

« Dites-moi si je suis belle... »

ou L'impératif esthétique (un fragment d'esthétique freudienne)

Benoît Goetz



Édition électronique

URL : <http://leportique.revues.org/339>

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1998

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Benoît Goetz, « « Dites-moi si je suis belle... » », *Le Portique* [En ligne], 2 | 1998, mis en ligne le 15 mars 2005, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://leportique.revues.org/339>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

« Dites-moi si je suis belle... »

ou L'impératif esthétique (un fragment d'esthétique freudienne)

Benoît Goetz

pour Didier Doumergue

- 1 Il y a bien une esthétique de Freud¹, c'est-à-dire une doctrine freudienne du plaisir dans l'art, ou avec l'art. Mais cette esthétique n'est pas une philosophie. Freud ne dialogue pas avec les esthétiques philosophiques. Il ne se réfère, dans ce domaine comme dans d'autres, ni à Kant, ni à Hegel, ni à Schopenhauer, ni à Nietzsche. Freud ne trouve pas même matière à inspiration dans ce qu'il lui arrive d'appeler « les élucubrations philosophiques ». Il construit donc une esthétique indépendante de toute philosophie, même s'il emprunte une notion de la *catharsis* à Aristote, et quasiment sans remaniement conceptuel. Mais Aristote n'est pas n'importe quel philosophe. Tout le monde pense avec Aristote, à moins de faire, justement, beaucoup de philosophie.
- 2 L'esthétique de Freud appartient à la *psychanalyse appliquée*. Il faut cependant se souvenir que c'est l'art, à savoir, au cœur de l'œuvre de Freud, les grandes tragédies sophocléennes et shakespeariennes, qui s'applique d'abord à la psychanalyse. Comme l'écrit Jean-François Lyotard, cette fonction de l'art tragique dans la pensée freudienne « n'est pas *illustrative* ou *didactique*, [...] elle n'est même pas seulement heuristique, mais proprement *constituante* en ce sens que c'est la scène tragique où se déroulent le drame d'Œdipe et celui d'Hamlet qui permettra à Freud de donner aux résultats de son auto-analyse comme à ceux de sa pratique clinique leur lieu de rencontre (de "reconnaissance" comme dit Starobinski en reprenant le mot d'Aristote) et ainsi leur portée universelle. »² La psychanalyse est donc un « art appliqué », au même titre que la publicité ou le design. Ce n'est pas le lieu, ici, de discuter de cette notion d'« application », Qu'il me suffise de remarquer qu'elle est, pour le moins, problématique : « aux yeux de l'épistémologue, la notion d'application incluse dans une expression comme "psychanalyse appliquée" est simplement inconsistante. Elle impliquerait qu'un ensemble théorique plus ou moins formalisé puisse être appliqué sans modification à un corpus, ou domaine d'interprétation (ici celui des œuvres d'art), autre que celui sur lequel il a été construit (l'ensemble des symptômes psychonévrotiques et des phénomènes psychiques

paranormaux) »³. Remarquons aussi, en passant, que chez Lacan l'art continue de s'appliquer à la psychanalyse, mais que la psychanalyse ne s'applique plus à l'art. Telle est du moins la thèse de François Régnauld⁴. La psychanalyse s'applique à l'art, malgré l'axiome freudien selon lequel les artistes sont en avance d'un pas sur la psychanalyse et qu'il ne peut être question d'« expliquer » la création : «... nous devons avouer que l'essence de la fonction artistique nous reste aussi, psychanalytiquement, inaccessible. »⁵

- 3 Lorsque Freud s'intéresse à des œuvres d'art, il n'est donc pas question pour lui de se divertir de son labeur scientifique et thérapeutique en se livrant à des considérations philosophiques. Il s'applique, lui et son savoir, au déchiffrement de ces œuvres considérées du point de vue de ce qui est énigmatique en elles. En fait, on s'accordera facilement à dire qu'il n'y a pas de philosophie freudienne. Un indice vient corroborer cette affirmation. Il est significatif que les philosophies qui présentent une analogie trompeuse avec la doctrine freudienne, à savoir celles de Schopenhauer et de Nietzsche, sont, du point de vue de l'esthétique, sans aucune harmonie avec la psychanalyse, ne serait-ce que par la place, de première importance, qu'elles accordent à la musique – complètement absente, comme on le sait, dans la théorie de Freud. L'esthétique de Schopenhauer, comme celle de Nietzsche (ou ce qui ne relève même plus d'une « esthétique » tant l'esprit de la musique est essentiel aussi bien au salut schopenhauerien qu'aux métamorphoses nietzschéennes), sont inconcevables sans la musique. Or la psychanalyse est sans musique...
- 4 Mais c'est surtout par l'importance que l'esthétique philosophique, depuis Kant, accorde à la *forme*, qu'elle se sépare le plus nettement de la perspective freudienne selon laquelle la forme n'a d'importance que secondaire. Ce qui intéresse Freud, c'est le thème, le contenu, l'idée, le matériel inconscient mobilisé : « Nous autres profanes, nous avons toujours vivement désiré savoir d'où cette personnalité à part, le créateur littéraire (poète, romancier ou dramaturge), tire ses thèmes... et comment il réussit grâce à eux à nous émouvoir si fortement, à provoquer en nous des émotions dont quelquefois nous ne nous serions pas cru capables »⁶.
- 5 L'œuvre est représentation de fantasme. Le fantasme est lui-même représentation de désir, c'est-à-dire représentation de représentations refoulées. La forme sert à anesthésier les censures préconscientes. L'artiste sait embellir ses rêves éveillés « de façon à dissimuler leur origine suspecte. »⁷ La forme artistique n'a guère qu'une fonction hypnotique. En effet, comme le sommeil, sa fonction est de permettre l'abaissement des défenses. Sur l'élaboration de cette forme, sur la création proprement dite, Freud n'a rien à nous dire. Le plaisir proprement esthétique n'est qu'une « prime de séduction », ou un « plaisir préliminaire ». La véritable jouissance consiste dans la *catharsis*, la libération de tensions profondes. Or, de même que chez Aristote l'*opsis* (c'est-à-dire le spectaculaire, le visuel de la mise en scène) n'est pas l'essentiel de la tragédie puisque la *catharsis* ne dépend pas d'elle, de même chez Freud, bien que le plaisir formel soit la condition de la jouissance esthétique, il n'en est cependant pas la cause profonde. Comme l'a montré Anton Ehrenzweig, s'il est possible de considérer l'esthétique de Freud comme un échec, c'est parce qu'elle est incapable de prendre en considération le travail proprement artistique, l'essentiel se déroulant du côté du matériel inconscient traité par l'artiste. Or, l'esthétique, depuis Kant, considère bien plutôt que l'essentiel du travail artistique se situe du côté de la forme, si toutefois l'opposition forme/contenu – que Freud ne remet jamais en cause – doit être maintenue. Il n'y a que dans le *Mot d'esprit* que Freud s'est intéressé à l'élaboration de la forme, au processus formel à l'origine de la plaisanterie :

« on est assez surpris, devant la réussite brillante de Freud dans son analyse du mot d'esprit, qu'il n'ait pas cherché à la transposer dans d'autres domaines de l'esthétique. La scène était pourtant toute prête pour que Freud fasse une entrée triomphale jusqu'au cœur même de l'esthétique, c'est-à-dire l'origine et la structure du beau dans l'art. »⁸

- 6 L'« esthétique de Freud », cela peut signifier aussi, en un plus mauvais langage, le goût de Freud, les goûts de Freud, pour un certain nombre de choses sensibles, comme les objets archéologiques, mais aussi son insensibilité pour la musique, dont j'indiquerai plus loin qu'elle n'est pas totale. Or cette esthétique, en ce sens là, n'est pas sans rapport avec « la psychanalyse appliquée ». La psychanalyse s'applique plus facilement aux arts classiques, ou même académiques, qu'à l'art contemporain de la naissance de la psychanalyse. Et cela pour une raison fondamentale : cet art commence à ne plus s'adapter aux catégories métaphysiques de forme et de matière, de contenu et de représentation. Freud ne parvient absolument pas à comprendre l'intérêt de cet art – qui s'invente cependant sous ses yeux –, un art non-mimétique, non-allégorique (où l'œuvre ne renvoie pas à autre chose qu'elle-même, où l'œuvre n'est plus simulacre). Cet art ne le concerne pas parce qu'il n'offre plus prise à l'interprétation. Il laisse sans emploi le déchiffreur d'énigmes.
- 7 Et cela Nietzsche l'avait beaucoup mieux compris que Freud. Suivons un instant le commentaire heideggerien de Nietzsche : « l'artiste se comporte à l'égard de la forme non pas comme à l'égard de telle chose qui en exprimerait une autre. Le rapport artistique à la forme est l'amour de la forme pour elle-même, pour ce qu'elle est. Ainsi Nietzsche dira dans un sens réprobateur, au sujet des peintres contemporains⁹ : “Aucun ne se contente d'être simplement peintre : tous sont archéologues, psychologues, metteurs en scène d'un souvenir ou d'une théorie quelconques. Ils se complaisent dans notre érudition, notre philosophie [...] Ils n'aiment point une forme pour ce qu'elle est en soi, mais pour ce qu'elle exprime. Ce sont les fils d'une génération savante, tourmentée et réfléchie – à mille lieues des vieux maîtres qui ne se souciaient pas de lire et ne songeaient qu'à repaître leurs yeux” »¹⁰ Et plus loin Heidegger cite cet autre passage des *Posthumes* : « On n'est artiste qu'à ce prix : à savoir que ce que tous les non-artistes nomment forme, on l'éprouve en tant que contenu, en tant que la chose même. De ce fait, sans doute, on appartient à un monde à l'envers : car désormais tout contenu apparaît comme purement formel, – y compris notre vie »¹¹. D'un point de vue nietzschéen, quelqu'un comme Freud, malgré sa révérence envers l'art et les artistes, ou peut-être du fait même de cette culture, représente le type même du « non-artiste ».
- 8 Dans un article intitulé « L'esthétique de Freud »¹², l'historien de l'art E. H. Gombrich montre combien Freud reste attaché à la tradition du XIX^e siècle en matière d'appréciation des œuvres d'art. Dans cette tradition comptait avant tout ce que l'on appelait le « contenu spirituel ». Dans l'introduction au texte sur le Moïse de Michel-Ange, Freud reconnaît être « attiré plus par le contenu des œuvres d'art que par les qualités techniques et de forme auxquelles les artistes attachent la plus grande importance ». Gombrich ajoute que « cet aspect conservateur et traditionaliste de la vision freudienne de l'art se trouverait confirmé, s'il en était besoin, par les opinions de Freud sur les mouvements artistiques modernes dans ses lettres d'après-guerre ». Ainsi la lettre à Pfister du 21 juin 1920 : « Sachez-le, je suis terriblement intolérant dans la vie envers ces fous chez lesquels je ne vois seulement que les côtés nuisibles, je suis vraiment, en ce qui concerne ces “artistes”, un de ceux que vous flétrissez au début de votre livre en les qualifiant de philistins et de cuistres. »¹³ On ne contestera au moins jamais à Freud cette lucidité admirable.

- 9 Freud est profondément aristotélien en matière d'esthétique. Comme l'écrit François Régault, « il croit à la *catharsis* »¹⁴. Et l'on sait que la première utilisation par Freud de cette notion n'a rien à voir avec l'esthétique, puisque *catharsis* est, en un sens, un quasi-synonyme de « psychanalyse », au sens de thérapie. La *catharsis* s'applique à la psychanalyse qui, à son tour, va la « ré-appliquer » à l'esthétique du spectacle théâtral. L'article sur les « Personnages psychopathiques à la scène »¹⁵, par exemple, use abondamment de cette notion. Mais, et c'est bien là tout le problème, pour Freud, la *catharsis* s'applique non seulement au poème dramatique, mais aussi à toute forme d'art. Ainsi l'esthétique du théâtre deviendra le modèle de la théorie freudienne de la réception littéraire : « la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions »¹⁶. Cette domination du théâtre sur l'art en général, cette « théâtrocratie » dont Nietzsche accusait Wagner, il n'est pas étonnant de la retrouver chez Freud – si on fait l'hypothèse qu'elle est omniprésente dans l'Occident aristotélien qui accroche toute sa théorie de l'art à un traité tronqué de poétique de la tragédie.
- 10 Toute œuvre d'art est pour Freud représentation, *mimesis*, *Darstellung*. C'est donc le théâtre qui manifeste le mieux l'essence de l'art en général. Comme l'écrit Jean-Louis Baudry : « Les œuvres qui se représentent, *Lustspiel*, *Trauerspiel*, manifestent comme objectivement, sur une scène accessible à nos sens, le caractère essentiel, commun à toutes, d'être représentation... En fait toute la conception de Freud est imprégnée, marquée, conditionnée par l'idée de représentation »¹⁷. L'œuvre fonctionne comme un appareil psychique. L'appareil psychique fonctionne comme un théâtre... Ce qu'il y a de suffocant dans la théorie freudienne, c'est qu'elle nous enferme à vie dans un théâtre où se joue toujours la même pièce, à quelques variantes près.
- 11 Mais le plus grave, d'un point de vue proprement esthétique, c'est qu'une telle posture interdit de percevoir l'avènement qui lui est contemporain, d'un art de la *présentation* (qui échappe au dispositif théâtral). L'esthétique de Freud « ne privilégie pas seulement l'art de représentation ; elle ordonne son interprétation aux axes de la relation transférentielle, elle vise à référer l'œuvre aux instances de l'Œdipe et de la castration, elle loge l'objet dans l'espace de l'imaginaire et entend lui appliquer une lecture guidée par le code d'une symbolique. On ne saurait dire qu'elle soit fausse. Mais on comprend qu'elle puisse se rendre aveugle à des mutations essentielles dans la position de l'objet esthétique. » Un exemple ? – Cézanne : « On voit poindre chez ce peintre ce désir étrange : que le tableau soit *lui-même un objet*, qu'il ne vaille plus comme message, menace, supplique, défense, exorcisme, moralité, allusion, dans une relation symbolique, mais qu'il vaille comme un objet *absolu*, délivré de la relation transférentielle, indifférent à l'ordre relationnel, actif seulement dans l'ordre énergétique, dans le silence du corps. »¹⁸ Bref, un tableau de Cézanne, ne fait plus *scène*.
- 12 La psychanalyse, elle, est proprement inconcevable sans le théâtre. « Freud dit à l'hystérique : vous voyez des scènes, vous avez des fantasmes, dites-moi ce que vous voyez, à mesure que vous me le direz, la consistance des images va se liquider. Donc il y a un théâtre d'image, dont l'hystérique est la spectatrice sur le divan. Et là-dessus, Freud construit un deuxième dispositif où l'hystérique est l'actrice, l'analyste l'auditeur invisible. Au théâtre succède la radio ; plus exactement : radio branchée sur la salle de théâtre, l'auditeur ne voyant pas lui-même la scène, comme dans les commentaires radiophoniques de matches de boxe, de football. Les charges investies en image vont se dépenser, mais en mots. Ces mots (du patient, du commentateur) vont venir buter sur le

silence de l'analyste : silence énergétique, s'entend, ces mots donnés en demande d'amour resteront sans réponse. S'il y avait réponse de l'analyste, ce serait comme s'il montait lui-même sur la scène à fantasme, la *Phantasie* loin de se dissoudre se renforcerait : ce qui se passe dans la vie quotidienne, imaginaire, où l'hystérique a des yeux et n'entend pas... »¹⁹ Au théâtre tout vient à la place de quelque chose d'autre, le théâtre est un art dominé, hanté par l'Autre et toutes ses figures. Comme l'écrit Régnauld : « Le théâtre personnifie le Discours de l'Autre, soit sous la forme du personnage, soit parce que l'acteur énonce le Discours d'un autre, l'auteur »²⁰. Le théâtre est un espace de représentation, un espace soumis à la représentation. Freud tient qu'il en va de même du psychisme et de ses voix. Sans doute est-il permis de considérer la psychanalyse comme une immense entreprise théâtrale de déréalisation de l'espace. Il est possible, certes, de lui opposer l'idée d'un autre théâtre – « théâtre de la cruauté » – qui tenterait, à l'inverse, de restituer à l'espace ses véritables dimensions.

- 13 Dans le texte de 1905-1906 (« Personnages psychopathiques à la scène »), Freud suggère une généalogie de la psychanalyse à partir de la question de la culpabilité et du paiement de la dette. La tragédie grecque est issue du sacrifice du bouc et elle engendre le drame-socio-politique, puis psychologique, qui aboutit finalement à la cure psychanalytique : « temple, théâtre, chambre politique, cabinet, espaces déréels, comme disent Laplanche et Pontalis, espaces circonscrits et soustraits aux lois de la dite réalité, où le désir peut se jouer dans toute son ambivalence, régions où se substituent aux “choses-mêmes” du désir des *simulacres* tolérés... »²¹ À propos de l'affinité (c'est une litote...) de la psychanalyse et du théâtre, on se reportera évidemment aux analyses désormais classiques de Deleuze et Guattari dans *l'Anti-Œdipe* : « Nous sommes tous Chéri-Bibi au théâtre, criant devant Œdipe : voilà un type dans mon genre, voilà un type dans mon genre ! »²².
- 14 Cependant il arrive à Freud d'avoir aussi bon goût, excellent même, et dans le domaine où il est réputé être « sourd » : la musique (ou du moins la « chanson »). Imagine-t-on Freud « faire oui » de la tête au pied, comme disait Nietzsche à propos de Raphaël (« Raphaël disait “oui”, Raphaël *faisait* “oui” de tout son être »²³) ? Imagine-t-on Freud répétant, de tous ses sens, à l'infini, « oui oui oui », comme Molly à la fin d'*Ulysse* ? Eh bien oui ! Et le plus fort c'est que nous pouvons entendre la chose qui le mettait dans cet état. Merveille de la technique moderne : les enregistrements d'Yvette Guilbert sont paraît-il meilleurs, aujourd'hui nettoyés, qu'ils n'étaient à l'époque, il y a quelque chose comme un siècle !
- 15 « Dites Moi *que* Je Suis Belle »²⁴, est une « chanson »²⁵, enregistrée en juin 1928, à Londres, par Yvette Guilbert, alors qu'elle avait soixante-trois ans. Freud, dans un passage de la correspondance dont il va être question, évoque une chanson intitulée : « Dites-Moi si Je Suis Belle ». Il y va d'un glissement de l'impératif à l'interrogatif qui n'est pas sans importance en l'affaire. Mais il est de toute façon impératif de *dire*, même si le « *que* » laisse apparemment moins de latitude à la réponse que le « *si* ». Freud lui, en tous cas, n'a pas le choix : « on répond “oui”, écrit-il, avec tous ses sens à la question »²⁶. En fait, si on entend bien, Yvette ne dit ni « *que* » ni « *si* ». Elle dit très exactement : « *dites, dites, dites, dites-moi, suis-je, suis-je, suis-je suis-je belle moi ?* » Il n'y a pas de raison de glisser là des « *si* » et des « *que* ».
- 16 Yvette Guilbert (1865-1944) était diseuse-chanteuse, – « la diseuse fin-de-siècle », comme elle se définissait elle-même – à l'époque de la « bohème étincelante »²⁷. Il se trouve qu'elle était par ailleurs l'épouse de Max Schiller, « Oncle Max », médecin ami de Freud. De plus elle avait des idées bien précises sur les ficelles de sa technique et de son art. Elle expose dans des ouvrages très enlevés, comme *La Chanson de ma vie*, une véritable

poétique du parler-chanter. L'effet qu'elle produisait sur le spectateur, loin de reposer sur du mystère, relevait pour elle d'un savoir certain, d'un *art*. Yvette Guilbert était passée maître dans l'art perdu du parler-chanter, c'est-à-dire d'un certain pluriel des voix, de la « double voix » pour le moins, comme on dit que possède « la double main » celui qui sait écrire et aussi dessiner. Et c'est là que se repose la question épineuse de l'insensibilité de Freud à la musique²⁸. Ce problème n'est pas propre à la personne de Freud. Il concerne la personne du psychanalyste en général, et son oreille, comme partie de son organisme, au sens où le singulier ici implique la paire, mais non le pluriel. La musique est le talon d'Achille de toutes les esthétiques psychanalytiques, freudiennes et post-freudiennes, y compris lacaniennes.

- 17 Comme l'écrit François Régault : « Il faut bien avouer que le sujet “psychanalyse et musique” n'a jamais donné grand-chose de bon, et que, malgré les écrits de Theodor Reik, notamment sur Gustav Mahler, on chercherait en vain l'équivalent sur la musique du *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, côté Freud, ou des grands Séminaires de Lacan sur la peinture et sur le théâtre. » Et plus loin : « Peut-être faut-il déclarer que l'oreille analytique écoute le signifiant, non les sons ni les accords, et qu'il y a deux voix, la voix qui parle et la voix qui chante. Peut-être la musique n'est-elle d'aucun usage en psychanalyse. » Le signifiant n'est pas musical. Mais alors qu'est-ce que Freud entend au juste lorsqu'il assiste à un récital d'Yvette ? Et combien a-t-elle de voix ?
- 18 « Tous vos masques sont sur mon visage, toutes vos voix sont dans ma voix, tous vos âges sont dans mon âge, tous vos cœurs sont dans mon cœur et j'ai l'âme de toutes les vôtres. Humanité, tu es un corps dont je me sens la peau... Et voilà pourquoi je sais te chanter. »²⁹ Yvette sait pourquoi elle sait. Elle se sait détentrice d'une « science du beau » : « Pour l'actrice, comme pour la diseuse de chansons, cette science du beau parler doit s'augmenter de la science d'allumer et d'éteindre les mots, de les plonger dans l'ombre ou dans la lumière, selon leur sens, de les amoindrir ou de les amplifier, de les caresser ou de les mordre, de les sortir ou de les rentrer, de les envelopper ou de les dénuder, de les allonger ou de les réduire. Tout ce qui, en bref, fait vivre un texte, le fait palpiter avec force, couleur, style, élégance ou vulgarité, toute cette science-là fut l'objet continuel de mes soins, et fut la première qualité reconnue par mes juges qui totalisèrent toutes ces nuances en une seule : *une bonne articulation*.
- 19 Oui, mais j'ai autre chose !... À mon articulation se joint “la prononciation” que je soigne et *sais être belle* »³⁰ (c'est nous qui soulignons).
- 20 Freud, lui, tient qu'on ne sait pas très bien en quoi consiste ce métier d'actrice-diseuse-chanteuse (« on en sait si peu là-dessus »³¹). Mais il en sait pourtant assez pour laisser entendre que le savoir d'Yvette est erroné. La psychanalyse appliquée a beau clamer sa modestie, il n'empêche qu'elle sait aussi trancher. Qu'est-ce que prétend savoir Yvette ? Freud résume la thèse de l'ouvrage de poétique du parler-chanter, qu'Yvette projette d'écrire, de la manière suivante : « vous avez l'intention, cette fois-ci, d'expliquer le secret de vos réalisations et de votre succès, et vous vous dites que votre technique consiste à reléguer complètement à l'arrière-plan votre propre personnalité et à la remplacer par le personnage que vous représentez » (c'est nous qui soulignons). Yvette prétend pouvoir se débarrasser de son moi, de sa personnalité, et tel un caméléon sonore prendre les couleurs de voix de l'humanité toute entière. Elle prétend se dépersonnaliser. Et entrer en résonance avec mille ans d'expériences humaines, par le biais des chansons qui lui restituent ces expériences, et auxquelles elle prête les masques de sa voix (« ma voix arrive, jusqu'à me servir de masque »³²). Il y a là quelque chose de très « nietzschéen »

(« tous les noms de l'histoire c'est moi »). Yvette Guilbert fait l'expérience du devenir-multiple.

- 21 Voici le résumé que propose François Régnauld de cette thèse d'Yvette sur son art (Yvette utilise toujours le terme d'« art » pour parler de sa pratique) : « J'ai plus d'une corde à mon arc. Je retire mon moi superficiel, alors adviennent des moi profonds qui ne sont pas les miens. Des fantômes imaginaires se substituent à moi quand je joue ». Yvette sait très bien ce qu'elle fait. Elle est d'ailleurs assez bien placée pour le savoir. Elle sait bien l'importance du travail de forme et de voix, de pose et d'attitude. Elle sait, comme le suggère Nietzsche, que pour l'artiste le véritable contenu c'est la forme (l'artiste est celui qui traite la forme comme son véritable objet) – forme qui ne peut être réduite à une « prime de plaisir » permettant de faire passer l'horrible contenu de la jouissance.
- 22 – Nenni... – *Non licet*... Impossible dénégation de vous, déclare Freud. Des motions de désir refoulées s'expriment par le biais du personnage de fiction. C'est parce qu'Yvette joue l'autre qu'elle parvient à exprimer des choses d'elle-même d'autant plus plaisantes pour le spectateur qu'il s'y reconnaît aussi lui-même obscurément. Freud serait d'accord avec le Woody Allen d'*Harry déconstruit* qui n'imagine jamais rien qui ne vienne de son propre fonds. À la différence du *Zelig*, du même Woody Allen, qui est une sorte de caméléon capable de prendre immédiatement l'aspect des contemporains qu'il croise. Freud ne croit pas au paradoxe du comédien. Les voix sortent toutes du même théâtre, du même bocal. Elles sont toutes de la même eau. Et c'est pour cela que la *catharsis* fonctionne. Pour Freud tout doit avoir une origine individuelle, et on n'exprime jamais que soi. L'art consiste à donner une version élaborée, sublimée, acceptable, de ces bas-fonds d'où jaillit la jouissance du spectateur. L'artiste sait rendre ses rêves présentables et vendables. Yvette n'est pas en droit de prétendre sortir d'elle-même, de son théâtre intime. On ne se quitte jamais. On est assigné à demeure. Tout devenir est illusoire. « Sinistre recherche de la vérité », titrait l'autre jour le journal, à propos de l'exhumation d'un acteur.
- 23 Tenez, dit Freud à l'Oncle Max, Charlie Chaplin, « ne représente jamais que lui-même, tel qu'il était dans sa pitoyable jeunesse »³³. Et Léonard *idem*. Évidemment « Mme Yvette ne joue pas toujours le même rôle [...] elle incarne avec la même maîtrise toutes sortes de personnages : des saints, des pécheurs, des coquettes, des femmes vertueuses, des criminelles et des ingénues. C'est vrai et cela témoigne d'un psychisme extraordinairement riche et d'une grande faculté d'adaptation. Mais je n'hésiterais pas à faire remonter tout ce répertoire aux expériences et aux conflits de ses années de jeunesse. Il serait tentant de continuer sur ce sujet, mais quelque chose me retient. Je sais que les analyses qu'on ne désirait pas sont irritantes et je voudrais ne rien faire qui puisse troubler la cordiale sympathie de nos relations. »³⁴ Ici il faut craindre que Freud ne fasse tout simplement allusion aux débuts sordides d'Yvette, à cette existence misérable dont elle s'est sortie grâce, justement, à sa *fantaisie* : « Comme je cherchais la vraie raison de mon insuccès, je me persuadais qu'il me manquait la chanson qui met en lumière "ma fantaisie". Alors la dernière nuit, comme je ne pouvais pas dormir, tant j'étais énervée, je me mis à rimer quatre petits couplets sur le sujet suivant ; "une jeune fille de bonne famille a bu une coupe de champagne au mariage de sa sœur... elle est gentiment grise et dit des tas de bêtises", et j'appelais ma petite chanson : *La Pocharde*. La chanson finie, avec un refrain que je prévoyais très à effets, je me levais pour aller enfin prendre le train qui devait me ramener à Paris. Je ne me doutais pas moi-même que je venais de commencer avec *La Pocharde* l'édifice de ma carrière ! »³⁵

- 24 L'esthétique est cette discipline, somme toute fort récente ³⁶, qui est née quand les œuvres d'art en sont venues à nous demander sur tous les tons : « dites-moi ! suis-je-belle ? ». C'est ainsi que nous sommes devenus des gens de goût, quand nous nous sommes soumis à la *question* du beau. Ce qui se présente à nous avec cette coquetterie impérative, nous l'appelons œuvre d'art. L'esthétique c'est, alors, la méditation vaine des raisons – ou de l'absence de raisons – qui nous poussent à répondre « oui » ou « non » à ces injonctions que nous adressent les œuvres d'art. Il est, en effet, essentiel que cela soit *dit*. Le jugement de goût, comme tel, doit être énonçable et préférable.
- 25 Il suffit, pour s'en convaincre, de reconsidérer l'exemple du palais au § 2 de la troisième *Critique* (« les exemples sont les béquilles du jugement » disait le Kant de la première *Critique*) : « Si l'on me demande si je trouve beau le palais que je vois devant moi, je puis sans doute répondre : je n'aime pas ces choses qui ne sont faites que pour les badauds, ou encore répondre comme ce sachem iroquois qui n'appréciait à Paris que les pâtisseries ; je peux bien encore déclamer, tout à la manière de Rousseau, contre la vanité des grands qui abusent du travail du peuple pour des choses aussi inutiles ; enfin je puis me persuader bien facilement que si je me trouvais dans une île inhabitée, sans espoir de jamais revenir parmi les hommes, et que j'eusse le pouvoir par le simple fait de le souhaiter d'y transporter magiquement un tel palais, je n'en prendrais même pas la peine, supposé que je possède une mesure assez confortable pour moi. On peut m'accorder tout cela et l'approuver ; toutefois ce n'est pas là la question. »
- 26 Quelle est alors la question ?
- 27 « On désire uniquement savoir si la seule représentation de l'objet est accompagnée en moi par une satisfaction, aussi indifférent que je puisse être à l'existence de l'objet de cette représentation. On voit aisément que ce qui importe pour *dire l'objet beau* (c'est nous qui soulignons) et prouver que j'ai du goût, c'est ce que je découvre en moi en fonction de cette représentation et non ce par quoi je dépends de l'existence de l'objet. » ³⁷
- 28 La question est : « suis-je belle, moi ? »
- 29 Derrida commente l'exemple du palais de la façon suivante : « Je suis devant un palais. On me demande si je le trouve beau, ou plutôt si je puis dire "ceci est beau". Il s'agit de jugement, de jugement de valeur universelle et tout doit donc pouvoir se produire sous forme d'énoncés, de questions et de réponses. Bien que l'affect esthétique ne se laisse pas réduire, l'instance du jugement commande que je puisse dire "ceci est beau" ou "ceci n'est pas beau". » ³⁸ Kant montre, selon Derrida, que ce dont il s'agit dans le jugement esthétique, c'est « de la discursivité dans la structure du beau et non seulement d'un discours qui surviendrait au beau » ³⁹. Ce dit, ou cette « Dite », comme ne craignent pas d'écrire certains traducteurs d'Heidegger, cette *Sprache*, est un jugement. Et Kant attache une importance extrême au fait que logiquement (et non chronologiquement) ce dit, ce jugement, précède le plaisir où réside la beauté ⁴⁰. L'« esthétique », c'est ce mode de relation aux choses de l'art tel qu'elles nous somment (sans fin) de dire si elles nous plaisent (sans fin : « oui, oui, oui... »).
- 30 « Dites-moi si je suis belle » : c'est la question impérative que nous adresse l'œuvre d'art depuis que nous sommes constitués en sujets esthétiques – en gens de goût. Yvette dit, car elle est diseuse de profession, ce que disent, sans le dire, toutes les œuvres des beaux-arts. En tant qu'actrice qui fait d'elle-même une œuvre d'art parlante, elle prête sa voix à l'impératif esthétique. Et Freud, l'homme de goût, répond « oui, oui, oui... » « de tous ses sens ». Yvette donne voix à ce qu'intime toute œuvre d'art à son public : « dites-moi si je

suis belle ». Elle donne son corps à l'art, et le spectateur-auditeur aussi, du même coup, sommé qu'il est de « dire oui » de la tête aux pieds. Il y a « de l'esthétique » à partir du moment où commence à se faire entendre cette voix impérative et catégorique (*Katagoreuô* : déclarer hautement) qui exige le jugement ⁴¹. Le sujet esthétique est l'esclave d'une beauté qui exige d'être dite, au même titre que le fidèle musulman qui se soumet à l'impératif qui précède certains versets du Livre : « Dis ! ». Dès que l'âge de l'esthétique a commencé à déterminer le faire artistique, tout se passe comme si les œuvres avaient été conçues pour exiger qu'on les trouve belles, sur un ton plus ou moins comminatoire ou séducteur. La chanson d'Yvette est donc paradigmatique de l'expérience esthétique en général. Ce n'est pas pour rien qu'elle est élue par Freud, avec *La Soûlarde*, comme l'exemple même de l'art d'Yvette, mais aussi de l'art de l'acteur en général, et exemple aussi de l'œuvre d'art en général, et du plaisir dont elle est la cause ou l'occasion.

- 31 Nietzsche, dans la *Généalogie de la morale*, montre comment le concept de spectateur, avec Kant, a commencé à entrer dans l'œuvre, et dans le processus de création lui-même : «... comme tous les philosophes, au lieu d'envisager le problème esthétique en partant de l'expérience de l'artiste (du créateur), Kant a médité sur l'art et le beau du seul point de vue du "spectateur" et... il a ainsi introduit sans s'en rendre compte le spectateur lui-même dans le concept de "beau" » ⁴². Tandis que l'œuvre de « grand style », au sens difficile que donne Nietzsche à ce terme, le *Palazzo Pitti* par exemple, ne demande rien au spectateur, – ou fait, du moins, *comme si* elle était indifférente à son jugement.
- 32 Peut-on alors résister à l'injonction esthétique ?
- 33 Freud dit « oui oui oui » à Yvette mais il refuse cependant d'être réduit à la position de critique – il est analyste et ne manque pas de le rappeler. Et il rétorque, on l'a vu, qu'il pourrait bien dire aussi à celle qui lui plaît tant, quelque chose qui pourrait certainement lui déplaire. Freud n'acquiesce pas à l'art poétique d'Yvette, mais seulement à ses effets, en particulier au résultat particulièrement concluant d'une chanson : « Dites-moi "si" (*sic*) je suis belle ». Mais de Vienne, le 8 mars 1931, il lui écrit ceci : « Si je comprends bien, vous avez l'intention, cette fois-ci, d'expliquer le secret de vos réalisations et de votre succès, et vous vous dites que votre technique consiste à reléguer complètement à l'arrière-plan votre propre personnalité et la remplacer par le personnage que vous représentez. *Vous désirez maintenant que je vous dise* (c'est nous qui soulignons) si ce processus est plausible et s'il s'applique bien à vous ».
- 34 Yvette, dans la vie comme sur la scène, désire qu'on lui dise des choses. Or si le docteur Freud répond favorablement à ce qu'elle demande en scène, en revanche il refuse de la satisfaire quand il s'agit de couvrir de son autorité scientifique la théorie de l'acteur qu'Yvette soutient avec beaucoup de force et de clarté. L'acteur, dit-elle, est celui qui sait devenir un autre, en « reléguant à l'arrière-plan sa propre personnalité. » Réponse de Freud : «... l'idée de l'abandon de sa propre personnalité et son remplacement par une personnalité imaginaire ne m'a jamais complètement satisfait... Je suppose plutôt qu'il doit s'y ajouter un mécanisme contraire. La personnalité de l'artiste n'est pas éliminée, mais certains éléments, par exemple des prédispositions qui ne sont pas parvenues à se développer ou des motions de désirs réprimés, sont utilisés pour composer le personnage choisi et parviennent ainsi à s'exprimer et à lui donner un caractère d'authenticité. C'est beaucoup moins simple que la "transparence" du propre moi que vous mettez en avant. Je serais naturellement très curieux de savoir si vous arrivez à déceler quelques traces de cet autre état de choses. En tout cas, il ne s'agit que d'une contribution pour résoudre le beau mystère suivant : pourquoi frémit-on en entendant *La Soûlarde* ou pourquoi répond-

on “oui” avec tous ses sens à la question : “Dites-moi si je suis belle”, mais on en sait si peu là-dessus ».

35 Freud est fasciné par l’hystérie qu’il diagnostique dans la position de l’artiste. Et si l’hystérique, comme dit Lacan, « cherche un maître sur lequel elle puisse régner », alors on peut dire qu’Yvette a réussi dans l’hystérie, et que Freud pour se déprendre de ce « oui » qui fait vibrer tous ces sens, adresse à Yvette une contre-attaque que l’on peut reformuler ainsi : « je pourrais vous montrer que ce que vous dites sur votre art est erroné, mais il me faudrait vous psychanalyser et les psychanalyses non-désirées ne sont pas agréables et je ne voudrais pas faire de mal à quelqu’un qui me fait tant de bien ». Car, ne l’oublions pas, c’est bien non seulement de *dire oui*, mais encore de *faire oui* qu’il s’agit dans cette expérience.

36 Il y a là comme une cure de jouvence :

37 Dernière lettre de Freud à Yvette, de Londres, le 24 octobre 1938 :

« Durant ces dernières années, j’ai été assez privé de n’avoir pu redevenir jeune l’espace d’une heure grâce au charme magique d’Yvette ».

38 Dans la lettre à Arnold Zweig du 11 mai 1934, où il lui signifiait son opposition à l’idée d’écrire un livre sur la maladie de Nietzsche, Freud terminait par ceci :

« Je ne saurais dire si ce sont là les raisons véritables de mon opposition à votre projet. Peut-être que la façon dont vous me comparez à lui [Nietzsche] y est pour quelque chose. Pendant ma jeunesse, il représentait pour moi une noblesse qui était hors de ma portée. Un de mes amis, le Dr Paneth, en vint à faire sa connaissance dans l’Engadine et il avait coutume de m’écrire des tas de choses à son sujet [...].

Je ne crois naturellement pas la moitié de ce que vous écrivez à mon sujet. Mais il n’en reste pas moins que, comme dit mon amie Yvette dans une des chansons de son répertoire : “ça fait toujours plaisir” (*en français dans le texte*) »⁴³.

NOTES

1.. Cette question des rapports de Freud et de l’art a été déjà abondamment traitée. On peut même la considérer comme « saturée ». La bibliographie la concernant prendrait une bonne dizaine de pages. Il me suffira d’indiquer les contributions essentielles de trois penseurs hélas récemment disparus : Sarah KOFMAN, *L’Enfance de l’art* (1970) ; Pierre KAUFMANN, *L’Expérience émotionnelle de l’espace* (1967), Jean-François LYOTARD, « Principales tendances actuelles de l’étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires », (1969), in *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973).

2.. Jean-François LYOTARD, *op. cit.*, p. 66.

3.. Jean-François Lyotard, « Par-delà la représentation », préface à *L’Ordre caché de l’art*, d’Anton EHRENZWEIG, trad. franc. Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Tel/Gallimard, 1982, p. 10.

4.. François RÉGNAULT, *Conférences d’esthétique lacanienne*, Paris, Seuil, Agalma, 1997, p. 16 : « Lacan écarte l’idée que le livre de Jean Delay sur Gide, qu’il commente, “ait même un instant couru le risque de ressembler à ce que le monde analytique appelle un ouvrage de

psychanalyse appliquée. Il repousse d'abord ce que cette qualification absurde traduit de la confusion qui règne en cet endroit. La psychanalyse ne s'applique au sens propre, que comme traitement, et donc à un sujet qui parle et qui entend". On ne psychanalyse donc ni les muets, ni les sourds, ni les morts. » Les références à LACAN sont : *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 747.

5.. Sigmund FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Idées/Gallimard, p. 149-50.

6.. « Der Dichter und das Phantasieren » in *Essais de Psychanalyse appliquée*.

7.. FREUD, *Introduction à la Psychanalyse*, ch. 23.

8.. Anton EHRENZWEIG, *op. cit.*, p. 327.

9.. C'est-à-dire contemporains de Nietzsche.... À la différence de Freud, Nietzsche n'a pas vu surgir la peinture moderne.

10.. M. HEIDEGGER, *Nietzsche*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1971, I, p. 112.

11.. *Ibid.*, p. 113.

12.. in *Preuves*, n° 217, avril 1969, p. 21.

13.. Oscar PFISTER avait écrit un opuscule intitulé *Les fondements psychologiques et biologiques de la peinture expressionniste*.

14.. *Op. cit.*, p. 88.

15.. « Si le théâtre grave a pour finalité d'éveiller "crainte et pitié", d'entraîner une "purification des affects", comme on le suppose depuis Aristote, on peut décrire ce même projet un peu plus en détail, en disant qu'il s'agit de faire jaillir de notre vie affective les sources du plaisir et de la jouissance. [...] Il faut alors mentionner en premier lieu le déchaînement des affects personnels, et la jouissance qui en résulte correspond d'une part au soulagement par décharge efficace, d'autre part, évidemment à l'excitation sexuelle concomitante qui, on est en droit de le supposer, échoit comme bénéfice annexe lors de tout éveil d'affect et procure à l'être humain le sentiment tant désiré de la tension accrue de son niveau psychique. » cité in François RÉGNAULT, *Conférences d'esthétique lacanienne*, *op. cit.*, p. 87.

16.. *Der Dichter und das Phantasieren*.

17.. Jean-Louis BAUDRY, « Freud et la "création littéraire" », in *Tel Quel*, n° 32, Hiver 1968, p. 82.

18.. Jean-François LYOTARD, « Freud selon Cézanne », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, 10/18, U.G.E., 1973, p. 90.

19.. Jean-François LYOTARD, « Plusieurs silences », in *Des dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 294-295.

20.. *Ibid.*, p. 28.

21.. Jean-François LYOTARD, « Par-delà la représentation », préface à *L'Ordre caché de l'art*, *op. cit.*, d'Anton EHRENZWEIG, p. 11.

22.. DELEUZE et GUATTARI, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Minuit, 1972, p. 367.

23.. NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, « Divagation d'un "Inactuel" », Paris, Folio/Essais, 1990, p. 92.

24.. Chanson qui serait d'un certain E. Deschamps (xvi^e siècle), musique anonyme. On peut l'entendre dans le CD : *Yvette Guilbert. 47 enregistrements originaux de 1897 à 1934*, Conception et réalisation de Philippe Morin, EPM Musique 1992, ADE 682.

25.. Ce terme pose problème dans la mesure où Yvette Guilbert se définit aussi comme une « diseuse ».

- 26.. S. FREUD, *Correspondance 1873-1939*, À Yvette Guilbert, le 8 mars 1931, Paris, NRF, 1966, p. 442.
- 27.. Yvette GUILBERT, *La Chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927.
- 28.. « ...la musique, je suis presque incapable d'en jouir », « Le Moïse de Michel-Ange » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Idées/Gallimard, 1971, p. 9.
- 29.. Propos de la diseuse, in Yvette Guilbert. *47 enregistrements originaux de 1897 à 1934*, Conception et réalisation de Philippe Morin, EPM Musique 1992, ADE 682.
- 30.. Yvette GUILBERT, *La Chanson de ma vie (Mes Mémoires)*, Paris, Grasset, 1927, p. 178.
- 31.. S. FREUD, *Correspondance*, p. 442.
- 32.. Yvette GUILBERT, *Ibid.*, p. 179.
- 33.. S. Freud, *Correspondance*, À Max Schiller, le 26 mars 1931.
- 34.. *Ibid.*
- 35.. Yvette GUILBERT, *La Chanson de ma vie*, *op. cit.*, p. 46.
- 36.. « Vers la moitié du XVII^e siècle, apparaît dans la société européenne la figure de l'homme de goût, c'est-à-dire de l'homme doué d'un sixième sens – comme on commença à le dire alors – qui lui permet de saisir le point de perfection caractéristique de toute œuvre d'art » Giorgio AGAMBEN, *L'Homme sans contenu*, Circé, 1996, p. 26.
- 37.. Emmanuel KANT, *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin, 1968, § 2, p. 50.
- 38.. J. DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Champs/Flammarion, 1978, p. 53.
- 39.. *Ibid.*, p. 57.
- 40.. Cf. *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 9 : « Examen de la question de savoir si dans le jugement de goût le sentiment de plaisir précède la considération de l'objet ou si c'est l'inverse... La solution de ce problème est la clef de la critique du goût et mérite par conséquent toute l'attention », p. 60.
- 41.. Je renvoie les connaisseurs à un dessin de Pierre Klossowski, « L'Impératif Catégorique », parfois nommé aussi « Le petit Rose » qui me semble illustrer à merveille cette scène du jugement esthétique.
- 42.. NIETZSCHE, *La Généalogie de la morale*, « Que signifie les idéaux ascétiques ? », § 6.
- 43.. Cité in Ernest JONES, *La Vie et l'Œuvre de Sigmund Freud*, t. 3, p. 517.