne portait plus sur la recherche de l'identité du tableau mais sur le fait que je ne sois pas à même d'évoquer ce tableau pour que je puisse le désigner. Est-ce l'intensité de la pulsion née de la structure verbale élaborée préalablement, et qui concernait l'intégralité de la séance, qui avait exclu la possibilité de rester en contact avec un verbe qui m'aurait permis une description du tableau ? De la question « Quel est ce tableau ? », j'étais passé à la question : « Comment se fait-il que j'aie pu oublier Ce tableau » ? (je reprends la formulation qui me semble être celle que j'aurais pu utiliser au moment de cet épisode). La question était d'importance car j'avais conscience à ce moment précis que ce tableau était LE tableau emblématique qui représentait ce qui devait à mes yeux présider à un acte pédagogique. J'étais conscient que j'étais allé le voir plusieurs fois au Louvre, que lors d'une de mes visites j'avais observé que quelqu'un en réalisait une copie dont j'avais pu constater l'avancement. Ce tableau correspondait au moment de cette évocation, à ce que « la peinture » pouvait proposer de mieux, il était porteur d'un sens très important. Il me semble que je serais aller jusqu'au point de penser qu'il était celui qui, en rapport avec l'essence même de la peinture délivrait l'essence-même de la pédagogie. L'emphase mise dans mon propos d'alors, correspond-elle à la « couleur pulsionnelle » qui, devenue envahissante empêchait la nomination du tableau ? Est-ce que le Verbe s'était volatilisé ? Est-ce que cette bouffée affective qui survalorisait le tableau avait neutralisé le sens rationnel du verbe ? Est-ce véritablement, à ce moment précis, la charge affective liée à la représentation psychique du moment qui ne permettait pas au sujet d'entrer en relation avec une représentation psychique du tableau et empêchait tout usage, tout recours au langage pour délivrer verbalement sa représentation ? Il semble difficile de répondre à ce questionnement, car il est difficile d'affirmer une relation causale entre un affect débordant et une possible évaporation verbale à laquelle nous assistions. Il nous semble important pour apporter une réponse plus pertinente de dire que le verbe ne s'était pas volatilisé, ne s'était pas évaporé. La structure verbale sous-jacente ne semblait pas amputée, le verbe était empêché. La synthèse de tous les éléments que nous avons évoqués aurait certainement dû nous conduire à la possibilité d'une représentation qui aurait permis de nommer le tableau et de nommer son auteur. Qu'est-ce qui, alors, est à l'origine de cet « empêchement » ? Il ne provient sans doute pas d'une anomalie qui aurait intégré la structure verbale proprement dite au point de la modifier. L'empêchement nous semble correspondre à l'arrêt d'un mouvement qui devait nous conduire à une nomination qui correspondrait à la synthèse de tous les éléments délivrés par le verbe. Ne s'agirait-il pas d'un blocage qui empêcherait la synthèse des informations verbales concernant le tableau ? Le débordement dû à une survalorisation affective du tableau nous semble être déterminant quant à ce blocage.

Peut-on dire que l'on était en présence d'une pulsion dans laquelle le lien entre l'affect et la représentation était altéré ? L'*entrelacs tourbillonnaire* participait-il d'une distorsion entre l'affect et la représentation ? Est-il possible alors de dire qu'un trop d'affect risque

d'empêcher l'apparition de la représentation à laquelle il est uni ? En d'autres termes, un trop d'émotions peut-il altérer la représentation psychique avec laquelle il est en symbiose jusqu'au point d'empêcher son apparition ?

Lors du déroulement de la séance le propos tenu se structurait pourtant selon une logique grammaticale rationnelle cohérente. Mais, n'était-ce pas de l'importance inconsciente attribuée à cette cohérence que le champ relatif au sens s'était estompé, au profit d'une logique grammaticale qui, seule, faisait référence. La séance avait, sans doute, été portée par « l'agilité » verbale d'un penser qui avait donné au dire des résonances plus caractérisées par leur légèreté que par leur profondeur. Sans doute s'agissait-il d'un « défolement verbal » qui aurait conduit jusqu'à une perte du *sens*. N'avait-on pas été dans une logorrhée verbale, un flux de paroles qui éloignait le locuteur d'une cohérence en rapport avec un *sensationnel* ? Si nous considérons que « l'impossibilité à nommer » est aussi chronologiquement la conséquence d'un état émotionnel consécutif à la séance, l'expression d'un propos, certes grammaticalement correct, aurait entraîné un débordement affectif qui à son tour avait empêché la représentation et l'emploi du verbe concernant une représentation psychique.

Existe-t-il alors un lien entre la représentation et le verbe qui la concerne ? Peut-on dire que si la représentation est amputée du verbe qui pourrait la décrire, elle ne peut « être » ? A répondre par l'affirmative, nous pourrions dire que, dans ce cas : la représentation serait d'essence verbale.

Il serait donc nécessaire, pour qu'une représentation psychosomatique puisse apparaître, que l'*entrelacs tourbillonnaire* dans lequel elle est enchâssée soit équilibré, donc qu'il soutende la possibilité de l'émergence du verbe inscrit dans une rationalité qui le structure et qu'il structure. Ceci corrobore ce que nous avons présumé et que nous précisons d'une autre façon : ontologiquement, la pulsion, qui met en symbiose le psychisme avec le somatique, et le Verbe, atteste d'une insécabilité de l'un par rapport à l'autre dans la mesure où la représentation serait inséparable du verbe qui la structure.

Si nous considérons que la rationalité s'articule avec la cohérence, il nous est alors possible de distinguer l'organisation sémantique plus précisément syntaxique qui concerne le sens du mot (le rapport du signifiant au signifié) d'avec le champ logique dans lequel le concept, considéré comme un contenu de pensée s'organise dans une compréhension logique du monde. De cette distinction, il nous semble important de redire que le Verbe qui, ontologiquement, de par ses limites, participe d'une déperdition du réel, s'organise selon une tentative de cohérence explicative entre l'intérieur et l'extérieur, le soma et le monde. S'il s'est construit « intérieurement » selon une sémantique élaborée au fil du temps, la syntaxe ainsi élaborée a charge aussi de rendre compte de l'organisation du monde à partir d'une cohérence qui irait du « bon sens » selon Descartes¹⁶⁹ jusqu'à une mise en rapport avec la pertinence d'une science logique élaborée. Nous exprimons par-là, le fait que l'imprégnation verbale des premières années de vie¹⁷⁰ mise en œuvre dans un premier temps par la mère, à l'époque de Freud, puis se structurant progressivement dans le cadre de l'Institution Educative et des rapports « sauvages » que proposent les frottements

¹⁶⁹ première phrase du « Discours de la Méthode »

¹⁷⁰ dans laquelle l'affect joue un rôle fondamental

sociaux, permet de dépasser le cadre de l'acquisition d'un savoir organisé à partir de normes, en l'occurrence linguistiques, pour permettre la réflexion, dans le cadre de laquelle les contenus de pensée s'organiseront selon une logique autorisant l'accès à une certaine compréhension du Monde pour s'y mieux situer.

Il ne s'agit pas ici de rendre compte de l'organisation verbale chez un sujet et de savoir quelle est sa pertinence, il s'agit de dire ce qui se passe au moment où le verbe fait *sens*, en s'interrogeant à propos de ce qui justement fait *sens*. Car du constat, qu'en dépit d'une imprégnation verbale structurée dont nous avons évoqué le parcours, la pratique verbale en arrive à engendrer un état somatique dans lequel le verbe se noie au point de ne plus être apparent, atteste une fois de plus qu'il existe une interdépendance entre le *sens* qui lui est adjoint et la « bouffée pulsionnelle » qu'il a structurée dans un *entrelacs tourbillonnaire* qui par essence, se trouve être vivant.

Le constat que nous pouvons faire, dans ce cas précis, c'est qu'un discours a généré une pulsion que l'on peut qualifier de débordante, au point que l'organisation verbale qui a suivi se serait enfermée dans l'intérieur du sujet, la coupant du rapport qu'elle est sensée entretenir avec l'extérieur. La rationalité verbale n'appartient plus à une mise en rapport de l'Intime et du Monde par débordement de l'affect au moment de l'accomplissement de la pulsion. C'est certainement dans cette coupure que réside une bascule d'importance, mais c'est bien parce que c'est la pratique verbale qui a engendré un état pulsionnel débordant qu'il est possible de dire que le *sens* verbal contenu dans l'élan verbal a été englouti par l'affect au point qu'il nous soit possible de dire que le *sens* a basculé dans l'affect. Il s'est dissout en se réalisant dans le sensible. Comme le verbe est porteur d'un *sens rationnel-sensible*, le *sens rationnel* s'est dissout dans l'affect alors que le verbe s'estompait, il est certainement possible de dire que le verbe et le rationnel sont dans une symbiose qui autorise à penser que la force du lien qui réunit le verbe et l'affect participe de la symbiose entre le rationnel et le sensible. Dans ce cas précis, et en fonction de la coupure observée avec l'extérieur, le rationnel se serait dissout dans le sensible et il nous semble possible de dire que seul alors le sensible fait *sens*. Le dire à haute voix qui génère des sons, pourtant organisé à partir d'une syntaxe cohérente, a généré la dissolution du *sens-rationnel* dans le sensible en coupant le sujet du monde extérieur. Le terme de « dissolution » nous semble riche de l'homogénéité du liquide dans lequel s'est dissout un solide : l'eau sucrée a le goût du sucre. Par comparaison, il nous semble possible de dire que le sensible dans lequel s'est dissout le *sens-rationnel* est un milieu homogène dans lequel la rationalité a perdu sa fonction mais conserve une trace perceptible qui subsiste dans le rapport entretenu avec l'inconscient. Il est sans doute possible d'illustrer cette situation en nous référant à la façon dont l'apprentissage de l'histoire et de la géographie s'est mise en place dans l'école primaire de l'après-guerre. Combien d'élèves ont appris par cœur des résumés d'histoire ou de géographie sans qu'ils en comprennent la portée, en ce sens qu'ils étaient incapables de savoir de qui ou de quoi ils parlaient car ils ne pouvaient avoir une représentation psychique concernée par le soma des personnages ou des lieux dont ils parlaient. La mémorisation du texte concernait la mémorisation de « l'image » du texte, l'ancrage mémoriel concernait la calligraphie du texte et savoir sa leçon revenait à moduler le plus harmonieusement possible ou parfois le plus rapidement possible, pour montrer que l'on savait bien sa leçon, le résumé qui était sensé synthétiser le contenu de savoir de la leçon. Cette catégorie d'élèves ne faisait que restituer un texte à partir de sa « photographie » qui était devenue une partition qu'il

s'agissait de moduler pour montrer que savoir c'était être capable de restituer un texte conformément à la façon dont il avait été rédigé. Tout cela exprime plus clairement qu'un dire, s'il est coupé de la « représentation psychique » qu'il est sensé intégrer, perd son *sens*. Nous ne sommes plus dans une organisation verbale conceptuelle, nous sommes dans la restitution verbale de l'image d'un texte. Il est important de ne pas glisser sur le terme d'image qui est trompeur.

La représentation, comme nous l'avons signifié est, dans le cas que nous venons d'évoquer, d'essence verbale car, c'est à partir de l'organisation verbale qu'apparaît de façon fugace et imprécise¹⁷¹ « l'image » liée à la représentation. Est-ce à dire que le terme « d'image » tel que nous le signifions est impropre lorsqu'il concerne ce type de représentation ? Pour arriver à la représentation, il est nécessaire de mettre en communication tout un réseau cognitif qui met spontanément en relation : l'époque, le lieu exprimé de la façon la plus précise possible, les circonstances dans lesquelles s'est construit la scène représentant ce dont on veut se souvenir, les objets qui étaient présents lors du déroulement de la scène, etc C'est bien cette mise en relation, certainement "à disposition" dans l'inconscient qui permet l'émergence du souvenir. Si l'image perdurait, nous serions dans une réification qui nous indiquerait l'arrêt du mouvement pulsionnel. Il nous semble que l'arrêt sur image ne peut qu'être fugace de par le mouvement incessant en rapport avec la Vie du réseau inconscient qui est mis à contribution pour que la représentation apparaisse.

Il nous semble important, à ce moment de notre analyse, de faire un détour, certes succinct, par les neurosciences en nous référant aux énoncés de Lionel Naccache, qui nous permettent de dire que puisque l'inconscient est liée à une réalité physique repérable, le concept d'inconscient ne serait plus uniquement le fruit d'une pensée proposée par Freud.

« L'idée centrale de notre modèle postule l'existence de deux compartiments anatomiques et fonctionnels distincts au sein de l'architecture de notre cerveau.

D'une part une multitude de « petits » circuits cérébraux très spécialisés ne cessent d'élaborer à tout moment autant de représentations mentales inconscientes, en parallèle les uns avec les autres. D'autre part, il existerait un réseau neuronal absolument différent de tous ces autres circuits, dont le contenu correspondrait à chaque instant à la représentation mentale dont nous faisons l'expérience consciente. Nous appelons ce réseau neuronal unique en son genre l'« espace de travail global conscient ». Il s'agit donc bien là d'un modèle biologique de la conscience. »¹⁷²

Ce qui nous semble important et qui corrobore ce que nous avons supposé, c'est qu'il existe « une multitude de petits circuits cérébraux très spécialisés [qui] ne cessent d'élaborer à tout moment autant de représentations mentales inconscientes, en parallèle les uns avec les autres ». Il nous apparaît que l'inconscient est en perpétuelle ébullition durant toute la vie du sujet. A considérer les deux zones qui concernent le conscient et l'inconscient, l'espace de travail global conscient et la multitude de petits circuits cérébraux, ce que nous pourrions considérer comme constitutif du réseau inconscient, « il faut concevoir qu'à chaque instant mille représentations inconscientes sont aux portes de votre espace de travail global, mais que dans le meilleur des cas une seule d'entre elles raflera la mise et verra les portes s'ouvrir »¹⁷³

¹⁷¹ nous justifierons ces deux termes en nous référant à Lionel Naccache – Le Nouvel inconscient – Freud le Christophe Colomb des neurosciences - concernant le mouvement incessant lié à la vie des réseaux complexes en activité dans le cortex et les réseaux neuronaux non connectés à l'espace de travail global

¹⁷² NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient (Freud, le Christophe Colomb des neurosciences)*- février 2009 - Odile Jacob poche - juin 2018 - p.272

¹⁷³ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient- Ibid ...* p.275

Si l'espace global de travail conscient est disponible, il peut s'installer comme une forme de dialogue entre le réseau périphérique et l'instance centrale, si « la sollicitation du processeur périphérique intervient à un moment propice », c'est-à-dire quand l'espace de travail global est disponible. Alors peut s'établir une communication entre les deux en de très nombreux points d'articulation. Pour corroborer le terme de « fugace » que nous avons préalablement souligné, nous nous arrêterons à ce que nous signifie Lionel Naccache.

« La durée de ces discussions parallèles inconscientes est brève, de l'ordre de quelques dizaines de millièmes de seconde. Elle se caractérise par certaines traversées fulgurantes de bribes de ces discussions à travers tout le réseau global qui est massivement interconnecté »¹⁷⁴.

Si la métaphore utilisée par l'auteur est parlante, en donnant à l'espace global de travail la possibilité d'octroyer au réseau inconscient un dialogue, le vocabulaire utilisé est directement en rapport avec le Verbe puisqu'il s'agirait d'une « discussion ».

Cela rejoint la façon dont nous avons pressenti ce qui autorisait la représentation consciente, en ce sens qu'elle se structurait à partir d'un ordonnancement verbal dont nous avons évoqué l'origine et dont la constitution nous est signifiée par Guy Félix Duportail :

« La loi de constitution du sujet procède en effet par boucles temporelles rétroactives qui passent par la médiation de l'Autre, lieu de parole et du langage, avant de revenir au sujet. On se souviendra en effet que c'est grâce à *la réponse* de la mère à ses cris que *l'infans* devient sujet parlant. Son statut de *parlêtre* lui vient de l'Autre qui lui renvoie ses cris et ses pleurs avec la valeur d'un *appel* à mettre fin aux tensions du besoin qui le tiraille (la faim, la douleur, etc..) »¹⁷⁵

Nous retrouvons dans l'évocation de la structuration langagière de *l'infans* (le bébé qui ne s'est pas approprié une once de langage pour Lacan) ce rapport à l'affect, au sensible, qui marquera à jamais le verbe du sujet dans cette symbiose indéfectible qui caractérise l'affect et le Verbe. Comme nous l'avons déjà évoqué le verbe se structurera selon des critères grammaticaux que la linguistique et la logique permettent d'éclairer en concomitance avec l'imprégnation affective. Il nous semble alors nécessaire d'évoquer, les articulations qui sous-tendent l'organisation langagière en distinguant, sans doute de façon réductrice et schématique, la syntaxe relevant plus du champ linguistique et la sémantique relevant d'un champ logique dans lequel le concept occupe une place centrale.

¹⁷⁴ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient* - *Ibid ...* p.276 rt 277

¹⁷⁵ DUPORTAIL Guy-Félix - *Existence et psychanalyse* - *Ibid ...* p.110

1. La rationalité syntaxique

Comme nous l'avons énoncé pour évoquer la rationalité, et donc pour être à même d'évoquer un *sens rationnel*, il est nécessaire d'articuler la rationalité et la notion de cohérence. C'est sans doute en évoquant les différentes formes de la notion de cohérence en linguistique qu'il nous sera possible d'appréhender ce qui nous permettra de circonscrire ce qui appartient en propre à « l'organisation du Verbe ». Les formes de relations de cohérence peuvent essentiellement se répertorier à partir de quatre domaines, sans que cette classification soit exhaustive.

- la première s'inscrit dans la suite « logique » d'un récit. Après avoir fait ceci, X a fait cela, alors qu'il n'aurait pas pu faire cela s'il n'avait pas fait ceci : « après avoir installé l'échelle, il a pu accéder au grenier ». Cette suite temporelle inscrit la cohérence dans une *narration*.

- « Prendre à pleine main une barre métallique brûlante, occasionne une brûlure ». L'observation d'un fait permet de déduire les conséquences qui suivent l'observation. Un constat est le résultat, la conséquence d'une observation faite préalablement. Nous sommes dans une relation de cause à effet. Cette relation causale inscrit la cohérence dans une *causalité*.

- « Dimanche, X est allé pêcher, Y est aussi allé à la pêche ce même jour ». Nous sommes dans une comparaison. En comparant ce qu'ont fait X et Y on conclura qu'il ont eu la même activité, le sens commun dira qu'ils ont fait la même chose. Nous sommes dans une relation parallèle. Ce parallélisme inscrit la cohérence dans une *ressemblance*.

- « X est allé chez le coiffeur, il s'est fait coupé les cheveux ». La seconde proposition est plus détaillée que la première. La pensée étant plus précise, la seconde pensée est plus élaborée que la première. Nous sommes dans une cohérence liée à *l'élaboration*.

La cohérence s'inscrit dans des registres que sous-tend une organisation syntaxique. La grammaire devient donc la garante d'une organisation cohérente. Nous pouvons donc dire, puisque la grammaire garantit une cohérence qu'une rationalité verbale peut être garantie par une organisation grammaticale. Mais est-ce que cela suffit pour dire que puisqu'un texte est « correctement écrit », qu'il respecte les règles grammaticales qui régissent l'écrit et le dire, qu'il fait *sens* ?

2. Une rationalité sémantique

Nous avons bien conscience qu'à vouloir se référer à la signification des signes dans le langage nous ouvrons la porte à un champ logique qui organise comme un « call and response » infini des concepts dans lequel nous incluons les résonances sonores (puisque chez Saussure la phonétique permettra d'établir une distinction entre le signifié et le signifiant), qui est tellement vaste que nous nous bornerons à évoquer la façon dont Lacan a organisé un glissement du champ linguistique au champ psychanalytique, tout d'abord en inversant le rapport signifié/signifiant mais surtout en accordant une prépondérance au signifiant dans la distinction qu'il fait de l'un et de l'autre. C'est de ce nouvel ordre, ainsi promu, à partir duquel il décortique, entre autres, le concept freudien de pulsion pour le situer dans le champ de la structure, que nous nous attachons à évoquer une autre dimension du signifiant s'organisant à partir d'une distinction entre le signifiant et la structure. Cette démarche nous permettra d'élargir la compréhension du concept de pulsion chez Freud sur lequel nous nous sommes déjà penché.

Nous nous référons souvent, ainsi que l'a fait Lacan, au rapport saussurien entre le signifié et le signifiant qui fait *sens*. Au-delà de ce rapport un questionnement très vaste s'est structuré à partir du rapprochement qui s'est opéré, en sachant que la syntaxe est aussi une sémantique, entre le signifié et le concept. Ce rapprochement est certainement à l'origine de ce qui a pu donner au signifiant un statut plus riche et plus complexe, se caractérisant par la relation qu'entretiennent aussi une grammaire, pure logique, avec le concept. Cela nous a conduit à considérer le signifiant selon le biais des deux axes de la synchronie et de la diachronie à partir de ce que nous dit Jacques Lacan:

« Qu'on prenne le signifiant tout bêtement par le bout de la matérialité irréductible que comporte la structure en tant qu'elle est la sienne, qu'on l'évoque sous la forme d'un loto, et l'évidence apparaîtra qu'il n'y a au monde que le signifiant à pouvoir supporter une coexistence – que le désordre constitue dans la synchronie – d'éléments où subsiste l'ordre le plus indestructible à se déployer (dans la diachronie) : cette rigueur dont il est capable, associative, dans la seconde dimension, se fondant même dans la commutativité qu'il montre à être interchangeable dans la première. »¹⁷⁶

Il nous apparaît alors que toute interrogation portée sur le signifiant doit tenir compte de sa « mobilité combinatoire », dans la mesure où elle lui donne une évidente prépondérance, ne serait-ce que pour tenter de comprendre comment il s'articule, ou non, à la structure dans laquelle il est inscrit. Il nous semble donc important, dans un premier temps, de tenter d'appréhender ce que Lacan entend par « structure » dont il précise, avec déférence à l'endroit de Claude Lévi-Strauss, que l'emploi qu'il en fait « ne peut être tenu pour généralement confusionnel »

¹⁷⁶ LACAN- *Les Ecrits II - Ibid ...* p.135

« La catégorie de l'ensemble, pour l'introduire, trouve notre accord, pour autant qu'elle évite les implications de la totalité ou les épure. Mais ce n'est pas pour dire que les éléments n'en soient pas isolés, ni sommables : au moins, si nous cherchons dans la notion d'ensemble quelque garantie de la rigueur qu'elle a dans la théorie mathématique. « Que ses parties soient elles-mêmes structurées » voudra dire dès lors qu'elles-mêmes sont susceptibles de symboliser toutes les relations définissables pour l'ensemble, lesquelles vont bien au-delà de leur distinction et de leur réunion pourtant inaugurales. Les éléments y sont en effet définis par la possibilité d'être posés en fonction de sous-ensembles comme recouvrant une relation quelconque définie pour l'ensemble, cette possibilité ayant pour trait essentiel de n'être limitée par aucune hiérarchie *naturelle* »¹⁷⁷.

Une des conséquences directes de ces considérations permettra à Lacan d'écartier le terme de partie dans le rapport que pourrait entretenir ce terme avec « d'aussi redoutables inconnues qu'un organisme ». Il nous dira également que Freud a dénié à toute organisation de ses topiques « *la moindre réalité* » comme appareil différencié dans l'organisme,¹⁷⁸ pour conclure que la structure dont il parle n'a rien à faire avec l'idée de la structure de l'organisme. En considérant ensuite les quatre motions pulsionnelles freudiennes que nous avons déjà évoquées, dans quel champ d'organisation les situe-t-il ?

« C'est bien sur le support du signifiant que nous sommes dirigés par les propositions de Freud, et dès la première. Faut-il souligner que les retours où s'enchevêtre la seconde, marquent par les repères toujours grammaticaux que Freud donne toujours à ses reprises, qu'il s'agit bien d'un ordre du discours ?

A partir de là on ne manquera pas d'être frappé de l'indifférence combinatoire, qui se démontre en fait du démontage de la pulsion selon sa source, sa direction, son but et son objet. Est-ce à dire que tout est là signifiant ? Certes pas, mais structure. Aussi laissons-nous maintenant de côté son statut énergétique. »¹⁷⁹

Est-ce à dire qu'à s'être focalisé sur le démontage de la pulsion Freud a négligé toute considération sur la combinatoire liée aux signifiants contenus dans les sous-ensembles qui organisent (symboliquement) la pulsion ? Il ne s'agit sans doute pas d'une négligence, mais d'un présupposé qui laisserait à penser que Freud n'a pas jugé nécessaire de porter trop d'attention au signifiant puisqu'il est implicitement contenu dans les quatre motions dont il s'agit de montrer plus comment elles s'articulent entre elles dans le cadre que délimite la structure de la pulsion. Est-il alors possible de dire que ce qui fait *sens* ne concerne à ce moment précis que la structure ? Est-ce à dire également qu'il est nécessaire de « laisser de côté le statut énergétique de la pulsion » car nous risquerions de nous retrouver dans une proximité qui nous rapprocherait d'une « structure de l'organisme » nous écartant des recommandations énoncées par Lacan ? Freud confortera d'ailleurs l'analyse structurelle qu'il fait de la pulsion en s'attachant à cerner les polarités que nous avons évoquées préalablement et qu'il définit au nombre de trois. Nous comprenons bien que Lacan avait besoin de passer du niveau sémantique relevant du signifiant au niveau de la structure pour faire glisser la notion de pulsion dans le domaine de l'expérience du dire. En d'autres termes, ce glissement du signifiant à la structure, participe du glissement qu'opère Lacan du champ linguistique au champ psychanalytique

¹⁷⁷ LACAN - *Les Ecrits II - Ibid ...* p.125

¹⁷⁸ Ce qui nous semble une affirmation fondamentale qui opère une séparation essentielle entre l'inconscient freudien et l'inconscient cognitif qu'évoque Lionel Naccache

¹⁷⁹ LACAN - *Les Ecrits II - Ibid ...* p.136

« ..., un mode de la structure qui, pour être tiers, ne saurait être exclu, à savoir les effets que la combinatoire pure et simple du signifiant détermine dans la réalité où elle se produit. Car le structuralisme est-il ou non ce qui nous permet de poser notre expérience comme le champ où ça parle ? Si oui, « la distance à l'expérience » de la structure s'évanouit, puisqu'elle y opère non comme modèle théorique, mais comme la machine originale qui met en scène le sujet »¹⁸⁰

Ainsi, de ce glissement dont il avait besoin, Lacan pourra dire que la structure ne se résume plus à un modèle théorique mais est devenue une entité qui met en scène (nous reviendrons sur cette expression) le sujet, dans le champ de l'expérience du dire en l'installant dans le cabinet où se déroule la cure.

Notre interrogation peut aussi se porter sur le fait que Lacan ait écarté momentanément le statut énergétique de la pulsion. Est-ce que Jacques Lacan, en omettant la *poussée* ou plus précisément en la réduisant à la *source*, qui est la première des quatre motions pulsionnelles qu'évoque Freud, n'écarte pas un lien combinatoire qui nous parle d'un au-delà du symbolique qui caractériserait la structure même, dans un champ où il serait question du sensible ?

La motion de *poussée* se démarque ontologiquement du champ verbal autour duquel se structure la chaîne signifiante pointée dans chaque motion. Nous pourrions arguer, que le geste de « mettre de côté le statut énergétique » n'est pas neutre. Il risque d'éliminer un élément fondamental de la structure qui appartient à l'ordre du sensible. Il nous semble que le but de Lacan est bien de proposer une approche de la pulsion dans ce qu'elle a de rationnel en écartant ce qui touche au sensible, semble-t-il, pour y mieux revenir afin que le glissement qu'il opère du champ linguistique au champ psychanalytique, enrichisse la structure de la dimension sensible « là où ça Y parle ». Il nous invite à aller au-delà de la chaîne signifiante à laquelle Freud se référerait selon lui pour organiser son discours¹⁸¹ en s'attachant à dire que ce qui met en relation les quatre motions pulsionnelles, tel que lui les reconsidère, participe aussi de l'élaboration rationnelle de la notion de pulsion. Il rajoute donc à la rationalité du signifiant propre à chaque motion pulsionnelle, une rationalité qui réside dans l'agencement structurel des quatre motions, et cette rationalité là est celle qui permet d'appréhender au plus près la pulsion, c'est-à-dire à partir des articulations entretenues par la *source*, la *direction*, le *but* et l'*objet* (selon Lacan), en écartant la motion de *poussée* qui introduirait une dimension sensible. Freud, rappelons-le articule les motions de *poussée*, *but*, *objet* et *source* pour appréhender la notion de pulsion. La pulsion relève donc pour Lacan d'une structure essentiellement rationnelle qui, en glissant dans le champ psychanalytique change de statut. Le passage de la représentation théorique de la pulsion dont Freud ne ferait que rendre compte, entre dans un champ où la pulsion, par l'acte de parole, s'inscrit dans le champ *rationnel-sensible*. Cependant, si la *poussée* correspond à ce concept qui à lui tout seul peut représenter une relation définie pour l'ensemble, il nous semble difficile de la « détacher » de la structure freudienne, à laquelle Lacan a apporté quelques aménagements. Nous nous bornerons au constat qui veut que le passage dans le champ psychanalytique opéré par Lacan, acquiert une importance capitale de par le changement ontologique que subit la notion de pulsion.

¹⁸⁰ LACAN - *Les Ecrits II - Ibid ...* p.126

¹⁸¹ « ces repères grammaticaux que Freud donne toujours à ses reprises et qui sont de l'ordre du discours » déjà cité

Il reste, cependant, que le signifiant relève bien, selon Lacan, en marge de l'analyse que nous venons d'évoquer et qui concerne le champ d'appartenance des pulsions, d'un ordre qui concerne les « repères grammaticaux » et place les concepts, dans un ordonnancement grammatical qui et que sous-tend l'organisation verbale.

Nous avons déjà évoqué la déperdition qu'entretient le Verbe avec le réel : le verbe écrit ne peut pas évoquer l'intégralité du réel et en conséquence, à ne pas pouvoir, par essence, rendre compte de l'intégralité, le verbe doit être compris avec son manque, ainsi que nous l'avons déjà signifié dans notre deuxième partie. Or le manque, inhérent à l'écrit, s'estompe dans un dit porteur de sonorités qui nous conduisent à l'écoute des résonances de la finale qui font sens et qui nous parlent du *sens-sensible* (de cela nous avons déjà parlé). Il peut être utile de dire à ce propos, qu'il peut être intéressant de lire pour soi, à haute-voix, les écrits d'un auteur ou ceux que l'on a produits pour entendre les résonances de ce qui est écrit. Procéder ainsi, revient à rajouter du *sens-sensible*, et donc tout simplement à rajouter du *sens* pour arriver au *sens rationnel-sensible* porté par le Verbe.

Si nous revenons sur cette interprétation, ce n'est pas pour proposer un conseil d'ordre pratique en le justifiant, c'est pour dire que si ce sont la chaîne signifiante et (ou) la structure signifiante théorique qui « produisent » du rationnel dans le cas de l'évocation de la représentation sur laquelle nous nous penchons longuement – *l'entrelacs tourbillonnaire* nous parle plus de la concomitance entre la représentation et la pulsion, et de la symbiose entre le verbe et la représentation - il devient possible de penser que c'est, des limites de la rationalité portée par la chaîne signifiante et (ou) la structure signifiante théorique que provient ce que l'on pourrait appeler *l'espace vide du Verbe*¹⁸² Il nous est aussi possible d'évoquer les propos de François Châtelet qui, pour « démystifier la pensée spéculative » rappelait, dans chacun de ses cours, que jamais le champ épistémologique ne recouvrirait le champ du réel. Ainsi, ce serait bien des limites du sens théorique délivré par le rapport signifié/signifiant chez Saussure ou des limites de la chaîne signifiante et de la structure théorique signifiante chez Lacan qu'apparaît « *l'espace vide du Verbe* ». Ainsi, ce serait donc, le signifiant pensé en tant que concept, notamment par Lacan, dans la chaîne signifiante structurée par des grammaires élaborées à partir de règles de pure logique, qui serait porteur de ce « manque du verbe ». Si nous franchissons le pas de dire que ce « manque » appartient à l'essence même du signifiant ou du concept, nous comprenons que le concept ou le signifiant lacanien inscrit dans une chaîne signifiante lorsqu'on le pense, aura besoin de l'apport des « résonances de la finale » lorsqu'il sera dit, pour se situer, dans le cadre de l'évocation de la représentation, dans le champ plus pertinent du *sens rationnel-sensible*¹⁸³ Mais, c'est dans la prise de conscience des limites du concept que se joue alors, non pas sa crédibilité, (à l'impossible le concept ne peut être tenu) mais la compréhension de la nécessité de son ouverture, en disant que s'il lui est, par essence, impossible de rendre complètement compte de ..., l'incomplétude de « ses comptes-rendus » n'empêche pas la possibilité de le considérer selon une autre perspective qui porte à l'infini la façon dont il peut être envisagé. En ce sens, nous pouvons dire que de ses limites, il est possible de déduire l'essence illimitée du concept de par le nombre infini de possibilités à le reconsidérer. Il devient alors nécessaire de le revisiter, en permanence, pour une remise en perspective de

¹⁸² Nous utilisons cette expression en nous référant à « l'Espace Vide » de Peter Brook qui évoque l'espace scénique, considéré en tant « qu'arène où peut se produire potentiellement une vivante concentration ».

¹⁸³ nous incluons la présence du « corps d'y être », lors de l'acte de penser le concept

la structure à partir de laquelle s'organise sa pertinence. Il ne s'agit nullement d'une remise en cause du *sens-rationnel* dont il est porteur, il s'agit d'une remise en perspective avant qu'il intègre le champ du dire.

A le considérer par le biais de la contextualité dans laquelle il s'inscrit, il nous apparaît aussi que l'analyse contextuelle exige aussi, pour les mêmes raisons, une pratique de la remise en perspective. Nous définirons la remise en perspective comme étant cette possibilité, qu'offre la « marge de manœuvre » ou « l'espace de jeux » d'enrichir la compréhension du concept ou de la structure. C'est à partir de ce développement qu'il nous devient possible de comprendre l'interdépendance entre « the unboundness of the conceptual and the openness of the mind towards the world », dans l'exigence à se référer à un *sens rationnel-sensible*.

Nous nous sommes permis cette digression par rapport à la compréhension que nous cherchons à avoir de la « représentation » pour confirmer le rôle fondamental joué par le Verbe lors de son apparition et de sa constitution, mais certainement aussi pour dire qu'à éclairer le Verbe à partir d'une exploration du champ syntaxique et du champ sémantique, dans lesquels il se constitue selon des modalités propres au signifiant ou à la structure, il nous semble possible de conforter la conviction qu'il existe un champ de représentations d'essence verbale. Mais alors, où se situent les limites de l'interaction entre le Verbe et la catégorie de représentation que l'on a évoquée ? Est-ce que le fait que le verbe soit écarté de *l'entrelacs tourbillonnaire* par une motion pulsionnelle trop forte, participe de l'impossibilité de la représentation psychique ? S'il est possible de répondre par l'affirmative cela confère au « verbe » une place centrale. Que nous permet de dire l'observation de la séquence que nous avons commencée d'évoquer ?

Dans l'exemple que nous venons de donner, un individu tient un discours grammaticalement bien structuré mais, ce qui est dit ne fait pas *sens*, et pourtant le discours, loin de s'arrêter du fait de son *non-sens*, continue d'être tenu. Nous pourrions même aller jusqu'à constater que l'individu, tirant plaisir (nous sommes dans la sensation) du fait de parler, s'enferme dans cette sensation de plaisir en occultant le vide de son propos.

Il nous est même possible de dire maintenant, au moment où l'impossibilité de décrire le tableau survient, que le débordement affectif créé en amont, par un verbe structuré mais « non-habité », a donné à la dimension sensible une place telle que la représentation psychique ne pouvait apparaître. On peut donc penser que l'existence, l'apparition de la représentation psychique nécessite la présence de la structure verbale correspondante dans l'espace global conscient et que si cette structure verbale est circonscrite dans l'inconscient¹⁸⁴ la représentation l'est aussi et ne peut apparaître. Nous redisons donc ici, dans ce cas précis, « l'indivisibilité »¹⁸⁵ de la représentation et du Verbe, pour redire qu'il existe une catégorie de représentations qui est d'essence verbale. Il semblerait que le débordement affectif ait empêché le Verbe d'accéder à l'espace de travail conscient global,

¹⁸⁴ ce qu'il est possible de supposer car la représentation du tableau a été évoquée préalablement dans d'autres contextes et à plusieurs reprises,

¹⁸⁵ l'un ne peut pas être présent dans un champ, si l'autre n'y est pas

et comme ce dernier participe de l'élaboration de la représentation, il nous semble possible de penser qu'elle reste inscrite potentiellement dans le réseau inconscient. Nous retrouvons ici, au nom d'une symbiose entre la représentation et le Verbe, la complémentarité du *sens-rationalnel* et du *sens-sensible*, mais surtout leur concomitance et leur indispensable entrelacs dans le nœud-mouvement évoqué par Guy Félix Duportail. A nous référer au nœud borroméen, il nous semble possible de penser que l'accroche entre l'anneau qui concerne l'imaginaire et celui qui représente le symbolique s'est rompue, pour révéler le sinthome qui, à ce moment-là, atteste de l'organisation fracturée de l'un par rapport à l'autre.

Les faits qui suivirent cette interrogation que nous venons d'évoquer, qui concernait la perte de la représentation psychique et la perte du verbe, se déroula comme suit.

Comme la séance se terminait mon psychiatre me raccompagna à la porte de son cabinet, comme il avait coutume de le faire. Dans cet intervalle de temps, j'étais arrivé à retrouver la période durant laquelle le tableau avait été peint. Il avait dû être peint pendant, ou avait suivi, la période durant laquelle le contraste entre les zones claires et les zones obscures était de mise dans la façon de peindre (le clair-obscur). Cela correspond à l'époque du Caravage (1571 – 1610) et de Rembrandt (1606 - 1669). Je ne manquai pas, avant mon départ de faire part de la façon dont je pouvais maintenant approximativement dater le tableau. Le Docteur Moitrel s'empressa de me demander s'il ne s'agissait pas d'un tableau des frères Le Nain ? Je répondis par la négative d'une façon très affirmée, et après une poignée de mains, nous nous séparâmes, lui sur cette question certainement malicieuse et moi sur la représentation d'un tableau des frères Le Nain (Antoine, Louis et Mathieu) que je supposai, alors, accroché sur un des murs du cabinet. Je pouvais être aussi affirmatif, car il m'apparaissait impossible qu'un tableau qui ne pouvait qu'être détestable, puisse être accroché au mur qui se trouvait derrière le bureau. Pour corroborer cette impossibilité, un tableau aussi emblématique que celui que je cherchais à retrouver, ne pouvait avoir été peint par des frères qui s'appelaient Le Nain. Le signifiant du nom patronymique a grande influence selon Lacan sur la façon inconsciente dont est reconnu celui qui est désigné par ce nom. De cette considération purement lacanienne, on comprend aisément qu'il vaut mieux s'appeler Le Beau que Le Nain.

Je rentrai chez moi, et retrouvai la reproduction du dit tableau, à savoir le « Saint-Joseph Charpentier » de Georges de la Tour (1593 – 1652), contemporain des frères Le Nain, et qui, depuis quatre ans (2016), orne mon salon grâce à une fidèle copie, offerte par un ami, réalisée par son fils restaurateur de tableaux. Je n'aurai donc plus besoin d'une représentation psychique pour être en rapport avec ce fameux tableau, il est désormais présent « physiquement » dans l'intimité de mon espace de vie. L'histoire aurait pu s'arrêter là, et lors de la séance suivante, j'aurais pu dire que j'avais retrouvé le nom du tableau dont j'avais parlé préalablement, et la séance aurait pu suivre son cours sans qu'aucune interrogation supplémentaire à ce propos ait alimenté le propos. Or, ce qui se passa fut très différent. La séance se déroula sans qu'aucune émergence particulière concernant le tableau participe de mes souvenirs, et comme j'en avais l'habitude, une fois sur deux, j'allais m'asseoir sur le siège qui était réservé à cet effet devant le bureau de "mon psychiatre", pour rédiger le chèque qui correspondait au règlement des séances qui restaient dues. Après avoir rédigé le chèque, et en le tendant à qui de droit, je levai la tête, et quelle ne fut pas ma surprise ... une copie du « Saint-Joseph Charpentier » était accrochée au mur, juste à

L'endroit où j'avais supposé, une semaine plus tôt, qu'un détestable tableau des frères Le Nain était accroché.

A l'heure où je rédige ces lignes, il m'est impossible de rapporter ce qui s'est dit à ce moment-là, et ce qui a suivi. Je suis seulement en mesure d'évoquer, après avoir déroulé cette « histoire », cette « époque » qui a ponctué la vie inconsciente habitée par la représentation du « Saint Joseph Charpentier ». Celle-ci n'est, bien sûr, pas sans poser de nombreuses questions, et notamment toutes celles qui se rapportent à cet empêchement du Verbe que nous avons longuement évoqué et qui concernerait aussi une sorte de blocage à l'évocation de la représentation du tableau alors qu'il était peut-être présent sur la rétine donc transmis à l'espace de travail global. Aller jusqu'à conforter cette analyse, c'est prétendre que des structures langagières vides, expurgées de leur *sens-sensible*, peuvent aller jusqu'à entraver un phénomène purement physiologique, c'est-à-dire empêcher de « voir » ce que nous voyons, car elles empêcheraient de dire ce que nous voyons. Voir, signifierait donc être potentiellement en mesure de dire ce qui est vu ou représenté. C'est aussi dire, à ce moment que les structures langagières ont une dimension physiologique et qu'elles participent du vivant. Peut-on dire que voir, c'est avoir la possibilité de décrire ce que nous voyons et que s'il n'en n'est pas ainsi, l'empreinte de ce qui est vu, reste une empreinte que l'on pourrait qualifier de vide, alors même qu'il est possible d'envisager qu'elle soit présente dans l'espace global de travail? Peut-on dire que le vu, le présent sur la rétine, le représenté dans l'espace global conscient, s'il n'est pas communicable reste emprisonné dans un intérieur clos, devenu pathologique par l'impossibilité d'une libération par le Verbe ? Ce serait donc d'un empêchement du Verbe que viendrait l'empêchement de la restitution et peut-être de la constitution de la représentation. Si nous considérons que l'empêchement du Verbe relève d'un état pathologique qui place le sujet dans un état d'incommunicabilité verbale, serions-nous dans ce qui correspond à l'autisme ? Il nous est impossible de répondre par l'affirmative. L'autisme n'est pas considéré comme une maladie mentale, car cette pathologie trouve ses origines dans un trouble du développement concernant des altérations du cerveau qui se mettent en place avant la naissance. Est-il alors possible de dire que lors de la structuration verbale de *l'infans* - puisque comme nous l'avons évoqué, « l'affect de la mère » participe de la structuration verbale, dans ce cas, participerait de la constitution d'un terreau qui favoriserait un débordement à l'origine de l'empêchement verbal créant une coupure avec l'extérieur ? L'affect distillé par la mère aurait-il généré un affect à même de laisser libre court à une libération pulsionnelle non maîtrisée (par l'absence d'une structure verbale élaborée en rapport avec le refoulement créé par l'intelligence, selon Freud en 1905) plaçant le sujet dans un non-échange avec le monde extérieur. Cette privation représentationnelle aurait donc pour conséquence de stopper un échange entre le monde extérieur et le monde intérieur. Les stimuli venus de l'extérieur seraient écrasés par une pulsion qui a perdu sa dimension rationnelle. Sous l'emprise d'une telle pulsion, le sujet entre dans la dépendance d'un sensible qui pourrait le conduire jusqu'à un « débordement animal ». Il se trouve qui plus est, que s'il ne peut avoir conscience de cette carence représentative, à posteriori, son comportement risque d'être altéré. Que pouvons-nous encore supposer quant à ce débordement affectif qui écarte la possibilité de la représentation ?

Serions-nous dans le cas d'une représentation qui serait coupée d'un inconscient pourvoyeur de *sens* ou est-ce que la représentation n'aurait pas été admise dans l'espace de travail

global conscient alors qu'elle est présente dans l'univers inconscient? A vouloir alléguer l'existence et la fonctionnalité de l'inconscient, il nous semble intéressant de chercher dans les notions que peuvent nous livrer les neurosciences des éléments pouvant aider à leur compréhension .

3. Une incursion dans les neurosciences : Lionel NACCACHE

En effet, nous pressentons bien que c'est autour du concept de représentation que s'articulent les concepts de conscient et d'inconscient. Qu'est-ce qui peut légitimer l'existence de représentations inconscientes puisqu'elles ne sont pas apparentes dans l'espace de travail conscient global, et que leur existence ne peut être avérée qu'à partir d'une affirmation qui voudrait que, puisqu'elles sont ontologiquement insaisissables, il reste possible qu'elles existent? Sommes-nous dans ce raisonnement qui voudrait que l'on puisse affirmer l'existence d'un objet, dont on ne peut apporter la preuve de l'existence, tant que l'on ne peut pas prouver son inexistence? Tant que l'on ne pourra pas prouver « l'inexistence de licorne en uniforme de police sur la face cachée de la lune », nous pouvons dire qu'il existe une possibilité qu'elles existent effectivement sur la face cachée de la lune. (référence à Markus Gabriel qui va au-delà et démontre avec une précision quasi horlogère qu'elles existent réellement en articulant brillamment les concepts d'existence et de réalité). Que devient alors le concept d'inconscient qui ne serait pensé qu'en fonction de l'irrationalité d'émergences pointées, entre autres, par Freud à partir des rêves, des lapsus, des actes manqués, etc.. « suintés » par le dit-inconscient? Dire qu'une représentation est inconsciente, si nous ne pouvons attester de l'existence de cette représentation, relève alors de l'oxymore. Il nous semble donc important d'apporter la preuve de son existence, de laquelle il nous sera possible alors de déduire la réalité de l'inconscient.

Lionel Naccache, à qui nous nous référons, nous délivre une vision de la structure et du fonctionnement du système nerveux qui recouvre un champ cognitif déduit en partie de l'imagerie cérébrale. Nous nous référons entre autres, au fait que :

«... les autres formes d'informations inconscientes présentes dans notre cerveau sont explicitement représentées dans l'activité électrique de populations de neurones. Il devient donc légitime de parler ici d'authentiques représentations inconscientes. Répétons-le sous une autre forme, l'un des mérites de ce modèle est de donner enfin une assise neurobiologique au vieux concept de représentation : seules des représentations sont manipulées par notre esprit, et ces représentations seraient nécessairement codées dans les décharges électriques de neurones cérébraux.

Ancrer ainsi le concept de représentation dans celui de codage neuronal cérébral permet de s'interroger sur la distinction entre une représentation mentale et une représentation non mentale. Si d'évidence, toutes les représentations dont nous faisons l'expérience consciemment reçoivent de fait une accréditation immédiate au statut de représentation mentale, la question est plus délicate en ce qui concerne les informations représentées de manière inconsciente dans l'activité de nos réseaux neuronaux »¹⁸⁶

La distinction faite entre des représentations qui sont mentales et des représentations qui ne seraient pas mentales, ne nous conduit-elle pas à penser qu'il puisse exister des représentations qui n'auront jamais la possibilité d'accéder à l'espace de travail global conscient?

En distinguant quatre formes de processus inconscients qu'il catégorise à partir de la possibilité qu'a une information d'accéder à la conscience, Lionel Naccache nous apporte semble-t-il des éléments de réponse. Pour qu'une information puisse accéder à la conscience, il est nécessaire :

¹⁸⁶ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient* - *Ibid* ...p295 et 296

- a/ qu'elle soit explicitement représentée sous la forme d'un codage nerveux actif dans une assemblée de neurones.

- b/ qu'elle soit codée par un processeur nerveux anatomiquement connecté aux neurones qui composent l'espace de travail global.

- c/ qu'elle soit codée au-delà d'un niveau minimal d'intensité et au-delà d'une durée minimale, ces deux seuils (intensité et durée) doivent être atteints afin d'autoriser le mécanisme d'amplification attentionnelle descendante.

- d/ qu'elle soit codée alors que le réseau de l'espace de travail global conscient est disponible pour amplifier cette information, c'est-à-dire que le réseau global ne doit pas être occupé à ce moment-là par une autre tâche qui accaparerait ses ressources.

Ces conditions « d'admission » par l'espace global conscient, nous laissent à penser que si certaines informations ne sont pas « admissibles à la codification », elles ne seront pas admises par l'espace global conscient. Nous pouvons aussi constater que les critères requis pour que la codification puisse se faire nous permettent de déduire que la codification est inscrite dans un mouvement, dans une fluctuation incessante. Pour que la codification soit possible il est nécessaire que l'information ait la possibilité de varier, ne serait-ce que d'intensité ou de durée. Cette variation de l'information inscrite alors dans le réseau neuronal inconscient nous indiquerait que l'inconscient lui-même est concerné par ces fluctuations. Il est donc nécessaire d'éclairer l'articulation autour de laquelle se structure l'inconscient et la codification de l'information. C'est à partir des quatre processus de codification que Lionel Naccache distingue les différents inconscients. Il affirme également que la classification qu'il nous propose ne relève pas de l'arbitraire, car elle relève de « la taxonomie que nous propose le modèle de l'espace de travail global conscient [qui] n'est absolument pas arbitraire [car] sa formulation ne fait appel qu'aux idées fondatrices [qu'il a] déjà exposées »¹⁸⁷

a / Du premier processus évoqué, Lionel Naccache caractérisera un inconscient qu'il énoncera être de « *structure* » dans la mesure où il concerne nos neurones, leurs synapses, l'architecture des circuits neuronaux dont nous n'aurons jamais conscience parce que cette première couche d'informations est inaccessible à la conscience. Les phénomènes d'apprentissage participent à notre expertise mais sont à jamais inaccessibles à notre introspection consciente. Tout cela participe à d'innombrables informations qui ne sont pas représentées explicitement dans l'activité électrique des neurones, alors que d'autres informations inconscientes présentes dans notre cerveau sont explicitement représentées dans l'activité électrique de populations de neurones. Cette forme d'inconscient est de nature non représentationnelle.

Les trois autres formes d'inconscient correspondent à différentes représentations nerveuses inconscientes dont la plupart, sont selon Lionel Naccache indéniablement mentales.

b / *L'inconscient représenté mais non connecté à l'espace de travail global.* « Seuls les processus connectés à l'espace de travail global par des connections bidirectionnelles peuvent subir le mécanisme d'amplification attentionnelle qui, selon notre modèle, est

¹⁸⁷ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...* p.297

indispensable à la prise de conscience ». Ainsi qu'il nous l'a évoqué lors d'une première partie, Lionel Naccache, pour nous expliquer le phénomène de *blindsight*, évoque le « fameux colliculus » (qu'il est nécessaire de considérer comme un circuit neuronal parallèle qui conduit à une représentation inconsciente) , qui participe d'une représentation non connectée à l'espace de travail global conscient. Il ajoutera :

« En dehors du colliculus, de nombreuses autres structures nerveuses représentent explicitement des informations dont nous ne prendrons jamais conscience du fait de l'absence de connexions avec l'espace de travail global ». ¹⁸⁸

c / L'inconscient représenté et connecté mais non amplifié. Cette catégorie d'inconscient décrite à partir de l'espace de travail global concerne les représentations mentales (puisqu'elles empruntent une connexion reliée à l'espace de travail global) qui sont soutenues par l'activité de processeurs cérébraux qui sont anatomiquement connectés au réseau global, mais qui échappent à l'amplification attentionnelle indispensable à la prise de conscience.

d / L'inconscient représenté et connecté mais non amplifiable. Il se caractérise par le fait qu'il « semble bien que les représentations inconscientes puissent faire l'objet de manipulations intentionnelles, mais que la prise de conscience échoue systématiquement du fait d'une évanescence trop rapide. Cette évanescence très rapide est probablement secondaire à la fois à la forte dégradation visuelle du stimulus délivré, et à l'effet du masque qui se substitue au stimulus initial.

Il nous a semblé important dans un premier temps, d'avoir une vision synthétique¹⁸⁹d'un inconscient que l'on arrive à cerner à partir de la mise en relation de représentations codifiées à partir d'un processus dont on peut évaluer la charge électrique avec les conditions de son apparition. Il s'agit, bien entendu, de ne pas tomber dans le piège mécaniste qui voudrait qu'à connaître la constitution, c'est-à-dire à pouvoir répertorier tous les éléments pour en donner une description précise, les modalités de fonctionnement de la *machine*, on est en mesure d'en évaluer les performances en fonction de la valeur que l'on pourrait attribuer à sa production.¹⁹⁰ Ce qui nous préoccupe, c'est qu'après après avoir dit qu'il existait des représentations que nous avons caractérisées comme étant d'essence verbale, il nous semble nécessaire de pouvoir les caractériser par rapport aux autres qui ne seraient pas d'essence verbale et qui resteraient inconscientes, en les rapportant à la taxonomie proposée par Lionel Naccache. Cette démarche doit tenir compte d'un premier constat : la représentation consciente s'organise dans l'espace de travail global et elle est consciente. Nous considérons que les conditions qui conduisent au moment où s'effectue une prise de conscience sont les conditions qui permettent une « apparition » dans l'espace de travail global. Quelles sont alors les conditions de cette « apparition » ? Il nous semble essentiel de s'arrêter à l'importance que donne L.Naccache au « mécanisme d'amplification attentionnelle. » Cette expression engendre de nombreuses questions d'ordre physiologique.

¹⁸⁸ NACCACHE Lionel - *Le nouvel inconscient - Ibid ...* p.298

¹⁸⁹ qui articule énergie, localisation, modalités de circulation et de codification des représentations

¹⁹⁰ Nous utilisons un vocabulaire volontairement marxiste en référence au terme de « machine » utilisé par J. Lacan lorsqu'il évoque la globalité de l'organisme

Il nous semble possible de dire que l'amplification doit être en rapport avec l'intensité de l'impulsion électrique et magnétique qui participe de l'émergence de la représentation. En quoi cette intensité participe-t-elle alors de ce qui relève de l'attentionnel ? Nous sommes dans un mécanisme qui se caractérise, comme nous l'avons déjà dit par son intensité et sa durée. L'amplification serait-elle concernée par l'intensité alors que l'attention serait concernée par la durée de la représentation ? Nous sentons bien qu'il existe une interdépendance entre l'attention et l'intensité. Nous savons que l'intensité électrique est mesurable par un ampèremètre qui peut nous indiquer si le débit électrique est stable ou variable. Peut-on associer dans ce cas de figure l'attention et, la stabilité et la force de l'intensité, en ce sens que plus la stabilité de l'intensité durera, plus grande sera l'attention, et plus forte sera l'intensité, plus précise sera l'attention ? Si tel est le cas, l'attention peut alors s'évaluer indirectement à partir des mesures de l'intensité électrique et magnétique qui la constitue. De ces considérations, il ne nous est pas permis de dire que l'attention est directement mesurable, mais est-ce que cela suffit à l'exclure du champ quantitatif dans lequel la mesure fait référence ? Caractériser ce qui relève de l'attention à partir d'un champ quantitatif peut-il nous aider à répondre à la question de l'origine du « mécanisme d'amplification attentionnelle » qu'il soit montant ou descendant, c'est-à-dire montant de l'inconscient à l'espace de travail conscient ou descendant de l'espace de travail conscient vers l'inconscient ?

Il nous semble, qu'à interroger cette expression, nous sommes amené à dire que si l'attentionnel est uniquement constitutif de critères quantitatifs qui délimitent le champ de « l'intensité », l'attentionnel est mesurable. En conséquence, il se structurerait selon des critères qui relèvent du champ rationnel. Or, nous venons de voir que ce n'est pas le cas. Si nous nous posons la question de l'origine du « mécanisme d'amplification attentionnelle », il nous est toujours aussi difficile d'apporter une réponse pertinente. Est-ce l'attention qui déclenche l'apparition ou est-ce parce qu'une charge électrique devient assez intense, que l'apparition se fait en permettant à la représentation de perdurer ou non, selon la stabilité de l'intensité électrique et magnétique ? Est-ce aussi, vraiment l'attention qui stabilise l'intensité électrique qui la constitue ?

Posé en ces termes, nous ne pouvons répondre à ce questionnement. Nous pouvons bien dire que l'apparition dépend de l'intensité de la charge électrique, que l'attention dépend de la stabilité de cette charge, que l'attention peut moduler l'intensité, mais cela ne nous permet pas de statuer quant à l'origine de l'apparition de la représentation. Nous sommes en face d'une aporie qui provient de la difficulté que nous avons à articuler la variation d'une intensité électrique et magnétique relevant du champ quantitatif avec une "attentionnalité" dont nous pressentons bien qu'elle relève d'un champ qui, s'il est indirectement concerné par la notion de quantifiable, de par la possibilité qu'a le Sujet à « faire durer » une représentation en stabilisant certainement la charge électrique dont elle dépend, est autre. Est-ce cette disposition à « faire durer » que l'on nomme la concentration ? Il est sans doute intéressant de constater que dans le terme de concentration, deux modalités peuvent la caractériser. Peut-on parler de l'effet « zoom », à savoir que l'on peut rester sur la représentation de façon globale et la « faire durer », ou rester en contact avec cette représentation en allant quérir des détails qui la caractérisent. Dans l'exemple du « Saint Joseph charpentier », il est possible de « faire durer » la représentation globale du tableau, mais il est aussi possible d'aller chercher, de « zoomer » sur le regard de Joseph ou sur celui

de l'enfant qui tient la bougie, tout cela se rapportant exclusivement à la représentation qui apparaît dans l'espace de travail conscient. Mais, l'évocation d'une potentialité de "l'attentionnalité", ne nous permet toujours pas de statuer quant au déclenchement du mécanisme d'amplification attentionnelle.

Nous sommes confrontés à une aporie, et comme nous aimons à le signifier, la vertu de l'aporie, c'est une belle leçon de Derrida, est de donner la possibilité de la dépasser. Nous pensons que ce dépassement ne peut se faire qu'en sortant des limites du quantitatif, du rationnel pour apporter une incidence qualitative relative au sensible nous rappelant si besoin est, que le *sens* ne se situe pas dans la réification du rationnel mais qu'il s'exprime dans la symbiose vivante du rationnel et du sensible pour délivrer le *sens rationnel-sensible*.

Il nous semble peut-être intéressant de sortir de la taxonomie que nous propose Lionel Naccache, pour dépasser cette aporie, notamment en revenant sur le modèle jacksonien que la technologie scientifique a permis de dépasser, mais qui recèle dans la formulation faite à son époque, ce qu'on entend aujourd'hui par « modèle d'interprétation » ; un ensemble de désignations et de notions médicales qui pourraient nous permettre de mieux cerner le moment du « déclic » des conditions d'apparition de la représentation. Il semble nécessaire de rapporter les grandes lignes qui concernent le modèle jacksonien pour mieux saisir la terminologie qui concerne les lois de Ribot qui nous semblent porteuses d'un éclairage qui recentre les conditions de l'apparition de la représentation dans une articulation qui remet l'inconscient et les présupposés que l'on peut lui accorder, dans ce que Markus Gabriel nomme la « marge de manœuvre » ou « l'espace de jeu ».

Pour John Hughlings Jackson (1835-1911) le fonctionnement neurologique et cérébral obéit à des lois qui sous-entendent une hiérarchie des niveaux : les niveaux inférieurs voient leur fonction se libérer quand les niveaux supérieurs de contrôle deviennent défaillants. Ainsi, le système nerveux comprend trois niveaux disposés hiérarchiquement :

a / les réflexes qui appartiennent à la forme la plus simple et qui serait constituée par les réseaux médullaires.

b / le deuxième niveau concerne des informations sensorielles plus différenciées, il s'agit du niveau des aires motrices du cortex.

c / Le niveau le plus élaboré implique la participation d'un schéma global à accomplir (une représentation préalable) pour une coordination attestant d'une structure d'ensemble. Ce niveau correspond aux aires pré frontales.

Jackson va ensuite dégager trois critères qui permettent de parler d'évolution ou de dissolution :

- l'évolution est un passage du plus organisé au moins organisé.
- l'évolution est un passage du plus simple au plus complexe.
- l'évolution est un passage du plus automatique au plus volontaire.

Il nous a semblé important de retrouver cette taxonomie jacksonienne pour faire le constat qu'entre la taxonomie que nous propose Lionel Naccache et celle que nous propose John Jackson, la terminologie scientifique des neurosciences évolue au fil du temps (sur un siècle), vers un champ d'interprétation qui s'inscrit de plus en plus dans le quantifiable, le mesurable, le descriptif grâce à l'évolution de l'imagerie médicale. Nous noterons que Jackson avait déjà pu parler d'évolution ou de dissolution en se référant à la modification de deux états du système nerveux considérés à des instants différents. La notion de déplacement, de mouvement apparaît dans les neurosciences modernes, avec la notion d'intensité (mesurable) et d'amplification (indirectement quantifiable). Ce qui émerge de l'analyse jacksonienne en terme de différence par rapport à la dimension rationnelle évoquée, c'est la référence à la volonté. L'emploi de ce terme, nous fait-il glisser du champ inconscient à un champ où la conscience deviendrait de plus en plus présente ? Pouvons-nous dire alors, que grâce à l'apparition de nouvelles technologies, les neurosciences se sont éloignées d'un champ où la conscience peut faire référence, et surtout selon quels critères ? Dans le mécanisme d'amplification attentionnelle, il n'est pas question d'une quelconque référence à la volonté qui aurait pu être à l'origine de l'apparition de la représentation. A rester dans une structure caractérisée par sa rationalité, nous constatons qu'il nous sera difficile de cerner l'origine de l'apparition de la représentation. Dans notre cas, les neurosciences nous indiquent le mode de fonctionnement de la structure, nous indiquent les modalités de l'apparition de la représentation mais ne nous disent pas ce qui est à l'origine de cette apparition. Lorsque Jackson utilise les termes d'évolution et de dissolution, évoque-t-il le phénomène qui déclenche l'une ou l'autre ? Comme nous l'avons précisé, est-il possible de considérer la volonté comme la modalité qui autorise la convocation de la représentation à partir de la libération des pulsions évoluant dans le « réservoir » qu'est le ça ? Ce terme ne doit cependant pas nous conduire à considérer le ça uniquement en qualité de contenant, comme nous le signifie Lacan :

« L'image confuse du Ca comme « réservoir des pulsions » qui le repousse si justement de l'assentiment qu'elle reçoit d'un organicisme grossier, se redresse en effet du sens qu'elle reçoit dans notre perspective.

Pensons à la boîte aux lettres, à la cavité intérieure de quelque idole baalique, pensons à la *bocca de leone* qui, de les combiner, recevait à Venise sa fonction redoutable. Un réservoir oui, si l'on veut, voilà ce qu'est le Ca, et même une réserve, mais ce qui s'y produit, de prière ou de dénonciation missives, y vient du dehors, et s'il s'y amasse, c'est pour y dormir. Ici se dissipant l'opacité du texte énonçant que le silence y règne »¹⁹¹

Il est important de relever que Lacan se réfère dans ce court passage au ça qui recouvre un champ plus vaste que l'inconscient de la première topique. En effet, le ça pôle pulsionnel, en tant que réservoir des pulsions, englobe à la fois les représentations qui relèvent d'investissements concernés par les traces mnésiques, et les affects et les sentiments qui s'articulent avec la décharge, la poussée.¹⁹² Il nous semble important de noter que la seconde topique voit le jour en 1920, et correspond à l'avènement de ce que l'on nomme la métapsychologie freudienne de laquelle émerge les trois motions de narcissisme, de plaisir et de réalité sur lesquelles il s'appuiera pour structurer la deuxième topique. Ayant travaillé sur des textes antérieurs pour tenter d'appréhender ce qui se joue autour du concept de

¹⁹¹ LACAN - *Ecrits II - Ibid ...* p.136

¹⁹² la première motion pulsionnelle énoncée par Freud en 1915.

représentation, que ce soit « L'interprétation du rêve » (1900) ou « Pulsions et destins des pulsions » (1915) nous nous référons à la première topique pour inscrire le terme d'inconscient dans ce qui participe de l'approche au plus près de la notion de représentation. Si nous nous référons à Lacan lorsqu'il évoque le ça, c'est parce que nous trouvons une proximité entre le ça qui est le réservoir des pulsions, et l'inconscient qui serait « le réservoir des représentations ». C'est, il nous semble dans le terme de « réservoir » ou de « réserve » qu'il nous est possible d'établir une proximité entre le ça et l'inconscient, en sachant que l'un comme l'autre ne peuvent être compris uniquement dans une combinatoire qui relève du rapport contenu/contenant.

De cette évocation métaphorique du ça, proposée par Lacan, il nous apparaît que sont accumulées, voire entassées une multitude de souhaits (souvent des vœux pieux laissés à l'appréciation de l'autorité de la République de Venise) et de dénonciations. Il semble donc que ce qui s'amasse dans cette *bocca de leone* est en rapport avec des ressentiments, des souhaits qui nous parlent d'insatisfactions. Tout cela vient de l'extérieur et une vie a permis d'emmagasiner tout cela, en créant un bric à brac des insatisfactions qui heureusement sont mises sous l'éteignoir par le biais d'une mise en sommeil. Le ça a-t-il pour fonction essentielle de contenir, « d'endormir » la rancœur, les souffrances ? Peut-il être considéré comme le gardien d'une paix intérieure qui serait le résultat d'une pacification des fureurs et des turpitudes qui mettent les hommes en relation à l'extérieur ? A reprendre la fonction du refoulement qui empêche le débordement des pulsions doit-on être amené à assimiler l'autorité du sur-moi à celle du Doge de Venise ?¹⁹³ Cet univers, qui n'est pas sans nous évoquer les « Bas-Fonds » de Gorki, nous parle de tensions et de pulsions porteuses de vie, mais aussi de mort. Le ça a-t-il supplanté l'inconscient parce que Freud avait découvert la pulsion de mort, que l'on trouve bien présente dans la métaphore de Lacan concernant, *la bocca de leone* ?

L'inconscient serait-il aussi à rapprocher de cette boîte aux lettres, à considérer à partir de cette faculté à pouvoir conserver, à pouvoir mettre en réserve ? Lacan évoque des pulsions mises en sommeil dans le ça, en est-il de même concernant cet inconscient que nous caractérisons depuis le début de notre travail à partir de sa réalité qui est justement d'être inconscient, et dont nous percevons un écho provenant de la première topique qui nous conforte dans cette acception.

Notre passage par les neurosciences nous permet d'apporter un éclairage au propos du psychiatre qui a bien voulu m'accompagner, et que j'avais à l'époque, bien des difficultés à comprendre :

« Vous savez, les inconscients (le sien et le mien) travaillent ».

Ainsi, selon cette affirmation l'inconscient serait actif à notre insu, et serait-il actif dans le champ cognitif ?

¹⁹³ dans un texte de 1905, ce qui participe du refoulement des pulsions c'est une « faculté » propre au sujet, l'intelligence qui module le refoulement. Quelques années plus tard, dans « Malaise dans la civilisation » (1930), ce sont les instances du sur-moi qui participent du refoulement, nous montrant par là, que la deuxième topique permet une interdépendance entre les trois niveaux qu'articule Freud

« Nous avons ouvert ce chapitre en nous interrogeant sur la possibilité de « comprendre le sens d'un mot sans en avoir conscience ». Mythe ou réalité ? Vingt ans après l'apparition en 1986, des premiers résultats expérimentaux en faveur d'un « inconscient intelligent », la réponse à cette question est aujourd'hui sans équivoque : les représentations inconscientes abstraites existent, nous les avons rencontrées et les avons mises en images.

Un objet mental, aussi élaboré que la signification d'un mot écrit, objet culturel symbolique dont la maîtrise nécessite un long apprentissage peut être pensé inconsciemment. Cette découverte remarquable repousse à nouveau les limites de la richesse psychologique de nos processus mentaux inconscients. »¹⁹⁴

L'inconscient ne se résume donc pas à un espace dans lequel s'entasse ce que l'extérieur aurait déversé, une vie durant, tout cela perdurant dans un état d'endormissement. Nous retrouvons cette articulation qui a prévalu durant un certain temps et qui voulait que le conscient corresponde à un état de veille alors que l'inconscient correspondait à un état dans lequel les fonctions psychiques de la vie semblent suspendues. Les neurosciences, nous indiquent qu'il n'en est rien et que l'inconscient, comme nous l'avons déjà énoncé, est en perpétuelle activité, et ce, une vie durant. Certes, la notion en rapport avec l'intensité électrique et magnétique nous indiquerait que l'activité de l'inconscient serait variable. S'agit-il d'une variation de l'intensité de la totalité de l'inconscient¹⁹⁵ ou est-ce que certaines pulsions seraient plus intenses que d'autres, nous disant alors que l'énergie électrique et magnétique serait plus forte concernant certaines pulsions, et ce, selon le moment où elles existent ?

L'inconscient est maintenant plus caractérisé par ce que les neurosciences qualifient de réseau inconscient, et qui est actif indépendamment de l'espace de travail global. Il nous semble possible de dire qu'au moment où j'écris ces lignes, comme le réseau inconscient est actif, s'articulent, en « toile de fonds »¹⁹⁶, nombre de représentations dont certaines apparaîtront dans l'espace de travail global, alors que d'autres ne l'intégreront pas.

Le terme de réseau nous semble assez évocateur, et nous acceptons l'idée qu'il serait assez comparable à un réseau ferroviaire qui fluctue infiniment au gré d'impulsions électriques et de modifications qu'apportent la position de tous les aiguillages qui vont permettre au train de faire le trajet qui était prévu, mais qui peut-être modifié à tout moment en modifiant la position des rails au niveau du poste d'aiguillage. Dans le cadre de cette comparaison, il nous serait possible d'assimiler l'ensemble des rails qui constituent la totalité du réseau ferré au tissu neuronale en incluant les cellules gliales; l'aiguillage, c'est à dire le lieu où les rails bougent pour déterminer le trajet du train, aux synapses qui autorisent (certes aussi selon des modalités chimiques) la liaison entre les neurones ; et le poste d'aiguillage, l'endroit où se détermine à partir d'opérations logiques causales (si l'on abaisse telle manette, le trajet sera celui-ci et non un autre) le trajet, au processeur qui entretient et autorise le passage du flux électrique qui sous-tend le réseau neuronale inconscient. De cette comparaison nous dépassons le rapport contenu/contenant pour signifier l'inconscient à partir de la notion de modification, de mutation permanente qui caractérise un réseau parallèle qui se connecte, lorsque faire se peut, avec l'espace de travail global relatif au cortex cérébral. Il nous semble

¹⁹⁴ NACCACHE Lionel -*Le nouvel inconscient - Ibid ...* p.172 et 173

¹⁹⁵ ce qui avait conduit à penser que l'état énergétique de l'inconscient, pensé dans sa globalité, correspondait à un état d'étiage du conscient

¹⁹⁶ une expression qui nous semble très précieuse et que nous réinterrogerons pour évoquer la concomitance de deux champs de représentations

important de décrire ainsi l'inconscient pour dire aussi que, quelle soit la façon dont il est possible de le circonscrire, les fonctionnalités définies par Freud restent toujours aussi prégnantes, qu'elles relèvent de la première topique (caractérisée par des oppositions intra systémiques entre l'inconscient, le pré conscient et le conscient) ou de la deuxième topique (caractérisée par des oppositions intra et inter systémiques entre, et, dans, le ça, le moi et le surmoi). Nous pensons également, que la façon de penser l'inconscient à partir d'une fonctionnalité liée à l'activité d'un réseau neuronale complexe, fluctuant en permanence, nous aidera à éclairer ce qui concerne la catégorie de représentations à partir desquelles il deviendra plus aisé de préciser l'articulation entre le rationnel et le sensible, nous aidant ainsi à nous rapprocher du «Grand Secret » cher à Jean-Henri Fabre.

Nous restons cependant, après cette approche de l'inconscient, toujours dans un questionnement auquel nous n'avons toujours pas apporté réponse. La représentation s'impose-t-elle à nous en forçant les portes de l'espace de travail conscient ou est-il besoin de la convoquer pour qu'elle puisse être admise dans l'espace de travail global ? A-t-on la possibilité ou les moyens d'intervenir auprès de l'espace de travail global pour que la représentation apparaisse ? Si tel est le cas de quoi relève alors cette possibilité ?

Pour tenter de répondre à ce questionnement, il est nécessaire de se pencher de nouveau sur le tissu mémoriel à partir duquel il serait peut-être possible d'appréhender les conditions qui vont permettre l'apparition de la représentation dans l'espace de travail global, selon le biais d'une autre taxonomie.

En s'inspirant des idées de Jackson dont il a compris l'intérêt, Théodule Ribot (1839 – 1916), les utilisera à partir du constat que les amnésies progressives, par un travail de dissolution, conduisent à l'abolition complète de la mémoire. De là, il déduira qu'il y a un ordre dans la disparition de la mémoire. De cet ordre, il tirera une loi qui portera son nom et qu'il énoncera à partir de quatre constats auxquels nous tenterons de donner sens.

Il nous semble important de signifier, qu'il est nécessaire de ne pas confondre le contenu de mémoire, (dont il reste à préciser s'il s'agit d'éléments additionnables avec une potentialité inhérente à l'inconscient qui pourrait nous laisser penser qu'il peut correspondre aussi à un espace de création) avec la fonction mnésique qui consiste à mettre en place les conditions de l'apparition d'une représentation entendue dans son sens le plus large c'est-à-dire en considérant sa constitution à partir d'une combinaison des cinq sens. Lorsque Ribot évoque la disparition de la mémoire, évoque-t-il l'effacement de contenus de mémoire, ou évoque-t-il l'impossibilité de mettre en place les dispositions qui permettent à des représentations inconscientes d'apparaître dans l'espace de travail conscient (même si nous pensons que le contenu de mémoire dont la représentation nous rend compte et les conditions d'admission dans l'espace de travail global sont interdépendants) ?

Cette loi peut être énoncée comme suit :

- *Le nouveau meurt avant l'ancien*. Cela tend à dire qu'il existe ce que nous appellerons une imprégnation mémorielle due à la répétition de l'effort de mémoration puis de remémoration, tout en sachant que se remémorer souvent un même souvenir, demande moins d'effort. Le « laisser passer » accordé par l'espace de travail global est plus vite délivré si le même souvenir se présente fréquemment.

- *les souvenirs personnels s'effacent en descendant dans le passé*. A vouloir se remémorer des souvenirs que l'on peut repérer par rapport à une datation plus ou moins lointaine, il apparaît que les souvenirs les plus éloignés disparaissent les derniers. Ceci est corroboré par le fait que le premier souvenir semble à jamais inscrit dans l'espace inconscient, et que la pertinence de sa résurgence reste intacte pour la durée de la vie du sujet.

- *les souvenirs d'ordre affectif s'éteignent plus difficilement que les souvenirs d'ordre intellectuel*. Nous sommes dans cette troisième considération relative à la loi de Ribot dans la distinction des deux champs dont nous prétendons qu'ils sont indéfectibles au point que la prédominance d'un champ par rapport à l'autre, au détriment de l'autre, risque de générer un déséquilibre pouvant conduire jusqu'à un état pathologique. Or, il nous est dit ici, que l'affect, dans le cadre de l'univers mnésique, occupe une place importante dans la structuration intellectuelle. Nous pouvons sans doute dire par rapport, à nos développements précédents que « la couleur affective de la représentation » est plus importante, dans la mesure où elle s'inscrit plus longuement dans le tissu mémoriel, que la structure intellectuelle avec laquelle elle s'inscrit et qu'elle sous-tend.

« Les souvenirs affectifs sont l'expression immédiate et permanente de notre organisation. Ils sont ce qu'il y a de plus intime, de plus tenace. Les savoirs intellectuels sont en quelque sorte plus extérieurs à nous et donc plus fragiles ». ¹⁹⁷

Il nous semble comprendre que de « l'expression immédiate et permanente de notre organisation », il soit possible de dire :

a / que le tissu mémoriel est « connecté » en permanence avec ce que le sujet échange avec le monde extérieur. Il existe donc une présence insoupçonnable et donc insoupçonnée de l'inconscient à chaque instant de la vie du sujet qui le place dans un rapport singulier au monde et qui dépendrait de la façon dont l'inconscient se serait structuré. Nous en viendrons à dire qu'appréhender le monde, c'est l'appréhender avec un inconscient qui est à chaque instant présent et sans doute aussi déterminant. La réaction engendrée dans l'instant présent participe de l'affleurement du doux murmure des couleurs affectives de l'inconscient, en ce sens qu'elle ouvre une fenêtre qui permet à l'intime de respirer avec le monde.

b / qu'il nous est possible d'évoquer également, une vigilance de l'inconscient qui veillerait à articuler, dans la continuité, l'instinct et l'intelligence. Qu'il nous apparaît que l'évocation de la présence de souvenirs affectifs que nous situons plus dans le sensible, nous invite à considérer que l'inconscient est aussi concerné par le sensible. Il se manifesterait, car inscrit dans la chair, par un à « fleur de peau » qui produirait des réactions instinctives se

¹⁹⁷ NOIZET Georges (1925 - 1984) - *Des conduites à la personnalité - (Notes du cours de 1967 à 1968)* - source internet.

manifestant par des réactions physiologiques tangibles (recul, écarquillement des yeux, arrêt de la respiration, etc..).

- *ce sont les automatismes les plus anciennement installés dans l'organisme, les automatismes moteurs qui résistent le plus longtemps à la détérioration pathologique.*

De ce constat, Ribot indique que la mémoire se manifeste d'abord au niveau biologique. On ne peut parler de mémoire, qu'en s'appuyant sur une infrastructure dans laquelle se capitalisent des liaisons, des associations se complexifiant pour aller du soma jusqu'à la psyché qui correspond à l'activité mentale englobant l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes du Sujet. De cette conception, en rapport avec la théorie de l'évolution, il est possible de déduire que plus la capitalisation verbale sera importante, plus importante sera la mémoire psychique. Il est cependant intéressant de noter que le tissu mémoriel ainsi décrit, nous propose un tissu homogène dans lequel le psychisme s'organise à partir du somatique. Ce serait donc de la préhistoire de l'homme jusqu'à nos jours que se serait construit un inconscient en rapport avec l'évolution de l'homo sapiens en sachant que cette évolution implique des modifications structurelles et fonctionnelles du tissu cérébral. De ce constat, nous pensons qu'il est possible de centrer notre propos sur un inconscient dont les résurgences et la compréhension peut être mis en lumière à la fois par les moyens que la technologie scientifique moderne nous permet d'appréhender et par les investigations faites par Freud,¹⁹⁸ (qui, bien que contredites par ce que les neurosciences peuvent maintenant mettre en évidence, font référence quant à la démarche mise en place pour interpréter la façon dont un sujet évoque la problématique qui s'impose à lui. Il s'agit essentiellement de rester au plus près de la méthode freudienne qui lui a permis, à partir de l'interprétation du discours du patient, notamment lorsqu'il relate un rêve, d'organiser des présupposés relatifs à un champ descriptif mais aussi fonctionnel de l'inconscient qui seront aussi confirmés par les neurosciences. Ainsi, s'il existe des divergences entre l'inconscient freudien et l'inconscient cognitif il reste possible de constater qu'apparaissent des convergences attestées par la confirmation de certaines intuitions freudiennes.

- le concept d'idéation évoqué par Freud, a été confirmé par l'existence tangible de traitements sémantiques inconscients mis en lumière par les neurosciences.

- en disant que chaque processus psychique (puisque l'idéation a déjà été mise en exergue) fait d'abord partie du système psychique de l'inconscient et qu'il peut selon certaines circonstances passer dans le système conscient, Freud avait déjà anticipé ce que confirme Lionel Naccache :

« Cette hypothèse théorique est en parfaite harmonie avec la description neuroscientifique contemporaine de la dynamique des représentations mentales ».¹⁹⁹

- lorsque Freud écrit : « Le fait de devenir conscient dépend de l'orientation d'une certaine fonction psychique, l'attention, qui semble-t-il, ne peut-être dispensée qu'en certaines quantités et qui peut être

¹⁹⁸ conception topique de l'inconscient, contenu sexuel infantile de l'inconscient, immortalité des représentations, etc..

¹⁹⁹ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...* p.319

détournée des pensées en question par d'autres buts ...[...] Notre réflexion consciente nous montre que notre attention suit une voie déterminée. »²⁰⁰

Tout cela nous conforte dans l'idée que l'attention participe au mécanisme de la prise de conscience:

« Dès qu'une représentation mentale est suffisamment intense, Freud semble postuler, tout comme nos modèles actuels, qu'elle sera capable de solliciter ce mécanisme attentionnel et de parvenir à notre espace de travail global »²⁰¹

En écrivant que : « ce n'est pas la formation psychique qui nous paraît changer, mais son innervation » Freud établit un pont entre la neuro-anatomie et la neurophysiologie, et la psychanalyse. Qui plus est, il nous semble bien que Freud aurait bien souhaité étoffer le rapport entre ses intuitions et des confirmations qu'auraient pu lui apporter les sciences relatives au système nerveux de son époque. Il semble bien que la profondeur de ses analyses l'ait conduit à produire un système qui, en passant du stade descriptif à des considérations relevant de l'ordre du fonctionnel, ne pouvait être porté que par une pensée rendue spéculative eu égard au niveau de connaissance des neurosciences de l'époque. Il nous semble être à cet égard, *le Jules Verne de l'inconscient* qui créa un univers dont les fondements ne pouvaient reposer que sur des présupposés, et de cela, il nous plaît à dire qu'il en avait certainement inconsciemment conscience. Nous laisserons le mot de la fin, concernant la façon dont il est possible d'appréhender la quête qu'a menée Freud pour tenter de délivrer une compréhension des mystères qui déterminent la conduite humaine, à Lionel Naccache :

« Ce qui constitue ainsi à mes yeux l'unique mais inestimable héritage de la pensée de Freud concernant l'inconscient, c'est précisément cette posture consciente interprétative et non le contenu de ses interprétations qui, elles, me semblent erronées ». ²⁰²

De cette tentative de compréhension des modalités de l'apparition des représentations psychiques, à partir de la connaissance de la structure nerveuse du Sujet et de ses fonctionnalités, il nous semble nécessaire de répertorier les différentes catégories de représentations en nous limitant, dans un premier temps aux critères relevant de la vue. Nous reviendrons ensuite sur les autres sens en les considérant à partir de leur incidence sur ce que nous nommons *l'entrelacs tourbillonnaire*, en présupposant, pour l'instant que le cinq sens (nous nous limiterons pour l'instant à ce nombre, même si nous reviendrons sur l'idée d'un sixième sens [la pensée, qui englobe le penser et son contenu] proposée par Markus Gabriel, que nous estimons être très proche de celle de notre *entrelacs tourbillonnaire*) s'organisent selon des modalités interdépendantes, où l'importance de l'un par rapport aux autres varie selon les variations de la situation dans laquelle évolue le Sujet.

²⁰⁰ NACCACHE Lionel citant Freud - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...* p. 323

²⁰¹ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...* p.324

²⁰² NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...*

Il nous apparaît dans un premier temps que nous pouvons classer les représentations en deux grandes catégories : celles qui concernent la concomitance d'une réalité tangible qui correspond au champ visuel accessible, avec son reflet, sa représentation dans l'espace de travail global et qui concerne donc les instances « supérieures » du système nerveux rendant compte directement et concomitamment de l'extérieur et celles qui sont inscrites dans le réseau inconscient et qui peuvent accéder à la conscience ou à une semi-conscience²⁰³ c'est-à-dire qui sont présentes dans l'inconscient et le préconscient et qui sont essentiellement relatives à la mémoire.

a / les représentations qui s'inscrivent dans une concomitance avec l'extérieur.

Il s'agit de ce qui touche à la vue. (nous nous limitons pour l'instant à ce sens – la vue - en présumant que les autres sens s'articulent semblablement à *l'entrelacs tourbillonnaire* Nous ne nous attacherons pas à tenter une explication descriptive ou fonctionnelle de ce phénomène, tant il nous semble complexe, nous nous limiterons à tenter de comprendre ce que proposent les différentes représentations que nous aurons pu répertorier en les décrivant pour tenter de savoir en quoi elles influent sur l'articulation extérieur-intérieur entretenue par le Sujet.

La représentation est « le reflet » d'un extérieur éclairé par une source lumineuse. De l'intensité de la lumière dépendra la « pertinence » de la représentation. Si *l'extérieur accessible* est éclairé de façon suffisante et non excessive la représentation sera précise. D'image renversée sur la rétine, la représentation retrouvera dans l'espace de travail global une orientation qui correspond à l'orientation extérieure. Les couleurs sont présentes dans le cadre de cette représentation. Nous sommes dans le seul cas où la représentation qui concerne un sujet vivant est concomitante avec *l'extérieur accessible*. Dès l'instant où le sujet ouvre les yeux, si l'extérieur qui l'environne est éclairé (ce que nous nommons *l'extérieur accessible* n'est pas exclusivement concerné par la vue mais nous nous bornerons à appréhender, pour l'instant, à partir de ce sens), la représentation de cet extérieur apparaît dans l'espace de travail global, grâce aux différentes fonctions des organes qui concernent le phénomène de la vision (la cornée, le cristallin, l'humeur vitrée, la rétine, le nerf optique et le lieu localisable de l'espace de travail global où la représentation apparaît). Les nouvelles technologies dites numériques permettent de fixer sur un support papier, pellicule ou écran numérique le « reflet » d'un extérieur éclairé. Par analogie il nous est possible de constater que la représentation numérique correspond en tout point à la représentation qui serait apparue à un instant donné dans l'espace de travail global d'un Sujet en rapport avec le même espace visuel accessible. Nous n'interrogerons pas la pertinence de la comparaison tant elle ouvrirait un champ de réflexion qui concernerait non la pertinence des performances de la technologie créée par l'homme mais l'utilisation que l'on pourrait faire du support numérique auquel il serait possible d'apporter des modifications de façon insidieuse. Pour l'instant les enregistrements faits par les caméras de surveillance font encore foi et atteste de la performance d'une technologie qui est à même de produire des représentations de la réalité accessible à un instant donné. Le temps et l'espace peuvent être consignés dans des représentations que l'on qualifie d'images photographiques ou cinématographiques qu'il sera nécessaire d'asserter. Nous voulons seulement dire que la

²⁰³ nous avons conscience d'introduire un concept d'importance lourde de présumés que nous nous efforcerons de rendre cohérent

possibilité qu'offre la technologie de donner une représentation d'un espace éclairé accessible atteste aussi de la performance d'organes vivants qui participent de la représentation d'un extérieur accessible au point de dire que le système qu'ils constituent est fiable. La vue permet en effet d'éviter les obstacles concrets contre lesquels nous nous heurterions si elle n'était pas fiable.

Se pose alors la question de la durabilité de ce type de représentation qui s'est imprimée – la fonctionnalité de l'espace de travail global nous permet de penser que ce terme nous semble plus adéquat – de façon éphémère dans l'espace de travail global. Mais est-ce que cette représentation est de type évanescent au point de disparaître complètement ? A partir des constats faits par les neurosciences, la représentation « descend » dans le tissu inconscient, là où se structure la mémoire. Lionel Naccache nous laissera entendre à partir de l'expérience des lettres de Sperling que :

« ... lorsque nous sommes conscients d'une information, sa représentation mentale est affranchie des contingences temporelles, et son destin ne suit plus les lois inexorables de la décroissance exponentielle ! A très long terme, la mémorisation en mémoire dite épisodique, c'est-à-dire l'élaboration des souvenirs de certaines de nos expériences conscientes est une faculté qui est bien évidemment réservée à nos seules représentations mentales conscientes. **On ne se souvient jamais de quelque chose dont on n'a pas fait préalablement l'expérience consciente** »²⁰⁴

Nous érigerons cette dernière phrase au statut de règle, concernant la mémoire. Est-ce à dire que toutes les représentations qui ont été conscientes sont à jamais gravées dans le tissu mnésique et surtout conservent-elles leur structure initiale ? Sans que nous puissions justifier notre réponse, le passage précité nous invite à penser qu'il existe d'autres types de mémorisation que celle que L. Naccache nomme « mémoire dite épisodique ». En effet, en éprouvant la nécessité de spécifier ce type de mémoire, Lionel Naccache nous ouvre la possibilité de penser qu'il en existe d'autres types.

Ainsi l'espace de travail global devient le lieu de référence pour la mémoire, en ce sens que toute représentation qui aura été admise en qualité de représentation dans l'espace de travail global aura la possibilité d'intégrer le tissu mnésique. Il nous semble possible de dire ensuite, que plus une représentation spécifique réapparaît dans l'espace de travail global, plus le circuit inconscient à partir duquel elle se constitue verra ses possibilités fonctionnelles accrues, rendant ainsi plus facile son accessibilité. Nous nous référerons également à une des lois de Ribot qui veut que plus l'empreinte affective est forte plus l'empreinte mnésique perdurera sans être trop altérée.

Nous serons amenés par la suite à distinguer deux champs d'apparition des représentations provenant du tissu mnésique : celles qui reviennent dans l'espace de travail global parce que nous les avons « convoquées »²⁰⁵ et celles qui retrouvent l'espace de travail global sans qu'aucune « convocation » ne leur ait été adressé.

²⁰⁴ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...* p.236

²⁰⁵ en distinguant celles qui apparaissent directement et celles qui apparaissent consécutivement et donc indirectement à la « convocation », - si comme le dit Jean-Laurent Cochet, l'attaque est contenue dans la finale, la convocation du premier mot du discours contient la convocation de tous les autres mots qui constituent les séquences du discours jusqu'à la ponctuation de la finale, en conséquence nous considérerons comme indirecte la « convocation » des autres mots

b / un type de représentations qui ne rend pas compte de l'extérieur accessible mais qui relève de la réfraction de la lumière et que nous considérons comme relevant de l'extérieur accessible.

Nous évoquons ce type de représentation uniquement à partir de nos propres expériences, tout en précisant, comme le dit André Charrak « ce qui m'est intime n'est pas nécessairement personnel ». Il nous est fréquemment arrivé de regarder longuement un extérieur accessible surexposé en terme de lumière puis de fermer les yeux en rabattant nos paupières sur le globe oculaire. (Le fait de fermer les yeux fait basculer la représentation dans l'intérieur mais, puisqu'elle provient de l'extérieur, nous considérerons que nous sommes en présence d'une *représentation extérieure* intériorisée). Que se passe-t-il ? Une couleur s'impose comme unique représentation dans un champ qui recouvre l'intégralité du champ visuel. Son intensité varie et la couleur évolue au point d'approcher une couleur proche sur le spectre des couleurs. L'intensité des couleurs ainsi modulées diminue et la représentation s'estompe. Que s'est-il passé pour que la représentation homogène d'une couleur occupe l'intégralité du champ représentationnel ? Il nous semble que la cornée et le cristallin ont joué le rôle du prisme qui rend accessible le spectre des couleurs parce que l'extérieur était soumis à une surexposition lumineuse, ce qui expliquerait que c'est une représentation de la lumière qui apparaît par le biais de la couleur. Nous ne saurions répondre à l'interrogation qui voudrait que l'on puisse expliquer pourquoi il s'agit d'une couleur qui occupe le champ visuel plutôt qu'une autre.

En effet, en fonction de nos observations, nous avons souvenir (ceci corrobore que nous sommes bien en présence d'une représentation qui a été consciente) de représentations concernant non seulement les couleurs primaires mais aussi les couleurs secondaires qui recouvrent le champ des couleurs visibles par l'homme. Nous ferons également le constat que ce type de représentation, comme celle que nous avons évoquée précédemment, ne faisant pas appel au tissu mémoriel lors de sa première apparition, participe d'une impression de l'extérieur (ici une représentation d'une partie du spectre lumineux) qui aura la possibilité d'intégrer le tissu neuronal inconscient duquel elle pourra de nouveau apparaître.

Est-ce que cette représentation réapparaîtra à l'identique de ce qu'elle est apparue lors de sa première impression dans l'espace de travail global, c'est-à-dire avec la même intensité ? Nous préférons différer notre réponse car il nous semble important pour l'instant d'essayer de circonscrire tout ce qu'implique ce que nous appellerons la représentation des couleurs qui est à notre avis porteuse d'un *sens* nécessairement *sensible* car aucune rationalité ne sous-tend une telle représentation²⁰⁶. Il nous est cependant permis de dire que l'organisme humain rendra compte par la suite de la couleur à partir d'une première représentation qui se sera inscrite dans le tissu mémoriel.

Nous sommes, dans le cas de la première représentation, en rapport avec une couleur qui se caractérise par son intensité, une intensité poussée presque à son paroxysme. Le fait que l'intensité baisse provient du fait que le tissu représentationnel qui caractérise l'espace de

²⁰⁶ ce serait, déjà à ce niveau de l'analyse, antinomique de supposer une rationalité du sensible

travail global n'a pas fonction de conserver la représentation mais seulement de la faire advenir. Que la couleur perde de son intensité ne signifie pas qu'elle se dégrade : cette perte d'intensité est relative à la fonctionnalité du récepteur sensible vivant qu'est le tissu cérébral. Il nous est alors possible d'évoquer ce qu'on appelle une couleur pure, un terme qui a concerné un courant artistique de peinture qui s'étendit de 1905 à 1914, le fauvisme ; le début de la guerre éteignant toutes les inspirations des membres qui ont contribué à son avènement. Il s'agit de peindre en fonction d'un ressenti qui se prolonge, plus qu'il ne se construit, dans le perçu inaugural que renvoient des couleurs vives, intenses et chaudes. Un des jardins de Collioure (L'estaque) de André Derain (1880 – 1954) donne place à l'intensité d'un rouge qui libère les émotions à partir desquelles il advient. Nous sommes bien dans ce « murmure indécis des couleurs » dont nous parle Merleau-Ponty, même si, ici, il se voudrait tonitruant, qui nous délivre un message dans lequel l'universalité et l'ouverture aux choses se font sans concept. Nous sommes loin de la rationalité des tailles-douces chères à Descartes qui lui suffisent à rendre compte à partir de leur contour de la réalité accessible. Nous ne sommes pas non plus dans les déclinaisons du « rouge » qui, du carmin au vermillon en passant par le grenat, donne *sens* à des proximités par le biais de la comparaison. Ici, l'intensité devient le référent du *sens*. Nous sommes donc dans le cas d'une représentation vierge de grammaire, de langage, d'où coule la sensation ... une sensation où la réalité accessible fait *sens* à partir d'un ressenti qui nous place dans le tangible de notre existence au moment où il est. Nous évoquerons le travail de Josef Nadj que nous aurions souhaité rencontrer, qui en créant des univers dans lesquels des corps se meuvent dans un rapport sonore qui s'élabore dans la simultanéité de leur mouvement, au milieu d'images qui évoquent la vie au gré de changements qui s'effectuent dans le rapport qu'elle entretient avec le devenir d'un être, enfant, homme ou animal, plante qui pousse ou paysage qui change. Et quand on sort de là, il est possible de rester dans le halo d'une sensation qui perdure grâce à la persistance d'un *sens* uniquement délivré par le sensible. Ces situations exceptionnelles peuvent être mises en place grâce à la démarche qu'indiquait Jean-Laurent Cochet à ses élèves lorsqu'ils étaient « extérieurs » au personnage qu'ils tentaient d'interpréter, par ces simples mots :

« Ne pense pas ».

Que nous traduirons par l'expression : ne te focalise pas sur la représentation que te donne l'acte de penser, entre dans l'activité du penser qui te permettra de dépasser la réification du personnage en dépassant par la pratique verbale sa représentation, car c'est par ce biais là que tu peux accéder à l'incarnation du personnage.

Pour ce, il est nécessaire d'essayer de tenter d'être dans ce que l'on appelle, la relation à ses sensations, en se focalisant sur les fonctionnalités du corps et notamment sur la façon dont on respire afin de dépasser le penser porteur du contenu d'une pensée qui resterait en rapport avec une représentation. (Nous verrons que se joue là l'essence même de la représentation théâtrale)

C'était généralement sur ce point que Jean-Laurent Cochet concentrait toute son attention pour considérer si l'élève respirait correctement ou non. Bien respirer, c'était avoir la possibilité de trouver la respiration singulière d'un personnage qui, dans une situation donnée, était amené à respirer selon un rythme, une intensité propre à la situation. Il se

trouve, qu'à intégrer la respiration juste, c'est-à-dire en étant en accord avec la respiration d'un personnage qui s'harmonisait à la situation, l'interprète entrait dans un « faire » qui dépassait l'acte de penser.

A un élève qui demandait ce qu'il fallait qu'il fasse pour interpréter le personnage dont il connaissait les mots qu'il devait employer au moment où il posait cette question, Louis Jouvet lui répondit :

« Tu regardes le lustre et tu articules ».

Cela nous permet de comprendre que l'articulation a pour vertu de dissoudre le penser dans un faire homogène, dans le but de l'incarnation. Nous sommes au cœur du théâtre aristotélicien qui vise la *catharsis* dans l'acte d'incarnation.²⁰⁷

L'enseignement de Jean-Laurent Cochet, ontologiquement aristotélicien incluait, à ce propos, des séances d'un « yoga laïc » qui excluait toute considération d'ordre morale ou religieuse et qui concernait la « mémoire d'un corps » délivrant un message uniquement en rapport avec un ressenti donc avec une sensation incluant une visée esthétique. Ces exercices pratiqués régulièrement rendaient plus rapidement accessible un « faire » qui n'était plus son l'égide du penser qu'il avait alors intégré, pour incarner le personnage. Nous reviendrons sur cette façon de « passer par soi » pour redonner un texte d'auteur à partir de ses mots, dans le but de faire sien les mots de l'auteur.

c) c) Un type de représentation où le « reflet de l'extérieur accessible » est structuré par une réminiscence à l'origine de laquelle se trouve être « l'impact » de la couleur

Nous quittons, avec ce type de représentation, une captation de l'extérieur que nous qualifierons d'intacte en ce sens que la représentation consciente correspond point par point à ce que la technologie numérique pourrait confirmer par le compte-rendu visuel qu'elle délivre, et qui concerne uniquement la première catégorie que nous avons évoquée.

Après l'apparition d'une couleur devenue vivante dans le champ visuel d'un sujet après que ce dernier ait, dans un clignement d'œil intégré un rendu partiel du spectre lumineux, par le subterfuge d'un deuxième clignement d'œil, il peut apparaître une représentation dont l'intensité lumineuse n'a pas varié est toujours intacte mais est portée par la représentation d'objets²⁰⁸ qui, parce que non concernés par l'espace de réalité accessible, ne peuvent que provenir du tissu mémoriel. Nous sommes donc dans la spécificité d'une représentation qui intègre la présence de l'extérieur grâce à la survivance de la couleur et l'intérieur grâce à

²⁰⁷ Nous verrons qu'il existe un « autre » théâtre, dont la visée est fondamentalement différente. Ce « théâtre-là » s'appuie sur la mise en rapport avec la représentation psychique. Il devient donc important d'approfondir le concept de représentation, pour mieux comprendre « l'espace de jeu » (référence à Markus Gabriel) de ce « théâtre-là », qui instaure la représentation psychique comme référence à partir de laquelle il sera possible d'interpréter un personnage

²⁰⁸ par exemple des fauteuils avec une forme géométrique épurée dont le dossier est rouge vif et les pieds violet-intense, une table ovale bleu-vif avec des pieds jaune-vif confirmant que l'intensité de la couleur perdure

l'émergence du tissu mémoriel de structures géométriques qui surviennent à partir d'un déjà-là surgi du diable vauvert.

Il nous semble donc possible, après que nous ayons caractérisé trois catégories de représentations qui sont concernées, soit exclusivement par l'extérieur, soit en partie, qu'elles puissent être catégorisées ainsi :

- *les représentations uniquement en rapport avec l'extérieur accessible, que nous avons caractérisées à partir de la vue.*

- *les représentations en rapport avec l'extérieur accessible qui concernent la réfraction de la lumière par le biais de l'intensité de la couleur.*

- *les représentations qui mettent en symbiose l'extérieur accessible et l'intérieur grâce à des propriétés spécifiques relatives aux sens ; ici la vue dans le cadre de laquelle apparaît la couleur et un déjà-là, qui s'harmonise avec la couleur, et auquel il semble bien difficile d'apporter une explication quant aux conditions de son apparition, relatives à sa constitution et à sa provenance.*

Nous apparaît alors une quatrième catégorie de représentations :

- *les représentations qui émergent du tissu mémoriel, qui ont concerné à un moment ou à un autre l'espace de travail global et qui proviennent uniquement de l'intérieur.* Nous dirons que ces représentations concernent la mémoire et il nous semble possible de dire que chaque fois que l'on fait appel au terme de mémoire nous sommes en rapport avec ce type de représentations. Nous essaierons de cerner ce que livre la représentation proprement dite au moment où elle apparaît, tout en prenant soin de considérer les différents champs desquels elle est issue pour en comprendre la fonction.

Nous distinguerons dans un premier temps - tout en rappelant que les représentations auxquelles nous accordons notre attention ont toutes, à un moment ou à un autre, concerné l'espace de travail global - deux catégories de représentations :

- celles, qui ayant frappé à la porte de l'espace global²⁰⁹ auront été admises sans qu'elles aient été invitées. Cette catégorie concerne les rêves, toute représentation dont l'apparition inopinée semble totalement anachronique au moment de son apparition, certaines représentations qui s'imposent par une pertinence accrue par rapport au champ de référence représentationnelle du moment, un ou des mots anachroniques qui interfèrent dans la chaîne signifiante d'un discours, etc... Nous verrons ce qu'elles permettent de présupposer, de par leur imprévisibilité, quant aux structures inconscientes et à leur potentialité.

- celles qui sont convoquées dans l'espace de travail global pour qu'un souvenir ressurgisse, pour étayer une conversation, pour illustrer un propos, pour enrichir une pensée pour qu'elle participe d'un échange avec l'extérieur dans une proximité qui satisfasse une harmonie entre la compréhension et le ressenti. Se pose bien sûr, dans ce cas, la question de la nature même

²⁰⁹ pour reprendre la métaphore de Lionel Naccache

de la « convocation ». D'où vient-elle, de quoi procède-t-elle ? De quoi relève cette possibilité à mettre en place un tel processus ? Y a-t-il une explication téléologique qui puisse éclairer cette problématique ? Est-ce que parce que l'humain est un animal grégaire avant d'être un animal politique, qu'il est en face d'une nécessité à communiquer avec l'Autre ou plus largement avec l'extérieur dont il dépend et auquel il est nécessaire qu'il s'adapte, que de tels processus sont mis en place ?

Nous proposons ce questionnement, sans y apporter de réponse, en ayant conscience de sortir de toute interprétation phénoménologique dans le but, à l'instar de Lacan, de dissoudre les concepts d'intentionnalité et de volonté, etc..., dans le concept de désir²¹⁰ en nous référant exclusivement au *sens* contenu dans toute représentation qui apparaît dans l'espace de travail global et qui nous semble riche d'un *sens* qui pourrait nous en dire plus sur l'organisation psycho motrice de tout Sujet. En d'autres termes, nous nous attacherons au constat de l'apparition dans *le champ des possibles*, sans nous adresser au *primum movens* de l'accomplissement d'un acte qu'il soit psychique ou organique (sans que l'on ait à séparer l'un de l'autre), car nous voulons, in fine, éviter le concept de « Dieu » qui ouvrirait un champ d'interprétations trop vaste. Nous nous limitons donc au *champ des possibles* – il est possible que les êtres et les étants existent (il semble important d'entendre le sens de possible dans le *en puissance aristotélicien* et non dans le sens de, il se peut que) sans chercher à savoir pourquoi « c'est possible » qu'ils existent, car il nous semble qu'à se positionner par rapport à ce questionnement nous nous heurterions à une aporie insurmontable. Nous nous cantonnerons donc au « comment » ils apparaissent et existent. Il nous apparaît que c'est dans l'intérêt que nous porterons au *fonctionnement*, c'est-à-dire à la façon dont êtres et étants interfèrent qu'il y a matière à s'approcher d'un *modus vivendi* à partir duquel il sera possible de déduire un « art de vivre », en pensant qu'à la question formulée en ces termes, « qu'est-ce que la Vie ? » il ne peut être possible d'apporter une réponse satisfaisante. Sans doute faut-il entendre les résonances de cette chanson interprétée par Jean Gabin dont nous nous plaisons à rappeler le dernier couplet :

« La vie, l'amour, l'argent, les amis et les roses,

On ne sait jamais le bruit ni la couleur des choses,

C'est tout ce que je sais,

Mais ça, j'le sais »²¹¹

Cette prise de position, n'est bien entendu, pas un rejet du travail de Husserl, Brentano, Ricœur, etc..., nous dirons même ; au contraire, elle souhaiterait seulement et humblement se situer dans le prolongement de leur pensée, en étant simplement la conséquence d'une focalisation sur une tentative de compréhension de l'entité humaine qu'il s'agit de considérer à travers le prisme du concept d'Univers, telle qu'elle nous est livrée par Jean-Henry Fabre

²¹⁰ ce qui constitue le geste philosophique de Lacan qui œuvrera à débusquer, entre autres dans tous les poèmes tragiques qu'il a abordés, et notamment ainsi que nous l'avons montré, dans la tragédie d'Hamlet, là où s'y trouve le désir – le *y* étant chez Lacan le signifiant de l'endroit du désir – Il devient amusant d'ailleurs de se dire, chaque fois que nous sommes en présence du Y lacanien, que c'est là où se trouve le désir et de chercher en quoi il consiste - voir notre mémoire de Master 2),

²¹¹ Chanson d'Harry Philip Green "But now I know" adaptée en français par Jean-Loup Dabadie

lorsqu'il évoque ce moment privilégié vécu dans son Harma en compagnie de « ses » grillons. Pour ce, il nous semble important de visiter le concept de *représentation* qui est à nos yeux un concept clé qui ouvre un large « espace de jeu ».

Nous comprenons que l'apport inestimable des neurosciences nous permet d'envisager un inconscient cognitif intelligent et qu'en conséquence les messages subliminaux qu'il est capable d'adresser relèvent d'une pertinence qui ne peut qu'enrichir tout ce qui relève de la rationalité consciente. Mais à le penser ainsi, à partir d'une rationalité déduite du qualificatif d'intelligent, tel que le signifie Lionel Naccache, n'est-on pas en train de faire de l'inconscient un inconscient rationnel qui correspondrait à un appareil qui produirait des représentations se structurant dans un environnement qui, en l'occurrence ressemblerait à l'espace de travail global ?

L'une des vertus de l'inconscient cognitif des neurosciences serait-elle d'entretenir un potentiel représentatif capable d'anticiper une demande de l'espace de travail global ? L'inconscient cognitif produit des représentations inconscientes à disposition qui rejoindront l'espace de travail global qui fluctue en permanence. A vouloir comparer l'inconscient freudien inaccessible à la rationalité consciente par le fait que l'on ne puisse expliquer son fonctionnement notamment lorsqu'il délivre des messages conscients dans lesquels le temps, l'espace, les personnages se conjuguent dans un rapport qui relève d'un agencement semble-t-il « incohérent », lors de l'apparition entre autres de contenus de rêve, et l'inconscient cognitif, il devient alors possible de penser que cette supposée incohérence relève du « travail inconscient ». Ne sommes-nous pas dans une problématique qui nous révèle que l'inconscient pensé par Freud et celui dont nous parle les neurosciences à partir de l'interprétation de compte rendus anatomiques et physiologiques desquels il sera possible de déduire des dysfonctionnements, s'ils sont pensés, l'un comme l'autre à des fins thérapeutiques ont mis l'accent, l'un comme l'autre sur une dimension qui met en scène par le biais des représentations, quelque chose qui touche à « une incohérence » et au « dysfonctionnement » afin de découvrir des modalités de soins qui visent une cohérence d'ordre médical. Comparer l'inconscient freudien et l'inconscient cognitif en disant qu'ils s'inscrivent l'un et l'autre dans la même pensée téléologique ne peut suffire à les placer sur un plan d'équivalence. Il nous semble important de ne pas les dissocier pour éclairer l'un à partir de l'autre. Est-ce que l'avancée considérable des sciences relatives à la connaissance des mécanismes cérébraux portée par les neurosciences de ce début du XXI^{ème} siècle, ne rend pas caduque les considérations portées par l'inconscient freudien, en ce sens que même s'il est appréhendé à partir de considérations « erronées » relatives aux conclusions établies par les neurosciences, il peut encore faire référence ?

Pour tenter de répondre, nous nous limiterons à la description du fonctionnement (ainsi que nous l'avons énoncé précédemment) de ce qui préside à un acte considéré comme volontaire en cherchant à savoir si l'explication du mode de fonctionnement d'un phénomène physiologique suffit à rendre compte de ce qu'est une faculté, une capacité à mettre en acte, en l'occurrence la volonté, dans la mesure où il nous semble difficile voire impossible de cerner le déclenchement d'un tel phénomène, là se trouvant l'essence même de toutes les problématiques posées par la phénoménologie.

« Il existe [...] préalablement à notre volonté consciente une représentation mentale inconsciente de cette 'intention » à venir ! Autrement dit, si les représentations perceptives inconscientes préexistent à notre prise de conscience de leur contenu, celles qui concernent notre capacité à prendre des décisions conscientes et réfléchies – notre volition – sont gouvernées par le même principe temporel. Lorsque nous prenons une décision, il s'agit davantage d'une prise de conscience d'une représentation inconsciente du contenu de cette décision que de la création *ex nihilo* d'une représentation mentale immédiatement consciente ». ²¹²

Il nous est dit que l'acte volontaire correspond à une prise de conscience d'une représentation inconsciente dans un processus que nous avons déjà repris à notre compte à de nombreuses reprises et que l'admission de la représentation inconsciente a été validée par l'espace de travail global. A avoir conscience de ce mécanisme, il est possible de déduire l'importance de l'inconscient, là où se structurent des représentations qui prendront (ou non) par la suite, le statut de représentations conscientes.

Mais, qu'est-ce qui préside à ce mécanisme ? Est-ce qu'il s'agit d'une représentation inconsciente caractérisable par le circuit qui la constitue en fonction d'une intensité électrique donnée et d'un processus chimique singulier ? Si tel est le cas, qu'est-ce qui préside à la constitution d'un tel circuit se définissant en l'occurrence, de façon singulière ? D'où est issue la « force » qui caractérise l'intensité électrique repérable dans ce circuit spécifique neuronale et comment se constitue-t-elle ? Comment les variations des processus chimiques sont-ils mis en acte notamment par le biais des cellules gliales ? D'où provient la mise en acte de ce processus qui va aboutir à l'apparition d'une représentation consciente ?

Notre impossibilité à répondre, vient-elle de la formulation de nos questions ou ce questionnaire ne présente-t-il pas de cohérence dans le champ auquel nous nous adressons ? Nous voulons exprimer ici les fondations de notre penser qui s'est structuré d'un enseignement dans lequel les références faites aux limites épistémologiques de la science dont l'évolution génère des connaissances de plus en plus étendues et précieuses, ne permettent cependant pas de révéler en l'occurrence, l'origine de la volition, et par conséquent l'essence de la volonté. Nous sommes dans un champ où l'expérience scientifique et ses compte rendus n'ont pas vertu à nous parler d'ontologie. D'une anatomie de plus en plus précise délivrée par des IRM, des microscopes électroniques, etc., il est possible de rendre compte des fonctions physiologiques et mentales qui participent à l'équilibre de l'être confronté aux rapports qu'il entretient avec l'extérieur, sans que l'on puisse déduire de l'imagerie médicale ce qui a participé à la mise en place d'un circuit neuronale constitué de façon singulière.

Il nous semble important de signifier que nous sommes, que ce soit dans le cas de l'inconscient freudien ou celui de l'inconscient cognitif, dans un champ clinique, c'est-à-dire dans un champ où il est essentiel de comprendre le fonctionnement des différentes parties du corps (la physiologie) pour être à même d'intervenir pour en corriger les dysfonctionnements. Cette formule assez lapidaire – comprendre le fonctionnement pour pouvoir corriger ce qui correspondrait à des dysfonctionnements - peut-elle suffire à rendre compte de cette démarche commune ? Mais surtout, si la démarche freudienne et la démarche scientifique portée par les neurosciences ont la même visée, il est important de considérer, puisqu'elles s'organisent dans des champs conceptuels différents, que l'importance des distorsions constatées en référence à l'un ou l'autre champ n'autorise pas

²¹² NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient* - *Ibid ...* p.320 et 321

une invalidation de l'un par rapport à l'autre qui serait basée sur une opposition entre une image médicale tangible et une architectonique qui s'est structurée au fil du temps en référence à la cohérence des interprétations déduites de l'expression verbale du patient. Est-il alors possible de dire qu'un champ est plus pertinent qu'un autre ? En d'autres termes, si lorsque Freud dit que les représentations inconscientes²¹³ qui ont été conscientes et qui seraient absentes (momentanément) des tréfonds de l'inconscient ne meurent jamais car elles restent potentiellement susceptibles de réapparaître à partir de la reconstruction du circuit vivant qui leur a permis d'apparaître, et que cette supposition déduite d'observations cliniques s'avère être contredite par des conclusions déduites d'un calcul exponentiel établissant une courbe qui atteste de la disparition de certaines représentations inconscientes, y a-t-il vraiment contradiction ?²¹⁴

Si Freud considère qu'un processus appartient à l'inconscient alors que les neurosciences démontreraient qu'il relève du conscient, nous comprenons que Lionel Naccache puisse penser que Freud ait pu confondre le conscient et l'inconscient. Une question reste cependant en suspens, est-ce que la dissolution d'une association verbale repérée grâce aux expériences menées par Anderson et Green (qui relève essentiellement du champ rationnel) correspond au processus de refoulement pensé par Freud, puisque ce processus en rapport avec les pulsions s'effectue selon des modalités dans lesquelles le *sensible* est présent. Il nous semble permis de penser que Freud et les neurosciences ne s'adressent pas à un refoulement dont on parlerait différemment mais bien que nous sommes en présence d'une polysémie et donc en présence de refoulements ontologiquement différents, l'un relevant essentiellement du champ rationnel puisqu'il concerne une association inscrite dans une structure verbale relevant uniquement du rationnel, qui seule fait sens, alors que le refoulement freudien, puisque en rapport avec les pulsions relèvent d'un sens qui inclut le sensible (voir les deux motions constitutives de la pulsion : la représentation et l'affect) en délivrant un *sens-sensible*.

Il devient donc difficile de valider ou d'invalider une conclusion au dépens de l'autre. Nous sommes dans des champs structurés différemment et les modalités d'investigation de chaque champ, ainsi que nous l'avons déjà évoqué nous ont permis de constater l'inadaptation de certaines formulations interrogatives s'adressant à un champ donné. Or, cette inadaptation verbale concerne également les formulations affirmatives voire impératives. Un même mot, utilisé dans des champs de sens différents risque d'être porteur d'un sens différent selon qu'il appartient à tel ou tel champ de sens. Serait-ce alors la structure même du champ de sens qui organiserait la polysémie de certains mots ou de certaines expressions ? Nous n'approfondirons pas ici cette problématique, mais il reste possible de s'interroger à partir d'un tel questionnement, puisque Freud et Lionel Naccache ont une démarche d'investigation différente qui structure deux champs de sens différents, si l'un et l'autre ne se réfèrent pas au mot *d'inconscient* pour évoquer deux réalités qui sont ontologiquement différentes ? Nous essaierons d'éclairer aussi ce questionnement en interrogeant les conditions d'exercice de la pratique médicale, car il nous semble important de ne pas oublier que nous sommes en présence de deux médecins qui sont de par leur fonction dans une démarche de « *purgation* », en interrogeant non plus le contenu de parole mais la valeur de l'acte de parole.

²¹³ à penser en terme de circuits vivants

²¹⁴ voir NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ... p.351 et 352*

Il nous semble que la pratique de l'examen clinique²¹⁵ s'efface de plus en plus devant un compte-rendu d'analyses médicales devenu un référent extrêmement précieux quant au diagnostic. Il se trouve que l'examen clinique participe d'un échange entre le clinicien et le patient. L'acte médical direct²¹⁶ participe d'un échange qui relie praticien et patient en permettant de livrer un diagnostic qui se partage verbalement avec le patient. Ce partage réunit temporellement le clinicien et le patient dans une proximité dans laquelle intervient de l'affectif. La vertu d'une telle consultation repose sur cet échange qui possède déjà en soi, une valeur thérapeutique.

Interpréter pour son patient des résultats médicaux déduits d'analyses, de radiographies, d'échographies, d'IRM, etc... , ce qui rend plus sûre la nomination de la maladie, relève d'un acte de langage performatif qui fait exister ce qu'il nomme, en permettant, à partir de l'établissement du diagnostic, d'établir un schéma de traitement. Dans ce cas, le rapport avec le patient se structure autour d'un échange différent. Après le diagnostic, les soins seront prodigués à partir de ce que l'on appelle un protocole qui fournira généralement une réponse standard face aux symptômes précis de la maladie. La singularité du Sujet se dissout dans la standardisation d'un protocole dont la pertinence n'est bien sûr pas à remettre en cause, mais à laquelle il sera nécessaire d'inclure un échange verbal structurant. Dans tout cabinet médical, il y a sans doute une place à accorder à un dire, à un échange verbal qui participe aussi de la thérapie.

Même à un niveau très avancé de la performance technologique, là où l'IRM délivre un compte-rendu très pointu de l'état physique d'un organe, il est important de vérifier si l'état du dit organe atteste de la nécessité impérieuse de la mise en place d'un traitement. L'imagerie nous permet de faire un constat de l'état d'un organe ou d'une partie de cet organe mais ne permet pas d'évaluer la potentialité de fonctionnement de cet organe. A titre d'exemple, en cardiologie, le score calcique coronarien rend compte à partir du rendu d'une image à résonance magnétique de l'état de calcification des coronaires. Si le dépôt s'avère être très important, il est nécessaire de savoir si ce dépôt est invalidant et potentiellement dangereux. Il est donc nécessaire de compléter cet examen par un test d'effort pour établir un diagnostic au-delà d'une image médicale mais à partir d'une mesure du potentiel de fonctionnalité du cœur. La mesure de l'effort, qui est en rapport avec l'expression vivante de l'organe, permettra de diagnostiquer la dangerosité de la situation. Concernant la potentialité de fonctionnement du cerveau et plus largement du système psychique, en faisant un rapprochement avec l'exemple que nous venons de donner, nous pouvons dire que l'imagerie cérébrale permet de localiser les flux neuronaux mais ne permet pas d'identifier les représentations qu'elles soient conscientes ou inconscientes. Les flux neuronaux peuvent-ils permettre de définir qualitativement les représentations qui pourtant font sens. Il ne nous semble pas qu'après un examen IRM du cerveau ou du système psychique, le clinicien qui se penche sur la façon dont se constituent les représentations d'un patient, puisse s'adresser à lui en lui disant : « Ah, vous avez une représentation de Saint Joseph en train de tarauder une pièce de bois, tout à fait exceptionnelle de précision et d'éclat ! ». Le rendu qualitatif n'est donc pas (encore?) possible, alors qu'il nous semble

²¹⁵ prise de tension, palpation abdominale, détection d'un souffle cardiaque en utilisant un stéthoscope de plus en plus sensible, etc.

²¹⁶ palpation abdominale, otoscopie de l'oreille, examen du fond de la gorge avec une lampe et un abaisse-langue, etc...

essentiel pour pouvoir caractériser une représentation. Dans ce cas, seule la dimension fonctionnelle peut être appréhendée.

« même si la *la théorie de l'espace de travail neuronal global* parvenait à rendre compte des opérations conscientes ou inconscientes, jamais elle n'expliquerait l'énigme de la subjectivité : le ressenti intime [éprouvé] au plus profond du Moi »²¹⁷

« les avancées neuroscientifiques sur la conscience sont incapables d'élucider ce qu'est – un qualia en tant que quantum d'expérience subjective, un état d'âme à l'état brut, ou autrement dit, « ce que cela fait », de ressentir une rage de dents ou la beauté d'un coucher de soleil ». ²¹⁸

C'est donc parce que c'est l'émergence qualitative d'une représentation qui rend compte, en intégrant des données sensibles lors de l'acte de remémoration, d'un rendu tangible dans l'espace de travail global, que ce rendu prend une importance essentielle. En effet, si je veux me remémorer le portrait de Saint Joseph en train de tarauder une pièce de bois, j'arrive à avoir une représentation fugace dont les couleurs sont restituées avec une intensité autre. Dans cet exemple, nous nous appuyons à la fois sur les données scientifiques, telles que nous avons pu les comprendre, livrées par l'ouvrage de Lionel Naccache et sur des observations qu'il nous semble important d'interpréter. Nous utilisons à la fois des données d'ordre scientifique (l'espace de travail global) que nous interprétons à notre niveau de compréhension et nous nous référons également à des observations qui rendent compte qualitativement de la représentation. En nous référant à des concepts issus du champ scientifique qui permettent de comprendre certaines modalités de l'apparition d'une représentation dans l'espace de travail global en pensant qu'elle était potentiellement en puissance dans l'inconscient, nous comprenons qu'il est nécessaire d'aller quérir l'image, fugace et patinée, délivrée par l'apparition de la représentation pour pouvoir en rendre compte. Or, le fait d'en rendre compte, en décrivant à un auditeur le rendu visuel de la représentation, participe d'un échange avec l'espace accessible, et ce par l'intermédiaire du verbe. Le verbe devient alors le lien entre l'image délivrée par la représentation²¹⁹ et un auditeur qui s'inscrit dans l'espace extérieur accessible.

Nous souhaitons introduire ici, à propos de l'image fugace et patinée advenant de l'espace de travail global, un concept qui nous est propre et que nous appellerons *l'espace sépia*²²⁰. Nous utilisons le terme *sépia* non pour caractériser l'émergence représentationnelle par ce que nous nommons la couleur sépia mais pour signifier le côté monochrome de cette teinte à laquelle nous associons la couleur de la photographie ancienne, et par métonymie, celle du temps passé que la chanson « Couleur Sépia » écrite par Jean Chapot et Nelly Kaplan sur une musique originale de Betty Willemetz met parfaitement en valeur en introduisant une note nostalgique, donc en la situant dans le tissu mémoriel. La monochromie de l'image livrée par la représentation mémorielle nous semble être une des caractéristiques de cet espace diffus, là où advient l'image délivrée par une représentation. Nous pouvons penser que cet *espace*

²¹⁷ CHALMERS David - Université d'Arizona - source internet

²¹⁸ BLOCK Ned - philosophe Université de New-York - source internet

²¹⁹ nous évoquons une image car il nous semble que les quatre autres sens sont constitutifs in fine d'une image qui restitue l'espace accessible de là où c'est advenu – la madeleine, la sonate de Vinteuil et le pavé de Saint Marc qui synthétise à lui seul plusieurs sens, s'inscrivent dans le décor propre à chaque situation évoquée par Proust

²²⁰ Quand nous évoquerons *l'espace sépia* qui prend source dans le tissu mnésique nous serons en présence de *représentations des couleurs* et non du reflet direct de la couleur

sépia est un espace tourbillonnaire parce qu'il participe du vivant. Ainsi que nous venons de le suggérer à propos de la mise en rapport avec l'espace accessible, cet *espace sépia* est concerné par l'émergence des cinq sens. Il suffit en effet qu'un goût, qu'une odeur, que la qualité d'un toucher, que les résonances d'un son ou que la vue d'un paysage inscrit lors d'un épisode de vie imprègne fortement le tissu mémoriel au point de faire naître une sensation²²¹ dont la durée de conservation sera en rapport avec l'intensité d'imprégnation. Sans doute, lorsque nous évoquons la force de l'imprégnation du tissu mémoriel il nous semble être très proche de ce que nous considérons comme essentielle²²² à savoir l'imprégnation affective qui opère lors de la structuration sensible de *l'infans*. L'imprégnation affective qui participe de l'éducation d'un enfant sera déterminante quant à la façon dont l'enfant sera amené à percevoir sensiblement l'extérieur, peut-être en délivrant une aptitude singulière à « être » et à vivre avec le sensible.

Il nous semble également que cet *espace sépia* qui concerne exclusivement le tissu mémoriel se caractérise par une intensité différente que celle qui participe à l'apparition d'une représentation directe, telle que nous l'avons définie. Il nous semble, en effet que la force de l'intensité des représentations qui sont directement en rapport avec l'espace accessible est différente car ces représentations sont capables de délivrer un rendu de couleur. Or, et ceci nous semble important, sans doute à corroborer par les neurosciences : une représentation que nous avons qualifiée de directe n'occulte pas une représentation mnésique et permet à *l'espace sépia* d'être actif simultanément. Je peux regarder la photographie d'une personne tout en sollicitant la représentation d'une autre personne, laquelle apparaîtra dans *l'espace sépia* simultanément mais fugacement. L'intensité nécessaire à l'apparition d'une représentation directe, si nous supposons qu'elle peut être plus forte que celle qui permet à *l'espace sépia* d'être actif nous indiquerait que les différentes représentations que nous avons catégorisées apparaissent à partir de tensions électriques différentes permettant de les caractériser à partir de la différence des intensités qui les font advenir. Ainsi une représentation directe ne pourra pas s'accaparer ni évincer une représentation qui advient dans *l'espace sépia*. Fermer les yeux pour écarter la possibilité de la représentation directe permet à la représentation mnésique de durer plus longtemps. A partir des éléments que nous a livré Lionel Naccache concernant le rapport entre les représentations conscientes et les représentations inconscientes, il nous a été possible de mettre « organiquement » en perspective les observations que nous avons pu faire concernant l'apparition des représentations.

Freud s'est appuyé sur le discours de ses patients structuré à partir de représentations issues du tissu mémoriel : compte-rendu de rêves, d'événements vécus ou imaginés. Ce qui fait la force de son travail c'est que, quelle que soit la valeur de vérité du récit proposé par son patient c'est le récit lui-même qui fait référence en tant qu'il est l'émergence d'une représentation qui forcément existe aussi en fonction du récit qui en est fait. Nous nous plaisons à rappeler la formidable intuition de Aristote qui considère que le socle de la tragédie, c'est l'histoire et les articulations à partir desquelles elle se constitue. Freud a déduit la façon dont il était permis d'organiser le rapport dans ce qu'il définissait comme étant le conscient et l'inconscient qui fonctionnaient tout en étant en permanence

²²¹ nous reviendrons sur ce terme lorsque nous évoquerons un travail en rapport avec l'esthésie qui touche à l'incarnation du comédien

²²² voir le troisième volet de la loi de Ribot

interdépendants, cette interdépendance étant confirmée par la création de la deuxième topique. Il établissait une rationalité déduite des similitudes observées chez ses patients tout en articulant les représentations qualitatives livrées par le discours même du patient. Il établissait ainsi un lien entre la rationalité proposée par le discours et une représentation qualitative qui, elle, relève du champ sensible. Freud n'a pas tenté d'établir un portrait-robot de l'inconscient, ni même un portrait de l'inconscient pour tenter d'en expliquer le fonctionnement. Il a tenté, à partir des constats cliniques qu'il a pu faire, d'expliquer le fonctionnement du système psychique sans entrer dans une dualité conscient-inconscient. Les topiques ne décrivent pas organiquement l'un et l'autre, ce sont des mathèmes²²³ qui tentent d'expliquer la complexité des interactions en œuvre dans le système psychique.

Le champ d'investigation qui intéresse Freud se structure selon des considérations qui relèvent d'interprétations faites à partir d'observations qui sont sensées donner de plus en plus de cohérence au système conscient-inconscient qu'il élabore au fur et à mesure de la compréhension qu'il a du mode selon lequel il s'articule. Cette démarche permet d'élaborer des structures théoriques et seulement théoriques à partir d'observations et d'analyses se structurant à partir du discours dans le but de permettre une compréhension du fonctionnement du système psychique :

« Aussi n'est-il pas vain de rappeler que Freud a dénié, au principe, à tout système d'aucune de ses topiques *la moindre réalité* comme appareil différencié dans l'organisme. Car on oublie d'en tirer le corollaire, qu'il nous refuse du même coup le droit de forcer aucun de ces systèmes à rentrer dans la réalité fantasmée d'une quelconque « totalité » de l'organisme. »²²⁴

Lorsque Lionel Naccache identifie Freud à Christophe Colomb qui croyait découvrir les Indes en découvrant les Amériques, dans le champ de sens dans lequel nous le considérons, nous préférons l'identifier à Jules Verne qui a élaboré des mondes, à l'instar de celui dans lequel évoluait le Nautilus, qui correspondent à la façon dont Freud a pensé les fonctionnalités de l'appareil psychique.

²²³ même s'il est postérieur à l'œuvre de Freud, nous utilisons ce terme que nous empruntons à Lacan tant il nous semble bien adapté aux deux topiques

²²⁴ LACAN - *Ecrits II - Ibid ...* p.127

« Du vivant même de Freud, la question du statut exact de son œuvre demeurait énigmatique : s'agissait-il d'une œuvre scientifique, médicale ou d'une œuvre romanesque, voire philosophique ?

[...] Avec le recul qui est le nôtre et les avancées des neurosciences que nous avons la chance de vivre et de connaître, il m'apparaît que l'éloge de la fiction mentale qui résume à mes yeux la richesse de la pensée freudienne est un inestimable progrès humaniste.

Freud parsema son œuvre de louanges à la pensée romanesque qui avait anticipé nombre de ses propres interprétations du psychisme humain. Il n'avait d'ailleurs jamais caché son affinité pour la démarche des écrivains de fiction, ce qui résonne à nos oreilles d'une signification très particulière. Freud fut souvent comparé à Proust pour la richesse de ses descriptions introspectives et de ses portraits psychologiques.

Je pense que je ne pourrais mieux traduire en mots mon rapport à l'œuvre de Freud qu'en paraphrasant un critique de Proust qui écrivait :

« Quelques qu'aient pu être les intentions de l'auteur, son œuvre est bien la plus minutieuse dissection qui fût jamais faite de la conscience humaine »

[l'auteur en question est John Middleton-Murray, critique littéraire britannique du début du XXI^{ème} siècle] »²²⁵.

Il nous a semblé important d'accorder, comme on le ferait avec un piano, le champ scientifique, avec le champ psychanalytique dans la mesure où la compréhension de l'un peut éclairer la compréhension de l'autre. La rationalité scientifique éclaire de plus en plus ce qui touche au sensible, mais si nous considérons que le sensible fait sens et que les modalités d'appréhension de ce sens-là, *le sens-sensible*, sont d'essence différente de celles qui président à la rationalité, il nous semble heureux de pouvoir penser presque attester à partir d'un vécu²²⁶ et des interrogations qu'il suscite qu'elles peuvent, sinon se compléter, certainement s'harmoniser.

Nous laisserons le mot de la fin, concernant cette articulation entre le rationnel et le sensible, les neurosciences et la psychanalyse, à Lionel Naccache :

« Il ne s'agit pas véritablement d'oppositions radicales et inconciliables entre les deux discours mais – ce qui est parfois pire- d'une sensation de malaise associée à l'impression de ne pas parler du tout de la même chose, sous des airs de faux-semblants ».

Pour ponctuer ce paragraphe consacré à une approche du concept de représentation, nous voudrions dire que ce sont **les représentations convoquées** qui seront l'objet de toute notre attention lorsque nous tenterons de mesurer l'importance qu'elles occupent lors de la mise en place du travail d'incarnation du comédien. Nous considérons comme acquis, les deux émergences qui les caractérisent :

- elles sont ancrées dans le tissu mémoriel et participent de la vie inconsciente. Il sera nécessaire de considérer le rapport qu'elles entretiennent avec la *sensation* dont une catégorie est aussi inscrite dans le tissu mémoriel en ce sens qu'elles participent au souvenir

²²⁵ NACCACHE Lionel - *Le Nouvel inconscient - Ibid ...* p.437 et 438

²²⁶ que nous serons amené à évoquer de la façon la plus précise possible et qui s'apparente fortement à celui que nous croyons avoir reconnu chez Jean-Henri Fabre

« du corps d'Y être » pour tendre vers l'esthésie en développant une aptitude à « amplifier » la sensation.

- elles sont d'essence verbale : ce qui nous permettra de souligner l'importance du verbe dans la structuration même de la représentation. Elle concerne l'incarnation du verbe d'un dramaturge ou l'incarnation de notre propre verbe qui structure la dramaturgie de notre propre histoire – la façon dont nous avons articulé les éléments qui constituent notre histoire en la rendant singulière.

Nous écartons sciemment la métaphore des strates pour éviter toute possibilité de réification du concept en situant notre propos dans le *mouvement tourbillonnaire*.

III. Des personnages psychopathiques à la scène : Freud et le retour d'Oedipe par l'incarnation dans le théâtre aristotélicien

Comme nous l'avons déjà indiqué, Freud dans un article, certainement rédigé entre fin 1905 début 1906, et publié dans une traduction anglaise pour la première fois en 1942, intitulé « Psychopathic Characters on the stage », porte une réflexion sur les effets cathartiques provoqués par la représentation du poème tragique évoqués par Aristote. Il semble que la date de la rédaction de ce texte qui sera par la suite ignoré jusqu'en 1942, correspond au moment où Freud consacre son énergie à conforter le concept de « complexe d'Oedipe ». Ce texte, riche d'une analogie entre une dramaturgie mise en acte à la scène et une tentative de mise en lumière de l'inconscient²²⁷ aborde la question théâtrale du point de vue psychanalytique. Comme nous avons tenté de le montrer, la démarche freudienne consiste à identifier dans le tissu psychanalytique, les matériaux semblables à ceux utilisés dans le poème tragique : elle va du champ clinique au champ délimité par la tragédie. Nous retrouverons cette orientation dans la plupart des analyses qui concerneront le rapport entre l'analyse et le théâtre qui, s'avérera être, pour Freud, le miroir métaphorique de l'analyse. Le moment de l'analyse est donc le moment référence. Tout ce qui le caractérise, récit fait par le patient, universalité du propos tenu, sa fonction, écoute active de l'analysant, référence au « cadre » duquel émerge le propos, etc...pourra-t-il s'inscrire dans une démarche métaphorique qui lui a permis entre autres de conceptualiser le « complexe d'Oedipe » ? Une des fonctions de la métaphore est aussi de permettre « un retour », de délivrer une image réfléchissante qui, mise en rapport avec la source autour de laquelle elle s'est construite permettra un agencement sur lequel pourra s'élaborer, une « suite à venir ». (car c'est bien de cela dont il s'agit, il faut connaître la fin qui, comme le dit Aristote, « est de tout, la chose la plus importante »)

Le héros tragique dont l'histoire se termine avec la fin de la tragédie délivre un message qui pourrait bien concerner le patient, en ce sens, que si le patient se conduit comme lui, il pourrait bien lui arriver la même histoire. La tragédie en devenant le pendant métaphorique d'une histoire qui s'élabore dans la cure à travers le discours que construit l'analysé (et qui le construit), met en rapport la dramaturgie et l'inconscient qui se « dévoile progressivement, pas à pas » attestant d'une profonde affinité entre théâtre et analyse. Aristote en attribuant la plus grande importance à « l'agencement des actes accomplis » conforte l'importance de la proximité que nous avons établie entre les articulations autour desquelles s'élabore le récit tragique et les émergences cliniques délivrées par le discours tenu par l'analysé devenu « héros » de son propre récit :

²²⁷ Nous utilisons sciemment un vocabulaire proche de celui utilisé lors de l'implantation dans un théâtre du spectacle conçu à partir d'un texte écrit.

« De fait, le spectacle englobe tout : caractères, histoire, expression et chant, ainsi que la pensée. Cependant, la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite, non des hommes, mais l'action, la vie (le bonheur et le malheur résident eux aussi dans l'action, et la fin que nous visons est une action, non une qualité ; c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou pas). Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions. Ainsi, ce sont bien les actes accomplis et l'histoire qui sont la fin de la tragédie : or la fin est de tout, la chose la plus importante. »²²⁸

Il s'agit pour Freud, lors de la séance, de comprendre l'agencement d'un discours du sujet qui se structure autour des émergences de l'inconscient. Or, pouvoir les mettre en correspondance avec des actes accomplis dans la tragédie, permet d'entrevoir une possibilité de fin à ce nouveau discours et donc de fin de la cure. (La fin de la cure est une des questions importantes de l'analyse) Cette visée métaphorique ne peut être possible que si le matériau inconscient est mis à jour, que si des bribes issues de l'inconscient apparaissent, si l'on se réfère à la première topique, déjà dans le pré conscient. Tout cela peut être rendu possible, selon Freud, par l'abolition de barrières constituées par un « acte d'intelligence » structurant, qui a permis le refoulement des pulsions qu'il s'agirait de sublimer dans une construction verbale désinhibitrice grâce à un acte de parole devenu acte thérapeutique en rapport avec la jouissance ou le plaisir.

« Si la finalité du spectacle dramatique est bien d'éveiller « crainte et pitié », d'entraîner une « purification des affects », comme on le suppose depuis Aristote, on peut décrire ce dessein de façon un peu plus détaillée en disant qu'il s'agit d'ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect, tout comme on le fait dans le comique, le trait d'esprit, etc., pour des sources provenant du travail de notre intelligence, par lequel [au demeurant] nombre de sources ont été rendues inaccessibles. »²²⁹

Il se trouve que ce sera la seule fois, par le biais de cet article (*Personnages psychopathiques à la scène*), dont le texte fut « égaré » jusqu'à après sa mort, que Freud évoquera l'éventualité d'une proximité entre les effets produits par la représentation théâtrale sur le spectateur et ceux résultants de la séance analytique chez l'analysé. Ce rapprochement reposera sur une supposition A supposer, l'assertion aristotélicienne, c'est-à-dire la réalité de la *catharsis*, c'est par le biais de sa description qu'il sera possible de retrouver, ce qui chez le spectateur permet son accomplissement. Pour ce, il sera nécessaire « d'ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect. » Comme nous l'avons vu, c'est à partir du champ clinique que s'est élaborée la conceptualisation du « complexe d'Oedipe » par le biais d'une métaphorisation se structurant autour du « reflet » délivré par le récit mythique. Cette conceptualisation a été rendue possible parce que le récit mythique et la démarche analytique avait la même fonction : une purgation organisée à partir de « l'agencement des actes accomplis ». Est-ce que le schéma explicatif qui éclaire la libération (affective) s'effectuant lors de la cure, pourra être reconduit dans le cadre de la représentation théâtrale pour en expliquer le fonctionnement ? Pour aller au-delà du constat qui veut que la séance analytique et la représentation théâtrale ont la même fonction et produisent des effets semblables, ne faudrait-il pas savoir, si en s'appuyant sur la description d'une fonction clinique mis en œuvre dans l'analyse, il sera possible de comprendre le fonctionnement de purgation de la tragédie ? Il semble que Freud ne s'interroge pas ainsi, ce

²²⁸ ARISTOTE - *Poétique* - *Ibid ...* p.94

²²⁹ FREUD Sigmund - *Personnages psychopathiques à la scène 1905 -1906 publié en 1942 en anglais- Freud et la création littéraire* - Quadrige PUF -traduction A. Rouzy ... France 2019 - p.25

qui touche au champ théâtral s'inscrit logiquement dans le prolongement des considérations cliniques. La façon dont Aristote a décrit la fonction de la tragédie à partir de ses éléments constitutifs est suffisante aux yeux de Freud, il suffit donc de s'y référer pour en comprendre les tenants et les aboutissants.

Cela suffit-il à expliquer que Freud se soit satisfait d'une comparaison s'organisant autour du terme de « scène » pour évoquer la *catharsis* sans qu'il ait éprouvé la nécessité de confronter plus profondément les effets de purgation du théâtre et de l'analyse ? L'évocation de « cette autre scène, cet autre plateau scénique (*Schauplatz* – selon l'expression de Fechner) où se joue l'action du rêve et qui est différente de la vie éveillée » (*Ibid.*, L'interprétation du rêve) a-t-elle suscité des interrogations qui ont permis d'enrichir la compréhension des articulations qui se nouent entre le champ théâtral et le champ analytique dans le but d'éclairer la fonction de purgation ? Est-ce que la fonction de purgation ne tire sa validité que des considérations cliniques qui permettent de comparer l'état de tension préalable dans lequel se trouve le spectateur à celui dans lequel il se trouve après la représentation ?

Comme nous l'avions évoqué lorsqu'il s'est agi de traduire le terme de *catharsis*, nous avons préféré le terme de purgation à celui de purification car il évacuait une dimension en rapport avec le divin qui n'était pas inclus, à notre sens, dans le propos aristotélicien auquel nous nous référons, le terme de purgation nous semblant plus en accord avec le sens que nous pensions contenu dans l'acception aristotélicienne. Ce serait donc, pour Freud, par la libération des affects que s'effectuerait la purgation.

Pendant en quoi, la représentation théâtrale permet-elle cette libération des affects, ce *déchaînement* (la mise en italique de ce mot semble nous indiquer qu'il faut l'entendre au sens premier) des affects ? Mais est-ce véritablement la représentation théâtrale qui participe de cette libération ? Est-ce que ce qui va se dérouler sur scène n'est pas anticipé, en ce sens, que quelle que soit l'histoire présentée sur scène (c'est à dire quels que soient les agencements des actes accomplis) assister à une représentation théâtrale, ce sera, quoiqu'il arrive « pourvu » que *l'identification* se fasse, l'occasion à la jouissance de s'accomplir à travers un élan pulsionnel que l'intelligence a réprimé jusqu'alors ?

Le terme de *déchaînement*²³⁰ certes à considérer au sens premier de libération des chaînes, consécutif à ce qui a été éconduit, n'est pas sans évoquer une libération dont la force, en rapport avec ce quelque chose de « ample », n'est pas non plus sans nous interroger quant à l'ambiance qui va régner dans la salle de spectacle., car qui plus est, « la participation comme spectateur au jeu-du-spectacle a la même fonction pour l'adulte que le jeu pour l'enfant, dont l'attente maladroite de pouvoir égaler l'adulte est ainsi satisfaite. Le spectateur vit trop peu de choses, il se sent comme « Misero à qui rien de grand ne peut arriver », il a dû depuis longtemps étouffer – ou, mieux, déplacer son ambition de se tenir en tant que moi au centre des rouages du monde, il veut sentir, agir, tout mettre en forme comme il lui convient, bref être un héros, et le couple « auteur-acteur » lui rend cela possible en lui permettant *l'identification* à un héros.²³¹

²³⁰ FREUD - *Personnages psychopathiques à la scène - Ibid ...* "le *déchaînement* des affects propres à chacun est certainement à mentionner en premier lieu" p.25

²³¹ *Ibid ...* p.25

Du terme *d'identification* il nous est possible de déduire la façon dont Freud envisage la représentation théâtrale. Un préalable à la représentation, relevant d'une prédisposition psychologique concernant, au mieux, l'estime de soi, doit être posé pour que la purgation soit rendue possible par le changement de statut du spectateur qui, de « Misero » (terme qui concerne un jeu, en l'occurrence le jeu du « pouilleux » qu'il faut éviter d'être en conservant in fine la carte qui le représente et que, par identification, le possesseur de la carte est sensé être) qu'il est avant la représentation devient un personnage beaucoup plus important. Ce changement de statut provient de dispositions propres à la nature humaine autorisant le spectateur à devenir, en « participant au jeu-du spectacle », porteur d'une dynamique psychologique enfantine, un personnage important auquel il va pouvoir s'identifier. Cette analyse concerne au premier chef, le spectateur qui est devenu l'élément essentiel duquel dépend la purgation car, sans cette possibilité d'*identification*, devenue condition première et essentielle, la *catharsis* n'est pas possible. Freud, à ce moment précis, organise son propos autour de l'importance du spectateur, il centre son propos sur une description de ce qui se passe chez le spectateur. Ne serions-nous pas dans le cadre de « l'*autre-scène* », là où le récit de rêve construit un espace dans lequel il est aussi question de purgation et là où, aussi, le patient est, à l'instar du spectateur, l'objet de toutes les attentions? Ceci confirme que Freud concentre son intérêt sur la clinique psychanalytique, et que l'analogie freudienne, relative à l'analyse et au théâtre, repose essentiellement sur la métaphore théâtrale sensée éclairer la psychanalyse.

Est-ce à supposer dans cet article, que la fonction du poème tragique, essentielle et première pour Aristote, serait implicitement reconnue sans que Freud n'ait à y revenir puisqu'il ne s'agit ici que de « décrire de façon un peu plus détaillée »²³² la finalité du spectacle dramatique ?

La mise en œuvre de la purgation, pour Freud, comme nous venons de le voir, consiste en un déplacement qui consiste pour le spectateur à « aller » de la salle à la scène, par le biais d'une *identification*. Le spectateur s'identifie-t-il à un héros élu en la circonstance du moment, selon des critères qui sont à considérer selon des modalités propres au « caractère » du héros concerné ou à un héros en rapport avec la façon dont ce dernier réagit, s'inscrit dans le déroulement de l'histoire portée par le poème tragique ? Cette distinction n'est pas faite clairement par Freud. Il est nécessaire pour rester dans le cadre du poème tragique tel que nous l'indique Aristote, de supposer que *l'identification à un héros* se fait au-delà des limites du « caractère » du héros et concerne également la façon dont son histoire s'inscrit dans l'agencement des actes accomplis.

Freud nous dit que le *déchaînement* des affects est rendu possible par *l'identification* à un héros que permet le couple auteur-acteur, sans aller au-delà. Est-ce parce qu'un personnage est courageux ou lâche, beau ou laid, intelligent ou stupide, etc..que *l'identification* se fera en relation avec ce qui concerne le caractère du personnage ou tout simplement parce que le comédien qui incarne le personnage auquel on s'identifie nous séduit selon des critères qui relèveraient d'une ressemblance physique ? Dans l'un ou l'autre cas, l'identification repose sur ce qu'on nomme au théâtre « le caractère du personnage », c'est-à-dire l'ensemble des traits physiques, psychologiques et sociaux d'un personnage, c'est-à-dire l'ensemble des attributs (apparence, costumes, etc..et des comportements actions, gestes, etc..) qu'un dramaturge donne à un personnage de théâtre pour le rendre vivant, crédible..

²³² *Ibid* ... p.25

Une telle identification limitée au « caractère » du personnage, dont on ne peut sous-estimer l'importance, rendrait secondaire la trame dramaturgique dont Aristote nous a dit qu'elle était essentielle. Or, l'agencement des actes accomplis de la tragédie s'organisent à partir des grandes thématiques en rapport avec le tragique propre à la condition humaine, les grands mythes grecs en constituant le réservoir substantiel. La trame dramaturgique devenant secondaire, l'univers tragique dont elle dépendait le devient à son tour, la représentation s'organise-t-elle selon des règles différentes ? L'*identification* limitée à une identification au caractère du héros, en dehors de toute autre considération, en oubliant l'agencement des actes accomplis propre à la tragédie, ferait sortir le héros du monde tragique auquel il appartient, et éliminerait en ce sens, l'essence même du tragique.

Il nous semble cependant nécessaire de nous arrêter à l'une des nombreuses définitions de *l'identification* qu'a proposé Freud pour tenter de savoir si « l'identification à un héros » concerne aussi la dramaturgie.

L'identification serait donc : « l'assimilation d'un moi à un autre, étranger, en conséquence de quoi ce premier moi se comporte, à certains égards, de la même façon que l'autre, l'imité et, dans une certaine mesure le prend en soi. »²³³

²³³ FREUD cité par CHAUVEL Pierre - *L'identification dans l'œuvre de Freud - Introduction* -source internet

IV. La « *Schauplatz* » ou « *L'autre-scène* » : l'entrelacs tourbillonnaire

Dans le cas de la représentation théâtrale, le spectateur assis dans son fauteuil, ne peut participer à une imitation physique du personnage élu au rang de héros, il est couramment admis qu'il se reconnaît « dans » le héros, sans qu'il prenne physiquement sa place. Freud évoque l'assimilation, l'action de rendre ou de présenter comme semblables deux individus physiquement différents et qui ne peuvent ni s'imiter l'un l'autre dans une gestuelle rendue impossible par la différenciation qu'impose la réalité de la scène et celle de la salle, ni prendre la place de l'autre. Ce qui se déroule sur la scène est transposé sur la *Schauplatz*, *l'autre-scène* là où il est aussi question de représentation. La représentation théâtrale engendre donc une autre *re-présentation* sur une *autre-scène*, sans que l'agencement des actes accomplis en soi perturbé (bien qu'étant en rapport avec les réactions du public, qu'elles soient individuelles ou collectives)... *L'identification* devient donc cette disposition humaine qui va permettre à une représentation qui trouve sa source dans l'imitation (*la mimésis*) d'être simultanément re-présentée sur (ou, dans, selon que l'on veuille évoquer ou non que ce qui s'y passe, s'élabore dans un « huis clos ») *l'autre-scène*, là où s'articulent le même agencement des actes accomplis. Aristote nous indique bien que c'est l'histoire qui est la plus importante, en ce sens, qu'en étant aussi le canevas à partir duquel « les doubles » des personnages représentés sur scène évoluent, elle permet la réarticulation du poème tragique autour des affects libérés sur *l'autre-scène*. Cette réinscription de la tragédie par le biais d'une traduction affective dans un univers représentationnel à double fond n'est-elle pas déjà dans l'essence de la représentation du poème tragique ? *L'identification* n'est-elle pas corrélée à la *mimésis*, en ce sens, que si la *mimésis*, est bien accomplie, la représentation est réussie, en ce sens, que si *l'identification* est rendue plus facile, elle serait plus accomplie ?

Ce questionnement en rapport avec la qualité de la re-présentation sur *l'autre-scène* nous amène à nous interroger sur le phénomène de re-présentation. Nous pensons que le terme « d'espace psychique interne » (même si nous reviendrons sur le terme d'espace) peut correspondre à l'endroit de *l'autre-scène*, là où se déroule la re-présentation. Plusieurs mots allemands utilisés par Freud (*vorstellung*, *repräsentanz*, *idee*) ont été traduits par le mot représentation. Il nous semble important, pour sortir de l'équivocité de ce terme, de lui substituer une expression qui nous permettrait d'appréhender ce à quoi correspond cette *autre-scène* sur laquelle se produit une re-présentation qui s'apparenterait à une reproduction qui serait d'essence essentiellement psychique qui évoluerait simultanément avec la représentation. Les termes d'idée, de pensée, de figuration nous semblent correspondre à des définitions organisées dans d'autres champs d'investigations. Après réflexion, c'est l'expression *entrelacs tourbillonnaire*, consciente ou inconsciente, d'objets, de personnes et d'événements qui nous semble caractériser au plus près ce qui se « déroule » sur *l'autre-scène*. C'est ce terme d'*entrelacs tourbillonnaire* qui après réflexion, nous semble être le plus approprié. Nous avons considéré que l'expression « suggestions allusives » pouvait être pertinente²³⁴ mais aussi parce qu'il est porteur de sens (la scène émet du sens

²³⁴ il fut surprenant de retrouver une acception très proche de cette expression chez Vladimir Jankélévitch évoquant Debussy - Debussy préfère à la splendeur italienne les horizons océaniques, les ciels brouillés et la

pour *l'autre-scène*, comme l'extérieur [la grande scène de la Vie, de notre vie,, là où « nous sommes le héros »] pour l'intérieur [*l'autre-scène*]), un sens qui n'est pas explicitement inclus dans le terme d'évocation à propos duquel nous avons hésité. Or à la réflexion, le fait que cette expression puisse inclure un sens directionnel, voire une détermination en rapport avec une intentionnalité, il nous a semblé préférable d'utiliser le terme *d'entrelacs tourbillonnaire*, en ce sens qu'il évoque une instance vivante ramifiée dans laquelle peuvent interagir les deux entités qui participent de nos préoccupations à savoir la façon dont sont « entrelacés » le sensible et le rationnel, pour que, conjugués harmonieusement, ils puissent délivrer du Sens.

A interroger cet *entrelacs tourbillonnaire*, il nous apparaît qu'il est potentiellement porteur de formes et de couleurs. (Nous y reviendrons lorsque nous serons amené à évoquer une séance de psychothérapie durant laquelle le patient ressentit le besoin d'utiliser le dessin comme complétif du récit de rêve). Il n'est pas qu'un simple reflet de la scène, il est assujéti à la scène et a une « consistance » qui s'organise du *déchaînement* des affects, du quantum ou charge d'affect²³⁵. Sans la libération des affects, *l'identification* ne peut se faire et par conséquent *l'entrelacs tourbillonnaire* constitutif de *l'identification*, ne peut exister. Il est donc nécessaire, dans un premier temps, que le *déchaînement* des affects ait lieu pour qu'ensuite, par le biais de *l'identification*, *l'entrelacs tourbillonnaire* puisse être. Il est donc corrélatif des affects et de leur libération.

Mais qu'en est-il plus précisément de l'affect ? Est-ce que la fameuse disjonction freudienne de l'affect et de la représentation exclut d'emblée l'affect du champ de *l'entrelacs tourbillonnaire*? Si l'on s'attache à *l'identification* à l'origine de la re-présentation, rendue possible par le « *déchaînement* des affects », il nous semble difficile de dissocier affect et représentation puisque dès sa participation au spectacle, le spectateur les englobe dans l'acte d'*identification*. Le concept *d'entrelacs tourbillonnaire* les englobe donc en les réunissant. Il nous semble possible de dire que *l'entrelacs tourbillonnaire* participe d'un enchevêtrement pulsionnel avec l'affect en occupant et en étant *l'autre-scène*. Si nous considérons que l'affect est l'accomplissement d'une pulsion qui génère parfois une émotion se manifestant de façon discontinue dans l'ordre d'un émotionnel tangible (tremblement, tension musculaire, pleur, rire, modification du rythme respiratoire, etc.) *l'entrelacs tourbillonnaire* qui s'inscrit dans le mouvement d'un enchevêtrement pulsionnel avec l'affect sur *l'autre-scène* intègre sporadiquement la dimension somatique. Nous voulons exprimer ici que *l'entrelacs tourbillonnaire* s'inscrivant dans un mouvement, un tourbillon, suggérerait Guy Félix Duportail, en relation avec le somatique, ne peut être réduite à une simple représentation psychique.

Mais alors, comment est-il possible de penser *l'autre-scène*, puisque cette dernière autorise une osmose entre le psychique et le somatique ? Il nous semble qu'elle ne peut être pensée comme un espace vide, comme un contenant. *L'autre-scène* est ontologiquement différente de la scène à laquelle elle ne peut être assimilée. Comme nous l'avons énoncé, elle participe d'un enchevêtrement tourbillonnaire en rapport avec le Vivant, *l'entrelacs tourbillonnaire*.

brume impressionniste qui appellent la suggestion allusive – Music -), car il indique un sens, une direction (de la scène à *l'autre-scène*, de "l'extérieur" à "l'intérieur")

²³⁵ *l'une des « deux expressions[ou « traductions »de la pulsion, selon Freud*

Ainsi d'un nouage psycho somatique, nous déduisons un nouage entre *l'autre-scène* et *l'entrelacs tourbillonnaire*, en assimilant l'un à l'autre.

Guy Félix Duportail nous parle aussi d'une *Autre-scène* qu'il retrouve grâce à une démarche qui l'a conduit de Husserl à Merleau Ponty jusqu'à Lacan où, en interrogeant, avec constance et passion, les arcanes du nœud borroméen, il a retrouvé cet « espace oublié » qui lui évoque « *une Autre scène* » :

« En ce sens, l'apport de la psychanalyse tient tout d'abord dans une conception nouvelle de l'espace et du temps – condensée par l'expression « lieu de l'Autre » - où se joue la vérité de l'existant dans l'ordre de la fiction (ou du langage en général) et non dans la référence directe à la réalité du monde (même si cette fiction est une reprise fondée dans la réalité). *Le sens de notre existence est donc excentré et méconnu, il se joue sur une Autre scène*, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre énigmatique interprétée sur la scène d'un espace oublié. »²³⁶

Ainsi, selon Guy Félix, la psychanalyse propose un déplacement de l'ordonnement de l'entendement, en dépassant les « formes à priori de l'entendement » que sont l'espace et le temps selon Kant. Ce qui semble essentiel, c'est que le rapport dual entre l'Etre et la réalité du monde bascule dans une autre dimension. Le « noeud » devient le moment d'une bascule du dual au tridimensionnel (dans un premier temps), là où, « la chair » participe d'une appartenance au monde. Comme nous l'évoquions préalablement, lorsque nous avons assimilé *l'autre-scène* à *l'entrelacs tourbillonnaire*, nous avons appréhendé un modèle déduit de l'identité du contenu et du contenant. Guy Félix utilise le terme de « condensation » en parlant du « lieu de l'Autre ». Ce terme nous incite à considérer, qu'effectivement, puisque pour Lacan, l'Autre est le lieu d'émergence du langage de l'autre, la condensation dont il est question est aussi concernée par le langage. Or, le terme de condensation nous semble convenir à une plus ample compréhension de ce que nous entendons par *entrelacs tourbillonnaire*. Il nous semble possible de penser que ce dernier est également concerné par le langage et son ordonnancement. La figure du nœud, condense donc une entité pluridimensionnelle qu'il s'agit de penser dans l'identité du contenant et du contenu et de laquelle émergerait un rationnel-sensible dynamique porté par le vivant et structuré par un langage. C'est autour de cette entité qu'il sera possible de côtoyer, d'entrevoir « *le sens de notre existence* » l'équivalent du « Grand Secret » cher à Jean-Henri Fabre. Guy Félix, nous dit que « *le sens de notre existence* » est excentré et méconnu car il se joue sur « *une Autre scène* » dont il faut certainement comprendre qu'il s'agit de l'inconscient ; un inconscient périphérique qui, de par son essence évanescence, délicate et insaisissable ne semble pas être au cœur des orientations déterminantes structurées autour d'une conscience rationnelle qui s'articule dans une grammaire langagière. Il nous dit donc, et là nous semble l'essentiel, que notre existence a un sens, qu'elle fait sens et que ce dernier nous est méconnu. La tragédie humaine ne réside-t-elle pas dans le fait, que bien que notre existence ait un « sens », le rationnel, seul, nous permettrait d'en appréhender un aspect, ce dernier nous échapperait irrévocablement, peut-être parce que nous avons oublié, pour reprendre le terme de Guy Félix, les résonances du *sens rationnel-sensible* ?

Ce terme n'a d'ailleurs pas été sans susciter un écho existentiel concernant Guy Félix. Pour l'avoir côtoyé et apprécié, il nous semble que son engagement à mettre en perspective philosophie et psychanalyse relevait de la profonde conviction que la Vie avait un sens et

²³⁶ DUPORTAIL Guy-Félix - *Existence et psychanalyse - Ibid ...* p.141

qu'il était nécessaire d'aller le débusquer là où, peut-être la philosophie aurait pu l'oublier, là où Guy Félix pensait qu'il se trouvait, ce « Grand Secret », c'est-à-dire dans l'inconscient. La philosophie était indispensable à ses yeux, car comme le pense aussi Jean-Pierre Marcos, elle immunise contre tout ce que la psychanalyse pourrait avoir de dogmatique. Le philosophe attaché à la psychanalyse, comme il aimait à se présenter, s'est donc, tout au long de « cette pièce de théâtre énigmatique » qu'il a organisée autour de sa vie, tel un anthropologue scrupuleux et opiniâtre, évertué à découvrir « la scène de cet espace » qu'aurait, peut-être, pu oublier la philosophie. Cette démarche s'explique certainement par une quête de pertinence, car il nous semble que l'inconscient en tant que détenteur du « *sens de notre existence* », était à ses yeux porteur d'une vérité concernant les tréfonds de l'Être, d'une lumière transportée par le Verbe, qui lorsqu'elle éclaire l'authenticité de l'Être, le fait appartenir au Monde comme un élément constituant de ce grand Tout qu'il intègre en étant Vivant .

En interrogeant, sans cesse, le nœud borroméen et en utilisant le verbe propre à la philosophie par honnêteté intellectuelle, il finira par considérer à l'instar de Lacan que le nœud borroméen a quatre dimensions, et qu'en tant que tel, il est la traduction graphique du *sinthome* :

« L'invention lacanienne du réel est bien celle d'une écriture. Elle consiste à prendre ce que l'on pourrait désigner comme la calligraphie du borroméen pour une lettre. Tout comme les marchands phéniciens ou les mathématiciens grecs ou arabes inventèrent une écriture en fonction de leur discours, Lacan, lui, découvre la lettre du symptôme qui fait nœud entre les dimensions de l'esprit. Ce qui le motive à présenter la réalité psychique de Freud sous la forme du nœud borroméen. La réalité psychique de Freud s'est faite expression écrite du réel. »²³⁷

Il nous semble que c'est en s'interrogeant au plus loin sur le nœud borroméen que Guy Félix a été amené à évoquer cet « espace oublié », cette Autre scène à laquelle participe l'inconscient. Cependant comme il l'exprime clairement, le nœud borroméen, même s'il nous conduit jusqu'à l'inconscient ne serait que la traduction écrite d'une réalité psychique. Il y a certainement dans le geste du « knockin' on heaven's door »²³⁸ une dimension supplémentaire liée au Vivant, la sollicitation de l'ouverture de la porte derrière laquelle se trouve, sans doute « Le grand Secret », « le sens de notre existence », cet espace oublié auquel Guy Félix n'a certainement jamais cessé de penser. Cette valorisation de l'inconscient comme « espace oublié » est sans doute en rapport avec la supposition que, bien que rationnellement inaccessible, s'il est des vérités à connaître concernant « le sens de notre existence », c'est là qu'elles se trouvent. Pour Guy Félix Duportail, l'inconscient fait référence.

C'est à partir du nouage ou du dénouage, dans la voie que nous a montrée Guy Félix, que nous avons découvert la possibilité de penser une entité, (*l'entrelacs tourbillonnaire*, qui permettrait de relier l'insondable de l'Être, l'inconscient avec l'infini de l'Univers, en amalgamant la Vie et sa représentation. Pour en éprouver la légitimité est-il nécessaire de savoir si le concept de nouage psycho somatique suffit pour supposer le nouage voire l'amalgame entre *l'autre-scène* et *l'entrelacs tourbillonnaire*?

²³⁷ DUPORTAIL Guy-Félix - *Du réel* - HERMANN - France février 2017 - p.17

²³⁸ une complainte de Bob Dylan qui a accompagné le départ de Guy Félix

En considérant le concept d'affects, en tant qu'expression d'une pulsion, qui sont *déchaînés*, nous sommes également en rapport avec le concept de refoulement. Pour qu'ils soient libérés, les affects ont été préalablement refoulés dans l'inconscient (et bien dans l'inconscient) et leur motion pulsionnelle leur « donne vie » dans *l'entrelacs tourbillonnaire, l'autre-scène*. *L'autre-scène* devient alors un espace en rapport avec l'inconscient. L'identification du rapport entre *l'autre-scène* et l'inconscient n'est pas sans nous évoquer l'analogie que fait Freud entre le théâtre et :

« cette autre scène où le rêve se meut, cette autre scène, cet autre *plateau scénique* (*Schauplatz*), selon l'expression de Fechner, où se joue l'action du rêve et qui est différente de celle de la vie éveillée »²³⁹

Il était nécessaire de reprendre cette citation car Freud évoque un « autre *plateau scénique*, où se joue l'action de rêve et qui est différente de celle de la vie éveillée ». Nous retrouvons une distinction entre l'action de rêve et l'action de la vie éveillée. Ne nous retrouvons-nous pas dans la situation précédente où il nous a été permis de distinguer la re-présentation de la représentation scénique, et ne pourrions-nous pas dire que l'action de vie éveillée est représentée sur la scène de la vie (repérable à partir de l'espace de travail global) alors que l'action de rêve est re-présentée sur « *l'autre plateau scénique* ». En d'autres termes, n'est-il pas possible de faire un rapprochement entre les rêves qui émergent de l'inconscient pour cet « *autre plateau scénique* » et *l'entrelacs tourbillonnaire* qui participe de *l'autre-scène* ? Si nous revenons à l'articulation que nous avons opérée entre *l'espace sépia*, et l'espace de travail global, là où nous articulons les neurosciences et l'inconscient freudien, ne nous est-il pas possible de penser que *l'entrelacs tourbillonnaire* devient cette instance vivante qui participe énergétiquement à une organisation tendant vers une osmose. Nous sommes proche du sixième sens de Markus Gabriel (la pensée), à la différence près, qu'à déterminer un sixième sens nous risquons de perdre une « globalisation énergétique vivante » de par la juxtaposition conceptuelle d'un sixième sens : l'ordinal (sixième) en singularisant la pensée ne risque-t-il pas de gommer potentiellement une osmose possible entre les sens, et par conséquent entre ce qui articule le sensible et le rationnel ?

En nous arrêtant dans un premier temps à une analyse topologique, n'est-il pas possible de penser que la « réalisation » des rêves et de *l'entrelacs tourbillonnaire* s'effectue en un même espace ? Il nous est possible d'observer que dans le cas du travail de rêve comme dans le cas de *l'identification*, il est nécessaire qu'une « ouverture » s'effectue pour que le rêve émerge de l'inconscient et que les affects refoulés émergent également de l'inconscient. C'est donc bien, dans l'un et l'autre cas cette « ouverture » qui participe d'une résurgence de l'inconscient. Le travail de rêve comme le *déchaînement* des affects ont cet effet libérateur qui amène des bribes inconscientes en un espace que nous considérerons être le même. Le *déchaînement* des affects et le travail de rêve s'effectuent selon des modalités différentes puisqu'elles appartiennent à des instances corporelles différentes en ce sens que l'une concerne la vie éveillée alors que l'autre concerne la vie de sommeil. Peut-être est-il possible d'évoquer une différence qui concernerait les modalités de *déchaînement* et celles qui participent d'une libération. Nous utiliserons les termes de tension et de détente ou de relâchement pour caractériser l'une et l'autre. Lors de la représentation théâtrale le *déchaînement* s'effectue à partir d'un surcroît de tension d'affects refoulés alors que dans le cas du travail de rêve les émergences inconscientes se réalisent à partir d'un relâchement

²³⁹ FREUD - *L'interprétation du rêve* - *Ibid* ... p.455

corporel. Il est à noter que dans l'un et l'autre cas, comme nous l'avons déjà signalé en ce qui concerne le *déchaînement*, des émotions apparaissent par le biais de manifestations somatiques²⁴⁰. Nous sommes donc, dans les deux cas dans le cadre d'un nouage psychosomatique s'exprimant en *l'autre-scène* ou l'autre *plateau-scénique*. Il nous semble possible de dire, à ce moment de l'analyse, que *l'autre-scène* et l'autre *plateau-scénique* se confondent, et que, à l'instar du *déchaînement* des affects, le travail de rêve conduit à une articulation entre *l'autre-scène* et *l'entrelacs tourbillonnaire* en les unissant dans un tout. Nous sommes bien en présence d'une entité physico-psychique, *l'entrelacs tourbillonnaire*, porteur à notre sens, d'une expression de l'inconscient qui se manifeste selon des modalités différentes permettant la mise en rapport avec le conscient. Le travail de rêve et le *déchaînement* des affects ont donc une même fonction qui est de permettre la mise en rapport de l'inconscient avec le conscient.

L'entrelacs tourbillonnaire est donc concerné par une scène extérieure, théâtrale ou de la vie, l'infini de l'Univers²⁴¹ ainsi que par les émergences de l'inconscient. Si dans le cadre de la représentation théâtrale la *catharsis* procède de *l'identification* qui laisse une trace mnésique qu'il sera possible d'évoquer verbalement à partir de *l'entrelacs tourbillonnaire*, *l'abréaction* s'établira à partir de la verbalisation qu'autorisera *l'entrelacs tourbillonnaire* à partir du préconscient dans la mise en situation du patient qui deviendra le héros du récit de sa Vie.

L'entrelacs tourbillonnaire correspond donc à cette entité psychosomatique qui met en osmose l'inconscient d'un sujet, pensant et étant, avec l'infini de l'Univers que Jean- Henri Fabre incarne lorsqu'il contemple la voûte étoilée en écoutant le concert donné par les grillons du Harmas.

Nous nous plaçons donc dans un à priori du Tout qui n'a plus à penser une représentation du Monde, mais dans une considération qui intègre à chaque instant le Sujet dans la palpitation du Monde. *L'entrelacs tourbillonnaire* dépasse ontologiquement et structurellement toute relation duale et par conséquent nous place dans un au-delà de la relation sujet-objet. Nous ne sommes pas non plus dans un dépassement dialectique, essentiellement intellectuel, car nous perdrons la dimension sensible qui s'articule avec le rationnel dans la « chair » vivante de *l'entrelacs tourbillonnaire*. C'est sans doute dans une émergence qui restituerait cette osmose du rationnel et du sensible, une émergence qui s'impose d'emblée comme unissant indéfectiblement l'un à l'autre, qu'il peut être appréhendé.

C'est là que le Verbe, porteur du *sens rationnel-sensible* s'impose, certes comme l'outil qui pourra permettre d'échanger et de comprendre, mais aussi parce qu'il nous semble que ses résonances, au moment de l'osmose du rationnel et du sensible, offre la possibilité de participer aux palpitations du Monde.

Or, pour arriver jusqu'à ce « degré de complicité » avec le Monde, le Verbe ne doit pas se faire l'écho d'une simple représentation graphique, il est nécessaire qu'il soit constitutif d'une histoire (le repère donné par Aristote). Il est intéressant d'ailleurs d'observer lorsqu'il s'agit de relater une histoire comment celle-ci peut évoluer à partir du récit écrit.

²⁴⁰ sudation, tension corporelle, agitation corporelle, etc... en rapport avec le travail de rêve lors du sommeil

²⁴¹ le concert donné par les grillons orphéonistes du Harmas de Sérignan du Comtat

Ayant été amené, lors de séances de thérapie à « raconter » mes rêves, je me suis aperçu qu'au fur et à mesure que j'évoquais un rêve que j'avais pris soin de noter en essayant d'être au plus près de la trace mnésique qu'il avait imprimée, que le récit modulait différemment le contenu même du rêve. L'expression orale du récit que j'avais écrit ouvrait des portes, invisibles dans le récit écrit. La dynamique verbale construisait un récit différent tout en lui donnant une consistance qui générait une émotion totalement insoupçonnée. Apparaissaient alors des éléments qui étaient présents dans le rêve mais qui étaient absents du récit écrit que j'en avais fait. Ces éléments, que je n'avais pas voulu écarter sciemment du récit écrit réapparaissaient, ressurgissaient lors du récit oral. Cette reconstruction participait d'une libération verbale qui s'inscrivait dans un souffle. Une reconstruction s'opérait en donnant un sens nouveau au récit. Cette libération m'était permise car j'étais moi-même l'auteur de cette histoire qui se structurait de façon singulière presque à mon insu. J'inscrivais un récit dans le vivant et cette inscription passait par une restructuration verbale. Le vivant réactivait des éléments en agençant une histoire que je n'avais pas soupçonnée. Les modulations du penser étaient différentes de celles qui étaient accrochées au récit écrit. Or, ce récit suscitait des émotions qu'une trame écrite avait permis de libérer.

Cette restructuration verbale participait d'une libération affective que nous pourrions rapprocher de l'abréaction. Je passais d'un état affectif contraint dans les limites du rationnel verbal à un état où le verbe devenait libre. Un travail libérateur s'accomplissait. Était ce alors la libération d'affects qui permettait l'avènement d'un verbe qui s'exprimait dans une dynamique de vie ou était-ce le verbe libéré qui participait de la libération des affects ? En d'autres termes y avait-il antériorité de l'un par rapport à l'autre ? Fallait-il penser cet événement dans la linéarité du temps qui s'écoule, peut-être au risque de le réifier ?

Ce travail de libération n'est pas sans nous ramener au travail de rêve qu'évoque Freud.

V. Une ontologie du LACUNAIRE

Le travail de rêve consiste à rendre accessible, par le biais d'images, de représentations de personnages connus ou inconnus proférant des propos compréhensibles ou non, agissant de façon parfois incompréhensible, évoluant dans un cadre les plaçant dans une situation génératrice de plaisir ou de déplaisir, une histoire racontée, livrée par l'inconscient. Cette « histoire » intérieure laisse, autant que l'on puisse s'en souvenir,²⁴² une trace qu'il sera possible de traduire oralement ou par écrit en relatant le déroulé des événements contenus dans le rêve. Le « rapport écrit » constitue une base tangible permettant de confronter « l'agencement des actes accomplis » à l'état psychosomatique dans lequel s'est trouvé le rêveur au sortir de son rêve. Il suffira lors de la séance analytique de rapporter le contenu de rêve en se repérant verbalement sur le récit du rêve, écrit en amont pour éviter sa dissolution, pour que le récit de rêve installe des images dans un cadre intérieur qui s'apparente de très près à une scène de théâtre parce que là, s'y déroule aussi une histoire qui nous permet de retrouver Aristote lorsqu'il écrit que le plus important dans la tragédie c'est l'agencement des actes accomplis. Quels constats s'imposent alors, pour l'analysant comme pour l'analysé ?

Le premier constat c'est que le rêveur déroule le récit de rêve alors qu'il se trouve être dans un état psychosomatique différent de celui dans lequel il se trouvait au moment de l'avènement du rêve. Est-ce que le rêveur retrouvera par la justesse de l'oralité de son verbe la proximité du rêve en se rapprochant de l'état psychosomatique dans lequel il s'est trouvé préalablement. ? Se produit généralement le phénomène de distanciation qu'il sera important d'évoquer en tant qu'acte thérapeutique. Le deuxième constat consiste à dire que le récit du rêve énoncé, reconstitué sur la base du « rapport écrit » se restructure autour d'un récit qui évolue au fur et à mesure, se modifie et en se modifiant permet à nouveau l'accès à des éléments du rêve que le récit écrit avait omis. Qu'est ce qui se joue à ce moment-là ?

Il nous semble important de reprendre de façon précise le déroulement d'une séance de psychothérapie durant laquelle il s'agit de rapporter un rêve après en avoir pris note. Notre démarche vise à resituer le Verbe dans son rapport au sensible. Il ne s'agit pas exclusivement d'interpréter le contenu de rêve pour en découvrir le sens, il s'agit de savoir si une trace mnésique lacunaire proposée par un rêve peut faire sens et si tel est le cas, quels sont les éléments qui nous parviendront et qui nous permettront de dire qu'il y a bien « du sens » émergeant à un moment précis et pouvant faire référence dans le nouage du sens *rationnel-sensible* se structurant dans un élan tourbillonnaire. A ce moment une trace mnésique reconstruite à partir d'un Verbe qui a fait place au sensible (car il se structure oralement différemment) va-t-elle engendrer un instant qui fait sens en réalisant une osmose du rationnel et du sensible ? Et surtout, comment cela est-il rendu possible ? Et, comment sera-t-il possible, en se référant au « texte » relatif à la trace mnésique, se substituant en quelque sorte à elle, de juger de la pertinence du sens délivré dans une temporalité où *rationalité* et *sensible* participent d'un *entrelacs tourbillonnaire* ?

²⁴² noter ses rêves peut devenir une pratique qui, si elle devient assidue, entretient le souvenir de rêve. Les compte rendus que l'on peut en faire deviennent, au fur et à mesure de cette pratique, plus consistants et plus précis

1. Une émergence du Lacunaire: l'inconscient pourvoyeur du monde onirique

Que le rêve, le matin, « nous coule entre les doigts » est une expression proverbiale. Certes, il est susceptible d'être remémoré. Car nous connaissons le rêve seulement par le souvenir que nous en avons après le réveil ; mais nous croyons très souvent que nous ne nous souvenons qu'incomplètement de lui alors que dans la nuit il y avait davantage ; nous pouvons observer comment un souvenir de rêve, encore vif le matin, s'évanouit au cours de la journée, jusqu'à ne laisser que des bribes ; nous savons souvent que nous avons rêvé, mais non ce que nous avons rêvé, et nous sommes tellement habitués à faire l'expérience que le rêve est soumis à l'oubli que nous ne rejetons pas comme absurde la possibilité que quelqu'un pourrait bien avoir rêvé la nuit, mais ne rien savoir au matin ni du contenu ni du fait d'avoir rêvé. »²⁴³

Il s'agit donc de constater que la trace mnésique engendrée par le rêve a une persistance limitée, elle s'évanouit au fil du temps qui s'écoule, se dilue, s'estompe jusqu'à la disparition. Entre-t-elle définitivement dans ce que l'on considère couramment être l'oubli ? Nous pourrions légitimement considérer que cette dilution progressive de la trace mnésique conduit jusqu'à la disparition pure et simple du contenu de rêve. Or Freud nous rapporte :

« J'ai analysé chez mes patients des rêves qui s'étaient produits chez eux il y a vingt-cinq ans et plus, et je peux me souvenir d'un de mes propres rêves qui est séparé du jour d'aujourd'hui par au moins trente-sept ans et n'a cependant rien perdu de sa fraîcheur mémorielle. Tout cela est très curieux et n'est d'abord pas compréhensible. »²⁴⁴

Tenter d'expliquer le processus qui conduit jusqu'à la « disparition temporaire » de la trace mnésique potentiellement capable de refaire surface, nous semble, en effet très difficile, car elle entretient un rapport avec ce qui touche à la « neuro-biologie humaine »²⁴⁵

Est-ce que les critères propres à cette science, qui s'appuie sur une connaissance approfondie de la physiologie humaine, peuvent rendre compte du fonctionnement de l'inconscient ? Il nous semble impossible de par son inaccessibilité d'envisager décrire le « fonctionnement » de l'inconscient en termes exclusivement rationnels. C'est donc à partir des émergences proposées par ce dernier, rêve, lapsus, etc., qu'il nous semble possible de proposer une approche, dans un premier temps, du sens délivré par le rêve, car pour Freud, le rêve fait sens :

« C'est le premier rêve de l'enfant (le petit Hans) qui soit rendu méconnaissable par la déformation. La perspicacité du père parvint cependant à en pénétrer le sens. »²⁴⁶

Ainsi donc, si Freud a raison, et si le rêve est porteur de sens, puisqu'il trouve sa source dans l'inconscient, il nous est possible de dire que l'inconscient contient et délivre du sens. Ainsi nous ne pourrions évoquer l'inconscient qu'à partir des messages qu'il adresse selon des modalités différentes en délivrant un sens *rationnel-sensible*. C'est donc là où s'inscrivent les « messages » délivrés par l'inconscient, dans la *chair de l'entrelacs tourbillonnaire*, qu'il nous sera possible de tenter d'envisager une perspective du fonctionnement de l'inconscient.

²⁴³ FREUD - *L'interprétation du rêve* - Ibid ... p.73

²⁴⁴ FREUD - *L'interprétation du rêve* - Ibid ... p.73

²⁴⁵ terme utilisé et construit par Lacan dans *Les Ecrits 1* - Ibid ... p.235 -

²⁴⁶ FREUD Sigmund - *Cinq psychanalyses* - PUF Bibliothèque de psychanalyse - traduction Marie Bonaparte et Rudolph M. Lowenstein - Vendôme janvier 2003 - p.103

A partir du sens inscrit dans la *chair de l'entrelacs tourbillonnaire* il nous sera possible de déduire un fonctionnement de l'inconscient, reposant sur des présupposés induits à partir du sens que nous croiserons avec les descriptions physiques et physiologiques que nous avons appréhendées des neurosciences.

a/ Le premier d'entre eux consiste à supposer que la trace mnésique ne serait que l'émergence d'un contenu de rêve en en étant le reflet. Nous rejoignons alors la première topologie freudienne pour considérer que la trace mnésique du rêve est l'émergence consciente d'un rêve dont la nature et l'intégralité du contenu nous semblent appartenir à l'inconscient. Il nous semble possible de dire, puisque cette trace mnésique s'estompe progressivement jusqu'à s'évanouir complètement et que, par la suite elle puisse réapparaître dans toute « sa fraîcheur mémorielle », que la chair du rêve duquel elle est issue a perduré dans le laps de temps qui la sépare de sa première apparition, et qu'il n'est pas impossible de supposer qu'il perdure encore jusqu'à une éventuelle et potentielle réapparition. Sans doute, est-ce plus en rapport avec une conviction profonde qu'en l'affirmation d'une croyance que nous pourrions penser « comme vraie » mais il nous apparaît, ici, que l'inconscient propose des résurgences « d'Être » dont il délivre des éléments préhensibles selon des modalités qui nous semblent fortement en rapport avec les affects.

Lorsque Lacan nous dit que « *l'inconscient est structuré comme un langage* », il nous apparaît que l'inconscient est structuré, ce que corroborent les neurosciences, et que c'est parce qu'il délivre des éléments que l'on peut traduire par le biais du langage, que Lacan peut supposer qu'il est structuré comme un langage en ce sens que la structure de l'émergence correspond à une structure inconsciente. L'inconscient parce qu'il a possibilité à produire un langage structuré et parce qu'il est structuré lui-même en circuits neuronaux singuliers serait donc structuré comme un langage porteur d'un *sens rationnel-sensible*. On ne peut cependant pas en déduire que l'inconscient « fonctionnerait » selon une grammaire préétablie propre à chaque individu. Il est important de considérer les modalités rationnelles qui peuvent permettre de « traduire » les émergences de l'inconscient grâce à une rationalité verbale propre à chaque langue qui a certainement structuré l'inconscient du nouveau-né selon des modalités en rapport avec une grammaire, jusqu'à la constitution de sa propre structure langagière en rapport avec les nouages affectifs qu'a induit le parent qui est à l'origine de son éducation. (à l'époque de Freud, il s'agissait de la parole de la mère qui structurerait verbalement, rationnellement, et concomitamment affectivement le verbe de son enfant) :

« Dès sa naissance, le nourrisson participe à la fonction symbolique du langage et de la langue maternelle qui le fonde et le structure. C'est ainsi qu'il construit peu à peu son identité à travers les échanges langagiers, sensoriels et ludiques avec son entourage affectif qui lui permet de mettre en place sa sécurité de base présente et à venir. »²⁴⁷

Il nous apparaît donc que toute structure verbale est ontologiquement porteuse d'un nouage déterminant entre la rationalité et le sensible que le « premier éducateur » aura structuré selon les modalités qui ont présidé à la structuration de son propre langage. La structuration langagière comporte donc ontologiquement un nouage *rationnel-sensible* déterminé dès la première enfance qui participera du rapport que le Sujet concerné modulera avec les

²⁴⁷ BERGER Frédérique - *Enjeux des expériences langagières, sensorielles et ludiques dans la structuration psychique de l'enfant* - Enfances et Psy - 2011 n°53 - p131

« frottements » qui jalonnent son parcours. A vouloir ignorer ce nouage et ne se référer qu'à une amputation verbale qui ignorerait les « résonances du sensible », nous nous limiterions à une incarnation dépendante d'une technologie froide qui en ne trouvant sa légitimité que dans la performance et la pertinence d'un paradigme seul en rapport avec des algorithmes nous ferait courir le risque de fonder sur une légitimité illusoire des sociétés technocratiques qui nécessairement ne pourraient participer que de la tyrannie d'une « intelligence » artificielle, rendant par voie de conséquence, l'Être de plus en plus artificiel.

Certes, les modalités de traduction de l'inconscient sont délivrées comme un langage structuré dont la source est l'inconscient lui-même, alors qu'il subsiste des éléments irrémédiablement inaccessibles.

J'ai longtemps appréhendé les émergences de l'inconscient, de façon ludique, en supposant que son fonctionnement avait une parenté avec la résurgence de la Fontaine de Vaucluse où naît la Sorgue. Les eaux des pluies qui s'étaient abattues sur le plateau du Ventoux, réapparaissent à la Fontaine de Vaucluse après avoir emprunté un trajet souterrain sibyllin en s'enrichissant d'une minéralité singulière alors que la résurgence proprement dite demeure, à l'époque où je l'envisageais, insondable. Le chant de la Sorgue devenait alors riche de toute cette antériorité vierge de toute intervention en rapport avec l'authenticité d'une nature que l'impétuosité humaine n'avait pas encore altérée. La résurgence de Fontaine de Vaucluse s'apparentait à mes yeux à ce lieu d'émergence lié à l'inconscient d'un nouveau-né, que Lacan aurait pu assimiler aux balbutiements d'un Grand Autre en devenir, *l'infans*.

b/ Le second présupposé repose sur le constat que l'émergence consciente en rapport avec le rêve est livrée par bribes, généralement de façon lacunaire en dépit de séquences compactes plus prégnantes. Il est difficile de concevoir que ces contenus de rêve se concrétisant, à partir de stimuli ontologiquement différents, selon un ordonnancement irrationnel puissent être porteur de sens. Si nous tenons pour sûr que le « sens » n'est pas exclusivement *rationnel*, il nous est permis de penser que ces messages d'apparence « anarchique » provenant de l'inconscient sont organisés selon des modalités modulées aussi par le sensible. La phobie du petit Hans l'enferme dans une confusion où la peur du cheval est intriquée à celle que génère son père. (La phobie étant cette pathologie durant laquelle le ressenti étouffe le rationnel). Cet entrelacs repose sur une fixation (la phobie) à un objet dont il ne peut extraire la prégnance affective. C'est donc bien le sensible qui « fait loi » en organisant l'approche d'une situation où la rationalité apparaît comme seconde. Cette émergence inconsciente traduit donc la prédominance du sensible. Le petit Hans, pourtant, distingue parfaitement dans le cadre d'une nomination rationnelle le cheval et son père. Cela nous indique que « les messages » issus de l'inconscient relèvent d'une structuration qui repose, dans ce cas précis sur une prédominance du sensible articulé sur un rationnel pauvre structuré autour d'un langage limité à une sorte de balbutiement.

La maladie, dans ce cas, la phobie résulterait d'un déséquilibre entre le rationnel et le sensible. La prédominance d'un champ sur l'autre, du champ rationnel sur le champ sensible et du champ sensible sur le champ rationnel serait à l'origine d'un déséquilibre générant une pathologie. Peut-on dire que les rêves, entre autres, sont des entités qui délivrent un sens où

la participation du *sens sensible* perturbe la lisibilité rationnelle qui reste la seule à avoir la possibilité de rendre compte du contenu de rêve par le langage. Le compte-rendu descriptif du contenu de rêve parce qu'il n'a comme outil que le langage apparaît souvent incohérent. Cette incohérence apparente relève des limites du verbe qui ontologiquement n'a « qualité » qu'à produire du *sens-rationnel* (si on le limite strictement à l'écrit). Ne serait-ce pas alors, de la non-prise en compte de l'essence même du langage, que nous sommes amenés à penser que les rêves nous livrent des messages incohérents. Or, si nous pensons que les messages délivrés par le rêve sont incohérents, nous sommes amenés à penser que les rêves eux-mêmes sont incohérents.

Nous comprenons que la notion de cohérence n'est établie qu'à partir du *sens-rationnel* délivré par le verbe, puisqu'il est l'outil à disposition dans la cure, pour évoquer le contenu de rêve. A se limiter à ce champ d'interprétation, la bizarrerie des rêves ne saurait nous conduire à une compréhension plus approfondie de la nature humaine. Dire que les humains sont bizarres parce que leurs rêves seraient incompréhensibles ne nous permet pas d'accorder aux émergences oniriques grand crédit.

Cependant, si nous considérons que l'incohérence apparente du compte-rendu de rêve n'est liée qu'aux limites de l'outil qui nous permet d'en rendre compte, il devient possible de penser que l'incohérence ne relève pas de l'essence même du rêve. L'émergence onirique, comme nous l'avons évoqué, est aussi chargée d'un *sens-sensible*. Ce qui rendrait le rêve incohérent, ce serait penser une hétérogénéité du rêve, en disant que le sensible et le rationnel relèvent de deux champs ontologiques différents. Puisque le rêve ne peut, selon ces considérations, être considéré comme homogène, en conséquence, il ne pourrait faire référence.

Franchir le pas de dire qu'il existe ainsi que nous l'avons montré, un *sens rationnel-sensible*, c'est dire que le rationnel et le sensible relèvent d'un même champ de sens et qu'en conséquence il n'y a pas de différence ontologique entre l'un et l'autre, en ce sens qu'ils participent l'un comme l'autre d'un entrelacs qui, parce qu'il est porté par la Vie, est tourbillonnaire. Séparer ontologiquement dans le cas du monde onirique, le sensible et le rationnel, consisterait alors en une extrapolation théorique réifiante. Le rêve devient le moment où des circuits neuronaux se constituent selon des instances où l'imprégnation sensible participe de la modulation même du circuit. Il faut sans doute entendre l'expression « imprégnation sensible » comme ce moment où l'organisation rationnelle du Sujet (en rapport avec le verbe et des structures « mathématiques ») s'est structurée selon des instances affectives. Selon la théorie relative à l'espace de travail global, le rêve ne peut intégrer le tissu mémoriel que s'il a été préalablement admis dans l'espace de travail global. Ainsi, il est à supposer que le déroulé d'un rêve est peut-être admis de façon lacunaire dans l'espace de travail global ce qui ne signifierait pas que le rêve soit en soi lacunaire en ce sens que le circuit neuronal relatif à ce rêve-là se caractériserait par les moments où le circuit resterait dans l'inconscient sans que le circuit soit, ni altéré, ni interrompu.²⁴⁸

²⁴⁸ voir l'échange défini par Lionel Naccache entre les circuits inconscients et l'espace de travail global

La métaphore d'un train qui lors d'un trajet emprunte plusieurs tunnels²⁴⁹ pourrait illustrer la « vie de rêve ». Cette façon de décrire fonctionnellement la vie de rêve, nous permet sans doute d'éviter un écueil qui voudrait que le rêve n'étant accessible que de façon lacunaire, en ne s'inscrivant pas dans une continuité apparente, ne serait pas à même de délivrer un message compréhensible, et en conséquence ne pourrait faire « sens ». Cependant, si nous supposons en nous référant à la métaphore que nous venons d'évoquer que le rêve est ininterrompu, donc homogène, il devient possible de dire qu'il fait « sens ».

Semblablement, si nous considérons et de façon plus générale que le lacunaire ne correspond pas nécessairement à une rupture évoquant un vide, il peut être pensé, comme ici, dans une continuité dont certaines émergences participent de l'inapparent. Comme nous le verrons dans l'analyse que nous proposons du Woyzeck de Büchner, il est sans doute possible d'aller chercher du « sens » dans le lacunaire, c'est-à-dire dans des espaces qui ne sont vides que par rapport à des bornes qui, ne nous indiquant que les limites d'un inapparent, d'un caché, nous parle d'un implicite qui participe d'une continuité. Une chaîne signifiante parlée se structure aussi autour de *la qualité* des silences qui l'habitent.

La médiété aristotélicienne nous invite à chercher un point d'équilibre entre raison et passion selon le potentiel propre à chacun. Comme nous venons de l'exprimer, le rêve est porteur d'un *sens rationnel-sensible* qui, s'il était possible de le « décrypter clairement » permettrait sans doute d'envisager une conduite plus pertinente des événements à venir.

Si l'on observe la vie de rêve, le dormeur passe par des états qui peuvent s'échelonner sur une gamme des sensations de l'agréable au désagréable, ces deux extrémités pouvant conduire jusqu'au réveil du dormeur. C'est à partir du récit qu'il sera possible de faire, de l'évocation verbale de la situation proposée par le rêve, qu'il sera possible en l'évoquant, de tenter d'approcher le message délivré par le rêve, qu'il ait été agréable ou non. Il devient intéressant alors, de retrouver la sensation qui était nouée au rêve. Comme nous l'avons évoqué, c'est en réinvestissant verbalement la situation onirique, c'est-à-dire en recréant le nouage *rationnel-sensible* délivré par le contenu de rêve que l'articulation ainsi recréée livrera « un » sens du rêve. Nous sommes bien dans une conjugaison du rationnel et du sensible qui fait « sens ». Sans nous référer aux nombreuses motions mises à jour par Freud à partir de rêves qu'il catégorise²⁵⁰, il nous semble important de nous focaliser sur cette articulation qui fait « sens ». C'est donc de cette articulation qu'il s'agit de mesurer les échos, qu'elle relève du rêve (ou des représentations qui se proposent à nous dans la vie éveillée). Ainsi que nous venons de l'évoquer, le rêve se construit dans et avec les embruns de la sensation qui se modèle à partir de la structuration affective propre au sujet.

²⁴⁹ la traversée d'un tunnel correspondant au moment où le rêve n'est pas admis dans l'espace de travail global et le retour au grand air au moment où le rêve réinvesti l'espace de travail global . Nous en trouvons une illustration poétique dans une chanson de Alain Bashung "la nuit, je mens, je prends des trains à travers la plaine" dans lequel le mensonge endosse un statut en rapport avec les modalités du rêve

²⁵⁰ rêves de déplaisir et rêves de punition, rêves d'où émergent les restes du jour, etc..

Evoquer, dans ce cas, une sensation revient à parler d'un état affectif. Aristote distingue les états affectifs, des facultés et des dispositions :

« J'entends par *états affectifs*, l'appétit, la colère, la crainte, l'audace, l'envie, la joie, l'amitié, la haine, le regret de ce qui a plu, la jalousie, la pitié, bref toutes les inclinations accompagnées de plaisir ou de peine ; par *facultés* les aptitudes qui font dire de nous que nous sommes capables d'éprouver ces affections, par exemple, la capacité d'éprouver colère, peine ou pitié, par dispositions enfin, notre comportement bon ou mauvais relativement aux affections : par exemple, pour la colère, si nous l'éprouvons ou violemment ou nonchalamment, notre comportement est mauvais, tandis qu'il est bon si nous l'éprouvons avec mesure, et ainsi pour les autres affections. »²⁵¹

Les états affectifs s'inscrivent dans un rapport à la « mesure » ; selon qu'un état affectif sera mesuré ou démesuré, il sera bon ou mauvais. Ainsi, le rêve rapporte dans le nouage rationnel-sensible qui le structure, une motion qui concerne le bon et le mauvais, non considéré dans un sens moral, mais qui rend compte d'un état du sujet. Le rêve nous parle donc d'un « état » dans lequel se trouve le sujet au moment où il se déroule. Si l'état, est agréable, le nouage permet de cibler une situation qui devient vertueuse parce qu'elle conduit « au Bien qui est ce à quoi toutes choses tendent. »²⁵²

Ainsi, si le rêve fait « sens », et s'il peut délivrer un « sens » qui ouvre une voie qui peut conduire à un état où il est possible qu'un affect mette en rapport l'agréable et le « Bien », il permettra d'évoquer un état désagréable qui par opposition ne sera pas en rapport avec le bon pour le sujet et donc ne sera pas en rapport avec ce qui est « Bien ». En ce sens nous dirons que le rêve peut-être considéré comme un révélateur de l'état du sujet. A ce titre, il peut donc être considéré, comme le signe observable qui permet de déceler une pathologie. En faire un rapport oral participe d'un re-nouage, si l'on se réfère à Aristote, qui conduit à un plus juste équilibre.

La visée de la conjugaison du rationnel et du sensible participe, dans le cadre que nous évoquons, d'une thérapie. Elle vise donc, lorsqu'il s'agit du « monde considéré comme extérieur », la *catharsis* et lorsqu'il s'agit du « monde considéré comme intérieur » là, où niche l'inconscient, l'*abréaction*, lesquelles réunissent l'une comme l'autre, en les harmonisant dans *la chair de l'entrelacs tourbillonnaire*, « le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti » (Pascal), en parlant du sujet. Au terme de thérapie, il est possible de rapprocher le terme de quête, si l'on se réfère à l'Ethique du père d'Aristote qui vise la mise en pratique de la recherche d'un équilibre dans la visée de la médiété entre la raison et les passions. Dans ce cas, il est amusant de considérer l'Ethique comme une médecine préventive. Elle participe d'une incarnation par le Verbe - voir la citation de Jean-Laurent Cochet²⁵³ et fait Sens en intégrant l'Etre au Monde, Jean-Henri Fabre dans son *Harmas* en étant l'incarnation. Nous pensons que ces trop rares moments s'ils ont été vécus laissent une trace dans *la chair de l'entrelacs tourbillonnaire*²⁵⁴ et qu'il nous est permis de dire que ces moments d'osmose entre le *rationnel* et le *sensible*, entre l'infini du Monde et la temporalité éphémère de l'Etre, participent d'une émergence du « Grand Secret ».

²⁵¹ ARISTOTE - *Ethique à Nicomaque* - Editions Tricot- *Ibid* ... Livre II, 4, 20 à 28 - p.107 et 108

²⁵² ARISTOTE - *Ethique à Nicomaque (Tricot)* - *Ibid* ... p.34

²⁵³ nous évoquerons dans une quatrième partie « l'incarnation » à partir du propos qu'a tenu Jean Guiton à Jean-Laurent Cochet

²⁵⁴ qui met en rapport simultanément, comme nous l'avons déjà énoncé, l'inconscient et l'Infini de l'Univers

« Car enfin, qu'est-ce que l'homme dans la nature ?

Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement caché dans un secret impénétrable, également incapable de voir le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti »²⁵⁵

²⁵⁵ PASCAL Blaise - *Les Pensées* - Pensée 72, *Disproportion de l'homme* - source internet

2. Une essence du Lacunaire : le mouvement du "Woyzeck " mis en scène par Josef Nadj

Pour tenter de conforter l'importance que nous accordons au *sens-sensible*, il nous semble intéressant de nous pencher sur la dramaturgie qu'il est possible d'envisager à partir du drame de Karl Georg Büchner, médecin et dramaturge révolutionnaire (1813-1837) : Woyzeck. Ce drame est inspiré de personnages et de faits réels. Johann Christian Woyzeck a assassiné sa maîtresse Johanna Christiana Woost le 2 juin 1821 dans une rue de Leipzig, lui reprochant d'avoir été infidèle. A l'issue de son procès, Woyzeck fut condamné à être exécuté en place publique. Il se trouve que le comportement du soldat Woyzeck frisait l'incohérence. Le docteur Clarus, psychiatre, fut amené à produire pour le procès, un rapport concernant l'état psychique de l'accusé, et c'est de ce rapport que Büchner s'inspira pour écrire ce drame. Cette pièce de théâtre fut écrite en 1836, mais resta inachevée suite au décès de Büchner en 1837. C'est à partir de quatre liasses manuscrites que fut composée, recomposée serait un terme abusif, la trame de ce drame dont il fallait retrouver un ordonnancement cohérent. Avec un souci de respect par rapport à l'équilibre qu'il fallait trouver entre l'architecture à retrouver de la pièce, le phrasé singulier de l'auteur et la poésie qui s'en dégagait, Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent²⁵⁶ ont pu établir *les fragments complets* de cette œuvre particulière qu'est « Woyzeck ».

A son propos, il est possible de faire plusieurs constats :

- le texte écrit de la pièce, même s'il nous est possible de supposer qu'il est le meilleur possible, n'est qu'un montage et reste donc une proposition qui se voudrait la plus fidèle possible eut égard au dessein de Büchner. Proposer un montage qui ne serait qu'une restitution fidèle des manuscrits, permettrait certainement de montrer la visibilité de l'inachèvement, mais il semble intéressant d'aller quérir dans la structuration même du montage la façon dont on peut supposer que l'auteur a nourri pour qu'elle puisse croître, grâce à la représentation, cette pièce qui se veut éclairante quant à la place qu'occupe chaque individu dans une société donnée. Nous sommes bien dans un travail qui ne relève pas d'un ordonnancement strictement verbal. C'est dans l'invisibilité de la construction (c'est-à-dire dans un rendu qui ne repose pas sur une linéarité chronologique alors que la représentation est nécessairement temporellement linéaire) que doit subsister le « sens » voulu par l'auteur. Dans ce cas, puisqu'il s'agit d'un ordonnancement, nous sommes en rapport avec un *sens rationnel* sensé rendre compte du souhait de l'auteur. Une reconstruction qui se doit de restituer un sensible qui ne peut être perçu d'une globalité compacte mais d'un espace lacunaire. Il s'agit bien de penser une structure dont la finalité est de délivrer un « sensible » supposé être celui qui, articulé au verbe de l'auteur, serait celui qu'aurait libéré l'œuvre, si elle avait été achevée . Faire émerger un « sensible » à partir d'une structure verbale inachevée, qui corresponde à ce que l'œuvre achevée aurait permis, ne peut conduire qu'à une approximation dont les trois hommes de théâtre que nous avons nommés ont bien conscience. Restituer le verbe original sans l'altérer ni par rajout, ni par

²⁵⁶ à qui il nous est permis de rendre hommage ici, lui aussi emporté comme Jean-Laurent Cochet en l'année 2020 par le covid19, en rappelant l'intelligence qui lui avait permis de mettre à jour le lien subtil qu'il avait établi entre le phrasé singulier d'une pièce de théâtre, notamment celles écrites par Jean-Luc Lagarce, et le penser qui le structurait. Il a su rendre accessible au public, un penser qui s'enrichissait par la nuance accordée à la simplicité d'un mot ou d'une expression, donné dans une juste réaccentuation.

omission a été la première exigence à laquelle ils se sont soumis, ne serait-ce que pour que les fragments recueillis demeurent complets.

- Comme il s'agit de quatre liasses manuscrites dont les textes respectifs ne s'additionnent pas chronologiquement les uns aux autres, des reprises sans modifications subsistent d'une liasse à une autre. Les trois hommes de théâtre précités ont jugé bon de respecter la chronologie supposée des liasses manuscrites. Ainsi, la scène 8 de l'acte III est identique à la scène 6 de l'acte II dans le montage qu'ils ont proposé. Qu'apporte cette répétition ? Il nous semble qu'à vouloir retrouver le *sens rationnel-sensible* de cette pièce, apporter une redite du texte, puisque nous ne pouvons pas être dans le déroulé chronologique d'une histoire construite, ne peut qu'enrichir, dans une ponctualité redoublée éclairante, l'approche de l'univers propre à l'auteur. Refonder le spectacle sur la « virginité » d'un texte incomplet, nous permet de dire que « l'esprit de l'auteur a été compris ». Cette expression nous permet de raviver un souvenir qui nous est cher. Après avoir mis en scène et interprété un *montage* de trois pièces de Georges Courteline devant sa fille, Madame Ragot-Courteline, je fus gratifié du commentaire élogieux qu'elle m'adressa par écrit, ainsi qu'à tous les interprètes : « son esprit a été compris ». Ainsi, il semble bien possible par le biais d'un *montage*, de retrouver pour le bien restituer, « l'esprit d'un auteur ».

Le poème tragique est une partition musicale se plaisait à dire Jean-Laurent Cochet. Grâce à la réaccentuation et à l'exigence portée à l'écoute des finales, il est possible d'en produire les modulations, et c'est sans doute par ce biais-là qu'il devient possible de tutoyer l'âme de son auteur.

- Il reste la possibilité, sinon de tenir compte du phrasé singulier de l'auteur exprimé dans sa langue, même si certains passages sont aussi originellement écrits en français, de s'attacher aux expressions utilisées par les différents personnages pour évoquer l'univers dans lequel évoluent les principaux personnages. Si nous nous attachons à la façon dont les personnages s'interpellent :

« Capitaine : Où allez-vous si vite très cher Monsieur Clou de cercueil ?

- Docteur : Ou allez-vous si lentement très cher Monsieur Queue de cheval ? »²⁵⁷

ou la façon dont Marie et le Tambour Major s'invectivent :

²⁵⁷ BUCHNER Karl Georg - *Woyzeck fragments complets* - Editions L'arche - traduction Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent - Lonrai septembre 1993 - p.48

« MARIE, *le regardant avec insistance*. L'homme, marche un peu pour voir. Pour le poitrail comme un bœuf et une barbe comme un lion ... Il n'y en a pas comme toi. Je suis fier entre toutes les femmes.

TAMBOUR-MAJOR. Quand le dimanche en plus, j'ai le grand plumet et les gants blancs. Nom de dieu, Marie, le prince dit toujours : Ca alors, Lui c'est un bougre.

MARIE, *moqueuse*. Arrête ! *S'avance vers lui*. L'homme !

TAMBOUR-MAJOR. Et toi tu es une sacrée belle femme. Saperlipopette, on va établir un élevage de tambours-majors. Hein ? *Il l'enlace*. »²⁵⁸

Il n'est pas besoin de développer un commentaire approfondi, car nous décelons d'emblée dans les rapports verbaux qu'entretiennent ces personnages, que ces derniers évoluent dans un univers loufoque. La traduction, faite par Marthe Robert, rend parfaitement compte de cet univers qui se trouve être celui dans lequel évolue *Woyzeck*. De la poésie d'un verbe structuré par rapport à la façon dont les personnages perçoivent et expriment une réalité, peut germer une dimension loufoque signifiante et qui pose question quant à la responsabilité de *Woyzeck*. Immérgé dans un univers de folie, comment un individu qui est obligé de se conformer aux directives de ceux qui exercent un pouvoir militaire ou médical, peut-il s'extraire du pathos distillé dans un tel univers. Nous retrouvons cette même problématique dans le commentaire apporté par Michel Foucault au manuscrit de Pierre Rivière, « Moi, Pierre Rivière , ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère » et dans les interrogations que propose la pièce de Bernard-Marie Koltès, « Roberto Succo ».

La rationalité verbale proposée, par l'intermédiaire d'un montage alimenté par un verbe singulier relatif à un univers loufoque, suffit semble-t-il à libérer l'essence même de cette œuvre.

« En deçà de toute spéculation sur ce que *Woyzeck* serait devenu si Büchner avait eu le temps de la mener à bien, nous nous retrouvons avec les manuscrits dans le lit même du devenir et dans le creux de ce qui advient à l'écriture quand, comme ici, elle s'ouvre à ce qu'elle ne connaît pas encore et s'abandonne sous nos yeux à la puissance véridique qu'elle découvre. »²⁵⁹

Il nous semble également important, comme la pièce se rapporte à un fait réel, de mentionner qu'il manque aussi la fin qui correspondrait à la réalité, c'est-à-dire le meurtre de Marie par *Woyzeck*. En nous référant à Aristote qui considère que la fin du poème tragique est essentielle, en ce sens qu'elle ponctue les articulations autour desquelles se structure l'histoire, peut-on penser que ce manque là puisse altérer ce que nous avons nommé « l'essence de l'œuvre » et par là-même la pertinence de sa représentation ?

Comme nous l'avons déjà signifié, la perspicacité du montage et la pertinence de la traduction de Marthe Robert permettent de penser que parce que les réflexions qui ont été portées pour re-construire cette oeuvre ont été en rapport avec l'exigence du respect dû à l'auteur, « son esprit a été compris ». Ce propos ne s'inscrit bien sûr, pas en faux par rapport à la pensée d'Aristote.

²⁵⁸ BUCHNER - *Woyzeck - Ibid ...* p.62

²⁵⁹ BUCHNER - *Woyzeck - Ibid ...*commentaire apporté dans l'introduction par BAILLY Jean-Christophe - p.9

Tout ceci, correspond à un rare exemple où il fut nécessaire de reconstruire rationnellement une œuvre tout en prenant garde de ne pas trahir le potentiel à la fois rationnel et sensible qui était contenu chez l'auteur avant que ce dernier ne l'abandonne dans une mort qui, de ce fait était devenue absurde. Il eut été également possible de « déborder » verbalement, au-delà des manuscrits, en rajoutant du texte pour lier les différents blocs livrés par les manuscrits, mais c'eut été courir le risque d'une trahison. Grâce soit rendue aux personnes que nous avons nommées et qui sont intervenues dans cette reconstruction rationnelle pour sauvegarder l'essence d'un sensible afin qu'il perdure au-delà de la disparition de son auteur.

Cette démarche de reconstruction a permis de penser que certes, l'essence même de la pièce était respectée, mais elle a pu l'être parce que tout à été pensé pour que la problématique que pose cette pièce soit posée le plus clairement possible pour ne pas dire le plus sensiblement possible.

Il apparaît qu'il était nécessaire que le spectateur soit à même d'être en rapport avec un univers loufoque dans lequel les rapports établis entre les personnages distillaient une intelligibilité du monde différente de celle communément admise. Un monde dans lequel le Docteur va trop vite pour le Capitaine, lequel va trop lentement pour le Docteur, donc un Monde dans lequel l'exigence sensible relative au temps est différente d'un individu à un autre, nous évoque un Monde hétérogène. L'hétérogénéité de ce Monde, dans lequel vit *Woyzeck*, place tous les personnages dans la pertinence d'un temps qui ne repose pas sur la rationalité, mais dans la pertinence d'un temps ressenti différemment d'un personnage à l'autre, en faisant glisser le référentiel dans le sensible. Ce qui fait référence n'est plus le rationnel mais le sensible.

Nous avons compris que le montage était élaboré dans la visée d'une expression *sensible*, que cette expression pouvait être palpable, là où et là quand, les personnages partagent une « folie institutionnalisée ». N'est-il pas possible à partir de ce murmure sensible de créer un univers essentiellement sensible duquel tout échange verbal aurait disparu. Ce serait une autre voie pour retrouver « l'esprit de Büchner », en y incluant des objets qui occupent l'espace théâtral²⁶⁰ et en la reconsidérant à partir d'échanges modulés par des sonorités dans lesquelles se meut une fresque vivante s'inscrivant dans un déroulé imprévisible qui place le spectateur dans un rapport au ressenti, en l'invitant à « ne pas penser ».

C'est ce qu'a proposé Josef Nadj en 1994, dans la Chapelle des pénitents gris en Avignon. Le spectacle s'enracine dans l'être même de l'auteur. Ce qui nous semble intéresser Nadj, c'est que le poète et le dramaturge émerge de la représentation qu'il propose. Il y a sans doute dans l'émergence de la folie énoncée par Louis²⁶¹ et par *Woyzeck*, comme des effluves de l'auteur :

« Louis : J'ai pas de repos, je l'entends toujours, ça violonne et ça saute, toujours plus ! Et après, quand je ferme les yeux, ça me fait des éclairs, c'est un grand couteau large, il est sur une table près d'une fenêtre et c'est dans une ruelle toute sombre et un vieil homme est assis derrière. »²⁶²

²⁶⁰ le couteau qui a servi au meurtre entre autres serait proposé dans une fonctionnalité que l'on ne peut anticiper

²⁶¹ dans une scène qui a été rayée par la suite

²⁶² BUCHNER - *Woyzeck* - *Ibid* ... Acte I, scène 7 - p.27

« - *Woyzeck* : Je peux pas dormir, quand je ferme les yeux, ça se met à tourner et j'entends les violons, toujours plus, toujours plus. Et après ça parle dans le mur, tu n'entends rien ? »²⁶³

Si l'on se réfère à ce qu'il fait dire à ses personnages, il nous semble possible de penser que Büchner a écrit « cette folie » dans le jaillissement d'un tumulte de pensées qui s'entrechoquaient dans son cerveau. Ces jaillissements épars participent de ce Monde où la rationalité de l'un ne correspondant pas à celle de l'autre, il devient difficile de considérer qu'une universalité puisse seulement être pensée. Il devient donc important d'articuler l'émergence verbale de la folie avec le Monde déstructuré, temporellement, dans lequel elle est inscrite.

Avertissement : avant de lire ce qui suit et afin de ne pas le déflorer par la lecture de ce qui suit, une des versions du spectacle *Woyzeck, ou l'ébauche du vertige*, est regardable en post-cast à l'adresse : *Woycek ou l'ébauche du vertige / numeridanse tv* – éventuellement rajouter Josef Nadj

En gommant le verbe, et pour respecter l'univers de Büchner, Nadj propose d'emblée au spectateur, un monde glauque éclairé par des lumières plus ou moins tamisées dans lequel évoluent des personnages à l'apparence étrange, et pour certains ayant un aspect tout juste humain. Il s'agit, pour la représentation théâtrale muette, de reprendre des morceaux de l'oeuvre en les étirant, les recréant tout en les accolant pour donner une unité à la pièce mais aussi en créant des situations nouvelles qui s'enchaînent inlassablement, en nous permettant d'entrer dans une continuité d'où surgit en permanence l'imprévisible. Cette continuité est portée par le mouvement incessant d'actions que l'on ne peut anticiper.

L'imprévisible devient le référent de la folie sous-jacente. On assiste à un enchevêtrement des corps et des actions. Les personnages ne sont pas mus par une intentionnalité accessible, c'est la folie, dont on ressent, la présence qui les meut. Les rapports entre les corps créent une spatialité où les éléments de décor sont occultés : la table, la fenêtre, le récipient, la cuiller, le couteau, etc ... deviennent seconds. Le concret ne structure pas l'espace, il n'existe que dans une opportunité au service du mouvement qui asserte la folie. Le mouvement porté par ces êtres « étranges » se réalise dans un univers sonore²⁶⁴ et crée une onctuosité qui s'inscrit dans le toucher tout en baignant dans une nébulosité entretenue par des bouffées poussiéreuses. Toute rationalité s'est estompée. Le « goût » est aussi convoqué, ainsi que la fragilité des solides : on peut écraser une pomme sans qu'une intentionnalité apparente soit présente, uniquement pour « savoir ce que ça fait » d'écraser une pomme. La folie s'exprime devant nous par l'intermédiaire des sens. Pour « comprendre » cette folie, il est nécessaire de rester dans ce rapport au *sens-sensible* auquel il est permis d'accéder.

La folie ne s'exprime pas dans un rapport à un référentiel rationnel, elle n'apparaît pas ici dans une comparaison, elle ne se définit pas par rapport à une différenciation. Nous sommes aux antipodes d'un univers absurde, l'absurde reposant essentiellement sur la référence à ce

²⁶³ BUCHNER - *Woyzeck* - *Ibid* ... Acte III, scène 13 - p.70

²⁶⁴ on y retrouve les balbutiements de la gymnopédie n°1 de Satie, des airs de guitare soutenus par un piano, des bruissements, des mots psalmodiés, etc ...

qui est considéré comme ne l'étant pas. Dans cet espace improbable, la folie se livre dans une cohérence sensible portée par un imprévisible qu'alimente en permanence une continuité d'actions qui s'entrechoquent, se frottent, s'articulent avec des émergences du concret auxquelles le goût, le toucher donnent une existence fugace et secondaire. La musique de scène concerne le spectateur, elle habille la représentation sans que les personnages soient concernés par sa présence sonore, ce qui ne sera pas le cas dans « Paysage inconnu », un spectacle donné en septembre 2014. Il s'agit d'une illustration sonore qui offre une possibilité supplémentaire au spectateur d'entrer dans un rapport sensible avec le spectacle.

Les personnages, dans cette continuité de l'imprévisible créent des sons²⁶⁵ Les psalmodies du seul personnage féminin, participent d'un écho à la tentative féminine d'introduire dans cet univers la vue et la parole. Dès le début de la représentation, le personnage féminin (sans doute Marie - le nom du personnage n'est sans doute pas le fruit du hasard) en voulant ouvrir les yeux de *Woyzeck* qui restent totalement vides de regard et en voulant articuler sa mâchoire dont le mouvement reste vide de son, pour que s'y structure et émerge un verbe, semble être la seule possibilité offerte aux personnages masculins de s'extraire d'un univers où règne la folie. Le *sens-sensible* fait autorité en conférant toute autorité à la folie. Le personnage féminin devient donc ce trublion qui risquerait d'altérer l'autorité qui est légitimée dans cet univers. Il s'agit donc de tuer ce personnage au nom de la légitimité de la folie. Le meurtre est donc commis par un fou, parce qu'il vit dans un univers où la folie est référence.

Nous avons considéré que les piliers qui donnaient sens à ce spectacle étaient le goût,²⁶⁶ l'ouïe, en relation avec toutes les sonorités créées par les personnages, et le toucher qui semble être le sens privilégié²⁶⁷ Nous avons dit que l'œil était vide de regard, la vue semble concerner des formes dont seul ne soit appréhendé que le contour. La représentation d'un buste en pâte à modeler ne fait pas sens, et parce qu'elle ne fait pas sens, il devient inutile de la conserver en l'état. La partie en pâte à modeler qui concerne la représentation d'un personnage, sera remodelée. Ce qui pourrait délivrer un *sens-rationnel* est remodelé, au sens premier du terme, en une masse qui à son tour fait sens. Le « *sens-fou* » trouve toute sa cohérence. Nous sommes bien dans une ontologie de la folie qui ne peut être appréhendée qu'à partir d'une mise en relation avec les résonances sensibles propres à chaque spectateur.

L'analyse que nous proposons en rédigeant ces lignes repose essentiellement sur une rationalité que nous nous efforçons de rendre la plus claire possible, elle ne peut rendre compte de l'état physiologique dans lequel je me suis retrouvé après avoir assisté à ce spectacle. La « mémoire du corps d'Y être » nous laisse à croire que le partage que j'ai souhaité « exclusivement » en rapport avec le *sens-sensible*, me permet de supposer au moment où j'écris ces lignes, qu'à l'issue du spectacle, je suis resté dans une « appréhension » du dit-spectacle qui était relative essentiellement au *sens-sensible*, parce que le ressenti qui perdurait faisait sens.

²⁶⁵ ils tambourinent avec le bâton cassé, avec des coups de tête, les chutes sont sonores, les pas sont sonores, etc ...

²⁶⁶ des personnages recrachent des « aliments » solides ou visqueux

²⁶⁷ tous les frottements, les heurts entre les personnages, le rapport à la poussière, à la farine, à la surprenante texture d'un œuf appréhendée dans une tentative de restructuration du même œuf, etc ..

Nous nous interrogeons sur la dimension de l'odorat qui, nous semble-t-il, n'a pas concernée les échanges entre les personnages. Il nous semble cependant que dans le cas de la folie, ce sens est très présent dans la façon dont le sujet se trouve au Monde. Il nous semble important de rappeler l'importance de cette dimension sensible, mais il ne nous apparaît pas que le spectacle, certainement sans valoriser la dimension olfactif, ait amputé l'appréhension ontologique de la folie. Ce qui n'est pas montré n'est pas forcément absent.

Il nous a semblé important de nous interroger sur l'absence supposée de toute rationalité en stipulant que le penser d'un humain d'âge adulte puisse ne pas être habité par une quelconque structure langagière ou une quelconque structure mathématique ou logique. Comment penser une telle créature dans l'univers dans lequel nous sommes immergés. Ce spectacle élaboré par Josef Nadj propose un univers rendu tangible au spectateur par l'exercice de la vue et de l'ouïe.

— Il est amusant de se souvenir que les « trois singes de la sagesse » proposent des actions : ne pas voir, ne pas entendre et ne rien dire pour être en rapport avec la sagesse. Or pour être en rapport avec la folie qui était considérée comme une antinomie de la sagesse, avant que la raison ne soit considérée comme une plus radicale antinomie, ce spectacle nous propose, dans la cohérence « des trois singes » d'accéder à l'essence de la folie par le biais de la vision et de l'ouïe : ces deux sens dont il semble important d'éviter la rationalisation par la parole pour accéder à la sagesse. Ainsi, « les trois singes » nous indiqueraient bien, comment accéder à l'essence de la folie, si la sagesse est vraiment l'antinomie de la folie ---

Nous avons saisi que la vue ne concernait pas les personnages de ce spectacle car ce *sens-là* aurait ouvert la porte au rationnel. Or si ce *sens-là* ouvre la porte au rationnel (en autorisant la représentation visuelle directe), comment espérer que le spectateur puisse avoir un rapport exclusivement sensible avec les personnages de ce spectacle ? Si le spectateur s'extrait de la morphologie et de l'aspect des personnages pour ne s'attacher qu'à leur *mouvement*, la scène s'anime et la perception visuelle du *mouvement* autorise un partage sensible. Ce serait donc dans la relation au *mouvement* qu'advient le rapport au sensible, quel que soit la force sensible de la représentation visuelle. Le *mouvement* devient l'élément fondateur de l'échange sensible lors de l'exercice sensible de la vision. Ce qui voudrait dire que le *mouvement* peut être une des émergences sensible que la vision peut « saisir », alors qu'une représentation de l'espace accessible est admis dans l'espace de travail global, tout en s'inscrivant dans la « mémoire du corps d'Y être »

Qu'en est-il de l'ouïe ? Le spectateur est concerné par deux sources sonores.

- la première concerne les sons émis par les personnages, tels que nous avons pu les évoquer. Ils relèvent de l'univers proposé par Josef Nadj en s'étalonnant des bruits produits par des gestes habités par la violence (les bruits faits lorsque deux ou trois personnages tambourinent le mur du fond avec les morceaux du bâton brisé ou tambourinent avec leur tête le même mur) jusqu'aux psalmodies plaintives émises par le seul personnage féminin. Cet univers produit du mouvement et des sons. Comme nous l'avons anticipé, l'échange sensible advient de l'intégration visuelle du *mouvement*, lequel s'articule à l'univers sonore qui suinte du spectacle. Le bruit des fluides déversés (la farine) sur trois personnages

participe de cette articulation en donnant au spectacle une singularité sensible subtile. C'est cette articulation entre des émanations visuelles (le mouvement) et auditives qui autorise un échange strictement sensible en intégrant le spectateur dans cet univers singulier.

- la deuxième concerne l'ambiance sonore proposée par une guitare et un piano. C'est sans doute de la fonction de cet autre univers sonore qu'il est possible d'en comprendre l'apport. On évoque souvent la bande son d'un film, d'une représentation théâtrale comme un « fond sonore » permettant de raviver des sensations qui, en s'harmonisant avec la musique ou les sons, crée une osmose sensible entre le spectateur et le spectacle proposé. Comme la sonate de Vinteuil, l'univers sonore qui englobe le spectacle redonne vie à des sensations porteuses d'une charge affective qui s'est inscrite dans le tissu mnésique du « corps d'Y être ». Sommes-nous proches d'un « *espace sépia sonore* » qui, en étant inscrit dans « *l'espace tourbillonnaire* » participe d'une unification du temps ?

En introduisant « *un espace sépia sonore* », n'introduisons-nous pas une once de rationalité, dans la résurgence d'une sensation sonore que nous modulons dans une représentation sonore structurée ?

Il nous est difficile de répondre à ce questionnement, car il ne nous est pas permis de mettre en rapport la représentation graphique d'une portée musicale avec les résonances sonores qui lui correspondent. Sans doute, pour un musicien aguerri, un chanteur aguerri, il nous semble que l'un comme l'autre peuvent mettre en correspondance une mélodie connue ou méconnue avec la représentation de la portée musicale en rapport. Mais au-delà de cette possibilité, la traduction sonore en une émotion sensible ouvre la possibilité d'une représentation visuelle dans *l'espace sépia*. Il nous semble qu'à une entité affective réveillée par un bruissement ou une mélodie, puisse correspondre une représentation visuelle qui sera inscrite en corrélation avec l'imprégnation sonore, allant même jusqu'à dérouler un *film sépia* dans la construction d'une histoire qui concernerait les éléments, personnages ou objets qui habitaient l'espace accessible lors de l'avènement de ces sons, enchevêtrés harmonieusement ou non. Mais ceci reste une possibilité, il est aussi possible, que le *mouvement* musical, comme le *mouvement* visuel que nous avons évoqué, participent d'un cheminement sensible qui entretiendrait le même rapport avec les contenus visuels ou sonores que celui qu'entretient le penser avec les contenus de pensée. Nous sommes dans une ontologie du sensible qui diffère de celle proposée par la représentation visuelle dans laquelle sont enchâssées les émergences que peuvent proposer tous les autres sens. Nous évoquons donc un cheminement du sensible, le terme de modulation, puisqu'il s'agit du sensible nous semble plus approprié. Ainsi, il serait donc un chemin sensible, une voie qui conduirait jusqu'au frémissement du sensible, là où se trouverait l'essence du sensible, peut-être là où s'ébroue la folie. Nous serons amenés à revenir sur le concept aristotélicien *d'entéléchie* qui nous rapproche du Grand Secret, tout en ayant conscience qu'à se référer à ce concept, nous quitterions le réalisme pour entrer dans une analyse métaphysique. Nous avons cherché à appréhender un univers où seuls seraient efficaces les rapports sensibles. Évoquer un tel univers, c'est nécessairement parler d'une absence du *sens-rationnel*, notamment à partir du spectacle de Josef Nadj, là où les *fous* ne parlent pas²⁶⁸

²⁶⁸ alors que dans les quatre liasses du manuscrit de Büchner, les personnages s'inscrivent dans le verbe

Il semble intéressant alors de convoquer cette *absence*. Peut-on rapprocher cette *absence* du concept « *d'absence d'œuvre* » qui pour Michel Foucault permet de définir la folie ? Selon son analyse, quand un fou parle il « dirait » quelque chose qui se rapprocherait de « je délire ». Comment peut-on alors délirer et signifier que l'on délire ? Car délirer, pour celui qui écoute un locuteur qui délire sait bien que le discours qu'il entend est délirant. Il devient intéressant de se référer au « il ne le savait pas » de Jacques Lacan. Le *fou* signifie qu'il délire - l'irrationalité singulière de son dire traduisant une inadaptation aux règles qui régissent l'univers social et physique dans lequel il est immergé, fait référence pour l'auditeur en jouant un rôle normatif qui va permettre de le catégoriser en qualité de « fou » - donc, le locuteur signifie bien qu'il délire, mais il ne sait pas qu'il délire. Supposer qu'il le sache serait supposer qu'il pourrait être à même de comparer un dire rationnel à son dire. Or, ceci ne se peut, car son dire est irrationnel de par la méconnaissance due à l'impossibilité de la reconnaissance de la rationalité courante du dire. Si le « fou » pouvait dire en conscience, qu'il délire, alors, il ne serait pas fou. Le « fou » signifie qu'il délire, mais il ne le dit pas, il est dans l'impossibilité de le dire. Michel Foucault considère alors que le « fou » ne *dit* rien. C'est à partir de cette vacuité du dire, du vide de son dire, que Foucault utilisera le terme *d'absence d'œuvre*. Il n'y a pas « œuvre » parce qu'il y a absence de *sens-rationnel* contenu dans le dire. Le « fou » signifie qu'il est fou mais il ne le dit pas. Est-ce à dire, que ce qui est dit ne fait pas sens car s'inscrivant dans une *absence d'œuvre* ? Il pourrait être intéressant de s'interroger pour savoir, s'il n'existerait pas dans le dire désordonné du « fou », un sens qui ne nous serait pas accessible ? Dire que ce sens est inaccessible suffit à éviter toute considération relevant du sens commun qui tendrait à assimiler la folie à la sagesse par le biais d'un amalgame entre l'inaccessible et l'inatteignable. La folie se caractérise donc par le fait qu'elle ne suit pas les mêmes règles admises dans le langage qui fait référence dans une société donnée à un moment donné. Or, cette approche « rationnelle » peut-être enrichie d'une approche « sensible » telle que nous avons tenté de le montrer à partir du spectacle « muet » orchestré par Josef Nadj.

Ainsi que nous l'avons considéré, il nous semble qu'un spectacle d'où n'émergerait aucune rationalité perceptible, devient accessible par cette modulation inhérente au sensible. Un spectateur étant à même de privilégier la vue et l'ouïe sans interférence rationnelle, peut avoir accès en s'attachant aux résonances du *mouvement*, à la quintessence du sensible.

Il nous apparaît aussi, qu'à évoquer *la folie* uniquement dans un rapport qui opposerait la rationalité au sensible, nous risquons d'installer la rationalité, c'est-à-dire ce qui relèverait d'une structuration logique neuronale, dans une conception qui supposerait qu'il y ait un modèle qui, plus il sera élaboré (sans doute en rapport avec la richesse du tissu neuronal), c'est-à-dire le plus performant possible fera référence aux critères en rapport avec une forme de l'intelligence. L'intelligence, considérée en ces termes, devient dans ce cadre-là, celui des neurosciences, une référence en rapport avec une quantification rationnelle à laquelle il est possible d'adjoindre la notion de performance. La performance est établie, mesurée, à partir d'un socle rationnel. Il devient alors impossible d'évaluer la performance d'un « fou » qui évolue, ainsi que nous l'avons évoqué, dans un univers sensible.²⁶⁹

²⁶⁹ L'évaluation d'un QI ne se situe pas dans un rapport direct avec un examen neurologique puisqu'il correspond à une évaluation qui requiert des réponses formalisées à partir d'un questionnement ayant trait à l'intelligence spatiale, au raisonnement logique, à l'intelligence verbale, etc ... : les tests d'intelligence ont pour

Peut-on supposer qu'il existe des réseaux neuronaux différents de ceux qui correspondent à la structuration intelligente ? De cette seule supposition, nous pourrions poser l'hypothèse qu'il serait possible qu'existent des circuits neuronaux qui n'autoriseraient pas à certains sujets, la même performance quant à sa façon de s'intégrer au monde et d'y évoluer (ce qui correspond à une des définitions de l'intelligence que l'on désigne sous le nom de faculté d'adaptation). Selon de telles suppositions, puisqu'il serait possible d'introduire une motion quantitative, nous pourrions supposer qu'il deviendrait possible d'établir un degré de gravité des maladies mentales, dont la folie.

Or, à bien considérer ce raisonnement, nous comprenons que la dimension affective ayant été écartée de cette analyse, alors que nous avons énoncé que c'était de l'articulation entre la rationalité et le sensible (qui sont indissociables) que dépendait « l'équilibre » du sujet, il devient difficile de cautionner un tel raisonnement. Même si l'administration de neuroleptiques et de médicaments antipsychotiques qui doivent être prescrits progressivement, sont efficaces quant à l'échange synaptique, il s'avère que chaque patient réagit différemment au traitement prescrit. De ce constat, il est donc aussi possible de dire que les maladies mentales sont différentes d'un patient à un autre et qu'il devient bien difficile de dire, si l'on se réfère à la folie, qu'un individu est plus fou qu'un autre et vis versa. Il devient donc important de considérer que chaque « folie » est différente, d'un individu à un autre sans que l'on puisse aller au-delà de cette affirmation. Il n'existe donc pas de degré de folie, il existe des folies différentes qui s'expriment selon des élans pulsionnels différents. Il en est de même, dans le cas de l'hystérie ou de la névrose obsessionnelle ; la force du conflit entre la rationalité et l'émotionnel, ne peut faire référence dans la mesure où elle ne peut être évaluée, voire mesurée.

Nous avons tenu à évoquer, une représentation théâtrale en rapport avec la folie, là où seuls les sens font référence, là où toute analyse clinique ou structurale devient inappropriée. Une représentation théâtrale dans laquelle le *sens-rationnel* est absent, pour signifier qu'il nous semble possible pour le spectateur, d'entrer dans un rapport essentiellement *sensible* avec un tel spectacle en écartant toutes les possibilités qu'offre le penser au profit d'une disposition à ressentir, à entrer dans l'esthésie. Il nous semble alors possible, afin de comprendre comment « le penser » et « l'esthésie » peuvent s'articuler, de tenter de suivre le chemin qui part du texte écrit d'un poème tragique faisant référence comme une partition musicale jusqu'au moment où un interprète le fait résonner dans l'intentionnalité de son auteur. Dans une quatrième partie, nous tenterons donc de cerner ce « chemin » en le rapprochant de celui qu'évoque Jean-Laurent Cochet lorsqu'il se rapporte à une réflexion que Jean Guilton a pu lui faire :

but de mesurer l'intelligence par le biais d'une évaluation estimative non corrélée directement au réseau neuronal

«Au commencement était le verbe. »

Tel fut **mon commencement** : «**Le verbe se fait chair ...** »

Et puis, un jour, Jean Guiton, m'a gentiment dit : « Chez les comédiens comme vous, **la chair se fait verbe.** »²⁷⁰

²⁷⁰ COCHET Jean-Laurent - *L'art et la technique du comédien* - Edition Pygmalion - France janvier 2010 - p.20

QUATRIEME PARTIE : DE LA SENSATION A LA DISTANCIATION

Après avoir tenté d'approcher un spectacle qui s'y prêtait,²⁷¹ essentiellement par la voie du sensible (Le « Woyzeck » monté par Josef Nadj), et après avoir tenté de montrer que la parole était porteuse d'un *sens rationnel-sensible* qui émergeait dans la résonance des finales, il nous semblait indispensable d'essayer d'approcher au plus près ce qui était fondateur pour que l'émergence de sons passés au crible du rationnel de la langue, puisse faire référence quant au *Sens*. Or, à y bien réfléchir, ces sons articulés qui sont organisés en « paroles porteuses de sens » et qui résonnent, certes, s'ils ont été tamisés par la trame langagière, concernent aussi une des émergences de *l'entrelacs tourbillonnaire*, et par conséquent sont aussi concernés par les émergences sensibles auxquelles ils sont reliés et desquelles ils proviennent. Il s'agit donc d'accorder toute notre attention à ce qui toucherait, à ce qui peut faire référence au *sensible* et que nous pourrions entrevoir comme une entité porteuse d'un « *sens sensible-rationnel* », en posant comme postulat que là où il est question d'une entité essentiellement *sensible*, il est nécessaire de considérer que son avènement s'est produit après dissolution d'un certain rationnel, ontologiquement inscrit dans ce qui la constitue. Evoquer une telle entité c'est nécessairement évoquer *l'entrelacs tourbillonnaire*. Le terme usuellement employé pour désigner cette entité est le terme de « sensation ». Il nous semble permis de dire maintenant qu'il est possible de parler de « sensation », en sachant qu'à utiliser ce terme sans l'avoir repositionné quant au rationnel, nous risquons de tomber dans une réduction du champ auquel il est usuellement rapporté, et qui concernerait exclusivement un champ dit *sensible*. En d'autres termes, nous l'avons déjà évoqué et nous y reviendrons, il devient pour nous indispensable de dépasser ce qui va au-delà d'une antinomie sensée distinguer topologiquement un *champ sensible* et un *champ rationnel*, pour éviter toute réification. Nous nous référerons donc à « *l'entrelacs tourbillonnaire* », et considérerons le terme de « sensation » comme porteur d'un *sens rationnel-sensible*. Sur le plan physiologique, le terme « d'esthésie » nous permettra de décrire des informations sensorielles qui sont transmises au système nerveux supérieur et au système neurovégétatif (non soumis à un contrôle conscient) qui participent d'une faculté à « être » à un moment donné, en considérant l'esthésie comme une aptitude à « saisir » les sensations... Nous dirons également que l'esthésie, en se référant aux cinq sens, tels qu'ils ont été répertoriés à l'époque d'Aristote, est concernée par la fonctionnalité des organes avec lesquels les sens sont en rapport²⁷²

Parce qu'il convoque nécessairement ses sensations pour viser l'interprétation adéquate, il nous semble important de nous intéresser à la façon dont un comédien procède, par imitation selon Aristote, lorsqu'il vise *la catharsis* pour approcher l'incarnation. C'est sans doute en nous référant à tout ce qui est mis en jeu lors de la construction d'un personnage qu'il nous sera possible d'appréhender au plus près, ce qui est en rapport avec l'incarnation, ce « concept cible » qui tutoie le « Grand Secret », cher à Jean-Henri Fabre.

²⁷¹ et qui devait certainement avoir été pensé à partir de la dimension du sensible dans laquelle est dissoute, donc présente, la dimension rationnelle

²⁷² entendus dans leur sens le plus vaste : l'appareil auditif pour l'ouïe, l'appareil gustatif pour le goût, l'appareil tactile pour le toucher, etc ...

I. LA SENSATION

1. L'essence d'une sensation sans les sens : La Respiration

Pour tenter de comprendre ce qui participe de la compréhension de ce que serait « *une sensation* », sans se limiter au champ théorique, il semble opportun de se référer aux maîtres qui ont enseigné l'Art Dramatique, et qui l'ont fait dans une quête de « surcroît de l'âme », ainsi que l'évoque Jean-Louis Barrault lorsqu'il se réfère à Charles Dullin chez qui Antonin Artaud avait également joué. Plus humblement, je voudrais rendre hommage ici, à ceux à qui je dois une plus grande ouverture au Monde, en évoquant leur enseignement, élaboré à partir d'une pratique des grands textes du répertoire dramatique, dans un rapport au « faire » ; là où prennent corps les résonances des finales, là où, les échanges énergétiques entre les personnages deviennent tangibles, là où, « le verbe se fait chair ». Merci à André Héraud (professeur d'Art Dramatique¹ au conservatoire de Dijon – (1928-2016) et à Jean-Laurent Cochet (1935-2020),

A bien considérer l'esthésie, il nous apparaît qu'elle participe du « vivant », là où l'être naît :

« L'être naît donc de l'inviscération de l'intelligible dans le sensible et de leur profonde osmose : d'ailleurs il n'y a pas de *matière brute* (*materia prima*) parce qu'elle enferme toujours une organisation minimale, comme il n'y a pas non plus de *forme* sans un substrat où elle se concrétise. Mais, avec le vivant, il semble que la liaison qui le constitue aille encore plus loin : on ne pourra pas, avec ou en lui, disjoindre, le métaphysique et le physique, l'âme et le corps, l'idée et ce qu'elle anime. La nature aurait sans doute travaillé comme l'artiste, à cette seule différence qu'elle procède de manière sourde et parfois aveugle. Bref, le vivant est l'idée pleinement matérialisée. »²⁷³

Si l'être naît d'une « pénétration » de l'intelligible dans le sensible²⁷⁴ il est mieux qu'il perdure selon des modalités que l'on peut repérer dans la mise en place de l'imitation. Nous pensons que pour bien imiter quelqu'un, il est nécessaire de « respirer » comme lui, c'est-à-dire que l'inspiration et l'expiration de l'un soit équivalente en rythme et en contenu de souffle²⁷⁵ à celles de l'autre qu'il tente d'imiter. Le souffle atteste de la vie : la buée issue du souffle déposée sur une surface où elle est visible peut être un repère qui permet de savoir si un sujet est vivant. S'il y a présence de buée visible sur la dite-surface, le sujet est vivant.

Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, le premier regard que portait Jean-Laurent Cochet sur un potentiel futur élève ou une potentielle future élève qui « passait une scène » pour la première fois devant lui, concernait la façon dont ils respiraient. Il voulait savoir si l'état émotionnel influait sur le rythme et l'amplitude de la respiration tout en repérant d'où elle provenait afin de déterminer s'il était en présence de quelqu'un qui avait une respiration diaphragmatique, costale ou claviculaire. Nous verrons que la maîtrise de la respiration est une des premières exigences à avoir pour tendre vers l'incarnation.

²⁷³ DAGOGNET François - *Le vivant* - 1994 - Bordas Philosophie Présente - Saint-Etienne deuxième trimestre 1988 - p.8

²⁷⁴ un mouvement qui va à contre sens de celui qui conduit à la quête du Beau et de l'Etre chez Platon

²⁷⁵ considéré comme variant quantitatif de volume d'air à l'inspir comme à l'expir

Le fait d'évoquer une maîtrise en rapport avec l'essence de la vie nous indique d'emblée le jugement que portait Jean-Laurent Cochet concernant « les acteurs qui jouent d'âme » et le « comédien qui joue de réflexion », ainsi que se plaît à les nommer Denis Diderot (1713-1784) dans le « Paradoxe du comédien ». Il invitait, à ce propos, les élèves « doués » à se méfier de leur don, en leur disant qu'il était indispensable qu'ils découvrent la valeur du travail qu'ils se devaient de mettre en oeuvre :

« La respiration est ce qu'il y a de plus important. Elle est la vie [...] Cela passe par une « **prise de conscience corporelle** ». [...]

Pour le comédien, il s'agit de prendre conscience de son anatomie pour en arriver à bien éprouver la partie de soi qui l'entoure, cette sangle abdominale qui se situe au-dessus du sexe. Il y a là comme un tuyau d'orgue.

C'est d'en bas qu'on envoie l'air !

Observons les animaux, nos maîtres. Regardez les chiens ou les chats quand ils sont endormis. Ils respirent dans les reins, dans les lombes, très bas. Très bas, parce que tout part de *là*.

La grande erreur est de croire qu'on respire avec les poumons. [...]

On dit « respiration » ... Mais cela peut aussi signifier les battements du coeur. Il faut être plus précis.

Le vrai *inspir* est la base de la **pensée**.

Je parle de la **pensée globale**, pas de l'analyse cérébrale.

Il faut se **rassembler** par la pensée. Et se dire : « Je suis *là*. » Je tiens ... *là* (bas-ventre) !

Entre mes mains, *là*, je suis *dans mon centre*.

Je suis *en bas*. Là où les Japonais poussent leur cri et se font hara-kiri, aussi. C'est *ici*.

Je **veux** dire quelque chose ... Donc tout naturellement, en appuyant *là*, *ici*, ma pensée et mon esprit font faire à mon souffle ce qu'il doit pour faire monter *l'inspir*.²⁷⁶

Nous avons tenu à respecter la présentation du texte tel qu'il est rendu dans le livre, car il nous semble que cette organisation typographique rend plus évidente la compréhension que souhaitait son auteur.

Ce passage nous semble important, car il nous indique que le poumon n'est pas le seul organe de la respiration, il est le lieu de l'échange gazeux entre l'air et le sang qui se fait au niveau des alvéoles pulmonaires, le reste de ce que l'on nomme l'appareil respiratoire concerne des conduits dans lesquels l'air circule. (« La grande erreur est de croire qu'on respire avec les poumons », nous dit Jean-Laurent Cochet.) Pour que l'échange gazeux puisse s'effectuer dans les poumons, il est nécessaire que des muscles agissent afin de mettre en place une ventilation modérée ou une ventilation plus intense.

²⁷⁶ COCHET - *L'art et la technique du comédien* - *Ibid* ... p.23 et 24

Dans le cas d'une ventilation modérée :

- lors de l'inspiration ce seront le diaphragme et les muscles intercostaux externes qui seront concernés.

- lors de l'expiration nous avons à faire à un relâchement musculaire concerné par une rétraction élastique, rendu possible grâce à l'élasticité du système respiratoire qui concernent les poumons, la plèvre et la cage thoracique.

Dans le cas d'une ventilation plus intense, d'autres muscles sont concernés et participent à l'inspiration (les scalènes) mais aussi à l'expiration (les intercostaux internes, les abdominaux, les dorsaux et les lombaires). L'expiration, dans ce cas, n'est plus le résultat d'un relâchement musculaire passif, elle est active au sens où des muscles participent activement à sa réalisation. L'expiration, lors de l'émission d'un souffle ample, n'est donc plus seulement le résultat d'une rétraction passive des intercostaux externes ou du diaphragme.

Il se trouve que l'acte de paroles s'effectue sur l'expir. Or, pour que la parole soit compréhensible, il est nécessaire qu'elle soit articulée à partir d'un souffle ample. La maîtrise d'un souffle ample devient alors, la condition essentielle pour que la parole, elle-même soit maîtrisée jusqu'à l'entretien de la résonance de la finale qui fait sens. Cette maîtrise passe par l'intervention active des muscles que nous avons cités, alors même que cette participation musculaire demande à ce que les muscles concernés soient dans une « disponibilité » telle, que le sujet puisse en moduler l'intensité. Nous sommes donc dans un lien étroit et profond entre l'acte de paroles et une participation musculaire active, là où nous nous apercevons que respirer ne correspond pas uniquement à la ventilation pulmonaire et donc à la mobilisation exclusive de l'appareil respiratoire, mais à la mise en action d'un système neuromusculaire évoquant une structure physiologique constituée par le muscle, la jonction nerf/muscle et le système neuronal qui s'y rattache et qui concerne généralement l'espace de travail global.

Il nous semble également important, à ce moment de l'analyse, de nous arrêter sur une des considérations qui fait loi dans l'exercice d'un art dans lequel le corps participe à la production d'une « performance » qui s'adresse à la sensibilité des spectateurs. Cela concerne, le comédien, le danseur, le mime, le chanteur, le musicien, et parfois un mixte singulier relatif à ces disciplines proposé par le « spectacle vivant ». A l'instar du musicien qui vise une osmose avec son instrument pour en faire partager « l'âme », le comédien doit viser cette osmose entre l'acte corporel (l'interprétation) et « l'âme du personnage ». Là encore, lors de cette performance vivante, il ne peut y avoir de place pour la dualité, tout s'effectue pour cet enlacement vivant entre le tangible et le subtil. Et pour ce faire, il est nécessaire que « l'instrument », en l'occurrence le corps, soit à même de délivrer des résonances qui puissent toucher « l'âme. »²⁷⁷

²⁷⁷ Jean-Laurent Cochet disait, en évoquant le terme « d'âme » qu'il s'agissait du plus long mot de la langue française, en ce sens que la résonance de la finale de ce mot pouvait être soutenue de façon telle que l'âme elle-même puisse être, sinon entendue, au moins ressentie

L'entretien du corps devient donc une discipline indispensable à part entière qui exige une hygiène de vie, mais aussi la mise en place de pratiques qui permettront d'affiner le rapport à la sensation pour se donner la possibilité d'apprécier les nuances infinitésimales et sans doute infinies qui participent à l'avènement de l'esthésie en tant que plénitude de la sensation.

Concernant la respiration, nous pourrions alors distinguer deux moments ; celui qui concerne « l'entretien de l'instrument » (le corps) et celui qui concerne le moment de l'interprétation. Nous l'avons bien compris l'un s'effectue dans le but que l'autre puisse s'effectuer à partir d'une potentialité respiratoire rendue plus ample, les exercices mis en place permettant à l'interprétation d'être plus accomplie. Tout cela semble tout à fait banal car applicable à toutes les disciplines qui nécessitent un « entraînement » pour que la performance soit effectivement la plus accomplie possible. Or, il se trouve que dans le cas de la respiration du comédien, c'est plus, la justesse du dire attestant de l'harmonie entre le *sensible* et le *rationnel* qui est visée, que la puissance vocale de l'interprétation, la première dimension pouvant, bien entendu, tenir compte de la deuxième. En d'autres termes, il peut être tout à fait juste d'interpréter un personnage en utilisant une voix de stentor, si l'exigence du rôle le demande.

Nous l'avons vu, il existe une expiration « passive » et une expiration « active », une respiration consciente et une respiration réflexe inconsciente qui s'effectue à notre insu dans la plupart des cas. C'est à cette dernière que Jean-Laurent Cochet fait allusion lorsqu'il évoque la respiration des chiens et des chats qu'il est possible d'observer pendant leur sommeil.

Il apparaît que l'expiration « passive » ne doit pas être confondue avec une absence de respiration. L'expiration « passive » n'est pas non plus nécessairement inconsciente, il est possible de « prendre conscience » de l'expiration passive . On comprend alors que la prise de conscience de l'expiration passive devient importante dans la visée de la maîtrise du souffle. Amener à la conscience quelque chose qui habituellement reste non-conscient, pour revenir aux considérations que nous devons à Lionel Naccache, c'est supposer qu'il soit possible qu'une représentation puisse apparaître dans l'espace de travail global.²⁷⁸ Si tel est le cas, cette prise de conscience passe par une visualisation représentationnelle du souffle. Mais comment est-il possible d'avoir une représentation d'un souffle dans le cas où aucune condensation de vapeur d'eau ne lui permet d'être visible, où aucun substrat ne le rend accessible ? Quelle représentation peut-on avoir d'un élément s'il est invisible, inodore, inaudible et impalpable ?

Nous verrons qu'il est essentiel, que la représentation qui concerne le souffle ne soit pas altérée (ou révélée) d'une autre façon par une référence sensorielle devenue parasite, dans laquelle l'essence même du souffle serait dissoute – la présence de la main devant la bouche lors de l'expiration ou la sonorisation de l'expiration permettrait d'avoir un rapport avec ce que nous pourrions considérer comme étant le directement accessible du souffle, mais nous détournerait de l'accès à son essence.

²⁷⁸ La spécificité d'une telle situation, là où il s'agit d'une activité réflexe dont nous ignorons le mode de fonctionnement nerveux, ne nous permet pas d'alléguer une quelconque considération en rapport avec celles que nous avons faites lorsque nous avons évoqué le phénomène de la représentation

Nous commençons à comprendre, là où il s'agit d'aller quérir « le souffle ». C'est là où, il n'est pas altéré par une quelconque dimension sensorielle, là où il peut exister dans ce qu'il a de plus subtile. Cette démarche qui consiste à entrer en contact avec quelque chose qui est en mouvement, et que l'on ne peut appréhender qu'à partir de son mouvement, nous ramène au concept d'accomplissement parfait que nous avons déjà évoqué lors de la représentation du « Woyzeck » monté par Josef Nadj. Nous aurons à y revenir, mais il semble difficile d'évoquer l'enseignement de Jean-Laurent Cochet sans évoquer les séances de « corporel » qui correspondaient à une pratique d'un « hatha yoga » dépourvu de considérations métaphysiques pour ne s'attacher qu'aux « résonances » du corps. Sans doute pouvons nous évoquer, en rapport avec le souffle, le terme de « prana » qui intègre simultanément la notion de souffle, de principe vital du souffle ainsi que ses manifestations organiques lors de la respiration, lesquelles pourront servir de repère représentationnel lors de la pratique corporelle.

Ce *là*, cet *ici* dont nous parle Jean-Laurent Cochet, est le lieu de convergence où les muscles que nous avons évoqués participent de la constitution de « cette prise de conscience corporelle » à laquelle doit s'astreindre le comédien pour être en rapport avec « sa respiration ». L'important, est de placer les mains sur cet « *ici* » car c'est là que l'on met en rapport, la représentation d'un « hic and nunc » dirait Lacan avec un phénomène fonctionnel.

Il nous semble que le fait de rendre présent « ce centre » où s'élabore, d'où part le souffle, a une fonction représentationnelle très forte. Cette focalisation sur l'endroit source, écarte dans un premier temps la nécessité d'une représentation directe du souffle en intégrant une représentation qui concernera le trajet du souffle de *là où* il arrive (les narines) jusqu'à concerner le point source (le « centre ») pour remonter jusqu'au haut de l'*inspir* afin de permettre l'expiration silencieuse par la bouche. La représentation du souffle se fait par la visualisation des endroits où il passe au moment où il y passe. Il est à noter qu'il s'agit là, d'une première étape qui consiste à se focaliser sur l'endroit, ce « centre », d'où il sera possible de « faire faire à son souffle ce qu'il doit pour faire monter l'*inspir* ».

Ce premier temps participe d'une concentration dont la fonction est aussi d'éviter l'éparpillement d'un penser qui serait désorienté dans un espace accessible où il n'aurait pas de repères. Respirer, se concentrer sur sa respiration, sur le trajet de son souffle, c'est-à-dire se recentrer permet à ce moment de se resituer dans un espace accessible rendu plus cohérent. La première remarque que l'on peut faire, c'est qu'établir un rapport représentationnel avec le souffle pour avoir la maîtrise de sa respiration, tend à rendre plus cohérent l'espace dans lequel on se meut. C'est sans doute en ce sens que l'on peut dire que bien respirer à un moment donné, permet de mieux entrer en résonance avec l'espace accessible du moment.

Il semble également nécessaire d'avoir une bonne connaissance anatomique des muscles qui sont concernés pour mieux « localiser » l'endroit où passe le souffle. C'est en se référant aux trois phases partielles concernées par l'inspiration, déduites d'une localisation anatomique, qu'il deviendra plus aisé d'avoir accès à un repérage du souffle en rapport avec le moment où le muscle devient actif. Au moment où le muscle devient actif, il sera possible de repérer le souffle qui « passe » à ce moment-là, dans un endroit en rapport avec la localisation

visuelle de « la colonne d'air ». Les muscles, repérables à partir d'une topologie anatomique, se manifestent en entrant en activité et de cette « manifestation musculaire », il devient possible de déduire l'avancée du passage du souffle. Les « régions » respiratoires pourront être ainsi circonscrites à partir des trois phases respiratoires partielles qui constituent l'inspiration et qui sont :

« - la *respiration abdominale* provoquée par l'aplatissement et l'abaissement du diaphragme.

- la *respiration costale* réalisée par l'écartement des côtes

- la *respiration claviculaire*, ou respiration haute produite par le soulèvement du sommet du thorax.

Chacune de ces respirations a ses avantages propres, mais seule une inspiration qui englobe les trois modes constitue la respiration yogique complète. »²⁷⁹

Le « repérage » d'un souffle rendu harmonieux par un travail qui participe d'une pratique respiratoire silencieuse (tant à l'inspir qu'à l'expir) pourra s'effectuer dans une position couchée sur le dos de préférence. Il s'agira d'enchaîner dans un ordre harmonieux la respiration abdominale suivie de la respiration costale, elle-même suivie de la respiration claviculaire qui s'enchaînera à un nouveau cycle commençant par la respiration abdominale.

« En plaçant les mains, l'une sur l'abdomen, dans le creux de l'estomac, l'autre dans les flancs, celui qui pratique perçoit nettement les divers mouvements respiratoires, ce qui lui permet de « suivre » le souffle. En phase finale de l'expiration, le ventre est rétracté pour chasser les derniers restes d'air, tandis que les côtes se rapprochent. Pendant toute la durée de l'inspiration, les mains ont pu suivre la phase abdominale, puis costale et enfin claviculaire de cette respiration complète. A la fin de l'inspiration, le thorax se trouve rempli d'air, mais le ventre n'est pas ballonné, surtout dans sa partie située sous le nombril»²⁸⁰

Etre en contact avec le souffle est rendu possible par le biais d'un tangible issu de stimuli produits par les mouvements de l'abdomen, des côtes, de la cage thoracique sans oublier le mouvement claviculaire, stimuli qui sont recueillis par les mains. La réalité du mouvement des parties du corps que nous venons d'évoquer permet dans un premier temps une représentation qui s'inscrit dans l'espace de travail global et qui semble s'être constituée à partir d'un *hétéroclite représentationnel* glané au fil du temps, dans toutes les figures représentationnelles anatomiques musculaires qui ont été admises à un moment ou à un autre dans l'espace de travail global. Or, la représentation des parties en contact avec les mains évolue vers une localisation du souffle qui à son tour, évolue vers une représentation subsumée sous celle d'un éther vers lequel elle tend. Nous sommes vraiment dans une dynamique respiratoire ; la respiration devenant de plus en plus profonde au fil de l'exercice, participe d'une « purification » de la représentation du souffle. D'un tangible concerné par l'activité musculaire, le sujet évolue vers une représentation de la « colonne d'air éthérée » sensée représenter le souffle.. Comme nous l'avons déjà indiqué, la représentation qui se structure à partir d'un mouvement tangible pour faire sens avec ce qui concerne des éthers se structurant dans une représentation consciente, s'inscrit dans le physiologique ainsi que nous l'avons évoqué lors de la constitution des représentations, qui en rassemblant l'appareil psychique et l'appareil respiratoire confère au souffle une réalité attestée à la fois par son propre mouvement et par les mouvements musculaires dont il dépend.

²⁷⁹ VAN LYSEBETH André - *J'apprends le yoga* - Flammarion deuxième édition - imprimé en Belgique 1968 - p.96

²⁸⁰ VAN LYSEBETH - *J'apprends le yoga- Ibid ...* p.50

Et c'est bien ces mouvements qui participent de la Vie, ce qui a permis à Jean-Laurent Cochet de dire que :

« La respiration est ce qu'il y a de plus important. Elle est la vie », et cela passe par une « prise de conscience corporelle », ce que nous avons tenté de montrer.

Cette approche de la respiration par une tentative de visualisation du souffle a pour finalité de mettre en harmonie un ensemble de facteurs psychomoteurs, là où le verbe n'est pas présent. Il ne s'agit pas de nommer les muscles, les endroits où l'on peut localiser le passage du souffle, il s'agit d'entrer dans la sensation procurée par la contraction ou la décontraction des muscles. C'est lors de l'expiration passive modérée que se produit une décontraction musculaire. Ce moment est considéré comme un moment de relâchement. Il est important de rappeler que la respiration doit être silencieuse afin que le système sensori-moteur ne soit pas interpellé par de quelconques sonorités, voire d'autres émergences sensorielles qui deviendraient parasites.

Mais pourquoi se préoccuper de tels moments alors que nous savons que lorsque le souffle devient porteur de sons, de paroles, l'expiration se produit dans une phase active ? En quoi, l'interprétation essentiellement active peut-elle être concernée par le relâchement ?

Il est nécessaire de revenir à cette notion « d'entretien de l'instrument » (le corps) pour que ce dernier puisse être à même de produire qualitativement ce qui sera le plus juste, afin que ce qui est devenu juste puisse devenir rare. Claude Brosset, avec qui j'ai eu l'occasion de travailler et qui louait toujours l'enseignement de Fernand Ledoux qu'il avait eu pour maître, avant d'entrer à la Comédie Française, m'avait fait comprendre que tout le travail qu'il avait fait au cours de sa carrière en respectant les conseils de son maître, lui garantissait d'être toujours « juste ». Il me signifiait par là qu'il avait acquis les repères psychosomatiques qui l'empêcheraient de « parler faux » et « d'être mauvais ». Il en était arrivé à ce degré de maîtrise parce qu'il avait acquis la faculté de jauger spontanément la pertinence d'une sensation pour servir l'interprétation qu'on lui demandait. Or, pour arriver à ce degré de maîtrise, il avait intégré corporellement ce qu'était « le relâchement ». Le « relâchement » fait partie de cette expérience qu'il est nécessaire d'avoir traversée en la poussant au plus haut degré, pour qu'elle puisse être la référence sensible qui, parce qu'elle aura été vécue, participera de « la mémoire du corps d'Y être », en qualité de point zéro de la participation des sens, là, où non plus, n'est pas le verbe. S'impose alors à ce niveau de déconnexion des sens, la sensation du souffle en qualité d'éther en mouvement, ce qui ne veut pas dire que nous soyons dans les sphères platoniciennes de l'intelligible : nous sommes dans une dimension aristotélicienne du sensible dans laquelle l'intelligible est « inviscéré. »²⁸¹ Sans doute, est-ce se situer à ce moment, à un haut degré de spiritualité, là où il est permis d'approcher par le souffle, comme un au-delà du stade représentationnel, ce que l'on nomme généralement l'énergie vitale considérée comme une quintessence du sensible.

²⁸¹ référence à François Dagognet

Ce moment référence permettra à qui l'a atteint, d'étalonner sensiblement, lorsque l'on se rapportera à la prégnance de son imprégnation, les sensations se rapportant à tel ou tel sens en terme qualitatif, mais aussi en terme quantitatif, en ce sens, qu'elles seront délivrées, parce qu'en rapport avec l'activité du corps, selon des puissances énergétiques variables.

Cette démarche pourrait se résumer par l'expression : « apprendre à se relâcher corporellement ²⁸²pour pouvoir se mieux concentrer ». La concentration devenant dans ce cas précis, la faculté à apprécier la sensation tant du point de vue qualitatif que du point de vue énergétique - nous reviendrons sur ce terme - dans ce qu'elle a de simple ou de complexe²⁸³

Cette première approche de la sensation relève dans un premier temps d'une « prise de conscience corporelle » de la *Respiration* qui, dans l'approche du « souffle » envisagé en qualité de référence à l'éthéré, se situe, dans un deuxième temps au-delà de la représentation anatomique . S'impose alors l'expulsion d'air, qui participe d'une sensation évanescence de par la diminution ressentie de la puissance du souffle liée au volume d'air encore disponible dans l'appareil respiratoire, jusqu'au moment où intervient la nécessité de *l'inspir*, là où, encore, *la présence de l'air en mouvement* procure ce que l'on peut nommer *une sensation*. Il semble possible de dire que la sensation se situe dans le prolongement d'une représentation *sépia* qui fluctue au fil du rythme de la Respiration, pour offrir la possibilité de l'avènement *de la dite-sensation* (ceci sera corroboré par l'exercice qu'évoque Jean-Laurent Cochet et que nous relatons pour cerner à quoi correspond la *relaxation dynamique*). Nous pourrions également faire le constat qu'une *sensation*, de par la relation qu'elle entretient avec la mobilité incessante du souffle jusqu'à la mort, varie, évolue en permanence, ainsi toute expression qui tendrait à réifier *une sensation* serait donc impropre. *La sensation* est donc ontologiquement en perpétuelle évolution tant sur le plan quantitatif²⁸⁴ que sur le plan qualitatif dont nous pourrions évaluer les variations en se référant à une échelle qui irait de l'agréable au désagréable, du bien-être au mal-être, voire du supportable à l'insupportable. Quoiqu'il en soit, parce qu'elle est en perpétuelle évolution, de son apparition jusqu'à sa disparition, *une sensation* s'intègre en participant à ce que nous avons nommé *l'entrelacs tourbillonnaire* dans un au-delà du stade représentationnel.

²⁸² apprendre car il s'agit d'une pratique qui est en perpétuel renouvellement)

²⁸³ nous sommes souvent amenés à faire le constat qu'une sensation peut être concernée par plusieurs sens lors de sa constitution ou lors de sa « restitution »

²⁸⁴ ce qui correspond à "l'énergie"

2. Une sensation s'élaborant à partir d'une dynamique représentationnelle

a) *De la chair au Verbe*

Jean-Laurent Cochet évoque, dans le prolongement de cette mise en rapport avec le souffle, une approche de la sensation à partir d'exercices qui concernent la visualisation, ces exercices conduisant à la représentation :

« Ce genre d'exercices se pratique généralement au sol. Allongé, bras ouverts, tu es mieux disposé à sentir la liberté de tous tes membres. Et là, « tu *penses* ton pied droit ». Pense-toi entièrement dans ton pied droit ... Tu peux remuer les orteils, puisque tu en as envie. Tu prends conscience que, sans être totalement crispé, tu étais quand même un peu tendu. Tu t'étires complètement. Une fois que tu sens ton pied bien « dégagé », ta pensée et ta conscience montent dans la cheville. Une vague un peu chaude t'envahit. Tu sens peut-être des picotements. Ta cheville, tu la sens vivre indépendamment du reste du corps. Irradiation. Après, tu montes au mollet. Même travail. Tu entoures ton mollet par ta pensée et par ton souffle. Puis tu en arrives au genou. Commence alors la griserie, car c'est un des endroits du corps sur lesquels on s'appuie le plus pour étayer sa verticalité. Ensuite, tu remontes tout le long de la cuisse.

Une fois que tu as fait les deux jambes, tu passes par le sexe. Même travail. Puis (inutile d'y rester plus longtemps que nécessaire), tu vas vers le haut.

En général, tu es assoupi, avant d'en arriver au coeur et aux poumons

Il s'agit d'une espèce d'abandon, de lâcher-prise qui réclame un **entretien quotidien.** » ²⁸⁵

Cet exercice proposé par Jean-Laurent Cochet, a pour finalité un relâchement corporel global qu'il sera possible d'atteindre, au moyen de ce que nous pourrions nommer une relaxation dynamique. Nous sommes proche de ce que propose la sophrologie élaborée à partir des années 1960 par Alfonso Caycedo, qui s'est inspiré d'un yoga dynamique pratiqué dans le Sud de l'Inde dans lequel il s'est rendu entre 1965 et 1967. Ce qui rapproche cet exercice de la pratique mise en œuvre en sophrologie concerne ce que l'on nomme « le schéma corporel ». Il s'agit de faire mentalement, sans les nommer, l'inventaire des différentes parties du corps, simplement pour constater dans « quel état elles se trouvent », pour les conduire vers l'état de relâchement. En effet, le muscle « volontaire », ou muscle strié peut se trouver normalement dans trois états différents :

²⁸⁵ COCHET - *L'art et la technique du comédien - Ibid ...* p.25 et 26

« - *la contraction*.

C'est la phase « utile » du fonctionnement musculaire, pendant laquelle le muscle en se raccourcissant, agit sur le squelette et fournit le travail mécanique qui permet le mouvement. C'est la base presque exclusive de la gymnastique et des sports.

- *le tonus*.

Le tonus est l'état normal de tout muscle éveillé, non actif, mais prêt à se contracter dès qu'un ordre lui parvient sous forme d'influx nerveux.

- *le relâchement*

Dans ce cas, le muscle est « détendu ». C'est l'état des muscles pendant le sommeil et dans les exercices de relaxation. Ces trois états sont normaux, habituels.»²⁸⁶

Ainsi, il s'agit d'atteindre *le relâchement* par une mise en relation de la partie du corps considérée avec sa représentation. Il nous apparaît de suite que cette représentation s'effectue dans *l'espace sépia*. Chacun, à un instant ou à un autre, pour de multiples raisons liées à de multiples circonstances, s'est focalisé sur la plupart des parties de son corps (Nous irions jusqu'à dire que presque la totalité des parties qui constituent le corps, par le biais de photographies ou de regards jetés sur un miroir – le dos dans une salle de gymnastique dans laquelle il y a des miroirs, l'arrière du crâne chez le coiffeur qui veut rendre accessible la qualité de son travail, jusqu'aux parties dont l'investigation médicale a pu rendre compte par l'imagerie médicale externe, etc .. - font partie de ces représentations qui ont été admises au moins une fois dans l'espace de travail global et par conséquent ont la possibilité de réapparaître dans *l'espace sépia*). Prendre conscience revient donc dans ce cas, à amener à la conscience, c'est à dire à retrouver un circuit neuronal existant dans le tissu mémoriel pour qu'il puisse permettre l'apparition d'une représentation dans *l'espace sépia*. Il se trouve que la mise en rapport d'une partie du corps avec sa représentation *sépia*, participe du *relâchement* de la partie concernée. La tension de la partie mise en relation avec sa représentation s'atténue progressivement alors que la représentation devient de plus en plus précise. On observera que plus la représentation sera précise plus la tension de la partie concernée décroîtra. Si la précision de la représentation correspond à ce que l'on nomme la concentration, cette concentration participe *du relâchement* corporel. Si cette concentration (celle qui concerne la précision de la représentation d'une partie du corps) correspond à cet « acte psychique » par lequel il est possible de rendre de plus en plus précise, une représentation *sépia*, il nous semble que nous sommes en présence d'un transfert énergétique qui permet à la partie corporelle concernée de passer d'un état de *contraction musculaire* à un état de *décontraction*.

Est-ce que ce changement d'état s'effectue sous l'égide d'une activité psychique qui, en mettant en œuvre l'acte de « précision » d'une représentation *sépia* permet ou tout simplement génère ce *relâchement* ? Est-ce que la simultanéité de la modification de deux états²⁸⁷ permet d'affirmer que c'est sous l'égide de l'un que s'est effectuée la transformation d'état de l'autre ? Nous sommes certainement dans la transformation d'une décontraction musculaire évoluant vers un état « en puissance » (le tonus non actif), si nous considérons

²⁸⁶ VAN LYSEBETH - *J'apprends le yoga - Ibid ...* p.96

²⁸⁷ musculaire et représentationnel

comme André Van Lysebeth que l'état de tonus est « l'état du muscle éveillé non actif ». Il est possible de dire que le changement d'état de la partie corporelle, de la contraction à une décontraction non active, s'effectue simultanément avec l'évolution de l'activité psychique. Il est difficile, sans l'appui des neurosciences, d'affirmer la possibilité d'une conservation de l'intensité d'une « force » somatique (la contraction) que l'on retrouverait quantitativement équivalente à une « force » psychique qui permettrait de structurer une représentation *sépia*.²⁸⁸ S'il ne nous est pas permis d'évoquer un réseau neuronal qui fluctuerait, qui deviendrait autre, tout en conservant ou non la même intensité lorsqu'il est efficient, il nous est cependant possible de dire que lors de la constitution de la représentation *sépia*, la partie corporelle concernée change d'état, et passe d'un état de contraction à un état de décontraction signifiée par l'intermédiaire *d'une sensation*.

Est-il encore besoin d'alléguer l'indéfectibilité du soma et du psychique ? Cependant, là se pose à nous, une problématique que nous avons signifiée, en ce qui concerne le *rational* et *sensible*, comme étant la possibilité d'une « dissolution » de l'un dans l'autre et vis et versa, Or, dans ce cas, il devient difficile de faire référence à une « dissolution », il nous apparaît qu'une modulation d'une certaine « intensité » par référence aux neurosciences peut être actée, dans l'interdépendance entre une contraction active conduite à l'état de tonus somatique par la structuration d'une représentation psychique. Sans doute est-il temps d'introduire le terme « *d'énergie* ». Sans doute est-il possible de subsumer le concept d'intensité sous celui « *d'énergie* », en ce sens que l'intensité ne serait qu'une entité essentiellement en rapport avec le mesurable, alors que « *l'énergie* » serait sans doute, quantifiable mais participerait aussi d'une mutation qualitative.

Est-il possible de nous référer au terme de métamorphose ?

La façon dont Karl Marx utilise ce terme, puisqu'il le met indirectement²⁸⁹ en rapport avec le terme « *d'énergie* », peut-il nous éclairer ? Le travailleur dépense une quantité « *d'énergie* » lorsqu'il effectue un travail, et cette quantité « *d'énergie* » en transformant la marchandise peut être étalonner en quantité de travail mesurable en joule. Ce glissement dans le champ de la physique repose sur le fait qu'en physique, l'énergie est définie comme la capacité d'un système à produire un travail. Nous comprenons que même dans le champ de la physique « *l'énergie* » n'est pas une substance matérielle. En croisant le champ physique et le champ physiologique, il nous apparaît que seul le terme de transformation permet d'articuler l'un à l'autre. Le terme de « métamorphose » nous semble peu éclairant quant à la *relaxation dynamique*, qui plus est, en ce qui concerne les métamorphoses liées au changement dans l'organisme des batraciens ou des insectes. Dans ces deux cas, il s'agit de changements qui concernent un développement en rapport avec une finalité, il serait donc impropre

²⁸⁸ Il serait certainement intéressant au moment de cette interrogation, de faire un rapprochement avec ce que l'on a pour habitude d'appeler « le moral » d'un athlète ou d'une équipe, en ce sens que la représentation peut aussi, en prenant le chemin inverse, générer une activité musculaire active par le biais d'une transformation qui permettrait de transcender la dite activité musculaire. - l'expression « ça se joue aussi dans les têtes » devenant plus parlante, nous pouvons alors comprendre que la sophrologie puisse intégrer la préparation de certains athlètes ou de certaines équipes

²⁸⁹ la première métamorphose – la vente - et la deuxième métamorphose – l'achat - concernent la métamorphose de la marchandise en argent, puis la métamorphose de l'argent en marchandise laquelle est premièrement obtenue par le travail (Le Capital – Karl Marx – Editions Sociales – mai 1971 – Tome I p. 114 à 122)

d'assimiler le passage de la partie corporelle à sa propre représentation, à une métamorphose.

Il nous a semblé important de différencier « la prise de conscience » qui est portée par une « *énergie* » qui se déploie du corporel au représentationnel, d'une métamorphose qui s'inscrit dans le registre de la production ou du changement morphologique, car l'exercice évoqué par Jean-Laurent Cochet, permet d'avoir « la sensation » (et non une explication théorique) du changement qui s'est opéré concernant l'état de la partie corporelle. Il ne s'agit pas de la quantification d'une production qui pourrait être neuronale, ni d'un constat qui rendrait compte d'un changement morphologique. Nous sommes bien dans un mouvement qui conduit à une représentation qui générerait en se structurant le mouvement lui-même. Nous sommes donc dans une dynamique représentationnelle qui est une relaxation conduisant à un relâchement, un lâcher-prise. Il s'agit donc bien d'une relaxation dynamique qui s'élabore par le biais de la *représentation sépia*, qui en se précisant participe aussi d'un mouvement qui se fond jusqu'à se confondre dans celui du souffle. La relaxation dynamique se fait d'ailleurs dans le prolongement de « la prise de conscience » du souffle.

Comme il a été possible d'appréhender le mouvement du souffle, est-il possible d'appréhender le mouvement énergétique qui se produit lors de l'exercice ?

Nous y reviendrons car nous voulons nous attacher pour l'instant à la « *sensation* » du relâchement. Or, ce terme, comme celui de *sens* est un terme polysémique dont il est nécessaire d'appréhender le sens dans le champ physiologique, ce qui nous permettra dans un premier temps de l'approcher à partir de ses modalités de fonctionnement. Il est donc important de préciser ce qui différencie ce que nous pouvons entendre par sens et par sensations.

« Un sens est un ensemble physiologique formé de récepteurs (les cellules sensibles ou sensorielles) capables de capter différentes formes d'énergie, les stimuli, puis de les transmettre au système nerveux central sous la forme d'influx nerveux. Ces influx nerveux qui sont en fait les sensations, sont interprétés par des zones spécialisées du cortex cérébral, ce qui permet leur perception »²⁹⁰

Nous retrouvons une similitude avec les circuits neuronaux évoqués par Lionel Naccache. Nous pourrions penser alors qu'un sens, pour l'exprimer d'une autre façon, est bien un ensemble physiologique capable de capter des énergies différentes transmises sous la forme d'un influx nerveux par un circuit neuronaux, actif grâce à des combinaisons électromagnétiques et biochimiques, qui conduit cet influx jusqu'à l'espace de travail global dans lequel il est admis. Nous pouvons donc dire que selon la nature des récepteurs et selon leur localisation anatomique, il sera possible de caractériser un « sens ». Ainsi, à titre d'exemple, et pour bien montrer que le système physiologique qui caractérise un sens est constitué de récepteurs différents, d'un sens à un autre, sensibles à des stimuli spécifiques, que le circuit neuronaux qui le constitue se structure avec des neurones spécifiques formant un circuit neuronaux spécifique qui est admis dans l'espace de travail global à un endroit spécifique localisable, nous reprendrons la description de l'ensemble physiologique qui concerne l'odorat :

²⁹⁰ Encyclopédie médicale - article publié le 12 décembre 2016 - source internet

« En ce qui concerne l'odorat,, les récepteurs en jeu sont des chémorécepteurs, activés par les stimuli que sont les molécules volatiles. Les voies nerveuses passent en particulier par des neurones olfactifs, ainsi que par le bulbe olfactif. La zone cérébrale qui traite les perceptions olfactives (très proches des perceptions gustatives) est le cortex préfrontal. »²⁹¹ (*Ibid...*)

Ainsi chaque sens se définit à partir de la singularité de ses capteurs et de leur localisation, de la singularité du circuit neuronale qui le constitue et enfin de la spécificité de la zone cérébrale où sont traitées les informations qu'il a transmises.

Nous verrons que les sens peuvent donc être différenciés et donc nombrés en fonction du type de récepteur. Selon cette classification nous passerions des cinq sens connus depuis Aristote à dix, si comme la physiologie moderne, nous reconnaissons les perceptions comme des sens²⁹² La *sensation* serait donc cet événement neuronale qui durerait de l'apparition du stimulus énergétique jusqu'à l'admission et au-delà de cette admission dans l'espace de travail global, qui se structurerait à partir d'activités biochimiques et électromagnétiques. On comprend alors que :

- la *sensation* varie en qualité tout au long de son émergence sensible en fonction des interactions biochimiques et électromagnétiques qui la structurent dans le circuit neuronale qui la constitue et qui se prolonge jusqu'à son admission ou non, dans l'espace de travail global. Dans le cas d'une non-admission dans l'espace de travail global, pour l'une des quatre possibilités évoquées par Lionel Naccache, l'énergie subsiste dans le tissu nerveux, et participe de « l'énergie vitale globale du corps ».

- la *sensation* varie en « intensité ». Il est important pour le comédien, qu'une sensation soit portée avec justesse jusqu'à son maximum « d'intensité » : l'esthésie devenant cette aptitude à rendre la plus perceptible possible une sensation, en harmonisant quantitativement et qualitativement cette dernière.

Nous ferons également le constat que si la vue conduit directement à une représentation qui s'inscrit dans l'espace de travail global, les quatre autres sens n'engendrent pas directement une représentation. Toutes les représentations que peuvent engendrer les quatre autres sens s'effectuent dans un second temps et, parce que dans un second temps, dans un *entrelacs neuronale*, par la mobilisation d'une trace sensorielle déjà inscrite dans cet *entrelacs*. Reconnaître un vin à l'aveugle, suppose plusieurs étapes qu'il est possible de repérer:

- Dans un premier temps, après avoir stimulé les cellules olfactives en humant les effluves d'un vin que l'on aura agité subtilement dans un verre pour qu'il libère ses arômes, il sera nécessaire d'imprégner le plus possible les papilles gustatives afin que le stimulus délivré par « la chair » du vin soit le plus intense possible.²⁹³

²⁹¹ Encyclopédie médicale - *Ibid* ...

²⁹² par exemple : la perception de la température : la thermoception, la perception de la douleur, la nociception, etc ...

²⁹³ ces deux sens (olfactif et gustatif) sont extrêmement liés, au point qu'il puisse être possible de dire que le goût n'est pas uniquement délivré à partir des papilles gustatives car les molécules volatiles de l'olfaction restent actives lors d'une dégustation

- Dans un deuxième temps, il sera important d'identifier le ou les cépages (les œnologues les plus avancés arrivent à référencer une sensation qui articule sensiblement le cépage et le terroir) qui ont servi à la vinification. Cette deuxième étape reste essentiellement olfa-gustative ; l'identification se fera dans une zone où le prolongement des *sensations* relatives à cette catégorie peut être réactualisé, sans qu'il y ait nécessité représentationnelle.

- Dans un troisième temps la *sensation* créée à partir de la dégustation sera reconnue après osmose de toutes les données sensibles, là où par comparaison avec des *sensations olfa-gustatives* déjà « référencées » il sera permis de cibler *sensiblement* le mariage des effluves et du goût, du vin concerné, en rapport avec les *sensations* liées à un cépage et un terroir. Nous sommes en présence d'une chaîne sensible (d'un circuit neuronal) qui évolue vers une plus grande précision de la *sensation*, un affinement de la *sensation*. Nous sommes dans cette dynamique liée au fait de préciser, d'affiner, donc nous sommes, ainsi que nous l'avons évoqué à propos de l'exercice proposé par JL. Cochet, dans le cadre d'une mutation énergétique. La reconnaissance peut cependant échouer si aucune *sensation olfa-gustative* correspondant à celle en cours n'a été référencée préalablement.

- Cependant, si une correspondance peut être établie avec une *sensation olfa-gustative* présente dans le tissu mémoriel sensible olfa-gustatif, dans un quatrième temps, cette « *sensation* » pourra devenir une « *représentation sépia* » grâce à un substrat qui permettra de nommer le cru concerné. La nomination peut se faire directement si le circuit neuronale devenu conscient inclut la faculté à nommer, c'est-à-dire le passage du sensible au rationnel par la nomination. Il est possible que cette nomination puisse suivre d'autres arcanes neuronales et passer, notamment par des représentations visuelles des lieux où est élevé le vin dont on a apprécié le goût.²⁹⁴ Comme substrat, le « Clos Vougeot », avant d'être précisément nommé peut passer par la *représentation sépia* de l'Abbaye de Cîteaux, pour qui connaît les lieux, avant de conduire à sa nomination.

- dire qu'une qu'il existe une « *sensation* » qui a déjà été répertoriée dans le réseau neuronal, c'est dire qu'il existe un tissu mnésique qui participe de la « conservation vivante » des *sensations*, au même titre qu'il existe un tissu mnésique qui participe de la « conservation vivante » des *représentations*, qui auront faculté à être réactivées dans l'espace de travail global. Ces deux espaces sont-ils localisables dans des espaces distincts ou relèvent-ils d'un *entrelacs neuronale* localisable dans une zone précise du cerveau ? Seules les neurosciences nous semblent à même d'apporter une réponse satisfaisante.

- dire qu'une « *sensation* » a faculté à générer une *représentation sépia*, c'est supposer un prolongement du circuit neuronale en osmose avec la *sensation*, avec un espace représentationnel. Or, le terme « générer » ne nous semble pas apporter une conceptualisation satisfaisante pour ce phénomène. Il nous semble plus plausible de penser, et nous nous limiterons à ce terme, que le circuit neuronale s'est modifié. Il s'est modulé en un circuit représentationnel par le biais de modifications énergétiques permettant d'appréhender postérieurement la *sensation* à partir d'une *représentation*.

²⁹⁴ L'étiquette qui en personnalisant la bouteille personnalise le vin, la forme du « col », etc... peuvent participer à ce pré-repérage représentationnel

- il nous semble possible de faire le constat d'une antériorité de la *sensation* par rapport à la *représentation*. Est-ce la même antériorité qui correspond à la situation d'un circuit neuronale qui n'a pas encore été admis dans l'espace de travail global ? Nous le pensons, en disant que l'admission dans l'espace de travail global se fait au prix d'une mutation énergétique qui conduit à une *représentation sépia*.

Il nous semble possible de dire maintenant que du stimulus à la *représentation sépia*, nous sommes à même de nommer les différentes étapes qui ont été parcourues :

stimulus – sensation- apparition dans l'espace global de travail global en étant énergétiquement transformée en intégrant l'espace de travail global sépia – apparition d'une *représentation sépia* qui conduit à la nomination en permettant au verbe d'apparaître.

Ce passage du stimulus jusqu'à la représentation qui inclut la sensation, correspond à ce que Jean-Laurent Cochet nomme le fait « d'amener à la conscience » en passant par « des transformations et des variations *énergétiques* » du stimulus. Nous sommes bien passés d'un état de la chair à la représentation, donc au verbe, ce que corrobore le propos de Jean Guilton, s'adressant à Jean-Laurent Cochet :

« Et puis, un jour Jean Guilton m'a gentiment dit : Chez les comédiens comme vous, **la chair se fait verbe.** »²⁹⁵

b) Du Verbe à la chair : l'incarnation

Se pose alors, une question qui nous semble fondamentale (et à laquelle nous avons implicitement apporté réponse lorsque nous avons évoqué le « moral » d'une équipe ou d'un athlète) : puisque nous connaissons le chemin qui conduit au Verbe et les modalités qui permettent d'accéder à un verbe qui a été préalablement structuré à partir de l'apparition de l'*infans*²⁹⁶ est-il possible de faire le chemin en sens inverse et surtout à quoi cela correspond-il ? A quoi correspond alors le passage du Verbe à la chair ? Pour que le comédien puisse partir du Verbe et arriver à la chair, est-il question d'incarnation ? Et si tel est le cas, comme le Verbe incarné correspond aussi à une des nominations du Christ, faut-il alors penser que l'incarnation visée par le comédien serait une démarche christique ?

Comme téléologiquement, l'incarnation du Christ s'est effectuée pour délivrer aux humains la parole de Dieu, le Verbe du Christ *est* le Verbe de Dieu. Or, le comédien s'incarne à partir du Verbe écrit par un poète dramatique, que ce soit Sophocle, Aristophane, Shakespeare ou Victor Hugo, ou autres, qui n'ont eu, à notre connaissance, aucune prétention à se prendre pour Dieu. Certains d'entre eux ont relaté les paroles des oracles ou les préceptes de l'Église, mais n'ont jamais prétendu que leur Verbe correspondait à celui des Dieux ou d'un seul Dieu.

²⁹⁵ COCHET - *L'art et la technique du comédien - Ibid ...* p.20

²⁹⁶ la nomination devient possible et plus pertinente

Ainsi, il serait inexact de penser que l'incarnation d'un personnage par le biais d'un interprète ait quelque chose de commun avec une incarnation christique. Le respect du texte d'un auteur qui doit servir de référence, qui doit être considéré comme un guide menant à l'incarnation du personnage, participe de « **l'art du comédien qui est la fidélité à la pensée d'un auteur** »²⁹⁷ mais ne peut correspondre à une quelconque mise en œuvre d'une pratique religieuse. Ainsi, si la représentation théâtrale peut se rapprocher d'un cérémonial qui serait en rapport avec un rituel (la mise en œuvre d'un même texte porté par des déplacements qui sont également toujours les mêmes d'une représentation à l'autre, s'approche d'une codification de pratiques assimilable à une ritualisation), elle ne peut en aucune façon être confondue avec une cérémonie religieuse.

A tenter de cerner, ce passage du Verbe à la chair, il apparaît important de souligner que s'opère aussi, dans ce sens là, une *mutation énergétique*. Dans l'exercice évoqué par JL Cochet, la *sensation* produite à partir des stimuli sensoriels se construisait à partir de l'énergie captée par les cellules sensorielles concernées, et tout en se construisant, cette *sensation* produisait à son tour un *déploiement énergétique* capable de dé-contracter une partie corporelle, tout en apportant *in fine* la possibilité, par le biais de la précision d'une représentation, une *concentration énergétique psychique*. Cette *concentration énergétique psychique*, peut ensuite se libérer en recréant un *déploiement énergétique*, dans le cas de l'interprétation d'un rôle, qui conduit à la libération du *sens rationnel-sensible* qui s'exprime jusqu'à la résonance ultime des finales soutenues *énergétiquement* jusqu'au bout de *l'expir*. Ainsi, de ce constat de mutations énergétiques, du stimulus jusqu'à la représentation en passant par la sensation, et de la représentation jusqu'à la chair, force nous est de constater que cet « aller-retour » est porté par le souffle qui devient à la fois un « porteur énergétique » et un des éléments tangibles de *ce déploiement énergétique* ». C'est en ce sens, qu'il devient possible de dire que le souffle est assimilable à « *l'énergie vitale* », au « *prana* ». La respiration participe donc de ces mutations énergétiques qui, de la plénitude de *l'inspir*, du *haut de l'inspir*, jusqu'à la *résonance ultime de l'expir*, la *résonance ultime de la finale* (notamment lors de l'expression orale d'un poème tragique), inscrivent le sujet, dans une relation énergétique et donc dynamique au Monde. C'est aussi ce qu'exprime JL Cochet, avec ses mots :

« Le comédien souhaite devenir « meilleur » en apportant « quelque chose » au personnage. Se crée alors un mouvement perpétuel. Les mots vont traduire sa pensée.

La pensée est vibration. La pensée est sensation !

A la seconde où tu vibres intérieurement, à la seconde où tu éprouves profondément la bonne sensation, tu y mets un mot. [...]

Avant même la sensation : *le sens* (en tant que « signification » puis en tant que « direction »).

Tel est le **langage de l'inflexion**, la pierre de touche de notre métier. »²⁹⁸

Dire que la pensée est vibration et que la pensée est sensation, c'est aussi dire et corroborer, que la sensation est génératrice de vibrations qui sont aussi les éléments tangibles (plus que

²⁹⁷ COCHET - *L'art et la technique du comédien - Ibid ...* p.32

²⁹⁸ *Ibid...* p.33

perceptibles) de manifestations énergétiques. Nous faisons la différence entre tangible et perceptible car dans le cas d'une vibration énergétique nous sommes au-delà d'un élément perçu (ce qui n'enlève nullement la valeur des perceptions que Proust a su si bien traduire verbalement et sur lesquelles nous reviendrons), nous sommes dans un « halo énergétique » qu'évoque ItsuoTsuda (1914-1984) avec le terme de *Ki*. (que nous pourrions rapprocher du terme de *prana*).

ItsuoTsuda, est le fondateur de l'Ecole de la Respiration à Paris. Il a suivi l'enseignement de Nogushi et de Ueshiba, maîtres d'Art Martiaux japonais et avait pour ambition que ses élèves appréhendent le *Ki* en pratiquant le « mouvement régénérateur », qui se pratique dans un dojo, généralement à deux. En posant d'abord sa main droite (puis les deux mains, l'une au-dessus de l'autre dans l'alignement et non dans le recouvrement) dans le dos du partenaire du moment. Il s'agit, tout en étant dans un mouvement vibratoire (ou ondulatoire) qui libère une énergie produite à partir de la visualisation (représentation) de la dite énergie, le *Ki* ou souffle, de transmettre cette *énergie* le long de la colonne vertébrale du partenaire. C'est lors de *l'expir* que peut s'opérer la visualisation du souffle, que nous avons évoqué comme étant cette colonne énergétique « éthérée » en mouvement, qui émergerait, dans le cas de cette pratique liée à la visualisation, de la paume de la main pour parcourir la colonne vertébrale du partenaire. Cette situation permet d'assimiler la main à un instrument de transmission énergétique. Lors de cet exercice, il est possible qu'une sensation de chaleur apparaisse dans la paume de la main, attestant de l'activité énergétique qui est en oeuvre. Il s'agit également d'un échange énergétique, entre deux sujets, harmonisant deux énergies. Cette pratique peut rappeler celle des magnétiseurs qu'on assimile souvent à des « guérisseurs ».

Le terme de *Ki* est un terme extrêmement volatile et donc polysémique.

« Par le mot respiration, je ne parle pas d'une simple opération bio-chimique de combinaison oxygène-hémoglobines. La respiration, c'est à la fois vitalité, action, amour, esprit de communion, intuition, prémonition, mouvement.

L'orient conserve encore ces aspects sous le nom de *prana* ou celui de *Ki*.

L'occident semble également les avoir connus [...] les mots *psyché*, âme-souffle, ou *anima* [...] dont nous avons tiré des mots comme esprit, inspiration, aspiration, respiration. »²⁹⁹

Nous retrouvons ce que nous avons évoqué sous le terme *d'essence du souffle*. Il se trouve que lors de cette « transmission » d'énergie, le *Ki* est présent, il participe d'un mouvement qui se manifeste concrètement certainement dans le cadre de phénomènes vibratoires (ou ondulatoires). Il nous semble possible de dire que l'humain a la faculté d'émettre et de recevoir directement de « *l'énergie vitale* » de façon concrète, sans que les circuits neuronaux qui conduisent à la représentation soient directement concernés. Le *Ki* dégagé par l'un est concrètement ressenti par l'autre, et vice versa.

Il me semble important lors de ce propos, sans que cela soit ostentatoire, de rapporter une expérience surprenante, que nous prendrons grand soin d'écarter des arcanes de l'ésotérisme.

²⁹⁹ TSUDA Itsuo - *Le Non-Faire* - Le courrier du livre 4ième trimestre 1977 - p.14

J'ai entretenu une correspondance avec un neveu qui, atteint d'un cancer des poumons pouvait mesurer le temps qui lui restait à vivre, tout en évaluant le laps de temps qui le rapprochait de l'inéluctable. Cet échange épistolaire qui précéda sa mort durant un an et demie, s'effectua dans le plus profond respect des émergences sensibles qui concernaient l'un et l'autre, pourvu qu'elles soient sincères et authentiques. L'essentiel de cette correspondance, sans qu'il soit question de qualité intrinsèque du « *verbe contenu dans nos courriers* », résidait dans le fait que cet échange existât en établissant un lien qui participait, qui existait pour l'un comme pour l'autre, grâce aux modulations, si intimes et si infimes furent-elles, d'une *énergie vitale* qui nous inscrivait l'un avec l'autre, dans un partage vivant, même s'il s'effectuait à distance. Mon neveu n'éprouva d'ailleurs pas le besoin que je puisse lui rendre visite avant sa mort. J'éprouvai, bien entendu, le besoin d'assister à ses obsèques. Il fut un moment où je me suis retrouvé seul devant le cercueil qui contenait son corps avant que ce dernier ne fut incinéré. Je reçus alors, *une bouffée d'énergie* émanant du cercueil, plus certainement de son corps. Ce fut un instant singulier, surprenant, inattendu, intense, allant au-delà de l'émotion, qui dura un court laps de temps. Cette *énergie* était-elle en lien avec celle entretenue lors de notre échange épistolaire ? Nos énergies étaient-elles devenues complices, au point qu'elles puissent se « reconnaître » ? Et, est-ce que cette *bouffée énergétique* ne s'adressait qu'à moi en faisant sens ?

Apporter des réponses précises à ce questionnement me semblerait bien présomptueux, il me semble préférable de rester sur cette *époque*. La représentation *sépia* de ce moment perdue, mais, ce moment ayant été happé par le temps, *l'énergie vitale propre à ce moment* semble s'être évaporée. Vouloir mettre en place une analyse de cette représentation *sépia* ne me semble pas, non plus, à propos. Il semble préférable de rester sur le récit de cet événement afin que perdure le plus longtemps possible le prolongement de cette *énergie vitale* qui pourrait faire en sorte que le « regard » que je pourrai porter sur la représentation *sépia* correspondante ou sur une photo représentant mon neveu, me permettent d'entretenir un lien vivant avec Lui. Sans doute, à adopter une attitude qui génère une force en rapport avec l'affirmation consciente du « Je ne sais » de Jean-Henry Fabre, autorise à penser que c'est ce chemin là qui permet de se rapprocher du Grand Secret.

Il nous est permis d'approcher *l'énergie vitale* ou le *Ki*, à partir d'une autre citation de ItsuoTsuda :

« Tout d'abord le « ki » n'est pas une idée obtenue à la suite d'un effort intellectuel d'induction. Le « ki » est primaire. C'est ce qu'on sent, antérieurement à toute réflexion. C'est aussi ce qui nous fait agir et réagir, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment.

A ce point de vue, tout le monde a le « ki », sans que cela donne lieu à des discussions extrêmement savantes de savoir s'il existe en tant que substance ou ondulation. C'est un terme que l'on utilise pour constater un état. Ce n'est pas un concept qu'on analyse et qu'on généralise. C'est un non-concept. »³⁰⁰

Ce propos corrobore le fait que « *l'énergie vitale* » comme nous l'avons indiqué participe d'un à « fleur de peau » et qu'elle n'est pas nécessairement admise dans l'espace global de travail dans le but d'être représentée. C'est en ce sens, que Itsuo Tsuda peut dire que le *Ki* n'est pas le fruit d'un « effort intellectuel d'induction », qu'il est « primaire » en étant à

³⁰⁰ TSUDA Itsuo - *La voie du dépouillement - Ecole de la respiration* - Le courrier du livre 1er trimestre 1975 - p.30

« fleur de peau ». La « visualisation » du *Ki*, participe de la mise en rapport avec son mouvement et non à une représentation réifiée.

A interpréter le propos de Itsuo Tsuda, il nous semble comprendre que le *Ki* est difficilement conceptualisable, certainement parce qu'il ne peut être référencé à partir des sens qui permettent de conduire à la verbalisation par le biais de la représentation. Or, le *Ki*, reste sensation sans aboutir à une représentation qualitative, il reste insaisissable représentationnellement, tout en étant appréhendable énergétiquement par mimétisme avec le mouvement.

Cette approche nous a permis de faire le constat, que l'impression d'immobilité du corps ne correspond pas à une inactivité corporelle. Le corps est perpétuellement « aux aguets », même dans les périodes où les rythmes corporels s'inscrivent dans les plus basses fréquences, (lorsqu'il est concerné par les ondes alpha) les *sensations* fluctuent en permanence même à faible taux énergétique.

Ainsi, nous avons catégorisé deux modalités énergétiques que nous avons évoquées selon qu'elles allaient de « la chair à la représentation et au Verbe » ou selon qu'elles « naissaient d'un texte qui libérait un Verbe afin qu'il devienne chair » et que nous avons nommé l'incarnation.

Il se trouve que nous avons également montré que le corps émet une énergie tangible qui relève d'une activité corporelle. Selon que l'on est dans un état de relâchement ou dans un état de contraction qui correspond à une activité musculaire, nous sommes dans des dispositions différentes. Le relâchement autoriserait la mise en rapport avec une circulation énergétique subtile dont il est possible d'appréhender les mutations. L'action générée par l'activité musculaire participe d'une « dépense » énergétique qui occulte l'avènement à la conscience des mutations énergétiques, si elles ont lieu. Lors d'un exercice essentiellement physique, il semble possible qu'une représentation d'une sensation émergeant d'une mise en rapport énergétique avec *l'espace accessible* puisse aussi s'inscrire dans *l'espace sépia*, sans que le circuit énergétique concernant le déploiement de l'activité physique en œuvre soit concerné. Il semblerait donc qu'au moins deux circuits énergétiques puissent être concernés lors d'un exercice essentiellement physique : celui qui permet à l'activité de perdurer et celui qui autorise simultanément une représentation de *l'espace accessible* et une représentation *sépia*. Le coureur de marathon peut entretenir, au cœur de l'effort, une représentation *sépia* évoquant un moment de bien-être pour tenter d'occulter les tensions musculaires qui deviennent douloureuses avec la durée de l'effort tout en se référant à *l'espace accessible*, en étant attentif au chemin qui le conduit jusqu'à l'arrivée.

Dans le cas d'une activité corporelle en rapport avec la *relaxation dynamique*, pouvons-nous dire que nous sommes dans un état réceptif par opposition à un état qui serait actif? A partir de la situation que nous venons de décrire, il nous semble que les deux états peuvent être concomitants, et qu'en conséquence il existe des circuits neuronaux, sans qu'il soit véritablement possible de les distinguer, qui participent de la « réception » alors que d'autres participeraient de la « production ». En d'autres termes, est-il possible de dire que certains conduisent vers « l'incarnation », alors que d'autres conduisent vers la « représentation »? Sont-ils parallèles, imbriqués, dépendants les uns des autres, voilà tout un questionnement où sans doute les neurosciences peuvent apporter des réponses, alors

qu'il ne nous est pas possible d'aller au-delà des constats que nous avons pu faire. Nous nous bornerons au constat qu'il est des moments où nous sommes à même de ressentir des « *bouffées d'énergie* », parce que nous avons fait en sorte de créer des dispositions propices à cette « réception » et qu'il est également des moments, où après s'être entraîné assidûment, nous sommes à même de produire une énergie qui permet d'entretenir une inscription au Monde, active.

Comparer ces deux états n'est-ce pas les différencier en fonction de leur « intensité » énergétique ? Ce serait dire, qu'à une énergie subtile correspond une énergie concernée par de basses fréquences, alors que toute activité musculaire serait concernée par de plus hautes fréquences énergétiques. Nous avons déjà souligné l'importance de la *relaxation* dynamique qui donne accès à la prise de conscience des mutations énergétiques que nous avons évoquées. Est-ce qu'arriver à atteindre « une écoute corporelle dynamique » en se concentrant sur la respiration qui permet de saisir cette colonne éthérée énergétique qu'est le souffle ce n'est pas déjà dire que toute attention portée aux mutations donc au mouvement est une position active, et qu'en conséquence toute écoute est active ?

Pouvons-nous dire que la pratique assidue des exercices de relaxation dynamique, permettent de s'inscrire corporellement au Monde d'une façon plus forte ? En d'autres termes, est-ce que la mise en place d'exercices qui visent un accomplissement plus abouti pour une inscription plus complice avec le Monde, est nécessaire ? De toute évidence, tout ce questionnement nous amène à encourager une pratique assidue pour une plus grande maîtrise de la modulation de son « énergie », pour une plus profonde complicité avec le Monde, et ce quel que soit le domaine dans lequel s'exerce une activité librement choisie. Pour illustrer ce propos il nous vient une réflexion de Arthur Rubinstein (1887-1982) qui évoquait la nécessité de faire « ses gammes » sur son piano, au minimum durant deux heures, avant de se sentir en confiance pour pouvoir interpréter ne serait-ce qu'une sonate. Il ajoutait, que cet exercice préalable à l'interprétation, lui permettait d'éprouver, lors de l'interprétation, une sensation de liberté qui l'emportait dans un mouvement lui procurant de la joie. Voilà, une belle définition de la liberté qui se rapproche de la liberté de contrainte de Socrate, et qui nous dit qu'au delà des contraintes (les gammes à exécuter), un dépassement s'opère permettant d'appréhender une joie en mouvement dans le faire de l'exécution d'une partition musicale. Définir la liberté comme un dépassement des contraintes dans un mouvement qui procure du bien-être sinon du bonheur, nous semble être une acception tout à fait satisfaisante.

En conclusion, il semble donc tout à fait intéressant, en ce qui concerne notre propos, qu'un « entraînement énergétique » puisse conduire à une aptitude à ... , à une mise en disposition à entrer en complicité avec une *sensation*, à partir d'un état réceptif actif. La complicité avec la *sensation* sera d'autant plus importante que le sujet aura approché ce qui touche à son essence grâce au *souffle*, au *prana*, au *Ki*, le(s)quel(s) libère une *énergie* qu'il devient possible d'appréhender par la pratique de toutes les disciplines qui concernent « la *relaxation dynamique* ». Si nous considérons que *l'esthésie* correspond à la plénitude de l'état de sensation, quelles modalités faut-il mettre en œuvre pour arriver à cette plénitude.

Jean-Laurent Cochet avait inclus dans son enseignement une pratique, une technique qui visait cette plénitude de la *sensation* pour une meilleure incarnation du personnage. Il s'agit de la technesthésie qui correspond à un enseignement qu'a mis en œuvre Régine Lacroix-Neuberth dans le cadre de ce qu'elle nomme son « Centre Expérimental de Recherches de Psychologie Collective ». Dans l'évocation de ce qu'elle nomme le geste circulatoire, elle ouvre l'acte de parole à la dimension de la *sensation*, de l'*esthésie* :

« Bien que propre à toutes les espèces, il est chez l'homme, par suite de l'artifice du langage, le plus élaboré, le moins animal des mécanismes. Son apprentissage a été long, riche des efforts volontaires et conscients que requiert tout apprentissage et de l'enjeu de cet apprentissage-là. Effectué par le bébé une fois pour toutes, l'homme se satisfera de l'automatisme qui lui succède, ayant perdu toute mémoire de la sensorialité de sa langue et de ses lèvres devenues gourdes, pareilles aux doigts dépourvus d'éveil des mauvais pianistes. Si on parle du geste de la parole, il ne comprend pas de quoi on parle, il croit qu'on parle des gestes de la main – il est vrai qu'il y a une étroite relation entre ces deux zones du toucher. Il ignore quelle qualité de sentir peut être retrouvée dans le toucher buccal, qui chargera le langage d'une saveur perdue. Parce qu'il ne sait pas comment s'enclenchent les rouages de l'articulation des sons. Bébé, l'homme l'a su, il ne le sait plus. Il a tout oublié. Sa bouche sait ce qu'elle fait, lui l'ignore. Et il lui semble impossible de retrouver, de contrôler. Il évoque l'incapacité du conducteur du véhicule à entrer dans ses réflexes. Mais le corps est doté d'une conscience dont le véhicule est dépourvu. Conscience rebelle qui garde ses domaines défendus (celui de la respiration par exemple), conscience qui accepte de se laisser surprendre dans le fonctionnement de cette pièce rapportée dans la mécanique qu'est le langage parlé ? »³⁰¹

Dans ce court passage, l'auteur évoque la « perte » de la sensation de l'acte de parole inscrit dans l'acte de phonation, qui concerne la zone buccale (lèvres, palais, langue, etc ...) au profit de l'attention portée aux résonances d'un sens qui ne serait entendu que rationnellement à partir du propos tenu. Il nous semble que l'acte de parole accompli, conduit comme nous l'avons indiqué jusqu'à la « *résonance des finales* ». La *sensation* charnelle première qui concerne essentiellement la zone buccale, mais aussi toute la zone crânienne³⁰² a évolué vers une position représentationnelle, là où et là quand, le rationnel et le sensible participe d'une harmonie relative à l'incarnation. Nous revient à ce propos, le conseil de Louis Juvet (que nous avons déjà évoqué) qui recommandait à un de ses élèves de regarder le lustre et d'articuler pour incarner un personnage. Il mettait en exergue avec ce propos les vertus de l'articulation. « On devrait d'abord apprendre à articuler pendant des heures », se complaisait à répéter Jean-Laurent Cochet.

Qu'en est-il de l'articulation ? C'est le moment premier où le texte parlé *prend corps* (avant d'atteindre la « *résonance des finales* »). Il faut entendre cette expression au sens premier du terme. C'est le moment premier où le texte s'incarne, pas encore le personnage. Il s'incarne du haut de l'*inspir*, porté par le *souffle* qui emplit la cavité buccale devenue active. Cette activité intègre la participation des quatre muscles qui activent la mandibule mais aussi génère des sécrétions salivaires lorsque la respiration est maîtrisée, alors que les papilles gustatives sont également actives. Articuler, c'est donc mettre en relation toutes ces instances rationnelles et sensorielles qui, dans une simultanéité en rapport avec la force d'un *souffle* maîtrisé, permettent l'émission de sonorités rationnellement organisées à partir d'un langage qui est concerné par les sens et notamment celui du goût, puisque les papilles gustatives sont actives et donc concernées par ce « branle-bas général ». Le goût est donc un

³⁰¹ LACROIX-NEUBERTH Régine - *Technesthésie* - Centre expérimental de Recherches de Psychologie collective - 3ième trimestre 1979 - p.39 et 40

³⁰² (voir les travaux de Alfred Tomatis (1920-2001) et ceux de Lionelle Issartel, décédée en 1993)

sens sollicité par l'acte d'articulation. Il s'agit donc, ainsi que l'indique Régine Lacroix-Neuberth de retrouver les émergences sensorielles, esthésiques propres à l'articulation. Evoquer, le goût des mots, ne relève alors plus de la métaphore, car les mots s'incarnent dans une simultanéité de la participation actives des récepteurs propres au goût. Là encore, nous touchons à l'essence même de l'articulation qui s'inscrit dans un mouvement. C'est donc parce que les mots s'organisent dans un mouvement incluant le mouvement sensoriel des papilles gustatives, que l'on peut référencer par rapport à la *sensation gustative du moment*, qu'il devient possible de dire que les mots ont un « goût ». Il s'agit donc, comme le dit Jean-Laurent Cochet, « d'apprendre à articuler pendant des heures » tout simplement pour retrouver le « goût des mots ». Il nous semble qu'un comédien aussi avancé que Fabrice Lucchini, en parle avec justesse lorsqu'il compare l'articulation à une dégustation verbale.

Ainsi, c'est le mouvement porté par le souffle, tangible visuellement à partir de celui des lèvres, de la langue et des mandibules, qui met en osmose tous les éléments constitutifs de l'articulation et qui, une fois encore, représente l'essence même de cette sonorisation qui conduit jusqu'à l'apparition du *sens rationnel-sensible*.

Lorsque Régine Lacroix-Neuberth nous dit « que le corps est doté d'une conscience », elle évoque l'incarnation du rationnel par le biais des sens, dans ce que Merleau-Ponty nomme la *chair*. En réalité, il nous semble qu'elle évoque, dans ce cas précis, plus l'inconscient que le conscient et que tout acte d'incarnation permet d'amener par le biais des sens « la mémoire du corps d'Y être » nichée dans l'inconscient, à une représentation qui se structure dans l'espace de travail global *sépi*a . C'est ce que confirme Guy-Félix Duportail :

« Dans une note de travail du *Visible et l'Invisible*, Merleau-Ponty désignait l'attache à la corporalité, comme étant le point aveugle de la conscience. Autrement dit, il situait la chair en position d'inconscient. [...]

C'est pourquoi, avec l'aide de Lacan, nous lirons pour terminer le nœud merleau-pontien des trois modalités de conscience [husserlienne: l'imagination, la perception et la signification symbolique] comme un nœud de trèfle raté qui, comme tel, nécessite une réparation (l'équivalent de la création d'un sinthome). »³⁰³

Il semblerait donc bien, ainsi que nous l'avons évoqué pour les *représentations*, que les *sensations* ont racines aussi dans l'inconscient et que semblablement, elles ont une vie inconsciente qui varie au gré des stimuli, des fluctuations de *l'entrelacs tourbillonnaire*, ce qui expliquerait, sans que nous puissions le justifier, parce que relevant aussi de l'inconscient, que nous puissions nous trouver dans des dispositions surprenantes, parce qu'inhabituelles, qui nous laissent entrevoir des passages de notre vie à partir de variations singulières nous interrogeant sur ce qu'il peut bien advenir par la suite .

³⁰³ DUPORTAIL Guy-Félix - *Une chair à réparer: le nœud manqué de Merleau-Ponty* - Essaim 2009 n°23 - p.51 à 68

« Il y a dans notre vie des matins privilégiés où *l'avertissement* nous parvient, où dès l'éveil résonne pour nous, à travers une flânerie désœuvrée qui se prolonge, une note plus grave, comme on s'attarde, le coeur brouillé, à manier un à un les objets familiers de sa chambre à l'instant d'un grand départ. Quelque chose comme une alerte lointaine se glisse jusqu'à nous dans ce vide clair du matin plus rempli de présages que les songes ; c'est peut-être le bruit d'un pas isolé sur le pavé des rues, ou le premier cri d'un oiseau parvenu faiblement à travers le dernier sommeil ; mais ce bruit de pas éveille dans l'âme une résonance de cathédrale vide, ce cri passe comme sur les espaces du large, et l'oreille se tend dans le silence sur un vide en nous qui soudain n'a pas plus d'écho que la mer. Notre âme s'est purgée de ses rumeurs et du brouhaha de foule qui l'habite ; une note fondamentale se réjouit en elle qui en éveille l'exacte capacité. Dans la mesure intime de la vie qui nous est rendue, nous renaissions à notre force et à notre joie, mais parfois cette note est grave et nous surprend comme le pas d'un promeneur qui fait résonner une caverne : c'est qu'une brèche s'est ouverte pendant notre sommeil, qu'une paroi nouvelle s'est effondrée sous la poussée de nos songes, et qu'il nous faudra vivre maintenant pour de longs jours comme dans une chambre familière dont la porte battraît inopinément sur une grotte. »³⁰⁴

De ce passage, émerge comme l'évacuation d'un encombrement, qui s'apparente à un nettoyage, une purgation. L'âme a retrouvé sa capacité à être, après une bascule progressive du monde onirique jusqu'à l'entrée dans la réalité d'un Monde préalablement appréhendé par un penser encombré, compartimenté rendu plus fluide après l'effondrement d'une paroi produisant comme une nouvelle disposition à être. (en respectant le propos de l'auteur qui évoque « une paroi nouvelle » qui s'est effondrée, il s'agit de considérer que cette paroi nouvelle, c'est-à-dire nouvellement érigée, et parce qu'elle est nouvelle a instauré un encombrement nouveau de l'âme. L'auteur veut-il nous dire que nous sommes perpétuellement envahis par de nouveaux déterminismes de pensée et que c'est une aubaine chaque fois que ces derniers « s'effondrent » à l'image d'une paroi, pour que l'âme puisse retrouver son « exacte capacité », notamment lors d'un de ces matins privilégiés ? Il nous semble que s'il avait évoqué une « nouvelle paroi qui s'effondre », ce propos aurait concerné plus un nouvel effondrement que la vertu à être nouvelle de la paroi qui nuisait à la fluidité du penser, alors, le sens du propos eut été changé. L'essentiel étant certainement que « *l'avertissement* » nous parvienne.³⁰⁵ Mais alors, à quoi correspond cet « *avertissement* » pour Gracq ? Cet « *avertissement* » nous est donné par l'intervention « d'un bruit de pas isolé sur le pavé des rues, ou le premier cri d'un oiseau parvenu faiblement à travers le dernier sommeil ». Nous sommes bien dans un éveil plus que dans un réveil, dans un passage du monde onirique jusqu'au tangible de l'espace accessible. Cela se fait progressivement dans une continuité douce qui conduit à la conscience, en nous disant que dans l'espace lacunaire inconscient, il y a eu au cours de cette période de rêves, une paroi qui s'est effondrée et que cet effondrement va permettre d'appréhender l'espace accessible avec une sensibilité différente. Il n'y a donc pas de rupture entre le monde onirique et la vie de veille, tout cela confirmant, à l'instar de Freud, qu'il existe bien un travail de rêve qui peut aller jusqu'à faire s'effondrer des parois. Gracq évoque bien une nouvel *entendement sensible*. Quelque chose s'est déjà produit dans l'univers du rêve qui va permettre d'appréhender sensiblement l'espace accessible de façon différente parce que rendue nouvelle par le travail de rêve qui a permis d'évacuer, presque à notre insu si nous n'en faisons pas le constat, tous les encombrements dues aux rumeurs et au brouhaha qui entravent la capacité à *résonner de l'âme*. Il apparaît que ce nouvel *entendement sensible* est essentiellement concerné par la dimension de l'ouïe, et en l'occurrence rejoint les

³⁰⁴ GRACQ Julien -*Le Rivage des Syrtes* - Editions José Corti - 1er trimestre 2008 - p.109 et 110

³⁰⁵ (Le terme *d'avertissement* est également utilisé par Proust lorsqu'il évoque l'épisode du pavé de l'hôtel de Guermantes.)

résonances des finales de l'Autre. Or, ici, cet *effondrement* a permis à l'âme de retrouver son « exacte capacité à résonner ». Il nous semble possible d'assimiler cette « exacte capacité à résonner », à cette mise en condition de l'être à se trouver disponible à ... , ce moment où le corps actif est à même de recevoir *l'avertissement*, qu'il pourrait ne pas recevoir s'il n'était pas dans ces dispositions à ... C'est certainement à ce moment, dans cet état sensible, que « dans la mesure intime de la vie qui nous est rendue nous renaissions à notre force et à notre joie ». Une « note fondamentale » résonne dans un *tempo* propre à la réjouissance, permettant au Grand Secret de devenir tangible. Il s'agit bien de la pertinence d'un son qu'évoque Gracq, qui devient pertinent parce qu'il s'inscrit dans la continuité d'un sensible rendu authentique dans le mouvement du lacunaire de l'inconscient qui autorise son avènement, certainement en faisant s'effondrer les pans d'un rationnel réifié. Ainsi, cette disposition à ... , perdurera quelques jours en permettant à l'espace accessible d'être vécu comme si le sujet, ayant retrouvé une « chambre familière », pouvait au gré des mouvements de la porte qui en autorise l'accès, entretenir des résonances avec un au-delà qui serait dépourvu de rumeurs ou de brouhaha, un au-delà qui concernerait un espace où l'intervention humaine n'ayant pas altérer son « exacte capacité à ... », pourrait ressembler à une grotte³⁰⁶. Nous retrouverons cette « exacte capacité à ... », que nous avons déjà décrite lorsque Jean-Henr Fabre pouvait aussi échanger sensiblement avec « ses » grillons, lorsque nous nous pencherons sur les dispositions dans lesquelles se trouvait Marcel Proust, lors de cette journée bien particulière où il fut capable de retrouver des sensations inscrites dans le tissu mnésique des *sensations* duquel émergeaient des *représentations sépia*, et qui débuta par un rapport à un « sens » que la physiologie moderne qualifierait de « proprioception »³⁰⁷ lorsqu'il se rendit à l'hôtel de Guermantes.

Nous pouvons évoquer, une nouvelle fois, l'enseignement de Jean-Laurent Cochet, dont il nous semble possible de dire maintenant qu'il consistait à rendre possible l'expérience du passage du texte écrit d'un auteur dramatique en l'habillant du *sens sensible* qui lui convenait le mieux, afin que puisse émerger et perdurer un sens devenu *rationnel-sensible*, en permettant à l'articulation d'entretenir une réaccentuation produisant une inflexion porteuse de « la note fondamentale ouverte ». C'est par la mise en place *des préfinales*, qu'il est aussi possible de prolonger les résonances du *sens rationnel-sensible*. Tout le passage qui suit a déjà été évoqué. Nous le reprenons ici, à partir d'une perspective différente :

« Quant aux préfinales, il s'agit d'inflexions spécifiques si délicates qu'il est inenvisageable d'en faire éprouver toute la subtilité par écrit. On ne peut véritablement saisir cette notion qu'en entendant l'indication lorsqu'elle donnée à l'interprète. Cette « subtilité évidente » aide surtout à appliquer le principe vital selon lequel **un sens n'est jamais fini**.

Car on a toujours quelque chose à dire. Même si cette chose n'est pas écrite, même en **suspens**. On ne fait pas comme s'il y avait un point. Et s'il y en a un, on n'en tient pas compte : non-respect quasi-systématique de la ponctuation écrite.

Même à la fin d'une fable, on pourrait continuer à parler en enchaînant directement sur les vers du début (puisque **la fin est dans le commencement**) ou sur un autre texte.³⁰⁸

³⁰⁶ une situation sensible, analogue à celle évoquée par Jean de La Fontaine dans la fable « Le songe d'un habitant du Mogol »

³⁰⁷ capacité de savoir dans quelle position se trouvent les différentes parties de notre corps

³⁰⁸ COCHET - *L'art et la technique du comédien - Ibid ...* p.91

Présenté ainsi, le poème tragique, puisque ponctué différemment, lorsqu'il est parlé ou lorsqu'il est écrit délivre un sens différent selon qu'on le lise intérieurement ou selon qu'il soit parlé. Le fait que la ponctuation qui permet de moduler le penser afin qu'il soit le plus proche possible du sens, soit différente lorsqu'elle concerne un texte écrit ou un texte parlé, puisque les modulations du penser sont différentes selon que l'on se situe dans un cas ou dans un autre, alors qu'elles concernent un même texte, signifie tout simplement que le sens d'un texte écrit est différent de celui qui concerne le même texte lorsqu'il est parlé. Certes, il ne faut pas entendre cette différence de façon radicale : les représentations *sépia* muettes engendrées par le texte écrit peuvent s'enrichir des sonorités qu'elles peuvent induire, grâce à la mise à contribution du sens de l'ouïe, mais aussi du goût, et certainement celui du toucher et de l'odorat, c'est-à-dire de tout l'appareil sensible. La représentations *sépia* s'est enrichie des *sensations* qui habillent alors le texte écrit. La représentation *sépia* issu du texte écrit s'est enrichie d'un autre mouvement du texte en concomitance avec le mouvement des *sensations* qui s'entrelacent dans un élan de vie en délivrant le *sens rationnel-sensible* porté par les *résonances des finales* tout en apportant un surcroît de subtilité lors des modulations des *pré-finales*. Le texte a pris corps en devenant vivant. Tout cela relève d'une étape, d'un moment : le moment où le texte est devenu vivant. Le comédien est l'interprète d'un texte, il n'interprète pas un personnage ; il donne vie à un texte en l'interprétant.

Jean-Laurent Cochet utilisait l'expression « *texte debout* » pour évoquer ce moment d'interprétation. Il demandait d'ailleurs à l'interprète qui donnait un « *texte debout* » de maîtriser tous les mouvements corporels qui pourraient s'avérer être parasites afin que les résonances du texte parlé soient les plus « pures » possibles, c'est-à-dire essentiellement concernées par le sens de l'ouïe en faisant en sorte que la participation des autres sens soient devenues subalternes. C'est ainsi, que pour lui était délivrée la quintessence d'un texte qui devenait poétique parce qu'il était arrivé à pouvoir être entendu à partir des résonances de son essence. Lors des années où il officiait au Théâtre Hébertot, il proposait, en alternance avec les grandes pièces du répertoire, des soirées poétiques auxquelles il donnait un sous-titre: « Au pays de Papouasie ». Il voulait, grâce à ce sous-titre, rendre hommage à Léon Paul Fargue (1876-1947) en rendant emblématique de la poésie, les quatre vers suivants :

« Au pays de Papouasie

J'ai caressé la Pouasie ...

La grâce que je vous souhaite.

C'est de n'être pas Papouète. »

Ainsi, du constat que la ponctuation d'un même texte était différente selon qu'il s'agisse du texte écrit ou du texte parlé, il devient possible de dire que bien que les mots soient identiques puisque nous sommes en présence d'un seul texte, la façon de les articuler (au sens philosophique du terme : là où il y a du signifiant dirait Lacan, mais pas encore des sonorités) sera différente dès l'instant où on parle le texte en l'articulant grâce à l'appareil de phonation. Articuler revêt donc deux sens : l'un relève d'un agencement symbolique dans le cas de l'écrit qui intéresse la philosophie, l'autre relève d'un agencement qui s'inscrit dans

la symbiose d'une respiration qui inscrit le texte dans le réel et qui concerne alors la psychanalyse. Les agencements relèvent donc de deux champs ontologiques différents. L'un concerne un contenu de pensées articulées par son auteur pour qu'elles fassent sens dans le mouvement d'un penser silencieux relevant du symbolique, alors que lors de la projection d'un texte à l'adresse d'auditeurs impliquant alors *les résonances rationnelles-sensibles*, le penser articule aussi les pensées dans la cohérence d'un mouvement physiologique. Passer d'un penser intériorisé symbolique (qui n'est bien entendu pas dépourvu d'un sens *rationnel-sensible* – nous y reviendrons lorsque nous intéresserons à *la distanciation*) à un penser qui articule le symbolique et le réel, là où Lacan situe l'endroit de la psychanalyse, c'est-à-dire là où ça Y parle, là où l'on peut entendre les résonances du Désir, là où s'articulent la philosophie et la psychanalyse dans les deux sens que l'on peut donner au terme « articuler ».

Parler revient donc, quelle que soit la nature du texte à l'adresse de la cantonade ou non, à parler de son Désir. Parler, correspond à une expression du Désir. *Parler, c'est donc bien respirer son Désir dans les résonances de son atopia.*

3. La « couleur des sensations », leur émergence représentationnelle

Evoquer la couleur d'une sensation, c'est évoquer l'état filtré par les sens dans lequel se trouve le sujet : cet état fluctue entre ce que nous nommerons l'agréable et le désagréable. Nous aurions pu ouvrir plus grand le spectre des sensations en les étalonnant de la douleur au bien-être ou au plaisir, et dans la douleur du supportable à l'insupportable. Comme nous l'avons déjà signifié les sensations participent d'une mutation énergétique qui va du récepteur spécifique à un sens, jusqu'à une éventuelle représentation qui synthétisera l'amalgame sensoriel complexe de la sensation. Nous sommes certainement dans le cas d'une gamme infinie des sensations tant la participation des cinq sens peut varier selon des modulations énergétiques qui permettraient à un sens d'être plus impliqué que les autres lors de l'avènement de la *sensation*. Cela ne signifie pas que la participation des autres sens soit absente. Les autres sens participent de façon plus ou moins actives à l'évolution de la sensation. Nous pensons que les sens interagissent lors de l'apparition de la sensation.

Même s'il est possible d'activer tel ou tel sens en fonction d'un entendement souverain, pour Etienne Bonnot de Condillac (1714 – 1780), cette faculté à « considérer » chaque sens indépendamment des autres, lui permet dans un premier temps de hiérarchiser les sens (l'odorat, le plus primitif est capable d'engendrer toutes les facultés – référence faite à la statue à l'odeur de rose, d'abord limitée à l'odorat, un stade où la statue est l'odeur de ce qu'elle sent) dans le rapport qu'ils entretiennent avec l'extérieur, en faisant des sensations l'origine première à toute connaissance. Le toucher occupera une place particulière, l'homme n'ayant nul besoin de dix doigts de plus pour que ce sens soit plus « performant ». Tel qu'est constitué son appareil récepteur, le toucher permettra aux autres sens d'appréhender les objets extérieurs : ce serait donc le toucher et non la vue qui établirait le rapport le plus riche avec l'extérieur. Selon cette organisation, l'auteur du « Traité des sensations » signifie également que les sens participent à l'élaboration de la sensation en l'enrichissant de leur apport respectif : ils progressent en s'instruisant les uns des autres, en un certain sens, en « se prêtant secours mutuel ». Il nous semble donc possible de dire qu'une sensation lors de son apparition est concernée par plusieurs, voire tous les sens. Or, selon Condillac, ce sont les sensations qui participent de la connaissance. Ne serait-ce pas dans cet au-delà de la sensation, c'est-à-dire dans la représentation, que se constitue, que se structure la connaissance ?

C'est à partir des observations faites par Marcel Proust, qu'il nous sera possible d'éclairer ce passage de la sensation à la représentation en évoquant l'épisode qui concerne « ce gâteau court et dodu qui semble avoir été moulé dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques », la légendaire Madeleine. A entendre évoqué cet épisode, il est un contre sens qu'il nous semble important de corriger. Généralement le compte-rendu de cet épisode est

relaté après qu'un long passage dans lequel Proust fait part de ses plus profondes interrogations ait été « court-circuité ». ³⁰⁹

Comme on peut le comprendre, au questionnement, « D'où venait-elle (cette puissante joie) ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? » que Proust puisse répondre dans l'immédiateté de cette interrogation : « Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu », voudrait dire que le potentiel de la sensation était libéré immédiatement par la Madeleine elle-même ». Ce serait de l'immédiateté de la réponse que l'on pourrait déduire que la sensation était assez forte pour qu'on puisse comprendre que « l'objet » possédait en-soi, la potentialité de la sensation, c'est-à-dire selon Condillac, cette potentialité à accéder directement à la connaissance. Ainsi qu'il est communément admis, il suffirait de retrouver par hasard un « objet » dans la concomitance duquel s'est élaborée une sensation pour qu'on lui attribue des vertus propices à l'apparition de la sensation. La possibilité de croiser une infinité innombrable « d'objets » aussi hétéroclites les uns que les autres que l'on pourra assimiler à la « Madeleine » ou confondre avec la « Madeleine », est née. Est-ce réellement le cas ? Est-ce réellement ce que nous dit Proust ?

A refaire l'histoire, après avoir trempé la madeleine dans le thé préparé par sa mère, il porta « à [ses] lèvres une cuillerée du thé où [il] avai[t] laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes de gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt, cette essence était en moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de la même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? » ³¹⁰

L'immédiateté concerne la modification de l'humeur dans laquelle se trouvait Proust et non la connaissance, la reconnaissance, l'identification de ce phénomène qui lui apparaît être étrange, inconnu. Comment peut-il se faire que les miettes d'un gâteau éparpillées dans du thé puissent faire basculer un être de la morosité à la joie de vivre en un éclair de temps ? Cet épisode n'est pas sans nous rappeler l'épisode que nous avons évoqué et qui était lié à l'impossibilité de nommer un tableau ; ce moment où le rationnel était dissout dans le sensible. Il se trouve que dans le premier cas la possibilité de l'apparition du rationnel était empêchée, alors que dans ce cas, le rationnel n'a pas encore été directement concerné.

L'histoire pourrait s'arrêter là, et nous pourrions nous satisfaire de ce constat : « Tiens, en buvant du thé dans lequel étaient éparpillées les miettes d'un gâteau, de triste que j'étais, je suis devenu heureux ! ». Il suffirait sans doute, lorsque je serai triste, que je refasse un thé dans lequel je tremperai une madeleine, pour que je retrouve la joie de vivre ? Eh, bien que nenni ! Proust fait lui-même l'expérience de la diminution « de la vertu du breuvage », au fur

³⁰⁹ Il concerne, à partir de l'édition sur laquelle nous travaillons – Editions Garnier Flammarion en date de 1954, conforme à l'édition de La Pléiade revu et établi sur les manuscrits autographes, texte imprimé lors du quatrième trimestre 1980 – le bas de la page 58 qui commence par : « Je bois une gorgée ... jusqu'à ... « Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu. p.60.

³¹⁰ PROUST Marcel - *Du côté de chez Swan* - Ibid ... p.58

et à mesure qu'il redéguste, gorgée par gorgée, du thé dans le but de renforcer la sensation qui s'estompe progressivement.

« Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. »³¹¹

La sensation n'est pas constitutive exclusivement de la prégnance des stimuli, elle est aussi concernée par la situation énergétique dans laquelle se trouve les résonances de l'Être. Gide pensait que « la nostalgie était le fruit d'une perte d'énergie ». Or, ici Proust, retrouve une force énergétique à partir de la stimulation interrogative qui le pousse à savoir ce qui s'est produit pour que cet état de félicité ait pu s'inscrire dans la chair du vécu. Ce n'est pas en reprenant de nouvelles gorgées du fameux breuvage que cela sera possible, Proust s'en rend bien compte. Il convoque à plusieurs reprises son « esprit » :

« Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui (son esprit), je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi (Proust utilise le même verbe qui exprime la première mise en relation avec la sensation) quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées.

Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur tente de la suivre jusqu'à moi. »³¹²

Cette concentration correspond à l'activité déployée lors de la « relaxation dynamique » (il nous semble d'ailleurs que Proust décrit assez précisément, en d'autres termes, les modalités mises en œuvre lors d'une séance de « relaxation dynamique ») durant laquelle l'activité cérébrale est constitutive de la mutation énergétique qui permet de passer de la sensation à la représentation, ce que nous avons évoqué dans le parcours du stimulus à la représentation. Proust comprend parfaitement que la représentation du breuvage tel qu'il peut l'appréhender, ne serait-ce qu'à partir « de l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées », c'est-à-dire, tel qu'il peut l'appréhender dans *l'espace accessible du moment* ne lui permettra pas de retrouver la sensation qui l'a transporté voilà peu. La représentation directe, telle que nous l'avons définie ne donne pas accès à la sensation qui est advenue lors de la dégustation de la première gorgée du breuvage. Il y avait donc, lors de la dégustation de la première gorgée, un implicite accompagnant la dégustation qui faisait en sorte que son humeur fut modifiée, et cet implicite, Proust nous l'affirme sans ambages, concerne un lien avec le passé. Qu'est-ce qui lui permet alors de savoir que cet implicite concerne un lien avec le passé ? Proust narre cet événement comme s'il découvrait au fur et à mesure ce qui manque pour que la sensation, telle qu'il a pu la ressentir puisse réapparaître avec les mêmes facultés à engendrer un tel bouleversement d'humeur. Or à ce moment de la narration, il nous semble qu'il lui est impossible de savoir en quoi consiste l'implicite qui a permis à la saveur appréhendée d'engendrer un tel bouleversement. C'est parce qu'il a déjà eu, postérieurement au moment où il narre cet épisode, l'expérience de cette réhabilitation, qu'il peut connaître ce qui en est à l'origine. Il nous semble donc que la narration concerne une connaissance qui est inscrite dans un futur qui lui a déjà livré l'essence de cet implicite, à savoir, un *mouvement* qui associe deux événements d'apparence semblable qui appartiennent à des émergences séparées dans le déroulé d'un temps pensé de façon

³¹¹ *Ibid* ... p.58 et 59

³¹² *Ibid*... p.59 et 60

linéaire. Il est important de penser que c'est bien ce rapprochement, cette mise en relation des deux événements qui est à l'origine de la transformation de l'humeur. C'est en quelque sorte, « ce voyage dans le temps » qui est l'essence même de la transformation. Car enfin, à y bien réfléchir, ce n'est pas la qualité gustative intrinsèque du thé et de la madeleine qui est en jeu, en ce sens que leur goût est sans doute proche mais nécessairement différent. Il est difficile d'aller jusqu'à supposer que le thé ait été préparé dans les mêmes conditions et que la madeleine puisse avoir un goût tout à fait identique à celle que lui avait proposée tante Léonie. Il est à noter qu'il existe deux différences d'importance entre ces deux événements, sans que nous cherchions à interpréter plus avant, c'est que dans le présent dont parle Proust, c'est lui « qui laisse s'amollir un morceau de madeleine » dans la tasse de thé, alors que dans son souvenir c'est tante Léonie qui lui offrait une tasse de thé (ou de tilleul) dans lequel c'était elle qui avait fait tremper le petit morceau de madeleine – qui plus est, dans le souvenir c'est « le goût du morceau de madeleine » qui fait référence alors que dans le présent évoqué par Proust, c'est bien de « la saveur du breuvage » dont il est question.

Tout cela nous conforte dans l'idée que l'essence de la modification de l'humeur, se trouve bien dans cette mutation énergétique qui permet de passer de la *sensation* à la *représentation sépia*. Cette mutation énergétique que nous avons déjà évoquée correspond à un mouvement qui conduit de la qualité d'une *sensation* à un moment T à une *représentation sépia* dont la qualité sera dépendante de la qualité énergétique de la sensation mais aussi de la qualité énergétique du tissu mnésique structuré à partir de l'admission dans l'espace de travail global sépia du circuit neuronal concerné. C'est bien d'un rapport au temps dont il est question, un rapport à ce que l'âme en fait dans les « émergences » qu'elle met en place à propos des représentations qu'elle module selon les événements qui se succèdent, selon les aléas surgis du lacunaire de notre conscience ; c'est bien à ce moment-là que l'on peut dire que l'âme habite la sensation, que l'âme est la sensation.

« Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense de leur souvenir»³¹³ (*Ibid ... p.61*).

Dans la survivance des sensations s'inscrit l'âme dont il est à supposer qu'elle puisse perdurer dans une essence énergétique palpable. Le constat fait lors des obsèques de mon neveu, peut-il nous autoriser à penser que cette « bouffée énergétique tangible » qui perdure au-delà de l'arrêt de toutes les fonctions vitales, est assimilable à l'âme ? Quoiqu'il en soit, s'il n'assimile pas les sensations aux âmes, Proust les rapproche.

Il nous semble important de rappeler, que sans le « filtre des sens » que l'on appréhende physiologiquement voire anatomiquement à partir de l'appareil qui correspond à chacun d'entre eux, la sensation est seulement d'essence énergétique, en perpétuelle mutation dans « *l'entrelacs tourbillonnaire* » que nous pourrions alors qualifier de « cosmique ». Ce n'est donc pas « l'objet », ici la madeleine, qui est porteur de sensation,

³¹³ PROUST - *Du côté de chez Swan - Ibid ... p.61*

« Il est temps que j'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi »³¹⁴.

Il se trouve que « la madeleine » est communément considérée comme le déclencheur tout en étant le révélateur du souvenir, ce qui correspond au contre-sens que nous avons évoqué. Qu'elle puisse être le déclencheur à partir de la mise en œuvre d'un circuit neuronal concerné par le goût, semble chose acquise, cependant le rapport établi avec le souvenir qui correspond à l'apparition première de cette sensation-là, demande à Proust un effort de remémoration. C'est bien cet effort, cette mutation énergétique qui conduit à la représentation *sépie* qui va lui permettre de décrire tout en le situant dans le temps, l'événement premier lors duquel cette sensation s'est constituée de façon aussi marquante. Sans doute existe-t-il un écheveau de paramètres impossible à répertorier qui a fait que cet événement-là s'est inscrit avec une telle force à cet instant-là sans que nous puissions dire pourquoi ce fut le goût qui fut déterminant à ce moment précis. Tout événement concomitant eut certainement eu possibilité à marquer de son sceau cet événement, sans que nous puissions également savoir pertinemment pourquoi. Considérée comme déclencheur et révélateur, « la madeleine » apporte une réponse trop approximative, car elle n'a pas en soi, la possibilité à révéler le moment de son apparition en évoquant tout ce qui rend unique l'instant dans lequel elle est immergée. Tout cela nous ramène à un questionnement qui est très présent en chacun d'entre nous, un questionnement que Lamartine (1790 – 1869) a immortalisé comme suit :

« Chaumière où du foyer étincelait la flamme,

Toit que le pèlerin aimait à voir fumer

Objets inanimés, avez-vous donc une âme

Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?»³¹⁵

Pour corroborer, ce « il est clair que la vérité que je cherche [...] est en moi », l'épisode de l'arrivée à l'Hôtel de Guermantes, nous ramène à cette disposition à ..., à cette exacte capacité à ... qui permet de recevoir d'abord *l'avertissement* qui nous dit que nos sens sont assez en éveil pour permettre l'apparition de sensations qui à leur tour permettent de faire le voyage dans le temps, afin de retrouver la première apparition de *lasensation* qui permettra d'estampiller pour toujours, celles qui lui ressembleront, d'une humeur singulière, vivace, inaltérable en octroyant à l'âme, pour Proust, une certaine faculté au bonheur.

« Mais c'est quelquefois, où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver : on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir et elle s'ouvre. »³¹⁶

³¹⁴ PROUST - *Du côté de chez Swan - Ibid ...* p.61

³¹⁵ LAMARTINE Alphonse de - *Harmonies poétiques et religieuses* - Livre III - Harmonie II (extrait) - Milly ou la terre natale

³¹⁶ PROUST Marcel - *Le temps retrouvé* - GF Flammarion dépôt légal septembre 2011 - France novembre 2019 - p. 262

Il nous a semblé intéressant de comparer succinctement *l'avertissement* de Julien Gracq et celui de Marcel Proust. Pour les deux, il correspond à un prélude qui annonce quelque chose d'important, un changement. Pour Gracq, il se manifeste sous des apparences diverses, pour Proust il n'est reconnaissable qu'après de longues années passées à essayer d'appréhender quel est le bon (arriver à frapper à la bonne porte). Dans les deux cas, il est reconnaissable, non pas à partir des « objets » (au sens psychanalytique du terme), mais dans la façon dont il est possible de les appréhender. C'est parce qu'on appréhende différemment les « objets », à un moment bien précis, et parce que nous sommes capables de le ressentir, de l'éprouver pour le conscientiser, que nous sommes dans des dispositions à..., dans une exacte capacité à ... : c'est dans l'identification de cette disposition à .. qu'est *l'avertissement*. *l'avertissement* relève donc de l'essence d'un état psychosomatique qui, n'est accessible, qu'après une pratique comparable à « *une relaxation dynamique* » qui doit être, comme l'indique Jean-Laurent Cochet, assidue. Pour Proust c'est le constat d'un changement d'humeur qui fait référence, pour Gracq c'est d'une disposition à être attentif que dépendra la possibilité de percevoir *l'avertissement* qui ouvrira les portes de la clairvoyance pour Aldo.

Cet état de disposition à ... concerne, certes, *l'avertissement*, mais concerne également la mise en rapport de la sensation de l'instant présent avec celle qui émergea autrefois dans des conditions analogues. Le même jour et en quelques instants peu espacés dans le temps, Proust sera amené à faire, de même, « un trajet » dans le temps, à partir de trois événements qui relèvent de trois sens différents, (la proprioception, l'ouïe, le toucher), à savoir le moment où il découvre le décalage entre deux pavés inégaux, le moment où il assimile le tintement d'une cuiller dans une tasse au bruit « du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train » et le moment où il éprouve la rugosité d'une serviette utilisée pour s'essuyer les lèvres. Que ces trois instants, constitutifs de l'apparition de moments de félicité, aient eu lieu le même jour en peu de temps, nous amène à dire, que ce jour-là, précisément, Proust était dans un état de sensibilité telle, qu'il se trouvât trois fois dans des dispositions à ..., dans l'exacte capacité à ..., donc qu'il existe des dispositions énergétiques globales qui permettent l'avènement d'instantanés de bonheur, voire de félicité. De la comparaison que fait Proust entre l'épisode du pavé de l'Hôtel de Guermantes et celui de la madeleine, va naître une interrogation :

« Chaque fois que je faisais rien que matériellement ce même pas, il me restait inutile ; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : « Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche de résoudre l'énigme de bonheur que je te propose. » Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui était restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. De même le goût de la petite madeleine m'avait rappelé Combray.

Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? »³¹⁷

³¹⁷ PROUST - *Le temps retrouvé* - *Ibid* ... p.263 et 264

Il nous apparaît que dans ce questionnement, Proust dit que ce seraient les « images », c'est-à-dire les représentations issues de la sensation qui lui auraient « donné une joie pareille ». Or il nous semble avoir compris que l'humeur, en l'occurrence le bonheur était préalable, chez lui, à toute représentation. Il nous semblait, qu'aller quérir la représentation après l'avènement de la sensation nécessitait un effort qui consistait à mettre en œuvre une mutation énergétique. Est-ce alors la représentation – les images de Combray et de Venise - qui sont constitutives du bonheur évoqué par Proust ou ne sont-elles que le repère rationnel qui permet de ratifier la sensation de bonheur? Pour saisir « ce bonheur » n'est-il pas contraint « d'aller chercher » les représentations qui participent implicitement de l'apparition de ce bonheur ? Ce serait donc parce qu'elles sont en puissance en étant le repère rationnel qui permet de « saisir », qu'il les évoque de cette façon.

Ce serait donc, ce moment de la mutation énergétique entre sensation et représentation, ce moment où l'activité cérébrale permet de ratifier visuellement dans l'espace de travail global sépia une sensation, qui fait référence. C'est comme nous l'avons déjà indiqué sans doute à ce moment qu'émerge l'essence de la sensation, dans ce mouvement, dans ce voyage qui la conduit jusqu'à la représentation.

Trois éléments fondamentaux nous semblent constitutifs de ce qui peut conduire jusqu'à une compréhension de la sensation :

- le fait que qu'il existe des dispositions à ... , une exacte capacité à ... , qui serait précédés par *l'avertissement*. c'est-à-dire une période durant laquelle la sensation, filtrée par l'ensemble des sens s'inscrit énergétiquement dans une « humeur ». Nous comprenons que le comédien pourra intervenir sur la qualité de cette « humeur », ce sera le moment de la *distanciation* sur laquelle nous allons revenir.

- le fait qu'il est nécessaire de développer une activité régulière qui relève de la « relaxation dynamique » pour tenter d'approcher, afin de la mieux apprécier, la plénitude de la sensation, *l'esthésie*.

- le constat que lors de la mutation énergétique qui conduit jusqu'à la représentation l'essence de la sensation émerge dans le mouvement qui participe de cette mutation.

II. LA DISTANCIATION

Après avoir tenté une approche physiologique de « *la sensation* », il nous apparaît que le parcours qui conduit une sensation filtrée par les différents appareils sensoriels jusqu'à la représentation, évoque topologiquement et énergétiquement deux « lieux ». Or, à considérer deux « lieux », sans doute confirmés anatomiquement par les neurosciences, les récepteurs et l'espace de travail global, il devient possible d'évoquer topologiquement la distance qui les séparerait ou qui les réunirait selon l'analyse mise en place pour comprendre ce qui les différencie ou ce qui les rapproche. Ce serait alors le terme de distanciation qui aurait lieu de s'imposer, car cette espace topologique s'articule à un espace énergétique. Utiliser le terme de distanciation reviendrait alors à évoquer l'articulation qui s'opère entre l'espace topologique et l'espace énergétique concernés lors de l'apparition d'une humeur. Il se trouve que les enjeux concernant cette « distanciation » s'inscrivent dans un rapport à ce que nous nommerons dans un premier temps « une façon de s'incarner ». Selon que l'on soit totalement immergé dans la *sensation*, ou selon que la *représentation* participe à cette émergence de vie, l'incarnation serait-elle différente ? Est-ce que la force énergétique d'une *sensation* influence la structuration de la *représentation* qui lui correspond ?

Il nous semble important de revenir sur trois moments cruciaux qui permettront de caractériser *la distanciation*.

- *la sensation*, reste à un niveau sensoriel³¹⁸ c'est-à-dire qu'elle ne conduit pas, par mutation énergétique, à une *représentation*. Est-ce que cette *sensation première* perdure à l'état brut ? Il nous apparaît que cette *sensation première*, si l'on se réfère au goût s'inscrit dans un registre sensoriel des saveurs,³¹⁹ ce qui nous permet de dire qu'il existe un *tissu sensoriel sépia* qui fait référence, et qui permet de caractériser *sensoriellement une sensation*. Nous dirons qu'une *sensation*, envisagée selon cette perspective est une *sensation première* qui s'inscrit dans le *tissu mnésique sépia des sensations*. sans qu'elle soit concernée par une représentation. Dire qu'un vin est acide ce n'est pas avoir une représentation de ce qu'est l'acidité. Concernant le comédien, s'il reste sur une *sensation première*, nous dirons

« qu'il joue d'instinct, et que cet instinct » relève d'une émotion dont nous n'avons nul besoin »³²⁰

- *la sensation* s'est enrichie de *la représentation* qui lui correspond selon le processus que nous avons déjà évoqué. La *représentation* synthétise tous les éléments de la *sensation* de laquelle elle est issue. Le comédien peut donc s'appuyer sur *la représentation*, en sachant

³¹⁸ pour un repère lexical, il est possible de faire une différence entre sensoriel et sensitif uniquement en nous référant à la distinction faite par les neurosciences qui considèrent que le système nerveux concernant la sensibilité générale (chaud, froid, douleur, etc ...) ou somesthésie, pourrait être désigné par le terme de *sensitif*, alors que le système nerveux concernant les cinq sens dits spécifiques (odorat, goût, etc ...) pourrait être désigné par le terme de *sensoriel*. Les tissus neuronaux permettant l'acheminement d'un stimulus d'un récepteur jusqu'à « un centre de traitement » étant, également de par leur fonction, proches les uns des autres, il nous semble permis, tout en faisant la distinction, de subsumer le mot sensitif sous le mot sensoriel que nous utiliserons pour évoquer l'ensemble des systèmes nerveux relatifs à la *sensation*

³¹⁹ amer, acide, sucré, salé, umami (délicieux, savoureux)

³²⁰ COCHET - *L'art et la technique du comédien* - *Ibid* ... p.34

que cette *représentation*, en osmose avec la *sensation*, permet aussi de jouer « avec elle ». Le comédien fait généralement appel à des souvenirs dont la *représentation* sera proche de celle portée par la *sensation première*. L'enchevêtrement des deux représentations, celle issue de la sensation avec celle émergeant de *l'espace sépia*, contribue à structurer ce que l'on appelle la *situation*. « Jouer la situation » revient donc, dans ce cas, à s'appuyer sur un « fondu » représentationnel qui permet de structurer au mieux la situation proposée par l'auteur. Nous ne sommes pas dans une imitation, nous sommes dans un sensible représentationnel qui exprime la situation dans laquelle est plongé le personnage en montrant au spectateur la façon dont elle s'est constituée. Nous sommes dans ce que Bertolt Brecht considère être le « théâtre épique », qu'il différencie de ce que Ariane Mnouchkine qualifie de théâtre réaliste. Nous verrons sur quels enjeux repose cette conception théâtrale.

« A partir d'un refus de l'art dramatique traditionnel, Brecht élabore et définit, après l'expérience de ses « pièces didactiques », les principes d'une dramaturgie originale. A la forme dramatique du théâtre qui est action, il substitue la forme épique qui est narration et qui traduit une nouvelle représentation du monde jointe à une nouvelle éthique. Historiquement, le théâtre épique s'inscrit dans les luttes sociales qui suivent la Première Guerre Mondiale. »³²¹

- dans un troisième temps, un retour à la *sensation* s'effectue pour retrouver *la sensation* à partir de la *représentation* constitutive de la *sensation première*. Nous évoquerons alors une *sensation seconde*, qui articule sensation et représentation à partir de la représentation. C'est donc dans ce cas, à partir de l'espace sensible, du tissu sensoriel sépia que sera délivré le *sens rationnel-sensible* alors que dans le second cas, c'est de l'espace représentationnel sépia (l'espace de travail global sépia) que sera délivré le *sens rationnel-sensible*. Ceci concernera la représentation du poème tragique dans le cadre du théâtre aristotélien. Il est à noter, que selon cette analyse, la *sensation première* et la *sensation seconde*, s'inscrivent l'une comme l'autre dans l'espace sensoriel sensible sépia, la première concerne une sensation à l'état premier, brut, porteuse d'un sens essentiellement *sensible* alors que celle concernée par le troisième cas, structurée à partir de la représentation, la *sensation seconde* (celle évoquée par Marcel Proust) est porteuse d'un *sens sensible-rationnel*.

Dans le premier cas, nous estimerons qu'il y a absence de *distanciation*.

Dans le second cas *la distanciation* s'effectue dans un rapport entre la représentation et la sensation dans lequel le socle référentiel appartient à la représentation. Nous sommes dans une distanciation qui tend à promouvoir la singularité de la *représentation* afin que puisse émerger dans le jeu du comédien « *l'effet d'étrangeté* » de la *représentation* concernée.

Lorsque dans une pièce représentée récemment dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes en Avignon, un fils devenu adulte, las des exigences paternelles qui voudraient qu'il fut capable de nommer alors qu'il était encore enfant, tout en se référant à leur histoire, les éléments architecturaux qui constituent un monument, se révolte en signifiant que le systématisme de la question « Qu'est-ce que c'est ? » posée autrefois par le père, a généré un agacement qui donne dorénavant à la question formulée ainsi, des résonances différentes de ce qu'elle est sensée délivrer. Au premier abord, "L'objet phonologique"³²²

³²¹ POULET Jacques - *Encyclopédie Universalis* - extrait - source internet

³²² référence à François Regnault

« Qu'est-ce que c'est » n'est plus interrogatif, il est devenu référence de l'insupportable. La *représentation* de l'élément architectural sur laquelle s'appuie le comédien qui fait émerger, au moment où il l'évoque pour qu'elle parvienne au spectateur, une *sensation* caractérisée par une rancoeur teintée de reproche, donne à la question « Qu'est-ce que c'est ? » une coloration spécifique non banale, non usuelle. Qu'un objet (ici, phonologique) puisse être mis en relief à partir de la différence dont il procède par rapport à l'usuel voire à la banalité, participe de « *l'effet d'étrangeté* », qui aiguillonne la réflexion du spectateur qui est conduit à se demander mais, « qu'est-ce que tout cela peut bien vouloir dire ? ». S'interroger, devient alors la pierre de touche du théâtre de Brecht élaboré dans le but de procéder à l'exposition d'une société afin que le spectateur cherche à savoir quelle place occupe tel ou tel personnage par rapport aux autres dans une société structurée d'une telle façon. Le déroulement de l'histoire dans le cadre d'une telle représentation théâtrale est reléguée au rang d'illustration des conséquences de l'organisation sociale dont le spectateur pourra juger de la pertinence. Le théâtre de Brecht, ainsi que nous le verrons, là où il n'est plus question de poème dramatique mais de « *fable* », repose sur une analyse structurale des sociétés, là où les acteurs sociaux (ici les personnages) se caractérisent par leurs relations plus que par leurs attributs.

Dans le troisième cas, le retour à la *sensation seconde* concerne une articulation entre la sensation et la représentation qui touche à l'essence de l'articulation *sensation-représentation*. Le référent, l'appui psychosomatique n'est pas une représentation mais une *sensation seconde* qui par essence inclut la *représentation*. Ceci concerne la distanciation aristotélicienne qui vise la *catharsis*.

S'il est un lieu concerné par l'incarnation, c'est bien l'espace théâtral aristotélicien, là où le comédien porteur du sens d'un texte s'incarne pour que par identification le spectateur s'incarne à son tour avec pour visée, la *catharsis*. Une nouvelle question se pose alors. Selon quelle modalité le comédien va-t-il s'incarner, en visant l'immersion dans la sensation en supposant que cette immersion corresponde à l'incarnation recherchée, ou en allant quérir, ainsi que l'a fait Proust, la représentation qui génère l'éther de la sensation afin d'atteindre « les substances subtiles distinctes de la matière tout en permettant de fournir ou de transmettre des effets entre les corps »³²³

C'est en interrogeant le concept de « *distanciation* » au théâtre, qu'il nous sera possible d'éclairer l'acte d'incarnation.

³²³ référence à Wikipédia

1. La sensation première: « jouer d'âme » ou « jouer d'instinct », une absence de distanciation.

C'est dans un texte écrit entre 1773 et 1777 par Denis Diderot (1713 – 1784) et publié à titre posthume en 1830, « Le Paradoxe sur le comédien », que l'auteur différencie deux façons d'interpréter un personnage. Ce texte d'abord écrit sous la forme d'un monologue est présenté sous la forme d'un dialogue entre deux personnages « Le Premier » dont le propos et les arguments correspondent à ceux de l'auteur, et « Le Second » dont la conception du jeu d'acteur s'oppose à celle dont est convaincu « Le Premier », et serait à ce titre un faire-valoir s'interrogeant sur ce qui concerne l'importance de « l'utilisation » de la sensibilité lors de l'interprétation d'un personnage. Selon que le jeu d'un acteur repose sur une primauté accordée à ce que nous nommerons dans un premier temps, la sensibilité, l'acteur sera catégorisé comme « jouant d'âme ». Dans l'autre cas évoqué, il sera catégorisé comme « jouant de réflexion [ou] jouant d'étude de la nature humaine. »³²⁴ L'acception donnée dans cette expression au terme « d'âme » correspond-elle à celle que nous avons évoquée lorsque nous l'avons envisagée comme pouvant concerner un espace énergétique ? Il semble, et nous aurons à le préciser, que le terme « d'âme » concerne, selon Diderot, ce qui est en rapport avec les émotions ; des émotions qui peuvent déborder l'acteur sensible, dans lesquelles il risque de se noyer, et qui l'empêchent de retrouver l'état émotionnel dans lequel il se trouvait lors de telle ou telle représentation.

« Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième »³²⁵ (*Ibid* ... p.22)

Il semble bien que nous soyons proches de quelque chose qui touche à l'énergie, ce que Diderot nomme « chaleur ». Tout se résumerait à dire que « selon la forme du moment » le comédien sera bon ou mauvais. Fatigué, il livrera des prestations à minima donc peu abouties alors que débordant d'énergie, il pourra communiquer aux spectateurs les émotions dans lesquelles il se trouve être. Or, s'ajoute à cela « l'humeur » du moment où le comédien entre en scène.

« Si on t'annonce avant le spectacle une très bonne nouvelle ?

Tu ne vas pas pour autant te mettre à faire des cabrioles sur scène. Tu ne vas pas changer ton interprétation. Mais il est certain que le sang va circuler en toi d'une manière plus fluide, plus riche.

Quand je suis grincheux ? Cela m'arrive. Le public ne doit pas s'en rendre compte. »³²⁶

Ce que corrobore Sacha Guitry dans Debureau (rapporté par Jean-Laurent Cochet) :

« Que le public ne voie jamais ta mémoire indécise, ton souci d'être bon, ta peur d'être mauvais, tes espoirs les plus grands, tes craintes les plus folles ; et quand on a frappé, quand le rideau s'envole, qu'il emporte avec lui tout cela dans les frises. »³²⁷

³²⁴ DIDEROT Denis - *Paradoxe sur le comédien* - Editions Climat - 1991 - p.22 et 23

³²⁵ *Ibid* ... p.22

³²⁶ COCHET - *Art et technique du comédien - Ibid* ... - p.80

³²⁷ *Ibid* ... - p.80

« Jouer d'âme », ainsi que le signifie Denis Diderot, expose le comédien à un envahissement d'émotions qui ne concerne pas la situation dans laquelle le personnage est sensé évoluer. « Jouer d'âme », c'est-à-dire rester emprisonné dans la *sensation première*, c'est, pour le comédien, livrer son jeu à l'aléatoire.

« Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille »³²⁸

Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, Jean-Laurent Cochet a une analyse qui s'apparente fortement à celle de Denis Diderot, en ce sens, que « jouer d'âme » pour lui, correspond à ce qu'il appelle « jouer d'instinct ». Il nous dit, d'ailleurs que l'instinct, au mieux, peut permettre une rencontre avec un rôle particulier et au pire, ce qui est le cas le plus fréquent, il n'est que dispersion, distraction, dévoiement. Ne travaillons donc ni avec ni contre l'instinct. Il n'y a pas de preuve réelle de son existence. Il n'est que fulgurances aléatoires. Jean-Laurent Cochet fait d'ailleurs une distinction entre « un acteur » et « un comédien » qui est plus qu'une différence lexicale :

« **L'acteur agit. Le comédien réagit.**

L'acteur apprend des mots, travaille des mots ... et fait de l'humeur.

Le comédien **déjoue les mots** ... et en dégage **le sens précis**. [...]

A mes débuts, oui, j'ai été démonstratif ; alors qu'un vrai comédien ne l'est jamais.

L'acteur est celui qui montre comment il fait. Le comédien est celui dont on ne sait plus comment il fait. Le comédien est celui qu'on est incapable de juger.

L'acteur se met en avant. **Le comédien s'efface** ; telle est la vraie virtuosité. »³²⁹

De cette différence entre « l'acteur » et le « comédien », plus précisément, entre le jeu de l'acteur et celui du comédien, il ressort également qu'un débutant ne peut faire que « l'acteur » car il n'est pas encore apte à maîtriser, à harmoniser une technique avec les *sensations* relatives à l'interprétation d'un personnage. Ce sera grâce au travail qu'il pourra devenir « comédien ». Ainsi que le disent les comédiens les plus confirmés : « On ne naît pas comédien, on le devient grâce au travail ! ».

Qu'il s'agisse de « jouer d'âme » ou « d'instinct », c'est à la sensibilité que l'on se réfère, et à une « sensibilité sauvage », non maîtrisée, là où, comme nous l'avons exprimé, le comédien est englué dans la « *sensation première* » qu'il n'a pas cherché à dépasser. Est-ce par paresse ou par péché d'orgueil ? Quoiqu'il en soit, Diderot confirme que la sensibilité ne peut être la référence à laquelle peut se fier un comédien :

³²⁸ DIDEROT - *Paradoxe sur le comédien* - *Ibid* ... p.22 et 23

³²⁹ COCHET - *Art et technique du comédien* - *Ibid* ... p.85 et 86

« Des sensibilités diverses, qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui diapasonnent, qui s'affaiblissent, qui se fortifient, qui se nuancent pour former un tout qui soit un, cela me fait rire. J'insiste donc, et je dis : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs. Les larmes de l'homme sensible montent de son cœur : ce sont les entrailles qui troublent sans mesure la tête de l'homme sensible. »³³⁰

Le propre de la sensibilité serait donc de rendre impossible une interprétation mesurée, maîtrisée. Pour Diderot, elle serait le fruit, la conséquence de « la faiblesse des organes ». ce qui voudrait dire que c'est dans le champ physiologique qu'il est possible de débusquer les causes de la « faiblesse » de la sensibilité :

« Ce serait un singulier abus des mots que d'appeler sensibilité cette facilité de rendre toutes natures, même les plus féroces. La sensibilité, selon la seule acception qu'on ait donnée jusqu'à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l'imagination,, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s'évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison,, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n'avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. Multipliez les âmes sensibles, et vous multipliez en même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre, les éloges et les blâmes outrés »³³¹

Puisqu'il est question dans ce court passage du diaphragme, le muscle de la respiration profonde et donc du comédien selon Jean-Laurent Cochet, il semble bien que Diderot évoque un « un muscle » qui serait livré aux aléas d'une respiration non consciente et donc non maîtrisée. Ainsi, quand J.L. Cochet disait à un élève comédien ou à une élève comédienne « tu respirez mal », cela aurait signifié pour Diderot que l'un comme l'autre étaient englués dans les errances produites par une sensibilité trop exacerbée.

Ainsi que nous l'avons déjà énoncé, dans le cas où seule serait concernée la sensibilité, considérée comme entité énergétique inscrite dans le tissu sensoriel, il devient possible de faire le constat qu'il n'est pas possible d'évoquer une distance qui plus est, une distanciation entre plusieurs *sensations* qui ne ferait que diapasonner. « Jouer d'âme » ou « jouer d'instinct » circonscrit au seul champ sensoriel, ne serait-ce que, parce que, dans ce cas, *la représentation* est absente, ne peuvent être concernés par une distance, et par conséquent par une distanciation.

³³⁰ DIDEROT - *Paradoxe sur le comédien* - *Ibid ...* p.31

³³¹ *Ibid ...* - p.69 et 70

2. De la sensation à la représentation : la distanciation.

a) « Jouer de réflexion » ou « jouer en pensant ses sensations » : une distanciation représentationnelle pour le comédien.

Du champ anatomique il a été possible de considérer une distance entre les capteurs sensoriels ou récepteurs et l'espace de travail global sépia que l'on peut concrètement localiser dans l'espace topologique que constitue le corps humain. Il est donc possible dans ce cas là, dans un premier temps, d'évoquer une distance . Si nous basculons du champ anatomique au champ physiologique, avec l'apparition de la mutation énergétique qui, en se structurant, parcourt la distance considérée topologiquement, il nous semble possible d'utiliser le terme de distanciation pour évoquer cette articulation qui s'opère entre le champ topologique et le champ énergétique. La distanciation, en s'inscrivant dans un mouvement énergétique permet également de conceptualiser en les différenciant ontologiquement, le tissu sensoriel et le tissu représentationnel.

Comme nous l'avons vu, la distanciation ne peut pas être concernée par une sensibilité qui n'a pas vertu ou possibilité à s'extraire du tissu sensoriel dans lequel elle reste cantonnée. Nous pouvons désormais dire que pour qu'il y ait distanciation, il est nécessaire que s'effectue une mutation énergétique qui conduise à une représentation. La représentation peut alors faire référence, tout en étant toujours dans un rapport avec la *sensation* d'où elle émerge. Il semble important de considérer que la *représentation* n'évacue pas, au nom d'un quelconque rationalisme, tout ce qui est constitutif de la *sensation* et donc du sensible. « Faire référence » prend alors une importance toute singulière, à savoir que dans ce cas, la *représentation* devient l'espace de focalisation à partir duquel fluctue toute interprétation. C'est donc à partir de cet espace représentationnel, c'est-à-dire de cet espace *rationnel-sensible*³³² que l'interprétation au sens le plus large possible fait référence.

Ayant dépassé, *la sensation première* pour nous placer dans le cas d'une *représentation sensorielle*, qu'en est-il du point de vue de Diderot et de celui de Jean-Laurent Cochet quant à l'interprétation concernée ? Dans ce cas l'interprète ne « joue pas d'âme ni d'instinct », il « joue de réflexion » pour Diderot et pour Jean-Laurent Cochet qui reprend le fameux mot de Juvet s'adressant à un jeune comédien :

« pour jouer ,il faut penser tes sensations ». ³³³

Le bon comédien sera donc celui qui « joue de réflexion », qui aura fait l'effort de dépasser *la sensation première* » grâce à son travail, en ouvrant le chemin qui conduit à la *représentation* porteuse de la juste sensation et sur laquelle il pourra s'appuyer pour moduler énergétiquement son jeu :

³³² que nous mettrons en perspective avec un espace *sensible-rationnel*, là où le *sensible* fait référence

³³³ COCHET - *Art et technique du comédien - Ibid ...* - p.105

« Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. La chaleur a son progrès, ses élans, ses rémissions, son commencement, son milieu, son extrême. Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements ; s'il y a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière [...] ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature»³³⁴

« Jouer de réflexion », concerne bien, ainsi que le dit Diderot, un ordonnancement « dans la tête ». Il n'est pas difficile de rapprocher ce « dans la tête » de l'espace de travail global sépia, le lieu de l'émergence consciente . La modulation de l'énergie demandée par le rôle, correspond sans doute à « cette chaleur » qui fluctue en fonction des exigences que ce dernier requiert. A partir de ces deux éléments, il nous semble permis de convoquer le terme de distanciation. Nous avons évoqué un « fondu » des *représentations* (qui participe de la mutation énergétique) ; celle issue de la *sensation* et celle qui émerge du tissu neuronal mnésique lorsqu'elle est admise dans l'espace de travail global sépia. Le « fondu » évoqué permet d'atteindre la représentation du personnage dans une osmose, encore une fois, du sensible (*la sensation* présente et vivante, constitutive de la *représentation*) et du rationnel (l'admission de *la représentation sépia* dans l'espace de l'espace de travail global). La *représentation* correspondant à ce « fondu » donne corps au personnage. Or, comme un personnage existe dans une situation donnée, nous pouvons dire que la juste apparition de la *représentation* du personnage, définit *de facto* la situation. Ce qui revient à dire que jouer la situation, c'est avoir « trouvé » le personnage, et qu'être le personnage c'est pouvoir jouer la situation. La situation est donc implicite de la juste *représentation*.

Tout cela relève de la mise en œuvre d'un travail qui permet d'atteindre en conscience *la représentation* d'un personnage devenu le reflet du comédien. Cet aboutissement confirme alors ce que l'on a coutume d'appeler « le talent » :

« Qu'est-ce donc que le vrai talent ? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement ; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous. [...] Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu est le plus grand comédien. »³³⁵

Dire qu'un comédien a du talent c'est donc dire que le comédien a travaillé pour atteindre un certain niveau d'interprétation, ce qui permettait à J.L. Cochet de dire : « le talent n'est rien d'autre que le travail ».

« Les sentiments, les émotions, on les travaille avant ; par une mémoire personnelle et par l'imagination surtout. Si on reste dans l'émotion, on ne peut pas *jouer* la comédie ; on n'a pas **la distance nécessaire**.

³³⁴ DIDEROT - *Paradoxe sur le comédien* - *Ibid ...* - p.23

³³⁵ *Ibid ...* p.89 et 90

Pour émouvoir l'autre, il faut au contraire, un recul, un surplomb.

A l'issue de son récital consacré à des *Lieder* de Schumann, je demande à la sublime cantatrice Teresa Stich-Randall : » Pourquoi ne l'as-tu pas chanté plus tôt ? » Elle me répond : « Je ne pouvais pas, je pleurais. Je n'étais pas ma maîtresse. Maintenant je n'ai plus qu'à me souvenir. »³³⁶

Tout ceci est corroboré par Bertolt Brecht :

« L'observation est une partie essentielle de l'art dramatique. Le comédien observe autrui de tous ses muscles et de tous ses nerfs par un acte d'imitation qui est en même temps un processus de réflexion. Car une simple imitation redonnerait au mieux, ce qui a été observé, et ce n'est pas assez, car l'original exprime ce qu'il exprime à voix trop basse. Pour passer du simulacre à la reproduction, le comédien regarde les gens comme s'ils lui donnaient à voir ce qu'ils font, bref, comme s'ils lui recommandaient de méditer ce qu'ils font. »³³⁷

La distanciation est donc pour le comédien le résultat d'un travail assidu et indispensable afin qu'il puisse maîtriser une incarnation qui se fait à partir d'une imitation construite sur l'émergence d'une *représentation rationnelle-sensible*. Et, lors de l'interprétation d'un personnage, parce qu'il y a distanciation, le comédien est devenu un « *comédien-personnage* »³³⁸

« Et il arrive quelque chose, sur la scène ... comme si c'était vrai. » (C Claudel – L'échange)

Tout le développement qui précède se rapporte à une acception du terme « de distanciation » qui est relative au jeu du comédien, qui nous parle d'un homme qui a pour vocation à interpréter un personnage pour que le public puisse ressentir les émotions qui l'habitent alors qu'il évolue dans une histoire dans laquelle le spectateur s'impliquera (ou non) du lever de rideau jusqu'à la fin de la représentation. Dans le cadre du théâtre aristotélicien, le poème tragique est « l'espace » à partir duquel se fonde la représentation théâtrale qui vise la *catharsis* ou *purgation* par le biais de l'*identification* du public aux personnages. Il est nécessaire, pour qu'il y ait purgation que l'*identification* se fasse. Or, ainsi que Freud l'évoque, c'est la libération des pulsions qui est à l'origine de cette identification, le moment où la *représentation* se dissout dans l'affect. A partir de ce constat, le rapport entre le public et la représentation théâtrale ne peut être concerné par une *distanciation* puisque la représentation (l'autre motion de la pulsion évoquée par Freud) n'est efficiente que par sa dissolution dans l'affect.

Les « *comédiens-personnages* » pratiquent la *distanciation* alors que le rapport entre la salle et la scène n'a pas vocation à être « distancié » pour que la *catharsis* agisse. Il devient donc important de différencier la distanciation que met en place le comédien pour « jouer de réflexion » avec une « distanciation » ou une « osmose sensible » qui concerne le rapport salle-scène. Le terme de « distanciation » concernant le jeu du comédien et l'investissement du spectateur peut être utilisé dans l'un et l'autre cas, car qu'il s'agisse du comédien ou du spectateur les modalités d'investissement de l'un comme de l'autre relèvent de la même

³³⁶ COCHET - *L'art et la technique du comédien - Ibid ...* - p.74

³³⁷ BRECHT Bertolt - *Petit Organon pour le théâtre - plus additifs travaux 4* - LARCHE - traduction Jean Tailleux - Alençon 1er trimestre 1978 - p.71

³³⁸ COCHET - *Art et technique du comédien - Ibid ...* p.79

articulation, pour utiliser les termes de Diderot, entre « la réflexion » et « la sensibilité ». Est-ce à dire que deux conceptions du théâtre pourraient s'opposer selon que l'on privilégie pour le spectateur l'identification aux personnages ou selon que l'on privilégie une distance entre spectateur et personnage ? Poser en d'autres termes, est-ce que le théâtre aristotélicien s'oppose à ce que Bertolt Brecht (1898 – 1956) nomme « théâtre de l'ère scientifique » ?³³⁹ Est-ce qu'il est opportun d'utiliser le terme d'opposition concernant ces deux conceptions théâtrales dans la mesure où ce terme est le terme utilisé pour nommer un des fondements de l'analyse marxiste qui met en relief une opposition des classes conduisant à une lutte des classes ?

b) Une distanciation qui concerne la représentation théâtrale : le théâtre « épique »

Au questionnement proposé ci-dessus, Bertold Brecht, propose une réponse qui établit une correspondance entre les deux formes théâtrales relative à la fonction même de la représentation théâtrale :

« Ainsi, ce que les Anciens font faire, selon Aristote, à leur tragédie, ne peut être qualifié de plus élevé ni de plus bas que de divertir les gens. Quand on dit que le théâtre est issu du cultuel, on dit, sans plus, que c'est en s'en dégageant qu'il est devenu théâtre ; des mystères il n'a certes pas repris la mission cultuelle, mais le plaisir qu'on y prenait, purement et simplement. Et cette catharsis d'Aristote, purification par la crainte et la pitié, ou de la crainte et de la pitié, est une purgation, qui n'était pas seulement organisée de manière plaisante, mais très expressément pour donner du plaisir. En réclamant davantage du théâtre ou en lui accordant davantage, on ne fait que viser trop bas. »³⁴⁰

Il ne s'agit donc pas d'une opposition entre un théâtre aristotélicien et un théâtre « épique » (Brecht considérera plus tard, dans l'entre deux guerres, que le concept de théâtre épique – en rapport avec l'épopée qui concerne la narration qu'Aristote compare au poème tragique dans la Poétique – est « trop pauvre et trop vague pour le théâtre envisagé ») mais d'un rapprochement entre deux approches théâtrales qui ont une même finalité : le plaisir du spectateur. Brecht va jusqu'à considérer qu'à « viser » autre chose que ce plaisir-là, on risque d'étalonner le théâtre à partir de critères qui ne peuvent avoir que peu de validité, en ce sens que ces critères seraient ontologiquement inappropriés à l'exercice théâtral qui ne peut tenir lieu d'une hiérarchie des plaisirs.

A s'arrêter sur ce passage, il semble également important d'entendre les résonances du terme de plaisir. Le plaisir serait un des ingrédients (terme déjà utilisé dans la métaphore culinaire évoquée lors du commentaire sur la purgation) nécessaire à l'accomplissement de la *catharsis*. Il y aurait donc aussi dans la « situation de distanciation » matière à éprouver du plaisir, ce qui signifie que « la distanciation » peut générer du plaisir qui, lui, relève de fluctuations sensibles. (ce que nous confirmerons lors de l'évocation de la « *sensation seconde* »).

³³⁹ un terme qui nous rapproche de l'analyse de la société industrielle du XIX^e siècle élaborée par Karl Marx (1818 – 1883) ou « théâtre épique »

³⁴⁰ BRECHT - *Petit Organon pour le théâtre* - Ibid ... p.14

Il nous semble important pour comprendre la démarche de Bertolt Brecht de s'intéresser au rapport que ce dernier a entretenu avec la musique. C'est en se référant à l'évocation du chant des Sirènes évoquée dans la « Dialectique de la raison » par Max Horkheimer et Theodor W. Adorno que Brecht, dans un texte écrit aux alentours de 1933 et publié en 1954 sous le titre de « Rectificatifs à de vieux mythes », s'interroge quant à la pertinence d'une telle situation. Comment se fait-il que des rameurs acceptent, à la différence d'Ulysse ligoté au mât du bateau, d'avoir les oreilles bouchées pour ne pas succomber au chant des Sirènes. Est-ce que cette « *fable* » relate un épisode qui s'est réellement déroulé ainsi, car qui, à part Ulysse peut dire que les Sirènes ont effectivement chanté ? Comme le soulignent Horkheimer et Adorno, comment se fait-il qu'on ne sache pas non plus ce que sont devenues ces Sirènes, car à l'instar du Sphinx qui a disparu après que Ulysse ait résolu l'énigme, ont-elles à leur tour disparues puisque Ulysse a conjuré leur chant ensorceleur par ruse ?

« L'épopée ne dit pas ce qu'il advient à ces créatures après que le navire a disparu. Mais, dans la tragédie, cet épisode aurait du marquer leur dernière heure, comme Oedipe, en résolvant l'énigme, marqua la dernière heure du Sphinx, accomplissant son ordre en même temps qu'il précipite sa chute. Car le droit des figures mythiques, qui est celui du plus fort, ne vit que de l'impossibilité d'accomplir leur précepte. S'ils reçoivent satisfaction, elles sont anéanties jusqu'à la plus lointaine postérité. Depuis la rencontre heureusement manquée d'Ulysse avec les Sirènes, tous les chants ont une blessure, et la musique occidentale tout entière souffre de l'absurdité que représente le chant dans la civilisation, ce chant qui proclame néanmoins le pouvoir de tout art musical qui est d'émouvoir.»³⁴¹

Le constat fait par Horkheimer et Adorno concernant cet épisode, permet de s'interroger désormais sur le statut du chant et de la musique considérés en qualité d'art qui s'adresse au plus grand nombre. Ulysse devient l'archétype du mélomane attaché à son « Moi » qui l'empêche de sombrer dans la « *sensation première* » qui l'engloutirait. Les métaphores en rapport avec la navigation sont assez évocatrices : il s'agit d'éviter le naufrage de l'Etre débordé par le Chant des Sirènes. L'art en général n'est plus à considérer en termes psychologiques mais dorénavant en termes politiques. L'auditeur plongé dans une émotion qui est le fruit d'une interprétation musicale, en allant du chant du grillon, positionné par Jean-Henri Fabre dans la perspective de la constellation du Cygne, jusqu'à l'interprétation d'un opéra de Wagner, doit se positionner grâce à une réflexion qui conjugue l'analyse historique avec les règles qui président, à une époque donnée, à la pratique de tel ou tel art. C'est par cette mise à distance que chacun pourra vivre une expérience artistique dans laquelle chaque objet artistique³⁴² sera un objet de contemplation distancié devenu l'occasion de la mise en œuvre d'une émotion relevant de ce que Jean-Laurent Cochet appelle *l'intelligence sensible*.

Pour Brecht, qui a chanté en s'accompagnant de la guitare, la musique doit faire partie intégrante du spectacle théâtral, même s'il se méfie des effets incontrôlables qu'elle peut avoir sur le public et notamment les effets qu'il a pu observer sur le public de concert ; « intoxiqué » qui « fond sous l'effet de la magie ». Brecht va jusqu'à considérer que le « thermomètre médical » est l'instrument privilégié pour juger des effets exaltants de la musique.

³⁴¹ HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W. - *La dialectique de la Raison* 1983 - Gallimard collection Tel - traduction Eliane Kaufholz - Mesnil sur l'Estrée septembre 2011 - p.73

³⁴² un tableau, l'écoute de l'interprétation d'un morceau de musique, une représentation théâtrale, etc ...

Préoccupé par l'emploi de la musique pour la représentation théâtrale, et pour éviter « ses sortilèges », il tentera d'écrire une « Esthétique de la musique », tout un programme qu'il n'achèvera pas. Cette préoccupation à l'endroit de la musique semble se circonscrire au fait qu'elle ne doit pas perturber la représentation théâtrale épique. Selon des propos de Brecht rapportés par Thomas Mann:

« Laissez prendre à la musique une attitude magnanime. Bien. Elle enflammera nos sentiments. Mais il s'agit d'enflammer notre raison ! [...] J'ai contre la musique une antipathie d'ordre politique. [...] La musique seule ne fait pas avancer le monde. La musique seule est dangereuse. »³⁴³

Le concert, là où la musique est seule, correspond donc à une forme musicale dangereuse, et ce n'est pas un hasard si elle est une pratique très répandue dans la classe bourgeoise. Cependant, trente ans plus tard, en 1954 date de l'écriture du *Petit organon*, Brecht écrira que lorsqu'elle accompagne en commentant « une représentation théâtrale, elle sera à même de l'enrichir:

« La musique doit, de son côté, résister énergiquement à la mise au pas qu'on lui impose d'ordinaire et qui l'abaisse au rôle de servante incapable de réflexion. Qu'elle n'« accompagne » pas, si ce n'est en commentant. Qu'elle ne se contente pas de s'« exprimer » en se vidant purement et simplement de l'état d'âme auquel les processus la font succomber. C'est ainsi qu'Eisler a exemplairement opéré la liaison entre les processus en composant, pour la scène du carnaval de *La vie de Galilée*, le défilé masqué des guildes, une musique triomphale et menaçante qui indique le tour séditieux donné par le bas peuple aux théories astronomiques du savant. De même, dans *Le cercle de craie caucasien*, un chant froid et impassible du chanteur qui décrit le sauvetage, mimé sur la scène, de l'enfant par la servante, mettrait à nu les horreurs d'une époque où le sentiment maternel peut devenir faiblesse suicidaire. Ainsi la musique peut s'établir de beaucoup de façons et en toute autonomie, et prendre à sa manière position sur les thèmes ; néanmoins, elle peut également se charger simplement d'apporter de la variété dans le divertissement. »³⁴⁴

Tout en étant un élément singulier de la représentation théâtrale, la musique fait partie intégrante, à condition qu'elle ne s'exprime pas *en solo*, de la dite représentation. Elle s'intègre à la « structure théâtrale » proposée par *la fable*, tout en apportant une note singulière qui participe de la distanciation qui doit s'opérer entre le public et la représentation théâtrale, au même titre que d'autres artifices théâtraux dont la fonction est de proposer un rapport à l'insolite, à l'atypique, à l'inhabituel en ménageant « *un effet d'étrangeté* » qui doit pousser le spectateur à s'interroger. L'*effet d'étrangeté* peut être moduler à partir des costumes, de la lumière, d'objets anachroniques ou utilisés selon des modalités inhabituelles, de placements de voix, de démarches singulières, etc .. afin que la représentation se déroule de façon à entraver le processus d'identification. Tout objet, au sens le plus large du terme, s'inscrivant dans la contextualité de la représentation théâtrale et qui génère *cet effet d'étrangeté* conduisant à la réflexion se définit donc comme « étrange » par rapport à un certain contexte.

Est-ce que l'interrogation générée par l'objet, dans la mesure où il se définit par rapport à un contexte donné, peut conduire le spectateur à s'interroger sur le contexte lui-même? Est-ce qu'il s'interroge au-delà des limites portées par l'objet ? Est-ce que l'objet qui s'offre au spectateur avec une fonction singulière, peut devenir le déclencheur qui conduit à s'interroger sur le contexte dans lequel il est inscrit ? Est-ce que la particularité, voire la

³⁴³ MANN Thomas - *La Montagne magique* - texte de 1924 - source internet

³⁴⁴ BRECHT - *Petit Organon pour le théâtre* - *Ibid* ... p.95 et 96

singularité de tel ou tel objet entendu au sens large, conduit à questionner le contexte dans lequel où justement il apparaît comme étrange ? Est-ce que finalement cet objet est étrange justement parce qu'il est dans ce contexte ? Etablir un rapport entre un objet et le contexte dans lequel il est immergé n'est-ce pas supposer que cette interdépendance entre l'objet et le contexte soit déjà posée comme préalable pour que l'interrogation sur le contexte puisse être faite ? Or, Brecht, en supposant que *l'effet d'étrangeté* conduit à s'interroger sur le contexte dans lequel un objet est perçu d'une certaine façon, suppose que cet *effet* se produise effectivement. C'est sans doute parce qu'il s'agit d'un contexte bien particulier, celui de la représentation théâtrale, là où l'élaboration du spectacle inclut dans sa visée cet *effet*, que sera établie l'interdépendance entre le contexte et l'objet à partir de l'élaboration du spectacle proprement dit. C'est dans le cadre de la représentation théâtrale dans laquelle toute histoire (ou *fable*) relate des événements qui se déroulent d'une certaine façon dans une société humaine donnée à une époque donnée, que *cet effet* sera recherché pour qu'il devienne un effet déclencheur.³⁴⁵ Or toute « *fable* » créée par un auteur évoque de façon relative la réalité des rapports qui sont établis entre les hommes qui constituent une communauté :

« La *fable* ne correspond pas simplement à un déroulement de faits tirés de la vie en commun des hommes, telle qu'il pourrait s'être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas simplement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction d'idées »³⁴⁶

Il existe donc un premier décalage entre la réalité des processus sur lesquels reposent les rapports entre les individus qui constituent une communauté et le rendu qu'en propose la *fable*. Il nous semble que *l'effet d'étrangeté* naît de la distance qui sépare la réalité des processus qui organisent les rapports entre les individus d'une société et la réalité que propose la *fable*. Cette distance doit alors être intégrée par le comédien afin que le public puisse percevoir la pertinence de l'œuvre qui lui est présentée :

« Il leur (les comédiens) faut puiser à la fois dans la réalité et dans l'œuvre de fiction, car tout comme dans le travail des écrivains de théâtre la réalité doit apparaître dans leur travail avec sa richesse et son actualité, afin que soit dégagé et puisse être perçu ce que l'œuvre présente de particulier ou d'universel. »³⁴⁷

Ce serait donc bien de cette distance « incluse » entre la *fable* et la réalité, et le jeu du comédien que la distanciation entre le public et l'événement théâtral vivant serait possible. En d'autres termes, ce serait de la distanciation tangible portée à la fois par le spectacle lui-même et le jeu des comédiens que la distanciation entre le spectateur et l'œuvre vivante proposée sur scène peut conduire au-delà d'une interrogation, à une réflexion qui, pour Brecht, sera essentiellement politique.

La notion de « quatrième mur » est aussi une notion importante pour Bertold Brecht, comme elle l'a été pour Jean Vilar. Le quatrième mur correspond à un mur imaginaire qui séparerait la scène et la salle. Il peut être symbolisé par un voile en tulle, nommé un "tulle", qui permet de voir ce qui se déroule sur le plateau grâce à sa relative transparence tout en

³⁴⁵le fait de savoir s'il y parvient chez la plupart des spectateurs et comment il y parvient relève d'un autre questionnement

³⁴⁶ BRECHT - *Petit Organon pour le théâtre* - Ibid ... p.107

³⁴⁷ Ibid ... p108

matérialisant une différence topologique entre la scène et la salle. L'expression « rompre le quatrième mur », dans un théâtre à l'italienne ou pas, indique qu'il est important que la distance entre la scène et la salle soit abolie. Lorsqu'un comédien s'adresse directement au public, lorsqu'il intervient alors qu'il est dans la salle, que des scènes entières se déroulent dans la salle au milieu des spectateurs qui peuvent être invités à participer à l'action ; toutes ces mises en situation scéniques sont élaborées pour que la distance scène-salle n'existe plus. « Rompre le quatrième mur » conduit à un paradoxe éclairant, qui veut, qu'à abolir la distance physique entre les comédiens et les spectateurs, le metteur en scène cherche un « effet de distanciation », ce qui confirme la distinction que nous avons déjà introduite entre distance et distanciation ; ce qui corrobore que ces deux concepts sont ontologiquement différents.

Si l'on considère que *le changement à vue* (de costume) est un artifice qui participe à la fois à *l'effet d'étrangeté* et à « *la rupture du quatrième mur* », il devient possible de penser que les artifices théâtraux en se complétant, voire en s'additionnant, risquent d'être plus efficaces dans la visée qui a pour but « *la distanciation* ». Cependant, pour un spectateur habitué à fréquenter les salles de théâtre, et qui a pu assister à de nombreux *changements à vue*, les effets recherchés qui mettent en jeu l'étonnement, l'effet de surprise, sont-ils encore efficaces ? Il devient intéressant d'essayer d'appréhender ce qui se passe chez le spectateur lorsqu'un événement, ou un objet, lui propose une réflexion différente de celle qu'il aurait pu envisager quant à un déroulement qu'il eut pu considérer comme allant de soi. C'est en mettant un ou plusieurs grains de sable dans le processus d'identification qu'il devient possible, en mettant en place le « processus de distanciation », d'appréhender le spectacle à partir « d'un point de vue » qui devient stratégique pour bien comprendre les articulations autour desquelles s'est structuré le spectacle en tant que reflet de la société qui est « montrée ».

Il ne s'agit pas de montrer un monde chaotique, il s'agit d'exposer à la réflexion la façon dont *une fable* peut être interprétée et comprise, sans doute de façon différente selon « l'endroit » où l'on se situe ; qu'en somme, il n'existe pas une seule façon de comprendre les choses. Le « point de vue » devient éclairant, d'autant plus qu'il évoque la nature et les limites de la théorie, qui ne serait qu'un mode de considération, par rapport à la pratique. La « distanciation théâtrale » s'effectue à partir d'un « point de vue » qui est déterminant , en ce sens, qu'il sera décisif quant à la façon de percevoir ce que le spectacle vivant propose de concret et de tangible. Il deviendra donc important pour le spectateur de considérer, aussi, que la compréhension de la pièce dépendra de la façon dont il se positionne par rapport aux conditions que génère « son point de vue ». Il s'agit d'une mise en dialectique qui permet d'analyser la réalité à travers le prisme d'un certain matérialisme. Le théâtre épique, grâce à la distanciation scénique oblige à porter une réflexion sur l'organisation des sociétés, et c'est en ce sens qu'on peut le considérer comme un théâtre politique.

Pour Brecht, le théâtre participe donc de « l'éducation du public », afin que ce dernier, ne serait-ce qu'en s'interrogeant, soit amené à réfléchir sur les relations qui lient les hommes les uns aux autres, tout en y prenant plaisir. Ce sont donc les relations qui relient les hommes qui font référence et non les attributs de chacun. L'homme n'est pas pensé dans son individualité mais dans un tissu social dont il est bon qu'il comprenne les arrangements.

C'est dans un rapprochement fait entre *l'effet d'étrangeté* et *l'avertissement proustien*³⁴⁸ terme certainement repris par Gracq dans une acception proche, qu'il est possible de s'interroger sur ce *déclit* qui fait qu'à un moment précis le déroulement du penser est « interpellé » par la *sensation*. Qu'en quelque sorte, *le sensible* interpelle le *rationnel*, dans le « miroitement » d'une *sensation* qui n'a pas été trop « desséchée » par l'intelligence.³⁴⁹ Proust est « entraîné » (au sens où nous l'avons préalablement défini) à entendre ce que nous pourrions appeler les résonances du ressenti, qui le conduiront jusqu'à apprécier ce recouvrement du présent par le passé dans l'émergence d'une félicité qui touche à l'essence des êtres et des choses. Dans ce cas, et nous y reviendrons, la sensation n'émerge pas d'une complicité avec le représentationnel et elle n'est pas non plus *une sensation première*, elle s'inscrit dans l'essence même de la Vie. Le « Grand Secret » cher à Jean-Henri Fabre n'est pas loin, grâce à l'approche proustienne son murmure devient perceptible. « L'entendez-vous, l'entendez-vous. Le menu flot sur les cailloux. ... » (« Le chant de l'eau » – Emile Verhaeren)

Dans le théâtre de Brecht, c'est à partir des artifices théâtraux mis en place que le *déclit* se fait. « Rompre le quatrième mur » et ménager des « effets d'étrangeté » sont des artifices qui s'adressent directement au public pour que ce dernier soit à même de repérer les articulations à partir desquelles se structure « *la fable* ». Nous retrouvons les articulations de l'histoire chers à Aristote, dans une fonction différente : les articulations de l'histoire conduisent à l'identification alors que celles de « *la fable* » s'exposent pour que le spectateur se situe en regard de la narration, de l'épopée qui lui est proposée afin qu'il puisse se faire au moins une opinion sur la façon dont les personnages interagissent et réagissent dans l'univers dans lequel ils évoluent. Tout cela doit conduire le spectateur à s'interroger sur les modalités mises en place dans l'épopée proposée tout en approfondissant la compréhension des rapports qu'elles organisent entre les personnages. Le poème tragique et la « *fable* » n'ont pas la même visée et par là, n'ont pas la même fonction ; l'un vise la *catharsis* alors que l'autre vise « *la distanciation* ». La complicité émotionnelle qu'entretiendra le public avec la représentation théâtrale relèvera, dans un cas comme dans un autre, d'une sensation représentationnelle, en ce sens, que c'est à partir des représentations apparaissant « dans l'autre scène » qu'émergera la sensation issue de la dite-représentation. Il s'agit d'une forme d'antériorité de l'une par rapport à l'autre (dans ce cas de la représentation par rapport à la sensation – la sensation serait le fruit de la qualité au sens original de la représentation) que ce soit dans l'immersion aristotélicienne ou dans la distanciation brechtienne. Il nous semble cependant qu'il peut se produire, un « après », un « au-delà » de la *sensation représentationnelle*³⁵⁰

³⁴⁸« Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que *l'avertissement* arrive, etc ... » « Le temps retrouvé » p.262

³⁴⁹ métaphores empruntées à Marcel Proust

³⁵⁰ sensation issue d'une représentation dissoute dans la sensation même

C'est sans doute le moment où *la sensation représentationnelle* s'articule avec le tissu mnésique sépia. Nous retrouvons « un fondu » entre le tissu mnésique sensoriel et le tissu des sensations admises dans l'espace de travail global sensoriel.³⁵¹ Nous retrouvons ici, ce chevauchement du passé sur le présent, cet enchevêtrement de l'un et de l'autre, évoqué par Proust.

³⁵¹ à supposer qu'il existe une équivalence fonctionnelle entre l'apparition des représentations et celle des sensations

3. La sensation seconde

Ainsi à partir d'une résurgence sensorielle certainement structurée « neuronalement d'une certaine façon » dans le passé, la *sensation représentationnelle* s'enrichit grâce à une mutation énergétique qui va du représentationnel, là où la chair se fait verbe), au sensoriel, là où le verbe se fait chair. C'est sans doute ce *moment*, qu'évoque Jean-Laurent Cochet :

« ... il faut détruire tous les faux concepts, détruire toutes les fausses formules, en arriver à **cerner la « réalité » d'une sensation.**

On part toujours dans notre travail, de la « *réalité* » du personnage derrière les mots de l'auteur. Alors, ce personnage – ce rôle – qui n'a pas de peau, tout à coup, **il est là !** Confondu avec le comédien, avec son poids de chair, contenant **l'esprit et l'âme.** »³⁵²

Certes, si nous nous permettons de relativiser le terme de « contenant », nous considérons que le *moment* évoqué par Jean-Laurent Cochet, et surtout la façon dont il l'évoque correspond bien à une émergence de Vie, une émergence qui rend possible cette interaction entre tous les constituants de l'Être au Monde, là où et là quand on ne peut plus faire autrement que de parler, que ce soit sur une scène théâtrale ou sur la grande scène de la Vie :

« **Ne parle que lorsque tu ne peux plus faire autrement ! Ou Ne parle que lorsque tu ne plus te taire.**

Il ne s'agit pas d'une notion cérébrale, mais archi-physique ! Et elle rejoint la pratique du métier. Elle est même le comble de la technique.

Une fois que ton travail est achevé, tu es au haut de *l'inspir* ... et tu ne parleras que quand tu sauras que ce que tu **vas faire**, et ce que tu **veux faire** (au nom du personnage) est déjà élaboré. Ne crois pas qu'il ne se passera rien parce que tu ne parles pas. Au contraire ! Si tu ne parles pas, en principe, c'est que tu penses.

Or, **la pensée se voit.** Et **la pensée s'entend.** »³⁵³

Cette plénitude de l'accomplissement de la *sensation seconde*, ne pouvait, nous semble-t-il, être mieux exprimée qu'à partir de cette formulation. Ainsi, il nous semble possible de dire que c'est bien au moment où la *sensation seconde* s'accomplit dans sa plénitude que « **la pensée se voit et s'entend** ».

Il m'apparaît sans doute intéressant d'évoquer, un instant privilégié qu'il m'a été donné de vivre³⁵⁴ (lorsque j'ai « passé » la scène VIII de l'Acte IV de « L'école des femmes » de Molière devant Jean-Laurent Cochet. J'Y interprétais le rôle de Chrisalde et un camarade du cours 'me donnait la réplique en interprétant le rôle d'Arnolphe.

Après m'être fait inscrire sur la liste des élèves désirant « passer une scène », je m'étais préparé à délivrer le travail que j'avais fait préalablement et qui s'était élaboré en deux

³⁵² COCHET - *Art et technique du comédien - Ibid ...* p.47 et 48

³⁵³ *Ibid ...* p.62

³⁵⁴ que je rapproche souvent de l'évocation du chant du grillon faite par Jean-Henri Fabre

étapes. J'avais en effet déjà travaillé et présenté cette scène au Conservatoire de Dijon sept ans auparavant, ce qui m'avait valu d'être admis dans le « Cours Supérieur ». Présenter cette scène à Jean-Laurent Cochet m'avait demandé de « remettre l'ouvrage sur le métier », afin de corriger pour l'améliorer, ce qui devait l'être. Avec le temps, je pus faire le constat que je « m'appropriais » le verbe avec plus de facilité, et qu'avec le travail fait au Cours, je « parlais » le texte différemment, d'une façon plus aisée, mais surtout plus « naturelle ». Je me sentais donc « prêt » à passer cette scène. Lorsque Jean-Laurent Cochet m'invita à aller sur scène pour interpréter le rôle de Chrisalde, je fus porté par une réelle envie de « délivrer » ce travail.

« Chrisalde : Eh bien, souperons-nous avant la promenade ?

Arnolphe : Non, je jeusne ce soir.

Chrisalde : D'où vient cette boutade ?

Arnolphe : De grace excusez-moy, j'ay quelqu'autre embarras.

Chrisalde : Votre hymen resolu ne se fera-t'il pas ?

Arnolphe : C'est trop s'inquieter des affaires des autres.

Etc ... »³⁵⁵

Il est intéressant de donner à découvrir le texte sur lequel j'ai travaillé à l'époque du Cours Cochet en en restituant la calligraphie, car il me semble qu'elle a généré spontanément une représentation des personnages en harmonie avec l'époque où elle était utilisée. Cette calligraphie, porteuse d'une grammaire sous-jacente, me renvoyait instantanément à un personnage en perruque tel que j'avais pu l'interpréter lors de l'examen du Conservatoire de Dijon. Ce langage transcrit de cette façon, n'est pas non plus, sans me rappeler là où, évoquant un contexte hiéroglyphique, Antonin Artaud va débusquer l'essence du théâtre :

« Ce langage, on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité. C'est ici qu'interviennent les intonations, la prononciation particulière d'un mot. C'est ici qu'intervient, en dehors du langage auditif des sons, le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, mais à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet. Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, (ce qui correspond à la façon dont Lacan dans les Ecrits en évoquant la Pierre de Rosette, tend à définir ce qu'est « une structure » qui s'inscrit au-delà de l'ordre du signifiant), et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans. [...]

La question d'ailleurs ne se pose pas de faire venir sur la scène et directement des idées métaphysiques, mais de créer des sortes de tentations, d'appels d'air autour de ces idées. Et l'humour avec son anarchie, la poésie avec son symbolisme et ses images, donnent comme une première notion des moyens de canaliser la tentation de ces idées.

³⁵⁵ début de la scène VIII de l'Acte IV

Il faut parler maintenant du côté uniquement matériel de ce langage. C'est-à-dire de toutes les façons et de tous les moyens qu'il a pour agir sur la sensibilité.

Il serait vain de dire qu'il fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier. Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ne se serve pas des faits ordinaires, des passions ordinaires, mais comme d'un tremplin, de même que L'HUMOUR-DESTRUCTION, par le rire, peut servir à lui concilier les habitudes de la raison. »³⁵⁶

Tout ce qui nous semble dit ici, s'apparente à ce que nous avons déjà évoqué en d'autres termes. Il nous suffirait de mettre en perspective cette structure hiéroglyphique vivante et *l'espace tourbillonnaire*, les mouvements, les harmonies, les rythmes, tout ce que nous avons cerné comme conduisant à « l'essence » du théâtre, la « conciliation avec la raison » et ce que nous avons signifié comme étant *le sens sensible-rationnel*, pour considérer ce passage de l'oeuvre d'Antonin Artaud comme étant un point central à partir duquel pourront être déduites toutes les problématiques qu'a su mettre au jour son auteur et que nous avons déjà abordé notamment lorsque nous avons considéré le travail de Josef Nadj.

A évoquer, les références qui ont servi à structurer le travail que j'ai mis en œuvre pour aborder cette scène de « l'Ecole des femmes », il apparaît qu'un recouvrement du passé sur le présent s'est fait en deux temps : d'abord un rapport au texte et à sa calligraphie qui a engendré des représentations *sépia* en rapport avec toutes les illustrations datant de l'époque de Molière puis des réminiscences sonores concernant la façon de « parler le texte » qui m'ont permis de le moduler selon des savoir-faire différents. La réactualisation de ces *sensations secondes* (qui incluent les représentations correspondantes), plutôt, la possibilité du parcours sensoriel chargé de l'affect à partir duquel elles ont été engendrées en participant d'un mouvement propre à *l'espace tourbillonnaire*, débouche sur un « affranchissement » de l'ordre du temps.

Comment s'est déroulé, cet instant de théâtre inscrit en la présence de Jean-Laurent Cochet et de tous ses élèves du moment, sur la scène du « Petit-Montparnasse » à l'époque où ce dernier avait la configuration d'un amphithéâtre, d'un théâtre antique ? Cet événement s'est inscrit hors d'un temps mesuré, quantifié, dans une dimension où les gestes, les mots, les sensations n'appartiennent plus à une singularité du lieu et des êtres, mais s'évanouissent jusqu'à leur quintessence, dans la respiration du Monde, dans une essence de l'être qui, en englobant les choses, fait que tout devient lumineux au sens premier du terme, que tout devient fluide et léger dans une ex-temporalité, comme l'évoque si bien Marcel Proust, quand il fait le constat que lorsque de tels moments « sont », la mort a perdu sa funeste consistance. Nous nous référons à Marcel Proust car la pertinence de sa pensée, que ravive chaque lecteur au moment où il le lit ou au moment où il l'évoque, nous rapproche de ce qu'il considère comme un recouvrement du temps par le temps et qui correspondrait pour nous, à l'avènement d'une *sensation seconde* qui inscrit l'Etre dans un espace pluridimensionnel qui correspondrait à ce qu'il nous serait possible de nommer : *l'espace des essences*, là où le temps n'aurait plus d'emprise sur la fragmentation de l'Etre. Il nous semble bien que Proust a appris tout au long de l'élaboration de son œuvre, à entendre, à repérer « *l'avertissement* », *le moment où se produit quelque chose qui le conduit à la félicité* ; et

³⁵⁶ ARTAUD Antonin - *Le théâtre et son double* - Editions Payot et Rivages Petite Bibliothèque PAYOT Classique - Barcelone janvier 2019 - p.158, 159 et 160

cette félicité « est », quand une sensation qui a déjà été, se structure à nouveau en permettant de s'harmoniser avec la réalité présente par le biais d'une représentation sublimée dans et par sa dissolution dans la sensation. C'est bien cette sublimation, cette « possibilité », cette faculté à réinscrire dans un contexte donné, peut-être à recontextualiser un événement qui a été, qui conduit à ces instants de félicité grâce à cet « agir » qui conduit à une « *production* » de l'Etre qui participe de la Vie, ce que Jocelyn Benoist traduit par le terme de *poiésis*.

Proust aurait ainsi construit toute son œuvre sur les fondements d'une « poétique du temps » qui dans l'élaboration des sept tomes de « A la recherche du temps perdu » à participé d'une « *poiésis* » (au sens où nous comprenons, à quoi elle correspond et ce qu'elle met en œuvre pour Jocelyn Benoist). qui l'a conduit à analyser « le sensible » jusqu'à remettre sans cesse « l'ouvrage sur le métier » pour découvrir la cause de cette félicité, cette autre forme du Grand Secret, en se référant sans cesse à la notion de temps. Cette grille de lecture temporelle le conduira jusqu'à « l'essence », là où peut alors émerger le « Temps retrouvé » qui se réalise dans ce qu'il considère être cet empiètement vivant du passé sur le présent :

« Je glissais rapidement sur tout cela plus impérieusement sollicité que j'étais de chercher la cause de cette félicité, du caractère de certitude avec lequel elle s'imposait, recherche ajournée autrefois. Or cette cause je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence, des choses, c'est-à-dire en dehors du temps . »³⁵⁷

Il nous semble important de noter la virgule qui sépare « jouir de l'essence – *virgule* - des choses ». Ainsi pour Proust, l'essence participe de l'être et c'est dans « l'essence de l'être » que la concomitance voire la complicité avec les choses s'établit.

A tenter d'approcher « l'essence » ainsi qu'il l'évoque, il convient de s'arrêter sur cet « empiètement » du passé sur le présent. Est-ce que cet empiètement serait en rapport avec un empiètement du sensible sur le rationnel ou du rationnel sur le sensible qui participent de *l'entrelacs tourbillonnaire* en perpétuelle mouvance ? Est-ce que cet empiètement est en rapport avec l'activité continue des circuits neuronaux, nous rappelant que la réalité présente du passé n'existe qu'à partir de l'activité du tissu mnésique et qu'elle est une activité inscrite dans le vécu d'un présent ? Cet « empiètement » ne consiste-t-il pas à juxtaposer des représentations qui en se liant les unes aux autres pourront conduire jusqu'à la *sensation seconde* ? Ce questionnement ne nous rappelle-t-il pas que parfois la rationalité déborde sur le sensible jusqu'à l'étouffer, et que parfois c'est l'inverse ? Ces oscillations permanentes, cette incessante mouvance entre le sensible et le rationnel qui parlent d'une quête d'équilibre liée à une forme d'instabilité ontologique de l'Etre, ne méritent-elles pas qu'on si attarde à l'instar de Proust, pour connaître par le biais de la conscience d'un vécu filtré dans un rapport au temps, ce qui mène à la félicité, là où se trouve le « Grand Secret » de Jean-Henri Fabre ?

³⁵⁷ PROUST - *Le temps retrouvé* - *Ibid* ... p.268

Cette démarche mise en œuvre par Proust, rejoint nous semble-t-il celle que propose Jocelyn Benoist, lorsqu'il évoque la *poiésis* ; une *poiésis* qui ressemble à s'y méprendre à ce que Jean-Laurent Cochet appelait *le talent* (en évoquant le comédien) lorsqu'il disait « que *le talent* n'était rien d'autre que *le travail*. » :

« La *poiésis*, et c'est selon cette étymologie qu'il faudra entendre ici son terme dérivé « poétique » renvoie au registre de ce que l'on *fait*, au sens de ce que l'on *produit*. Si le sensible appartient à ce registre, alors, il paraît donc difficile de le traiter comme une « nature », c'est-à-dire comme ce qui serait *donné* et non *fait*. [...] L'art ne peut jamais consister en la simple exhibition d'un fragment du sensible, qui ne l'a pas attendu pour être ce qu'il est. Ou alors, c'est que « l'exhibition » n'est pas simple, et qu'il faut en préciser les conditions. Jamais la simple « donnée » du sensible ne suffit, et, par définition, le travail (la *poiésis*) est nôtre.

D'un autre côté, la question qui doit se poser à nous est celle de savoir où le sensible se rencontre, si ce n'est dans la *poiésis*.

Une thèse que j'ai avancée dans *Le bruit du sensible* est que la *poiésis* a une fonction *révélatrice* du sensible, qu'elle le débusque comme tel. « Révélation », ici, s'oppose à « manifestation ». La thèse est que le sensible n'est pas ce qui *se montre* de soi – en ce sens, elle prend à contre-pied la tradition phénoménologique. Il constitue purement et simplement une dimension de ce que nous appelons « être » (celle qui forme la texture du perçu) et, comme tel, *il est tout juste ce qu'il est*. Il n'est pas en lui-même « donné ». Il ne devient que là où on *se le donne*, à un certain effet. « Se donner » le sensible, tel est le geste premier de la *poiésis*, qui en ce sens, a fondamentalement une fonction de révélation.

Selon une telle perspective, l'expérience artistique, qui consiste à (essayer de) *faire quelque chose avec le sensible*, acquiert une valeur insigne pour la réflexion philosophique. En effet, c'est seulement là où la question est posée *d'en faire quelque chose* que cet être est affronté dans sa *réalité* et prend tout son sens.»³⁵⁸

Cette adresse à l'endroit du *sensible*, qu'il ne s'agit pas d'essayer de définir comme une « donnée » à expliciter, qu'il s'agirait, si cela était possible, de théoriser pour être à même de dire *comment ça fonctionne* et *de quoi ça relève* s'inscrit pour Jocelyn dans le *faire*, dans ce qui est porté par le vivant. C'est là où, le vivant s'exprime, ne se montre pas, ne s'exhibe pas mais, dans un « élan de l'agir vers l'essence » participe d'une élaboration, d'une construction tangible. Il n'est qu'à se référer à « La poétique » d'Aristote, là où les fondements de l'élaboration du poème tragique sont minutieusement et scrupuleusement évoqués pour que le lecteur comprenne qu'il est nécessaire que « l'histoire » soit le plus judicieusement agencée, car de la pertinence des agencements qui la structure, dépend la qualité du poème tragique. S'il existe un « en amont » d'un sensible délivré dans la démarche créatrice, considérée comme artistique (un mot qu'il est nécessaire de manier avec précaution, car ainsi que le disait André Héroult à ses élèves du Conservatoire d'Art Dramatique de la ville de Dijon: « Avant de vous considérer comme des artistes, essayez d'être, d'abord, de bons artisans) ou non, qu'elle débouche sur une création vivante ou inerte, l'émergence de *quelque chose* qui s'adresserait, qui correspondrait au sensible et aux « vibrations » que sa représentation est sensée générer, est sans doute à chercher dans le travail qui a précédé l'accomplissement de l'œuvre pour que tout simplement cette représentation puisse être et finalement « soit ». Or, ce travail, pour reprendre le terme précieux d'Aristote concernant des « agencements » qui ontologiquement relèvent *aussi* du rationnel. Il nous semble, en effet que la mise en œuvre d'un tel travail, correspond au déploiement d'un apprentissage qui a consisté à structurer sans doute en concomitance, un savoir et un savoir-faire afin que

³⁵⁸ BENOIST Jocelyn - *L'adresse du réel* - VRIN - Condé sur Noireau février 2017 - p.297 et 298

le geste de penser, car la pensée se voit, soit le plus juste possible. Or, pour Jean-Laurent Cochet atteindre *l'essence du faire* consiste à passer du *juste* au *rare*³⁵⁹

Ainsi, lorsque Jocelyn écrit « que la *poiésis* a une fonction *révélatrice* du sensible, qu'elle le débusque comme, tel » nous dirions : « certes, mais pas que ... ». Nous pensons qu'elle participe à cet avènement de la *sensation seconde* dans laquelle s'ébrouent le rationnel porté par la force du travail déployé en amont qui est sublimé au moment où l'œuvre s'accomplit. Lorsque Cézanne peint, comme le signifie Merleau-Ponty, il dessine, et c'est de ce « dessin » qu'émerge *l'essence du rationnel-sensible* qu'il livrera au spectateur éduqué pour qu'il puisse en « capter » au moins furtivement l'essence.

Tout cela, selon Jocelyn, permet d'articuler art et philosophie, à partir de toute création, quelle qu'elle puisse être, dans la mesure où il n'est nul besoin qu'elle puisse être référencée par le Ministère de la Culture pour être avalisée comme œuvre d'Art. Il suffit que toute création humaine puisse être envisagée comme possibilité d'arriver à « l'essence même » de l'événement par lequel elle a été créée. Si nous avons bien compris Jocelyn, il nous apparaît qu'il corrobore tout cela, comme suit :

« Ce que l'art nous apprend en effet au premier chef, c'est à désépistémologiser le sensible – donc à ne plus le traiter comme « phénomène », ou, là où il s'agit de le traiter tout de même comme un phénomène, à le traiter comme *phénomène réel*, c'est-à-dire qui a des conditions réelles et que, sous certaines conditions, on peut produire. Cependant, ce qui n'a pas d'abord valeur épistémologique (donc de manifestation d'une vérité), alors, ne se réduit en rien au « reste » de l'épistémologie. Il y va, au contraire, d'une dimension propre, c'est-à-dire d'un espace propre de normes, ou plutôt de création de normes.

En second lieu, la prise en compte de l'effectivité de la création artistique dans sa capacité à mettre en jeu la réalité sensible même doit précisément nous apprendre, contre le piège constitué par « l'esthétique » des modernes, à *désobjectiver* » philosophiquement le sensible : à substituer au paradigme d'une esthétique de la *sensibilité* celui d'une poétique du *sensible*. »³⁶⁰

Nous serions alors tenter de dire, « *qu'à vouloir débusquer* » le sensible là où il se manifeste et quand il se manifeste, revenir à *l'avertissement* proustien peut sans doute être éclairant. L'acte de création nous semble être l'acte par excellence qui offre la possibilité de « croiser » une sensation permettant de toucher à la félicité. Or, la création de ce qui pourrait être avalisée comme étant une œuvre d'Art n'est pas la seule démarche qui conduit *au sensible*. Jean-Laurent Cochet disait qu'en faisant sa vaisselle, même si le penser s'échappait dans les sphères de l'imaginaire, le rapport entretenu avec la contingence de l'acte qui consistait à « être présent à soi, donc à ce que l'on faisait », c'est-à-dire à être dans une concomitance entre le faire et le penser, pouvait conduire à l'avènement d'une sensation qui serait semblable à celles « croisées » sur les chemins de la création artistique. Dans le terme de « création artistique », il semblerait préférable de privilégier le terme de « création », ce qui aurait certainement pour avantage d'éviter de participer à une mystification à laquelle risque de nous conduire, pour reprendre le terme de Jocelyn, « une esthétique de la *sensibilité* ».

³⁵⁹ être *rare* signifiant alors *toucher à l'essence de « son être » dans la manifestation et l'expression singulière de la sensation seconde* - tout se tient pourrait-on dire

³⁶⁰ BENOIST Jocelyn - *L'adresse du sensible* - Ibid ... p.299

Ce serait donc dans un *au-delà* de l'inscription d'une œuvre dans le champ du réel que se produirait « l'essentiel ». Je dois ce terme de « *au-delà* »³⁶¹ du moins entendu dans cette acception, à Jocelyn qui l'utilise dans le paragraphe consacré à l'hommage rendu à Guy Félix Duportail³⁶²

Pouvoir réunir Jocelyn et Guy Félix, les deux personnes à qui je dois ce travail et à qui je dois aussi *d'en être là*, à partir de l'acception singulière que l'on peut attribuer au concept « *d'au-delà* », car c'est bien aussi de cette acception commune que chacun donne à ce concept qu'ils se trouvent réunis dans ce qu'il a de plus profondément humain, en ce sens qu'ils l'inscrivent, l'un comme l'autre, dans le prolongement, sans cesse renouvelé, de la Vie, dans ce qu'elle a de plus contingent, là où il n'est question que de remettre « l'ouvrage sur le métier », a valeur à mes yeux d'un privilège, sans doute parce que la façon dont a pu s'ordonner l'évolution de mon travail relève peut-être de ce Carl Gustav Jung nommé la synchronicité.

« Disons-le en un mot : je n'ai jamais compris l'attachement de Félix à la phénoménologie ou plus exactement - car il est certainement de multiples raisons de s'intéresser à la phénoménologie – le type de solidarité intime qu'il avait pu établir entre psychanalyse et phénoménologie. Certes, il semble que vers la fin cette alliance s'était quelque peu desserrée, ou en tout cas redéfinie suivant un certain renouvellement de paradigme qui passait notamment par un déplacement du centre de gravité de sa réflexion philosophique en direction de Wittgenstein. On verra dans ce retournement ultime, le dernier témoignage de cette plasticité incroyable du cheminement de Félix qui l'aura conduit à se réinventer à chaque étape, avec une fécondité sans pareille et comme une jeunesse toujours recommencée – la constante la plus fondamentale de ce développement étant sans nul doute la mise en dialogue de la philosophie (et non spécialement de la phénoménologie) et de la psychanalyse. »³⁶³

Ainsi décrite, la démarche de Guy Félix consistait à « aller de l'avant », « plus loin que »... "*au-delà de ...*" sans renier les fondements d'un penser qu'il savait moduler au fur et à mesure des approfondissements que la mise en regard de la philosophie et de la psychanalyse lui permettait. Le déroulé chronologique de son cours de Master 1 en 2011 reflétait le chemin de son parcours, de son penser, du début, en quelque sorte du moment où il était l'élève de Gilles Deleuze jusqu'au moment où il intervenait sans qu'il y ait de chaos dans son penser mais une ou des « époque » dont la fonction était de suspendre, pour une réflexion plus approfondie . Pas de rupture donc, pas de reniement chez Guy Félix.

En évoquant l'ouvrage « Du réel », il se réfère justement à cet « époque », comme « une prise de parole dans le feu roulant d'une discussion » se déroulant certainement en 1971 dans un amphithéâtre du Centre Expérimental de Vincennes :

« A toutes ces questions, parfois graves et sérieuses, parfois plus légères, le présent essai ne constitue qu'une introduction. Il se voudrait à l'image d'une prise de parole dans un amphithéâtre lors d'une assemblée générale, dans le feu roulant de la discussion, lorsque se rejoue la scène primitive des révolutions, quand les nouvelles institutions sont encore naissantes et que les anciennes sont mises sous *époque*. »³⁶⁴

³⁶¹ qui ne relève surtout pas de la sphère céleste

³⁶² « Au-delà du principe d'intentionnalité », à paraître dans Renaud Barbaras / Jocelyn Benoist, *Phénoménologie et psychanalyse. Hommage à Guy Félix Duportail*, Paris, Ed. Hermann, 2021, p.139 -157.

³⁶³ Phénoménologie et Psychanalyse – Renaud Barbaras / Jocelyn Benoist - *Ibid...* p.140 par Jocelyn Benoist).

³⁶⁴ DUPORTAIL Guy-Félix - *Du réel* - Hermann - France février 2017 - p.9

Un ouvrage, un opus littéraire, qui serait l'équivalent d'une prise de parole ? Guy Félix inscrit son œuvre dans le vivant dans cette continuité du vécu qui appelle une suite à donner à partir d'un éclairage « sans cesse renouvelé ».

Le déroulé de son cours dans la dynamique de ce penser en constant devenir avait donc la vertu d'une ouverture permanente sur le futur, dans l'exercice « d'un agir vers l'essence » . Ainsi des « Méditations cartésiennes » de Husserl, en passant par le concept de chair et celui de nœud de trèfle chez Merleau Ponty débouchant sur le nœud borroméen de Lacan, la voie était ouverte jusqu'à ce dernier cours où il intervint pour conclure à propos de la transgression que représentait la fête du Veau d'Or relevant selon lui du domaine de la jouissance qui, en s'inscrivant dans le domaine du sacré correspondait à un crime obligatoire ... Voulait-il faire référence au monde consumériste dans lequel nous sommes plongés?

L'intentionnalité, pierre de touche de la phénoménologie et la désobjectivation qu'elle entraîne³⁶⁵ n'ont-ils pas entamé la dynamique du penser de Guy Félix qui en constitue l'essence même, en ce qu'elle est inséparable du mouvement lié à la Vie et à la *chair*. Nous avons l'avons suivi un trop court laps de temps sur son chemin, ce qui nous a conduit, du « mouvement »³⁶⁶ jusqu'à *l'entrelacs tourbillonnaire* qui participe du mouvement de l'existence mettant en correspondance toute la rationalité conceptuelle liée à la philosophie et à l'émergence du sensible qu'apporte la psychanalyse :

« L'apport essentiel du mouvement de l'existence, s'il n'est pas charnel, risque en effet de nous faire sortir du champ d'expérience où nous avons situé la possibilité d'un dialogue radical entre philosophie et psychanalyse. »³⁶⁷

Nous avons retrouvé les développements que nous avons faits à propos de la proximité de la représentation du poème tragique avec l'expérience de la cure - ce que nous avons partagé verbalement avec toujours en toile de fond la problématique de la souffrance qu'il abordait à partir du point de vue de l'analyste et non du « théâtral » - dans le chapitre qu'il consacre « *à la forme de vie analytique* » de son dernier ouvrage :

« Dans « *Personnages psychopathiques à la scène*, le théâtre apparaît en effet sous la plume de Freud comme le dispositif qui, par excellence, permet d'exposer la pratique de l'investigation psychanalytique. Ainsi, le drame, et plus particulièrement le drame psychopathologique, caractérisable par le fait qu'il met en scène la souffrance issue d'un conflit psychique entre une motion consciente et une motion inconsciente (comme c'est le cas exemplaire d'Hamlet) présente une analogie forte avec le processus de la cure. (référence faite au texte de « *Personnages psychopathiques à la scène* »)

Selon Freud, le drame psychopathologique offre au spectateur névrosé la possibilité de bénéficier de la purification des affects du héros, sous condition, toutefois, comme le précise Freud, que le dramaturge nous ait rendu sensibles les différents moments de la constitution du conflit psychique interne, tout en maintenant l'évolution du conflit dans une sorte de clair-obscur. Le spectateur névrosé devine alors son propre inconscient au fil de la narration théâtrale, à la manière d'un analysant sur le divan, mais aussi sans se heurter à ses

³⁶⁵ Il nous semble que le « Ne fais pas les choses pour les faire, mais fais en sorte que les choses se fassent » de Jean-Laurent Cochet donne un sérieux coup au concept d'intentionnalité que nous nous sommes efforcés de contourner tout au long de ce travail

³⁶⁶ dont il commente les trois définitions données par Patocka jusqu'à introduire le concept de *nœud tourbillon* dans « *Existence et psychanalyse* »

³⁶⁷ DUPORTAIL Guy-Félix - *Existence et psychanalyse - Ibid ...* p.39

résistances personnelles, tandis que le dramaturge(Shakespeare pour le coup) lui, en saisit clairement les rouages, à la manière du psychanalyste.

Grâce à ses analogies entre théâtre et psychanalyse, nous pouvons maintenant retenir la question du sens et du statut de la tragédie en psychanalyse, sans craindre de succomber à la fascination pour le malheur, comme nous le redoutions avec le personnage d'Antigone. Toutefois, pour mettre fin à toute ambiguïté, il faut, pensons-nous, faire un pas de plus, et *retailer* avec Nietzsche, la pierre du désir de l'analyste, c'est-à-dire aborder clairement la question de la tragédie dans la perspective d'un *dépassement* du malheur. Comme Nietzsche le dit explicitement dans *Ecce homo*, lorsqu'il revient sur son *Origine de la tragédie*.(référence au texte)

En contexte analytique, le dépassement du pessimisme signifie que le refoulement ne condamne pas l'individu aux souffrances de la névrose et à l'immobilisme de la résistance. *Avec Freud une catharsis est toujours possible pour surmonter la souffrance névrotique*. Telle est en somme la leçon de la lecture freudienne du drame théâtral. Ainsi, si nous suivons l'auteur de *Personnages psychopathiques à la scène, le désir de l'analyste apparaît nûment comme un désir de catharsis*. Ce désir ne met justement pas l'accent sur le désir du héros, mais bien plutôt sur celui du *dramaturge*, car c'est à ce dernier que Freud associe l'analyste. Un désir de purgation ou de purification des passions tristes n'équivaut donc pas à la quête d'un désir pur et encore moins à celle d'un désir de mort. Ce sont là des choses bien différentes. La purification vise le dépassement du conflit intérieur et du conflit qu'il entraîne. On pourrait encore rapprocher la catharsis de la distanciation brechtienne, en tant que celle-ci produit [...] une aliénation, de l'aliénation, comme disait Brecht. La purgation théâtrale peut donc bien être tenue pour le paradigme de la forme de vie analytique. Grâce au travail sur les passions induit par le dispositif théâtral, il nous est maintenant acquis que la psychanalyse, malgré son ancrage dans le conflit psychique, n'est pas une forme de nihilisme, qu'elle n'est pas une variante du ressentiment et du pessimisme. »³⁶⁸

Jean-Henri Fabre nous a également conduit jusqu'à ce que nous nommons *la sensation seconde*, émergence de ce que Proust appelle la félicité. Le « Grand Secret » en est une des manifestations, mais surtout avant d'être à même d'espérer toucher à ces moments d'authentique incarnation, il semble nécessaire, et c'est sans doute la leçon de Jean-Henri Fabre, ce à quoi Jean Rostand a été sensible, de reconnaître pour mieux les comprendre les limites épistémologiques du savoir. C'est à partir d'un savoir structuré par un travail qui rendra le questionnement d'autant plus pertinent que le travail sera approfondi, que Jean-Henri Fabre va s'interroger à propos du « Sphex à ailes jaunes ».

En s'interrogeant sur la façon dont le *Sphex flavipennis* paralyse ses proies, et notamment le grillon qui se trouve être sa proie favorite, Jean-Henri Fabre va se retrouver face à une situation surprenante quant à la façon de faire d'un Sphex qui, étant sur le point, au prix d'un dernier effort d'amener un grillon qu'il a traîné par les antennes jusqu'à l'entrée de « son antre », tergiverse avant de le conduire au fond d'une cellule construite pour que ses larves puissent y croître en se nourrissant du cadavre. En s'interrogeant à propos de la précarité des terriers comportant généralement trois cellules, sur le fait que les Sphex vivent en tribus, que des parasites pillards puissent occuper en de rares occasions une des cellules du terrier, Jean-Henri Fabre tente d'élucider la façon de faire du Sphex au moment où il est sensé descendre le grillon mort dans son terrier :

« Le Grillon est enfin amené à destination, et se trouve placé de manière que ses antennes arrivent précisément à l'orifice du terrier. Le Sphex abandonne alors sa proie, et descend précipitamment au fond du souterrain. Quelques secondes après, on le voit reparaître, montrant la tête au dehors, et jetant un petit cri

³⁶⁸ DUPORTAIL Guy-Félix - *Wittgenstein et Lacan - D'une thérapie à l'autre* - Editions Hermann collection Ttouché 2018 - p.122,123, 124, et 125

allègre. Les antennes du Grillon sont à sa portée ; il les saisit et le gibier est prestement descendu au fond du repaire.

Je me demande encore, sans pouvoir trouver une solution suffisamment motivée, pourquoi cette complication de manœuvres au moment d'introduire le grillon dans le terrier. [...]

Je citerai à ce sujet une expérience qui m'a vivement intéressé. Voici le fait : au moment où le Sphex opère sa visite domiciliaire, je prends le Grillon, abandonné à l'entrée du logis, et le place quelques pouces plus loin. Le Sphex remonte, jette son cri ordinaire, regarde étonné de çà et de là, et voyant son gibier trop loin, il sort de son trou pour aller le saisir et le ramener dans la position voulue. Cela fait, il redescend encore, mais seul. Même manœuvre de ma part, même désappointement du Sphex à son arrivée. Le gibier est encore rapporté au bord du trou, mais l'hyménoptère descend toujours seul ; et ainsi de suite, tant que ma patience n'est pas lassée. Coup sur coup, une quarantaine de fois, j'ai répété la même épreuve sur le même individu ; son obstination a vaincu la mienne, et sa tactique n'a jamais varié ..

Je n'ai donc que des soupçons à proposer pour expliquer l'opiniâtreté des Sphex à descendre au fond de leurs souterrains avant d'y introduire le gibier. Aurait-ils un autre but que celui de déloger un parasite survenu en leur absence ? C'est ce que je désespère de savoir, car qui pourra jamais interpréter les mille manœuvres de l'instinct ? Pauvre raison humaine, qui ne sait pas rendre compte de la sagesse d'un Sphex ! »³⁶⁹

C'est vingt ans plus tard (1899) que Jean-Henri Fabre écrira son opus sur le Chant du Grillon. C'est donc dès 1879 qu'il constate les limites de « la raison humaine » qui s'avère incapable de rendre compte d'une situation singulière sur laquelle l'entomologiste s'est penché en déployant déjà un savoir pourtant très riche qui s'avère insuffisant à élucider un comportement qui au demeurant relève d'une logique qu'il est impossible d'exprimer. La logique d'un raisonnement humain ne permet pas d'accéder à la logique d'un instinct (car le comportement du Sphex obéit à des règles qui s'apparentent à un rituel codifié). La rationalité ne serait donc pas une et indivisible, mais dépendrait de champs de sens « imperméables » les uns aux autres, selon les catégories du vivant définies rationnellement par la raison humaine. Le constat est fait à cette époque, que la rationalité, une rationalité, ne pourra rendre compte du vivant, et que sans doute le Sphex possède une sorte de sagesse, de « *sapience* ». Considérer l'autre, le Sphex, à partir de l'expression vivante qu'il propose à l'entendement humain dans ce qu'il peut avoir de différent mais d'intéressant parce qu'inexplicable et le considérer comme tel, participe d'un enrichissement du penser. Vingt plus tard, le chant du sensible (du grillon) lui donnera accès aux résonances du « Grand Secret », sans doute parce qu'il a déployé une « *poiésis entomologiste* » lui donnant accès à cette félicité qu'il évoque en compagnie de ses orphéonistes, au moment où la Grande Ourse lui offre *une distanciation* qui l'inscrit dans l'universalité.

Parler d'« *une sensation seconde* », c'est aussi faire référence à ce que Jean-Laurent Cochet appelait *l'intelligence sensible*, et lui rendre hommage, c'est réactiver sa pensée à partir de ces émanations intemporelles qui, comme un écho, résonnent notamment à partir de ce vécu que j'ai partagé avec lui lors de la présentation de la scène VIII de l'Acte IV de « L'Ecole des femmes » :

³⁶⁹ FABRE Jean-Henri - *Souvenirs entomologistes* - Série 1 chapitre 6 écrit en 1879 - source internet

« Quand je donne mes cours, c'est en me souvenant de mon « moi adolescent » que je parle à mes élèves du « moi » que je pressens chez eux.

Parcours initiatique qui se fait à travers le style d'un auteur qui nous exalte, par ses résonances, son lyrisme, sa poésie, même lorsqu'il s'agit d'un texte familier.

A travers le plaisir de savourer la langue, découvrir le goût de l'informulé.

Pour que devienne « nôtre » la pensée d'un personnage (après avoir été celle d'un auteur), nous devons nous conditionner d'une façon toute particulière.

Forme d'alchimie difficilement racontable.

C'est ce que voulait signifier Cocteau, je suppose, quand il disait que le poète n'est pas seulement « inspiré » mais « aspiré ».

On éprouve cette vérité à travers des états de *surconscience*, de *surréalité*.

Un surcroît de lucidité qui entraîne un surcroît de sensations.

S'effectue ainsi l'approche de l'autre.³⁷⁰

Ce serait donc le vécu de ces moments rares concernés par une *surconscience*, le moment de l'émergence de la *sensation seconde* participant de l'élan vers *l'essence* dont il est aussi question chez Jean-Laurent Cochet dans l'exercice du métier de comédien. C'est, il nous semble là, ce moment du « fondu » de la représentation au moment de « la remontée » du tissu mnésique, le moment où la représentation présente et la sensation *sépia* se fondent l'une dans l'autre, le moment où la scène et l'autre scène se confondent, que la *sensation seconde* « est ».

« Faire rejillir à la surface cette **sensation charnelle** qui permet au public de comprendre ce que pense le personnage, pas seulement ce qu'il dit »³⁷¹ correspond à la finalité de l'enseignement de Jean-Laurent Cochet, dont l'exigence le conduisait à la recherche de « Comme un « supplément d'âme » (sous-titre de son ouvrage) par le biais de la mise en œuvre d'une *intelligence sensible*, là où se retrouvent *la poiésis*, *le Grand Secret*, *le supplément d'âme* et *la félicité proustienne*.

Comme un dernier rappel théâtral, il nous semble opportun de ponctuer ce travail par un texte de Marcel Proust dans lequel, si tout n'est pas dit, au moins, « l'essentiel » s'y trouve:

³⁷⁰ COCHET Jean-Laurent - *Art et technique du comédien* - *Ibid ...* p.97

³⁷¹ *Ibid ...* p.84

« Rien qu'un moment du passé ? Beaucoup plus peut-être ; quelque chose qui commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux. Tant de fois au cours de ma vie la réalité m'avait déçu parce qu'au moment où je la percevais mon imagination qui était mon seul organe pour jouir de la beauté ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent ; et voici que soudain l'effet de cette dure loi s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait fait miroiter une sensation – bruit de la fourchette et du marteau, même titre de livre, etc, - à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence – et grâce à ce subterfuge, avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur. L'être qui était rené en moi quand un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue, à l'inégalité pour les pas des pavés de la cour Guermantes et du baptistère de Saint-Marc, etc... , cet être-là se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité en ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine qu'elle leur assigne. Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps que pourrait-il craindre de l'avenir ? ³⁷²

³⁷² PROUST Marcel - *Le temps retrouvé* - *Ibid* ... Editions GF corrigée et mise à jour en 2011 - p.269 et 270

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE

- *La politique* - Vrin - traduction J. Tricot - Mayenne janvier 2005 - p.582 - p.584 et 585 - p.583
- *Poétique* - Le livre de poche classique - traduction Michel Magnien - La Flèche 1990 - p.54 p.152 - p.92 et 93 - p.93 et 94 - note p.161 - p.100 - p.105 - p.107 - p.94
- *Ethique à Nicomaque* - Garnier Flammarion - traduction Jean Voilquin - Tours premier trimestre 1965 - p.53
- Editions Tricot - traduction Jules Tricot - Condé-sur-Noireau octobre 2012 - p.107 et 108

ARTAUD Antonin

- *Le théâtre et son double* - Editions Payot et Rivages Petite bibliothèque PAYOT Classique – Barcelone janvier 2019 - p.158, 159 et 160

ASSOUN Paul Laurent –

- *Le corps inconscient du fantasme* - PUF - Revue Française de psychosomatique 2016.

BARBARAS Renaud et BENOIST Jocelyn

- *Phénoménologie et psychanalyse : Hommage à Guy-Félix Duportail* - Editions Hermann 2021 - p.139 - 157, p.140

BAVELIER Ariane et VERTALDI Aurélia

- *Article du Figaro du 10/11/2020*

BENOIST Jocelyn

- *Language, Truth and Democracy* - chapter in Essays in Honour of Jesus Padilla Galvez
- *L'adresse du réel* - VRIN - Condé-sur-Noireau février 2017- p.297 et 298 - p.299

BERGER Frédérique

- *Enfances et Psy 2011* - source internet- n° 53 p.131

BRECHT Bertolt

- *Petit organon pour le théâtre plus additifs travaux 4* - LARCHE - traduction Jean Tailleur - Alençon 1er trimestre 1978 - p.71 - p.14- p.95 et 96 - p.107 et 108

BUCHNER Georg

- *Woyzeck fragments complets* - Editions L'arche - traduction Bernard Chartreux, Eberhard Spreng et Jean-Pierre Vincent - Lonrai septembre 1993 - p.48 - p.9 - p.27 et 70

CHATELET François

- *Platon* - Folio Essais - La Flèche octobre 2008 - p.24

COCHET Jean-Laurent

- *L'art et la technique du comédien* - Edition Pygmalion - France janvier 2010 - p.90 - p.91 p.20 - p.23 et 24 - p.50 - p.25 et 26 - p.20 et 32- p.33 - p.91 - p.80 - p.85 et 86 - p.105 - p.74 p.79 - p.47 et 48 - p.62 - p.97 - p.84

DAGOGNET François

- *Le vivant* - 1994- Bordas Philosophie Présente - Saint-Etienne deuxième trimestre 1988 - p.8

DIDEROT Denis

- *Paradoxe sur le Comédien* - Editions Climats 1991 - Saint-Amand- Montrond septembre 1991 - P.22 et 23 - p.31 - p.69 et 70 - p.23 - p.89 et 90

DUPORTAIL Guy- Félix

- *Existence et psychanalyse* - Hermann collection Tuché - France janvier 2016 - p.35 - p.110 p.141 - p.39
- *Du réel* - Hermann - France février 2017- p.17 - p.9
- *Une chair à réparer: le noeud manqué de Merleau-Ponty* - Essaim 2009 n°23 - source internet - p.51 à 68
- *Wittgenstein et Lacan -D'une thérapie l'autre* - Hermann collection Tuché 2018 - p.122,123,124 et 125

FABRE Jean-Henri

- *Souvenirs entomologiques sixième série chapitre 14 "Le Chant du grillon"* - source internet - texte établi en 1899 -
- *Souvenirs entomologiques série 1 chapitre 6 "Le sphex à ailes jaunes"* - source internet - texte établi en 1879

FREUD Sigmund

- *L'interprétation du rêve* - PUF Quadrige - traduction Janine Altounian, Pierre Cotet, René Lainé, Alain Rauzy et François Robert - Lonrai 61250 octobre 2013 - p. 302 - p.301 - p.304 traduction de Donner) p.304 (51, note ajoutée en 1914) p.306 - p.305 p.73
- *Lettre à Fliess, extraits 15/10/1897 - Lettre à Fliess, extraits 15/03/1898 (55)*
- *Malaise dans la civilisation* - PUF - traduction Odier C. et Odier J. - Vendôme 1981 - p.37 - p.51 - p.72 - p.86
- *Pulsions et destins des pulsions* 1915- Editions "In Press" collection Freud en poche - traduction Hélène Francoai - avril 2017 - p.27, 28 et 29 - p.56
- *Personnages psychopathiques à la scène 1905-1906 publié en 1942* - Freud et la création littéraire - Quadrige PUF - traduction A. Rauzy... France 2019 - p.25
- *Cinq psychanalyses* - PUF bibliothèque de psychanalyse - traduction Marie Bonaparte et Rudolph M. Lowenstein - Vendôme janvier 2003 - p.103

GRACQ Julien

- *Les eaux étroites* - José Corti 1976 - Mayenne septembre 2001 - p.57 -
- *Le rivage des syrtes*- José Corti - Mayenne 1er trimestre 2008 - p.109 et 110

GREEN Harry Philip

- *But now I know* - chanson - traduction J.L. Dabadie

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W.

- *La dialectique de la raison* 1983 - Gallimard collection Tel - traduction Eliane Kaufholz-Mesnil sur l'Estrée septembre 2011 - P.73

LA FONTAINE Jean de

- *Le laboureur et ses enfants extraits fable IX*

LACAN Jacques

- *Séminaire VIII* - Seuil - Evreux mars 1991- p.101 - p.100 - p.102 - p.158 - p.122 - p.155 - p.51 - p.373 et 374 - p.77 et 78 - p.79 - p.170, 171 et 172 - p.176
- *Séminaire VII* - Seuil collection Champ Freudien - Lonrai 61250 septembre 1986 - p. 285 et 286 - p.291
- *Séminaire VI* - Editions de La Martinière - Lonrai juin 2013 - p.300 - p.305 - p.306 - p.125 et 289 - p.291 et 293 - p.380 - p.292 - p.291 et 396 -p.509 - p.510 - p.289 - p.332 - p.306 - p.305
- *Ecrits II* - Seuil - octobre 1999 - p.27 - p.125 - p.135 - p. 126 et 136 - p.136 - p.127
- *Ecrits I* - Seuil - octobre 1999 - p.93

LACROIX-NEUBERTH Régine

- *Technesthésie illusion réalité* -Centre expérimental de recherches de psychologie collective - 3ième trimestre 1979 - p.39 et 40

LAMARTINE Alphonse de

- *Harmonies poétiques et religieuses*- Livre III - Harmonie II (extrait) *Milly ou la terre natale* - source internet

LAPLANCHE J. et PONTALIS J.B.

- *Vocabulaire de la psychanalyse* - PUF - Paris 2007

LEROY Georges

- *Grammaire de diction française* - La pensée moderne collection Mellottée - France 1er trimestre 1968 - p.139 et 141 - p.140

LOBO Anna Lucia

- *Freud face à l'Antiquité grecque: le cas du complexe d'Oedipe* - Thèse - source internet -

- MARX Karl
 - *Le Capital* - Editions Sociales - traduction Joseph Roy entièrement révisée par l'auteur - Mayenne mai 1971 - Tome premier p. 114 à 122
- MERLEAU-PONTY Maurice
 - *L'œil et l'esprit 1985*- Gallimard Folio Essais - Saint-Amand juillet 2012 - p.43
- MOLIERE (POQUELIN Jean-Baptiste)
 - *L'Ecole des femmes* - Scène VIII Acte IV - Editions les Belles Lettres Paris 1969 - p.267 à 271
- MUSSET Alfred de
 - *On ne badine pas avec l'amour* - Acte II, scène V
- NACCACHE Lionel
 - *Le Nouvel inconscient (Freud, le Christophe Colomb des neurosciences) février 2009* - Odile Jacob, poche - juin 2018 - p.272, 276 et 277 - p.295 et 296 - p.297 - p.298 - p.172 et 173 p.319 - p.324 - p.236 - p.320 et 321 - p.437 et 438
- NOIZET Georges
 - *Des conduites à la personnalité - Notes du cours de 1967 à 1968* - source internet
- PASCAL Blaise
 - *Les pensées -Disproportion de l'homme pensée 72* - source internet-
- PLATON
 - *Protagoras et autres dialogues (dont Gorgias)* - Garnier Flammarion - traduction Emile Chambry - France second semestre 1967 - p.227
 - *Apologie de Socrate* - Garnier-Flammarion - traduction E. Chambry - Tours quatrième trimestre 1965 - p.55
 - *Le Banquet* - Les Belles Lettres - traduction Paul Vicaire - Paris second trimestre 1992 - p.36
- PROUST Marcel
 - *Du côté de chez Swan* - Gallimard collection Folio - Saint Amand Montrond octobre 1980 - p.412 et 413 - p.60 - p.58 et 59 -p.59 et 60 - p.61 - p.268
 - *Le temps retrouvé* - GF Flammarion dépôt légal septembre 2011- France novembre 2019 - p.262 - p.263 et 264 - p.269 et 270
- SAUSSURE Ferdinand de
 - *Cours de linguistique générale* - Editions Payot - Saint -Amand- Montrond (Cher) août 1992 édition 1972 première publication 1916 - p.156 - p. 419 note 61 - p.28 et 29
- SHAKESPEARE William
 - *Hamlet* - Folioplus classiques - traduction Jean-Michel Déprats - imprimé en Espagne septembre 2014 - p.99 - p.101 et 102
 - *Hamlet* - Gallimard Editions La Pléiade - France octobre 1977 - traduction André Gide - p.692 et 693 - p.629 - p.652 et 653
- SOPHOCLE
 - *Théâtre complet* - GF Flammarion - traduction Robert Pignarre - Malsherbes 45330 troisième trimestre 1964 édition 2013 - p. 112 (25) p.129 (50)
- TSUDA Itsuo
 - *Le non-faire* - Le courrier du livre - Alençon 4ième trimestre 1977 - p.14
 - *La voie du dépouillement* - Le courrier du livre - Breteuil sur Iton - 1er trimestre 1975 - p.30
- VAN LYSEBETH André
 - *J'apprends le yoga* - Flammarion 2ième édition - imprimé en Belgique 1968 - p.96

REMERCIEMENTS

Il nous apparaît que toute ma reconnaissance et toute ma gratitude doivent être adressées en premier lieu à Monsieur Jocelyn BENOIST, mon maître de thèse, sans qui cette thèse n'aurait pu exister. Qu'il soit remercié pour son écoute, sa bienveillance, sa disponibilité, la pertinence de ses judicieux conseils ainsi que pour l'aide logistique qu'il m'a apportée lors de la mise en forme de la thèse. Merci Jocelyn pour votre présence et votre amitié.

Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans Guy-Félix DUPORTAIL qui a permis que je puisse reprendre des études après de nombreuses années d'interruption. Qu'il soit remercié pour son écoute et pour la confiance qu'il a pu m'accorder en acceptant d'être mon maître de thèse. Qu'il soit également remercié pour les échanges fructueux que nous avons pu avoir et qui m'ont permis de structurer ce travail. Merci à vous Guy-Félix pour m'avoir accompagné de votre bienveillance durant les années où vous étiez présent à mes côtés. Avec mes plus respectueux hommages et mon meilleur souvenir.

Je tiens à remercier également Madame Aurélie PFAUWADEL (Maîtresse de conférences à l'Université Paris 8), Monsieur Lionel NACCACHE (Professeur au CHU Pitié-Salpêtrière), Monsieur Laurent PERREAU (Professeur à l'Université de Franche-Comté) et Monsieur François REGNAULT (Maître de conférences honoraire à l'Université Paris 8) pour avoir accepté de juger cette thèse. Merci à vous.

Que Monsieur André HERAUD (1928-2016), professeur d'Art dramatique au Conservatoire de Dijon pour l'empathie qu'il m'a accordée et pour la richesse humaine de son enseignement et Monsieur Jean-Laurent COCHET (1935-2020) dont l'enseignement m'a permis de m'ouvrir au Monde soient grandement remerciés. Merci à vous, André et Jean-Laurent. Avec tous mes respectueux hommages et mon meilleur souvenir.

Que Madame Denise de CASTILLA, psychologue et graphologue auprès des tribunaux, pour toute l'affection qu'elle m'a accordée et Monsieur Gilbert MOITREL, psychiatre et psychanalyste, pour la bienveillance et l'humanité qu'il a pu développer à mon endroit, soient grandement remerciés. Merci à vous, Denise et Gilbert. Avec mes plus affectueux hommages et souvenirs.

Qu'enfin cette thèse soit dédiée à **ANNE-MARIE**, mon épouse, qui a su me faire partager son sens de la vie grâce à l'écoute et à la tolérance qu'elle a prodiguées à mon endroit en m'en faisant apprécier les vertus. Avec mes hommages les plus empreints d'amour.

Merci à Yvonne et Henri, mes parents, pour tout ce qu'ils ont fait pour moi.

Merci à Pierre et Antonin, mes enfants pour l'aide informatique qu'ils m'ont apportée lors de l'élaboration de cette thèse et pour la présence qu'ils m'accordent.

Merci à Frédéric, mon neveu, pour son aide et les échanges que nous avons pu avoir à propos de ce travail.

Merci à Benjamin, pour sa précieuse aide informatique.

Résumé:

En référence à Jean-Henri Fabre, s'interrogeant sur les palpitations et les résonances de la Vie dans son *Harmas* de Sérignan du Comtat, il apparaît que la Vie ne peut être circonscrite au seul champ de la rationalité. Nous avons tenté de montrer que la Vie, dans son acception la plus large, "fait sens" et se livre chez l'homo sapiens dans une osmose indéfectible entre le rationnel et le sensible, essentiellement dans un mouvement et un souffle dont nous avons essayé de saisir l'ontologie en les inscrivant dans ce que nous avons nommé *l'entrelacs tourbillonnaire*. Le poème tragique nous est apparu le lieu privilégié où les émergences de la *catharsis*, comme celles de *l'abréaction* dans le cadre de la cure analytique, attestent d'une synergie entre le rationnel et le sensible porteuse d'un écho vivant qui fait sens dans la *résonance des finales* de chaque séquence parlée, ce qui participe selon Jean-Laurent Cochet de l'intelligence sensible. C'est aussi en convoquant les échos de l'inconscient freudien délivrés par le rêve, les lapsus, les actes manqués, etc ... qu'il nous est apparu que la synergie *rationnel-sensible* relevait de mutations énergétiques que les neurosciences repèrent et quantifient, tout en autorisant une mise en perspective du rapport entre les représentations psychiques (qu'elles appartiennent au présent ou relèvent du tissu mnésique réactivé engendrant des *représentations sépia*) et les sensations. Cette mise en rapport, lors d'un empiètement du passé sur le présent participe de la libération de l'essence des choses en permettant à l'homme, alors affranchi de l'ordre du temps, d'accéder au "Grand Secret", cher à Jean-Henri Fabre.

mots clefs: osmose indéfectible, résonance des finales, synergie rationnel-sensible, entrelacs tourbillonnaire, espace sépia, Jean-Laurent Cochet, Jean-Henri Fabre.

Abstract:

In the footsteps of Jean-Henri Fabre, who questioned the palpitations and resonances of Life in his *Harmas* of Sérignan du Comtat, we think that Life cannot be circumscribed to the field of rationality. We have attempted to show that Life, in its widest acception, "makes sense" and delivers itself, for the homo sapiens, in an indefectible osmosis between the rational and the sensory, mainly through a motion and a breathing, the ontology of which we have sought to capture by framing the mind in what we have named the "*alive, body and cortical interlacing*". The tragic poem appears to us as the favoured place where the emergences of *catharsis*, as well as those of *abreaction* in the context of the analytic treatment, attest a synergy between the rational and the sensory, carrying a living echo that produces sense in the *resonance of the finals* of each spoken sequence, a process which, according to Jean-Laurent Cochet, partakes of sensory intelligence. It is also by convoking the echoes of the Freudian unconscious that are liberated by dreams, and by lapsus and other slips, that it became apparent to us that the *rational-sensory synergy* gets realised through energy mutations that are detected and quantified by neurosciences, while it also permits a perspective on the relation between psychic representations (either belonging to the present or proceeding from the reactivated memory generating *sepia representations*) and sensations. That relation, at a moment when the past comes to trespass on the present, partakes of the liberation of the essence of things, by allowing man, then freed from the order of time, to access the "*Grand Secret*", held dear by Jean-Henri Fabre.

Keywords: indefectible osmosis, resonance of the finals, rational-sensory synergy, "alive, body and cortical interlacing", sepia space, Jean-Laurent Cochet, Jean-Henri Fabre

