Historiographie et épistémologie des sciences des religions

« Entendre ce qui est sans voix », le continent noir de la psychanalyse

Pierre Ginésy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/553>

DOI : 10.4000/asr.553

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2009

Pagination : 345-350

ISBN : 978-2-909036-36-6

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Pierre Ginésy, « « Entendre ce qui est sans voix », le continent noir de la psychanalyse », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 116 | 2009, mis en ligne le 16 novembre 2009, consulté le 10 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asr/553> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.553>

« Entendre ce qui est sans voix », le continent noir de la psychanalyse

Nous avons poursuivi cette année l'interrogation de la dimension destinale, tentant de dénouer à partir des rituels et des œuvres d'art certains *a priori* logocentriques, qui falsifient parfois, en deçà de la représentation, ces questions *proxémiques* auquel nous convoque le destin.

L'emphase est constitutive du destinal comme des mythes. Pour Lévi-Strauss (on sait ce que sa recherche devait à la musique) l'emphase ne se réduit pas à un artifice mais il faut y reconnaître « l'ombre visible d'une structure logique qui reste cachée »¹ et ne fait que répéter, « pour son propre compte », une démarche linguistique essentielle : la reduplication observée dans le langage enfantin et attestant l'intention du sujet parlant. La répétition est essentielle à toute expression symbolique, temporelle ou spatiale. Le symbole, pour s'établir durablement comme tel, « a besoin d'une connexion physique avec la chose : il faut que, dans les mêmes circonstances, il soit régulièrement répété »². Il s'agit « d'une combinatoire à quoi s'attache une satisfaction d'ordre intellectuel ». Benveniste avait montré qu'en grec *rhuthmos* a pour sens primitif : « arrangement caractéristique des parties dans un tout » ; « dans le rythme décoratif, c'est l'idée de "tout" qui domine, car la récurrence n'est perceptible que si la cellule rythmique inclut un nombre d'éléments limité »³. Ce qui menace le « tout » affecte le rythme et peut prendre une dimension destinale, c'est-à-dire se répéter tragiquement de génération en génération.

Dans *Le Gardien de l'interprétation*⁴, Hubert Damish constatait que l'art, contrairement à ce qu'avancait Freud, poursuit d'autres fins que d'exprimer les intentions des personnages représentés, et que les limites de l'art ne coïncident pas nécessairement avec celles du système de la représentation. Comme nous le verrons c'est ce qui fait ici leur intérêt.

Lévi-Strauss, déchiffrant le mythe d'Œdipe et le destin des Labdacides en termes de distances (l'inceste comme rapport de proximité exagérée), se

1. C. LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, Plon, 1972, p. 345.

2. *Id.*, *Regarder, écouter, lire*, Plon, 1993, p. 158.

3. *Ibid.*, p. 157.

4. *Y voir mieux, y regarder de plus près*, Aesthetica, 2003, p. 285-320.

livrait à une lecture proxémique du mythe⁵. On doit le terme de proxémie à Edward T. Hall : il s'agit d'un néologisme créé par cet auteur « pour désigner l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique »⁶.

Daniel Arasse⁷ a sollicité ce terme de proxémie à propos du bouleversement des techniques de présentation (dans les musées) et de reproduction des œuvres par la technique moderne, qui fait intrusion dans l'intimité du peintre et de sa peinture. La destruction de l'aura notée par Benjamin en relève. Proxémique pourrait être aussi une des traductions de la dimension « pastorale » du *nomos* grec indiquant, plus que la loi, la répartition (par exemple des troupeaux dans un espace ouvert)⁸.

Au-delà de la définition de Hall, il conviendrait de conférer à ce nom de proxémique une dignité historique, constitutive des remaniements de l'être même de l'homme : l'homme ne fait pas « usage » du proxémique, c'est le proxémique qui fait usage de lui. Ainsi que le souligne Daniel Arasse, « au moment même où il se constitue, le "sujet moderne" n'est pas structuré psychologiquement, il l'est "proxémiquement" »⁹. La proxémie est *mise au monde* (et non « produit culturel »).

Deux ouvrages récents de psychanalyse *Le Cas Landru*¹⁰ et *L'Enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*¹¹ croisent de manière privilégiée la question du destin. Ouvrages d'ailleurs nullement comparables, le premier témoignant en l'occurrence d'une inquiétante catastrophe proxémique, puisque l'analyste s'y voit proposer de « venir en aide à la justice »¹². C'est à propos du maniérisme qu'y est esquissée une « expertise » ayant recours « à la sémiologie du langage et de la jouissance »¹³. L'auteur constate que les experts avaient remarqué chez Landru la mise en forme stylistique, mais négligé les accents de l'énonciation, décrivant « le jargon par lequel le sujet donne une importance disproportionnée à de toutes petites choses, tandis qu'il passe sous silence des éléments plus importants », « une certaine préciosité, un goût pour la périphrase, la mise en relief d'un détail au détriment du réel, révèlent un discours qui manque de but », obligeant l'interlocuteur, « telles les figures serpentine de l'art maniériste », à « tourner en rond autour du vide ». Pour le psychanalyste, « quelque chose de la jouissance » se lirait « dans le choix des mots, dans le ton de la voix, dans l'éclat du regard, dans le corps qui accompagne les dires ». Éthique analytique ?

5. Qui permet d'ailleurs d'éclairer la catégorie de l'inceste célébré identifié par Maria Daraki (l'inceste jouant alors un rôle proxémique à l'image des danses boiteuses).

6. *La Dimension cachée*, Seuil, Paris 1978, p. 13.

7. *Le Sujet dans le tableau*, Flammarion, Paris 1997.

8. Cf. G. DELEUZE, *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1994, n. 44, p. 472.

9. *Ibid.*, p. 49.

10. F. BIAGI-CHAI, *Le Cas Landru*, Imago, 2007. Préface de J. A. Miller.

11. H. REY-FLAUD, *L'Enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Aubier, 2008.

12. F. BIAGI-CHAI, *Le Cas Landru*, *op. cit.*, p. 232.

13. *Ibid.*, p. 154.

Discours moral plutôt, en effet à même d'être audible par l'ordre juridique auquel il s'adresse.

Dans le livre de Henri Rey-Flaud le maniérisme est évoqué dans un paragraphe intitulé *Quand vient à manquer la première protection assurée par le langage*¹⁴. L'auteur donne lui aussi une place prépondérante à la jouissance¹⁵. Il s'agit manifestement pour les analystes lacaniens de confirmer que les processus psychiques s'inscrivent dans le « système (général) du langage »¹⁶.

Cet impérialisme logocentrique, cette place conférée à la jouissance (confondue avec le ravissement) s'inscrivent à notre sens dans la mise à l'écart par notre culture de la question de la « pollution ». Comme le notait Marcel Detienne¹⁷ c'est « une caractéristique des lois de Dracon : il n'y est pas question de purification, pas plus que de souillure en général ». L'avènement du sujet de droit fait disparaître la ritualité que l'on trouve aussi dans l'Afrique de l'Ouest ou dans le monde amérindien. Dès le ^v^e siècle avant notre ère les médecins hippocratiques, « écartant de leur analyse les maladies du type « fléau » ou *loimos*, refusent le modèle d'une souillure pouvant atteindre tous les membres d'une communauté »¹⁸. « Passage de rapports éclatés et discordants à une construction unifiée du temps et de l'espace », selon François de Polignac¹⁹ qui note que « là où Epiménide partait du centre de la Cité pour retracer des chemins et retrouver les jalons sacrés qui balisent le territoire, Solon à l'inverse efface les frontières qui cloisonnent l'espace et la société athéniennes pour tout faire converger vers le centre de la cité ». C'est aussi l'exclusion de la part démonique de l'homme. Il faudrait donc parler d'un bouleversement proxémique. Cette association disjonctive purificateur/législateur ne semble pas exceptionnelle, ainsi à Sparte l'association entre Thaléas de Gortyne et Lycurgue²⁰.

Les anciennes pratiques de purification, rituels de restauration du site, nous ramènent aux pratiques artistiques, moins contaminées par la dimension sémantique du langage, posant plus directement les questions d'agencement. C'est le fil du maniérisme et la place conférée au détail (ces deux termes qui émergent, nous l'avons noté, au sein même de la séméiologie psychiatrique), que nous avons privilégiés.

14. P. 111 *sq.*

15. Cf. par exemple p. 288.

16. P. 31. Quête métaphysique du « socle archaïque de la subjectivité, dont la mise au jour doit apporter à l'édifice théorique de la psychanalyse les fondations qui lui ont jusqu'ici manqué » (p. 146).

17. « Le doigt d'Oreste », *Destins de meurtriers, Systèmes de pensée en Afrique noire* 14 (1996).

18. Et localisent le problème au niveau du malade et de son lieu : le lit ; c'est ce qui nous fait contester le terme de « clinique » en ce domaine.

19. « Changer de lieu, changer de temps, changer la cité », dans C. DARBO-PESCHANSKI (dir.), *Construction du temps dans le monde grec ancien*, CNRS éditions, 2000, p. 143-154.

20. Il faudrait aussi évoquer Moïse et les tables de la loi face à la chorégraphie de son peuple autour du Veau d'or.

On mesure l'importance du « détail » dans le domaine pictural là où l'angle mort de la parole laisse surgir la peinture en sa poétique même, menaçant l'ordre de la représentation, dont le détail « disloque le dispositif et risque de lui substituer un autre sens, proprement insensé »²¹. Ainsi par exemple ces drapés *proxémiques* du *Verrou* de Fragonard qui nous confrontent à cet « en deçà du verbal ». S'opposant à la transparence de la représentation dans l'irréductible de sa présence de chose, le détail confère à l'image son « poids de *peinture* ». « Vestige du moment où le réel est encore du réel et n'est pas devenu un monde », flux continu, sans ruptures, sans découpes par les mots « qui viendront nommer le flux et organiser progressivement le réel du monde ». Efficace par la transgression de « l'économie du "tout ensemble" en son sein même »²², en quelque sorte *traumatique*, le détail « interdit » le tableau et le spectateur, les disloque et les met en état de « syncope signifiante »²³.

Le maniérisme quant à lui apparaît comme un indicateur « historial-proxémique ». Dépasant son acception historique habituelle, c'est la relation de l'art à sa propre technique qu'il met en question. Pour Daniel Arasse il constitue une catégorie susceptible de rendre compte de tout « art de l'art » dans la diversité des pratiques historiques : le flamboyant comme maniérisme du gothique, le rococo comme maniérisme du baroque, l'art pompier comme maniérisme de la grande tradition académique²⁴... C'est un art des temps de détresse, où s'illustre le sentiment d'une crise qui « au-delà et en deçà de la confiance dans les sources du pouvoir, ébranle le sentiment du réel même »²⁵. Un trait essentiel de cet espace pictural tient à sa rupture avec la « commensuration » du proche et du lointain qui assurait l'intelligibilité de la *storia*. Alberti avait insisté sur la nécessité de l'intervalle (*vacuum*) pour que l'« histoire » ne soit pas un tumulte. Le rejet du *vacuum* albertien suscite l'*horror vacui* manifestée par une accumulation de figures qui bourrent l'espace pictural, structurant la composition par leur seule gestuelle²⁶.

Certains auteurs soulignent l'aspect rythmique du maniérisme. Pour Walter Friedländer²⁷, le maniérisme « engendre une notion du beau qui réside dans « une réinterprétation artistique personnelle guidée par des exigences d'harmonie et de rythme ». Philippe Roger avance qu'« interpréter – c'est le mot – les déformations spatiales propres au maniérisme comme phénomène rythmique, temporel, est l'intuition la plus féconde de Friedländer ». Friedländer qui souligne un « recours quasi exclusif à l'instinct du rythme » influant sur la composition. « La cohérence est désormais obtenue par une répartition rythmique des masses ». La notion

21. *Le Détail*, Flammarion, Paris 1992, p. 163.

22. P. 194.

23. P. 257.

24. Cf. D. ARASSE, A. TÖNNESMAN, *La Renaissance maniériste*, Gallimard, Paris 1997, p. 12-13.

25. P. 15-16.

26. D. ARASSE, A. TÖNNESMAN, *La Renaissance maniériste* p. 407.

27. Cf. P. ROGER, *Mise au point*, « Du maniérisme au cinéma », La Licorne, 2003, n° 66, p. 9-18.

de composition est privilégiée par l'avènement de la peinture abstraite²⁸ : selon Kandinsky, le « tenir ensemble » de la composition n'est plus simple moyen mais acquiert la dignité de but de l'œuvre d'art, à la différence du dispositif représentatif dépendant d'une fin narrative extrinsèque et subordonnant la composition à cette finalité extérieure (cf. la position albertienne de Freud). Composer pour Kandinsky ne vise pas à cette restitution de l'*historia* mais à promouvoir une relation comme seul véhicule du sens des éléments, récusant donc ce sur quoi repose le dispositif représentatif.

Les éléments de la peinture ne sont plus des figures délimitées mais des tensions. L'élément est originairement liaison, double mouvement de soi vers soi et de soi vers l'autre. Au commencement n'est ni la figure ni le motif mais la tension, le tableau en son entier s'avère tension, tensions de tensions, liaison de liaison. (De même, Émile Benveniste, dans son texte sur *La phrase nominale*²⁹, se proposant de dépasser la morphologie, donne une définition purement fonctionnelle du verbe³⁰).

Les « pathologies » destinales consisteraient à notre sens en des tentatives de remaniement proxémiques, maniéristes et rythmiques, concernant en deça de l'*historia* un « tenir ensemble », l'avènement d'une *mise en monde* avortée.

D'autres cultures sont restées plus ouvertes à ces questionnements.

François Jullien³¹ évoque les noms de Klee et de Kandinsky à propos du dépassement par la peinture chinoise d'une référence-ressemblance objective. Défaisant le statut d'être et d'objet, description de la nature et paysage se disent en chinois « montagnes-eaux » ou « montagnes-rivières ». Tout réel est pensé comme une interaction entre des pôles : haut/bas, vertical/horizontal, compact/fluide. Dissolution de tout point de vue porté, le paysage s'avère inobjectivable, éloignant la peinture du souci de la ressemblance. Une montagne, à plus forte raison un nuage n'ont pas de forme puisqu'ils ont n'importe quelle forme. « Peindre, en ce cas, n'est plus reproduire une forme (extérieure), mais saisir le principe d'organisation interne ».

Lorenzo I. Bordonaro³² évoque le tambour *kumbonki* des Bijagós, agent de transmission de formules rythmiques associées aux noms des ancêtres mêmes. Le répertoire du *kumbonki* ne constitue pas une duplication du langage mais plutôt un dispositif permettant d'extérioriser des présences invisibles. Ces for-

28. Cf. I. THOMAS-FOGIEL, « La liaison comme remise en cause de la représentation », *Rhétorique des arts* VIII (janvier 2008), p. 77-85.

29. *Problèmes de linguistique générale*, NRF, Paris 1968, p. 151-167.

30. Fonction de cohésion grammaticale et fonction assertive dotant l'énoncé d'un prédicat de réalité. La distinction morphologique est seconde par rapport à la distinction syntaxique, même s'il arrive souvent que formes nominales et verbales soient en outre caractérisées par des indices morphologiques.

31. *La Grande image n'a pas de forme*, Seuil, Paris 2003, p. 183 sq.

32. « La forme sonore des ancêtres. Hypothèse pour une interprétation du langage rythmique du tambour *kumbonki* (Archipel des Bijagós, Guinée Bissau) », document internet.

mules sont la forme sonore des ancêtres, elles en constituent la seule présence perceptible pour des entités autrement invisibles.

Cette dimension rythmique massivement présente dans certaines positions destinales (en particulier dans l'autisme) ouvre, comme le tambour kumbonki, à la question du fantomal.