

Les scènes indésirables

penser / rêver

COLLECTION DIRIGÉE PAR
MICHEL GRIBINSKI

Pierre Bergounioux
Où est le passé
entretien avec Michel Gribinski

Theodor W. Adorno
La psychanalyse révisée
traduit de l'allemand par Jacques Le Rider
suivi de

Jacques Le Rider
L'allié incommode

Henri Normand
Les amours d'une mère

Nathalie Zaltzman
L'esprit du mal

Christian David
Le mélancolique sans mélancolie

Paul-Laurent Assoun
Le démon de midi

Adam Phillips
Winnicott ou le choix de la solitude

Jean-Michel Rey
Paul ou les ambiguïtés

Michel Neyraut
Alter Ego

Jeanne Favret-Saada
Désorceler

Adam Phillips
Trois capacités négatives

MICHEL GRIBINSKI

Les scènes indésirables

penser / rêver

ÉDITIONS DE L'OLIVIER

ISBN 978.2.87929.910.5

© Éditions de l'Olivier, 2009.

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Excerpt of the full publication

Pour Adam Phillips

Avant-propos

Quand je pense à ce qui est indésirable, ce sont des scènes concrètes qui viennent. Comme si une scène concrète était la plus petite fraction nécessaire à la pertinence d'une représentation indésirable. Une « représentation indésirable », c'est, pour le dire en termes vagues, qu'une chose arrive dont on ne voulait pas, qui s'impose à l'esprit jusqu'à le diriger là où il s'était construit pour que cela, précisément *cela*, n'ait pas lieu. Cela : par exemple, le signifiant auquel on obéit sans le savoir vraiment ; le déroulement de la vie qu'on ne peut empêcher, de même qu'il ne semble pas possible d'interrompre l'évolution, réglée par des lois, d'une tragédie classique ; le rejet d'une personne, *persona non grata*, ou de plusieurs et on les appelle alors des indésirables.

Une scène concrète est, je trouve, ouverte : on peut y entrer. Elle a une architecture avec des angles, des avenues, des obstacles que l'on peut voir ou dont on sent la présence invisible, des passages que l'on peut emprunter. C'est un relief qui est comme franc – si cela a un sens de faire cette sorte de confiance au concret puisque, sous ce

nom, on ne trouve toujours plus ou moins que ce qu'on a isolé, ce dont on a fait le choix sans s'en aviser. Il n'empêche : avec la pensée de ce qui est indésirable, il me faut une scène pour ainsi dire tangible, que cela ait un sens immédiatement partageable, et que je puisse m'y introduire franchement. Entrer dans un scénario comme on entrerait ouvertement sur la scène d'un théâtre si c'était possible, dans le déroulement d'une tragédie, au vu de tout le monde, après avoir pris son élan, son courage parce que l'on ne sait pas bien ce qu'on va faire. Mais on sait qu'on veut, qu'on voudrait intervenir sans ménager les ressorts entrevus de la scène – et y intervenir sans retenue : j'ai le sentiment enfantin qu'il faudrait nous mettre à l'épreuve tout entiers, la scène et moi. Qu'il me faut éprouver comment je pourrais empêcher l'indésirable de se produire, comment je devrais en détourner le cours, peut-être aussi m'en détourner et d'un seul coup m'y apercevoir, et d'un seul coup m'y dissoudre. Bref, prendre la mesure du désir qui y est enfoui. Et, naturellement, dans ce désir je trouve le mien. À d'autres moments je pense que, non ! rien de moi ne s'y trouve ni retrouve.

Le détour obscur, et voir – ou se voir. Ce double mouvement contraire, cette implication absolue dans une démarche accidentée, où l'accident et la lumière vont ensemble, telle est, pour moi, la pensée, la personne même de quelqu'un dont la disparition, des années plus tard, continue de me fâcher : Pierre Fédida. Et tel est ce qui me saisit si fortement dans ses derniers travaux, qui

concernaient la déshumanité et sont publiés dans un livre, *Humain / Déshumain*, dont il sera question plus loin. La déshumanité : celle, d'abord, de personnes en analyse, quand « sont en train de se défaire le visage, les mots, la voix, la reconnaissance même des réactions chez l'autre ¹ » (et l'imprécision de cette phrase où l'on ne sait pas de façon certaine qui est l'autre, si c'est le patient pour l'analyste, ou le reste du monde pour le patient, cette imprécision me convient, comme une ouverture) ; puis, à la suite de Primo Levi, la déshumanité qui signifie qu'une violence faite à l'humain a visé son anéantissement, au-delà de l'individu de chair et d'os, et que cette violence est l'atteinte faite à la culture humaine, donc à la civilisation de soi. Les deux sont liées centralement, organiquement, par la langue, et les deux – culture humaine et civilisation de soi – se dénouent lorsque la langue ment. C'est-à-dire lorsque la langue est violentée de telle sorte qu'on l'est soi-même, parce qu'elle fait mentir ce qu'elle porte de désirant, de désirable.

La langue nazie, sa construction mensongère, était l'une des représentations culturelles plus « déshumaines » qu'inhumaines que parcourait Fédida. Ces représentations, c'étaient des images qu'il fallait admettre en soi alors même qu'elles y menaient déjà leur vie si peu admissible – et il

1. P. Fédida *et al.*, *Humain / Déshumain*, PUF, « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2007, p. 14. Le texte de Pierre Fédida (1934-2002) est la transcription de son dernier enseignement, suivie dans ce livre par des contributions à un colloque du Centre d'étude du vivant, organisé par Jacques André à Sainte-Anne en avril 2006.

les transformait en des scènes de pensée. La pensée faisait avec lui, de même que dans l'analyse, une lente plongée au cœur de la vie, un chemin lent, ou plutôt sans cesse repris et irrésistiblement progressif comme celui qu'ouvre un peuple en marche – et, brusquement, autre chose arrivait. On se retrouvait comme dans un conte ou un roman quand, d'un coup, tout a changé sans que l'on ait eu le temps ni seulement l'idée d'y porter attention. Tout d'un coup, cela avait changé : au détour d'une conversation ou d'une discussion avec Pierre Fédida, un mot s'était inventé entre deux représentations qui semblaient soudées. Entre ces deux représentations, la langue avait cessé de mentir. On les voyait différemment et, dans leur fragmentation, leur séparation même, un jour se faisait.



On cherche une cohérence. Dans la langue, dans la vie de l'esprit – et sans doute à tort, car les choses sont constituées par des ruptures, des séparations, et ne sont pas continues. Du coup, on va et vient entre une sorte de système interne de ruptures, de discontinuités, et les grandes fractures du monde extérieur : on cherche une cohérence entre ce qui manque dedans et ce qui manque dehors. Et, comme on sait que l'on institue toujours peu ou prou le « dehors » pour le faire servir quelque but intérieur à soi-même et obscurément poursuivi, pour qu'il assigne un sens, une

logique à ce but et à ce que l'on éprouve comme notre « dedans » ; comme on institue le dehors pour qu'il serve de réponse au présent énigmatique, on a tendance à s'attarder aux lieux et aux temps où le manque de continuité extérieure est si patent qu'on cesse de se demander, tant c'est énorme, pourquoi on voit ce manque, quels yeux en organisent la perception, quelle fonction il a dans le secret de soi. Il faut d'abord que ce soit énorme, en effet, radicalement différent, pour que l'indésirable apparaisse comme une catégorie absolue, étrangère. Les questions (Est-ce mon regard qui institue catégoriquement ce que je vois ? À quoi me sert mon regard ?) sont essentielles, mais elles viendront ensuite.

Ici, la catégorie qui semble absolue, l'acte indésirable devenu scène – une scène au seuil de laquelle on hésite absolument, si une telle expression a un sens –, la catégorie que l'on tient pour une rupture étrangère, pour déshumaine, sera surtout relative au Lebensborn. C'est le nom de l'entreprise nazie de la désindividuation d'enfants (chrétiens) « germanisables » et du meurtre de masse de ceux qui se révèlent n'être pas « germanisables », créée par Himmler en 1935 et poursuivie dix ans. Le nom « Lebensborn » n'évoque généralement rien de spécifique aujourd'hui. Je rappelle plus loin ce dont il s'agit, dans un chapitre qui peut être rattaché à chacun des autres.

L'indésirable absolu a quelque chose d'énigmatique et, au bout du compte, il s'agit toujours d'essayer de comprendre. C'est peut-être lorsqu'on n'y parvient pas qu'on est le plus près.

I

Des scènes indésirables

C'est comme lors d'une cure psychanalytique : lorsqu'on n'y comprend plus rien, que les catégories de l'entendement se font sourdes, ou qu'elles sont trop actives au contraire, on sait qu'on est entré sur une scène différente, qui semble inconnue, où l'indésirable cherche une issue : la scène de l'analyse. Pour le dire d'un trait : la scène de l'analyse a lieu là où il y a de l'indésirable. Mais on sait aussi que si l'indésirable domine, alors peut venir l'envie impérieuse de le chasser et la scène avec lui, et il n'y a plus d'analyse. Il y a seulement des présences immobiles, et les mots et le silence sont pour rien.

Je ne me référerai pas seulement à la cure analytique : la scène de l'analyse peut être un peu partout, ne pas se cantonner au divan. La scène de l'analyse peut être, par exemple, dans une fiction littéraire – contrée immense où l'on travaille à agrandir la conscience que nous avons de notre réalité, à en décrire l'énigme, où Freud élut ses précurseurs, où nous continuons sans cesse d'élire les nôtres sans oser le plus souvent le dire ou même le penser. Aussi est-on heureux de voir la place que certains analystes

font aux écrivains, de voir ce qu'ils leur demandent, au contraire de ce qui se produit généralement quand le psychanalyste ne *demande* rien à un texte de fiction mais lui *propose* une interprétation.

Ou bien la scène de l'analyse peut être une étude scientifique, de celles dont l'intuition est si décalée, si à l'écart de tout préalable que l'homme de science s'en détourne habituellement. C'est le cas de l'étude de Karl Abel sur le sens opposé des mots originaires¹, où le destin de la langue affirme le caractère tragique de sa nature même, quand on ne fait plus bien la différence entre nature et structure, et que le mot qui veut dire quelque chose en vient à dire son contraire.

La scène de l'analyse peut être partout, et donc aussi au dehors de soi, dans un monde que l'on ne sait pas trop comment appeler, qui est celui des rapports de l'individu à la collectivité, à la communauté des hommes. La psychologie individuelle croit percevoir ces rapports : elle les

1. Le philologue et égyptologue Karl Abel (1837-1906) écrivit en 1884 une brochure, *Über den Gegensinn der Urworte, Sur le sens opposé des mots originaires* : elle prit une importance considérable pour Freud qui donna le même titre à sa propre contribution. Le rêve – langue originaires s'il en est – ne traite en effet pas autrement ses éléments : il « prend la liberté de représenter par le désir de son opposé » n'importe lequel d'entre eux (S. Freud, « Sur le sens opposé des mots originaires » [1910], *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 51). La concordance des représentations contraires (exemple connu de l'objet tabou, à la fois sacré et impur), l'absence de contradiction dans l'inconscient ont exercé une fonction majeure dans l'œuvre freudienne. Les propositions d'Abel ont, depuis, été critiquées, notamment par Benveniste dans « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » (1956), *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

constitue en les instituant. Sa perception est, de ce fait, en partie imaginaire, et en partie soumise à un réel, à des phénomènes dont la psychologie sociale, l'histoire, l'économie tentent de saisir les déterminations.

Ces déterminations sont blessantes : elles sont un lieu objectif de constitution du sujet. Car la subjectivité n'est pas tout, et pas le but ultime d'une cure qui introduit le sujet à la généralité et à la collectivité humaines. La cure n'est pas une synthèse de l'individu en majesté, mais bien plutôt la lente ontogenèse de sa décomposition. Et le sujet décomposé de la cure fera connaissance avec les éléments négatifs qui le constituent, avec son appartenance à ce qui n'est pas lui, avec le destin clivé de cette appartenance. À la place du fameux « avènement de mon désir » à la mode d'il y a trente ans, on rencontre en vérité l'*indésirable*. Le destin des pulsions sur la scène de l'analyse, c'est l'indésirable.

Qu'est-ce qu'une scène ?

En disant « scène », je n'ai pas en tête le modèle de *die Szene*, de la scène primitive, si compacte, avec son équilibre de désir et d'indésirable, mais celui de *die Bühne*, les planches du théâtre, le dispositif scénique du théâtre fait de quatre parois, trois réelles et la quatrième fictive qui sépare la scène de la salle, les acteurs des spectateurs (le dispositif est sans doute d'abord mental, puisque sans cette séparation, la première, la scène primitive, ne serait pas concevable).

C'est ce qu'on appelle « le théâtre à l'italienne » depuis que l'architecte Palladio l'a inventé et fabriqué à Vicence en 1580, pour ce qui devait n'être qu'une représentation unique de l'*Œdipe roi* de Sophocle – dispositif scénique que l'on voit encore aujourd'hui à Vicence et dans la plupart des théâtres que nous connaissons. L'invention de Palladio a en effet transformé l'architecture des théâtres et, définitivement, notre façon de voir le monde. Cette scène-là est exigeante, avec le texte, avec la construction, faute de quoi le spectateur est au théâtre comme Lévi-Strauss disait qu'il l'était : avec le sentiment de se trouver chez le voisin du dessous. La paroi fictive qui sépare l'acteur du spectateur, le texte et sa structure l'édifient sans cesse. Et elle existe dans la cure, cette paroi fictive. Le psychanalyste en a la perception chaque fois qu'il met en scène le passé de son patient, pour lui-même ou à voix haute, et qu'il sait que sa construction a le même devenir que le théâtre de Palladio, qu'elle est conçue pour être éphémère, qu'elle n'a de lieu que dans cette occasion, et que pourtant elle fait son entrée dans la réalité qui, du coup, s'en trouve changée. Si cette contradiction tragique entre un lieu éphémère, virtuel, et la réalité permanente ne se produit pas, on est saisi dans la cure par le même sentiment pénible qu'au théâtre, l'impression assommante d'être tombé chez le voisin du dessous, et la séance dérape vers le raisonnable ennui à deux parce qu'on se retrouve en train de faire de la psychologie, de la science, du sérieux. Comme l'a écrit Josef Ludin dans une phrase constamment éclairante, « la scientificité est un essai pour changer le tragique en

sérieux¹ ». Les mots y sont communs dénominateurs. Or la scène analytique veut tout autre chose : non du commun mais du singulier, et rejoindre le hors norme, le déséquilibre de chacun. Elle veut une psychopathie de ses conditions. Le fameux « cadre » auquel l'analyste se réfère si facilement aujourd'hui et qui fait maintenant partie du vocabulaire commun à l'analyste et au patient (« Et en ce qui concerne le cadre ? », demandent pudiquement les patients quand vient le moment de s'enquérir des honoraires ou de l'heure des séances) trouverait ici de quoi être repensé.

Peut-être n'a-t-on pas assez considéré le titre des six ou sept pages que Freud a écrites sur les « Personnages psychopathiques à la scène² », *auf der Bühne*. Ces pages et ce titre font penser que la scène de l'analyse n'est accessible, n'est présente que lorsque les personnages en jeu sont effectivement psychopathiques, et que la scène elle-même est psychopathique. Pierre Fédida souligne à juste titre dans *Humain / Déshumain*³ que le mot *psychopathisch* n'a pas, dans le petit texte de Freud, la signification de délinquance qu'on lui donne d'ordinaire en français. Et pourtant, ces personnages, héros tragiques, sont des meurtriers et des criminels sexuels. On pourrait dire « personnages dérangés à la scène » : leur dérangement est dérangeant et, dans

1. J. Ludin, in M. Gribinski et J. Ludin, *Dialogue sur la nature du transfert*, PUF, « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2005, p. 90.

2. S. Freud, « Personnages psychopathiques à la scène » (1905), *Résultats, idées, problèmes I*, PUF, 1984.

3. P. Fédida, *Humain / Déshumain*, op. cit., p. 89.

l'index des *Gesammelte Werke* de Freud, le mot *psychopathisch* est associé au *Wahnsinn*, à la folie qui produit un effet d'inquiétante étrangeté sur qui en est témoin. Ou on pourrait dire « démons à la scène », en suivant un destin des manifestations de la folie dans l'essai sur « L'inquiétante étrangeté ¹ ». Comme on dit « le baromètre est à l'orage », la scène est au démoniaque – ou au démonique, l'un ne va pas sans l'autre. Ce n'est pas une question d'identification avec des héros délinquants, meurtriers, incestueux. Cela se passe ailleurs que dans le contenu : la scène doit répondre formellement, impérativement à une condition folle, une condition d'étrangeté, radicalement non scientifique, non sérieuse. Freud écrit que pour que la scène soit le lieu authentique des choses, « la motion au combat [...] ne doit jamais recevoir un nom distinct ² » : la condition d'étrangeté nécessaire est celle de la *nomination indistincte*.

« C'est quand il tombe sur la tête... »

Dire sans donner de nom distinct met évidemment la raison en difficulté, ne répond pas à l'exigence légitime d'une technique vraisemblable, et l'on se trouve ici tout

1. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, op. cit.

2. Ou un nom signifiant, *ein deutlicher Name*. La procrastination si bizarre d'Hamlet – et qui reste, je trouve, absolument inquiétante malgré cent ans de psychanalyse – est un exemple de nomination indistincte de motion œdipienne.

près de l'héroïne de Lessing¹ qui disait que « celui qui ne perd pas sa raison dans certaines circonstances n'en a pas à perdre ». Pierre Fédida parle de « ressource animiste », souligne la capacité de l'analyste d'animer l'inanimé, et insiste : il « faut devenir fou pour entendre, [sans quoi] l'interprétation ne vaudra rien ».

On se trouve également tout près de l'héroïne de Marie Desplechin, qui raconte de son analyste que « c'est quand il tombe sur la tête que Monsieur Honigsberg est le plus convaincant² ». Devenir fou pour entendre veut ainsi dire quelque chose de très modeste, puisque c'est l'oreille du patient qui en décide. Devenir fou veut dire deviner où est l'oreille du patient, et qu'en transportant la nomination sur une scène étrangère son oreille saura lui donner sa qualité indistincte nécessaire.

À la condition formelle de la nomination indistincte, j'en ajoute une seconde, qui reprend une autre indication de « Personnages psychopathiques à la scène ». Freud note que, dans certaines tragédies, notamment les tragédies grecques, le rideau se lève pour ainsi dire toujours au milieu de la pièce. La notation est saisissante pour le psychanalyste. Qu'il s'agisse de la cure, qu'il s'agisse de chacune des séances, qu'il s'agisse de ce qu'on appelle une « association libre » et qui est en réalité une dissociation, le rideau se lève au milieu d'une action qui a commencé avant et ailleurs.

1. Emilia Galotti, dans la pièce éponyme de Lessing, citée par Freud dans « Personnages psychopathiques à la scène ».

2. M. Desplechin, *Au bois dormant*, livret pour une chorégraphie de T. Niang, musique de B. Dupé, 2008.

Cela fait un écho singulier à la plainte des patients : cela (c'est-à-dire ce qui extemporanément compte le plus à leurs yeux) a commencé avant eux et sans eux – pour eux aussi le rideau s'est levé au milieu de la pièce. Je ferai une deuxième règle de cette image frappante, et je dirai : pour que l'analyse ait lieu sur la scène psychopathique – dérangée – de la cure, pour que la règle de la nomination indistincte soit applicable, on doit tolérer l'absence d'un début, et savoir que même ce qui apparaît légitimement au patient et à l'analyste comme une première fois – quand elle se produit – a commencé dans un mélange, un mouvement des temps et des lieux, où la notion de début a le même statut que les pensées qui restent, au matin, après le rêve de la nuit : à la manière dont les pensées du matin font partie des pensées du rêve, la notion de début fait partie des productions de la séance ou de ses rejetons. L'idée d'«originaire» continue de mettre du tragique là où il y avait le sérieux d'un début.

Tolérer l'absence de début, cela a l'air facile, cela ne l'est pas – et c'est plus d'une fois que l'on se prend à tenter d'introduire une *logique désirable*, une logique du commencement – c'est tellement merveilleux un commencement –, plus d'une fois que l'on se prend à introduire la causalité, à valoriser le sens, à forcer le récit, à le modeler sur du vraisemblable, plus d'une fois que l'on se surprend à faire courir dans la cure analytique des motions de sérieux. À s'entendre avec le patient pour élaborer une sorte de raison plate, orientée, et pour ainsi

Réalisation : PAO Éditions du Seuil
Achévé d'imprimer par Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
Dépôt légal : octobre 2009, N° 678
N° d'imprimeur : (00000)
Imprimé en France