

Mathinées Lacaniennes du 24 Septembre 2022

ALI, 25. Rue de Lille, 75007 Paris

Poétique de l'*Unheimliche* : Angoisse et passage à l'acte
Conférence d'Alejandra Ruiz Lladó

I

Das Unheimliche

Das Unheimliche est peut-être l'une des pièces clé de l'œuvre freudienne, non seulement pour la psychanalyse, mais aussi par son insertion dans la culture en général. Cette contribution de Freud commence par une enquête approfondie du terme, qui suivant la méthode qu'il avait déjà utilisée dans *Sur le sens opposé des mots primitifs*, l'amène à conclure que le *Heim*, le familier, l'accueillant, l'intime, ce foyer où justement nous nous sentons protégés et à l'abri de l'angoisse, c'est la même chose qui, avec l'ajout de la particule de négation *un*, devient *Unheimliche*, cette terre étrangère qui suscite l'angoisse, l'inquiétude, l'étrangeté, l'horreur, l'épouvante. Le plus étranger à soi-même revenant comme un double. Ainsi, l'*Unheimliche* est angoissant, mais pas tout ce qui est angoissant n'est *unheimlich*.

Dans *Totem et tabou*, l'animisme et la toute-puissance des pensées étaient évoqués par leur caractère *Unheimliche* et dans E.T.A. Hoffman et la fonction de la conscience, Freud a déjà fait une première lecture de *Les élixirs du diable*, en comparant la conscience avec un bureau de douane. Aussi, il faut remarquer que c'est dans *Das Unheimliche* où on parle pour la première fois du clivage du moi et des rejets pulsionnels. Quelques mois avant de la publication, Freud avait fini d'écrire *Un enfant est battu*. Sans doute, *Das Unheimliche* anticipe le point de coupure qui se présentera dans *Au-delà du principe de plaisir*, où l'interrogation porte sur la compulsion de répétition et à la pulsion de mort. Le phénomène de l'*Unheimliche* illustre le refoulement originaire : des complexes infantiles refoulés sont réanimés par une impression extérieure quelconque, ou parce que des convictions primitives surmontées semblent être confirmées à nouveau. Un effet du retour dans le vécu réel de ce qui avait été mis à distance et maîtrisé. D'un côté, avec une dimension objective, c'est le refoulé qui retourne ; de l'autre, comme une référence au sujet, sa conviction éclaire un phénomène de croyance.

Bien que Freud découvre la dimension essentielle de l'expérience de l'*Unheimliche* à partir de sa clinique — car l'omnipotence de la pensée, la névrose obsessionnelle, les névroses démoniaques le conduisent à poser une question adressée à l'esthétique comme « doctrine des qualités de notre sentiment » —, ce n'est pas sans passer par le domaine de la littérature et de la fiction qu'il atteigne l'exceptionnelle

formalisation du phénomène. Ce n'est pas, comme on pourrait le penser, que Freud a une théorie et qu'il se sert de la littérature, du récit fantastique, pour illustrer sa pensée. Mon hypothèse, mes recherches dans mon double intérêt d'écrivain et de psychanalyste, portent sur la place de la littérature, ou, plus précisément, du récit, en incluant le micro-récit, dans la formalisation et la transmission de la psychanalyse. La littérature, plutôt que de servir d'exemple ou d'illustration, fournit une figuration, offre son imaginaire, apporte la narration qui fait partie de la formalisation. Dans le cas de l'*Unheimliche*, au moins deux raisons sont invoquées.

L'inquiétante étrangeté de la fiction —de la fantaisie, de la création littéraire — mérite en effet d'être considérée séparément. Tout d'abord, « elle est beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue : non seulement elle englobe celle-ci dans sa totalité, mais également d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu. »¹

Dans la réalité, souligne Lacan, cette expérience est trop fugitive, tandis que la fiction la produit beaucoup mieux, voire de manière plus stable, car elle est bien mieux articulée : c'est une sorte de point idéal mais bien plus précieux pour nous, puisqu'à partir de ce point idéal nous pourrions voir la fonction du fantasme.

L'une des qualités qui distinguent le phénomène de l'*Unheimliche* est peut-être qu'il comprend des manifestations brèves, des instants de vacillation qui présentent une rencontre réelle pour le sujet jusqu'à des déclenchements psychotiques, à la démultiplication de l'espace qui envahit et pousse le sujet hors de la scène.

Y a-t-il un savoir en jeu dans le récit fantastique, une logique propre du genre de laquelle nous pourrions tirer encore quelques conséquences pour la psychanalyse ?

II

Que nous apprennent certains récits fantastiques sur l'angoisse et l'*Unheimliche* ?

Tout d'abord, que lorsqu'on perd l'image de soi-même en raison de l'apparition soudaine d'un double imaginaire, une ombre ou un insecte réel - depuis Dorian Gray jusqu'à Jekyll, depuis l'Étudiant de Prague jusqu'à Grégoire Samsa - on perd également quelque chose qui ne se voit pas dans cette image et qui affecte pourtant son corps : quelque chose de précieux pour soi-même, car sa modalité de jouissance reste affectée du fait de soustraire sa réserve libidinale. Cette perte, il faut le dire, n'atteint pas seulement le sujet, mais elle perturbe également la qualité de l'espace, qui devient hétérogène. (lieu de l'étrange)

¹ Freud, *Sigmund* ; Obras Completas, Tomo XVII, Lo ominoso, p.248, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

Mais aussi, que l'image narcissique, $i(a)$, reflétée dans le miroir d'où elle est vue par le sujet telle que complexifiée dans le modèle optique, n'est pas seulement une articulation imaginaire mais, comme Lacan nous l'apprend, elle nous envoie aux registres du symbolique et de l'imaginaire, cadre où le réel peut surgir. Entre le corps et son ombre, entre le corps et son reflet, il y a quelque chose qui, sans être vu dans l'image, affecte le sujet. Et tous les avatars de l'image spéculaire peuvent, le cas échéant, se révolter comme une présence de quelque chose d'autre.

Le récit fantastique nous montre que l'architecture imaginaire de certains récits nous invite à lire différentes modalités selon lesquelles le sujet rentre en rapport avec l'espace. Le Dr Jekyll, scientifique et philanthrope, va construire sa maison comme un rêve victorien typique, tandis que Mr Hyde, son double et celui qui incarne la partie méchante de sa nature, vit dans un taudis sombre, sans fenêtres, donnant sur une ruelle avec peu de visibilité ; les deux lieux sont communiqués par un laboratoire, un passage entre le bien et le mal, le lieu de la mutation. Dorian Gray va cacher son portrait dans le grenier de son enfance. Les caves de la Comtesse Élisabeth Báthory vont garder le cadavre de la jeune femme de laquelle elle se nourrit. Quoi dire de ces espaces de jouissance ? (Peut-on les penser comme de modes de faire entrer la jouissance chez l'Autre ?) Leur construction de l'espace nous laisse entrevoir la marque du clivage du moi, et ce n'est pas en vain que dans *Das Unheimliche* Freud fait mention de ce clivage pour la première fois. Le vide d' $i'(a)$ permet de loger le sujet : Lacan y place notre *Heim*, notre foyer, la maison de l'homme, dans $-o$. L'une des formes possibles de l'apparition du manque est le $-o$, support imaginaire de la castration. C'est dans la mesure où le désir de l'Autre implique un manque que le sujet trouve un lieu pour se loger. « L'homme trouve sa maison en un point situé dans l'Autre, au-delà de l'image dont nous sommes faits ». ²

La littérature fantastique nous apprend aussi que la création d'un cadre, bord, frontière, porte, seuil constitue le squelette symbolique du récit, la construction de certaines des métaphores spatiales qui nous permettent d'aborder notre matière : le passage d'un côté de la réalité à l'autre n'est jamais intempestif. L'écrivain de genre fantastique sait construire le cadre pour la matérialisation de ce passage. Si dans une première lecture on peut penser que l'essentiel de ce genre est la production narrative du phénomène *Unheimliche* en tant que tel, l'approfondissement de la logique des récits montre que l'effet du réel nécessite ? implique la construction du cadre, le travail sur le bord qui relie ce qui est plus évident avec ce qui est caché (même si c'est à la vue de tous, comme la lettre volée). Freud dit : « c'est que l'inquiétante étrangeté surprend souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend

² Freud, *Sigmund* ; Obras Completas, Tomo XVII, Lo ominoso, p.248, Buenos Aires, Amorrortu Editores.

l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite ».³ Cette question de la différence entre le fantasmé et la vie réelle a aussi un corrélat dans un autre texte déjà mentionné, *Un enfant est battu*. Je ne peux pas en parler maintenant. Je tiens seulement à signaler que la lecture des deux textes à contre-jour nous permet de dégager certaines thématiques qui les traversent tous les deux. Freud remarque la différence entre la scène de la raclée fantasmée et la raclée réelle, obturatrice de la construction du fantasme, ainsi que le besoin logique de construire le passage par la deuxième scène, distance qui nous indique des temps et des scènes inéluctables pour aborder une jouissance à laquelle on ne pourrait pas aller « directement ».

C'est ainsi que l'effacement des limites entre fantaisie et réalité, dans son sens le plus quotidien, l'un des grands thèmes du récit fantastique, permet de préciser la fonction du cadre. Sa validité garantit la protection devant le réel. Quand le cadre se déséquilibre, quand ses limites sont franchies, apparaît le risque de rencontre avec ce qu'on voulait éviter. Cette désintégration de la structure imaginaire affecte le sujet avec une singulière sensation d'étrangeté et secoue sa conviction d'un corps propre. Le Dr Jekyll n'en souffre pas moins lorsque Mr Hyde, enfreignant les règles du jeu, apparaît dans la maison victorienne, occupe son corps quand il dort pour se réveiller en étant un autre, l'oblige à prendre des potions pour récupérer son image habituelle, et lui prend de plus en plus de temps, au point d'éliminer presque toute sa pratique de médecin.

La métamorphose de Kafka est également un exemple illustratif d'une construction fascinante de l'espace, où la chambre, la porte et la salle à manger de la maison recréent un intérieur, un passage et un dehors d'espace où le corps se trouve de plus en plus déplacé, un corps qui n'est plus spécularisable ni habite l'espace euclidien, livré qu'il est à la pure jouissance de l'Autre. Ainsi, lorsque Grégoire Samsa se réveille transformé en l'insecte conçu par Kafka, ayant perdu sa forme humaine, il ne pourra pas franchir la porte, il n'osera qu'une ou deux fois atteindre le salon, il retournera dans sa chambre qui n'est plus la sienne parce qu'elle n'est plus à sa taille, il cachera ses anciens portraits sous le fauteuil pour ne pas voir ce qu'il est devenu et il finira par sauter par la fenêtre, expulsé par ce même espace qui le pousse, la seule manière qui lui reste, peut-être, pour en finir avec cet objet de déchet dont il ne peut se séparer.

Tout ceci pour dire que le sujet ne veut pas seulement son bien, mais qu'il y a une jouissance au-delà du principe de plaisir, qui le captive au-delà de ses intentions. La littérature fantastique se méfie de la conscience et de la volonté de ses héros. Il est su qu'ils ne diront jamais ce qu'ils veulent : en principe, parce qu'ils ne le savent pas, puis, lorsqu'ils le sauront, il sera trop tard. Heureusement, la vie des hommes continue, loin de ce que la littérature peut cerner, et la psychanalyse s'en charge.

³ Freud, Sigmund ; "Lo ominoso", dans *Obras completas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1979, vol. XVII, page 244.

On peut ajouter que l'angoisse suppose, avant tout, une économie libidinale et que l'existence du sujet en dépend. Freud – et Lacan en est d'accord – dit que tous les affects peuvent devenir de l'angoisse, les considérant alors presque comme des monnaies de change de valeur affective. La littérature nous apprend, dans un certain sens, que l'inconscient sait compter et que, chaque fois que l'Homme au sable rencontre Coppélius, la répétition même de ces yeux qui le regardent produit un effet plus sinistre, c'est-à-dire que la répétition du sinistre est aussi sinistre : un sinistré au carré. Alors, la dernière fois qu'il le verra, il se jettera du clocher.

L'auteur du genre fantastique déploie un calcul qui est libidinal : combien d'angoisse peut supporter un sujet sans se lancer dans le vide, et quand une répétition de plus peut le pousser à un point de non-retour. La jouissance que l'on suppose contrôler perdra sa mesure : c'est un fait de la narration, mais c'est aussi un risque de la structure de la jouissance. Rien d'autre que ce qui se passe souvent avec certaines dépendances. Là où Jekyll croit contrôler sa potion, il finira par être contrôlé par elle. Cette réversion, ce changement de signe, est propre du fantastique, mais également propre de l'aliénation lorsque le sujet, croyant gouverner l'objet qui est son image, finira gouverné par elle. Alors, l'espace, l'Autre, va s'appropriier petit à petit du jeu, s'emparant de ce double du sujet qui est lui-même comme objet. Ainsi, Jekyll perdra le contrôle de la potion, tandis que Hyde prendra possession du temps et de la potion, et fera de lui son esclave. Dorian Gray ne supportera plus ce double vivant qu'est son portrait et sera contraint à le poignarder, sans penser (ou en pensant peut-être) que c'est par cet acte même qu'il se donne une fin.

Il ne faut pas oublier jusqu'à quel point certains récits mettent en scène le retour de ce qui a été surmonté, car lorsque le héros croit avoir dépassé l'adversité, s'être éloigné des dangers, la chose retourne et en pire, renforcée dans la même mesure qu'elle a été sous-estimée. Ce jeu consistant à estimer, mésestimer et sous-estimer le risque est essentiel : la division du sujet et la *Verleuning*, non pas comme fondatrice de la structure fétichiste mais comme elle se présente dans toute structure de l'être parlant, sont propres de la logique de ces personnages. On peut le voir chez Grégoire Samsa, lorsqu'il pense qu'avec quelques heures de repos il se réveillera comme neuf ; ou lorsque le Dr Jekyll croit qu'il peut en finir avec Mr Hyde s'il arrête de prendre la potion. On dirait que le moi se croit maître de lui-même ! Cette mauvaise appréciation du héros du fantastique, cette erreur de jugement, est fatale, mais en même temps, elle fait partie de la figuration narrative du genre. Elle porte en elle un savoir sur ce qui est destiné à faire retour. Sur l'économie pointilleuse du sujet. Il y a là, précisément dans ce que le sujet se vante d'avoir surmonté la trame cachée d'une certaine auto-tromperie, une puissance qui le fera revenir, mais plus fort. Dans ce sens, l'angoisse est ce qui ne trompe pas et cette mise en acte montre la fonction de la vérité, qui est propre de la fiction.

Le genre fantastique peut être lu comme une grande maquette, un terrain d'expérimentation, qui a produit petit à petit la sédimentation d'un savoir en précipitant des restes que nous pouvons lire en tant qu'écriture. La logique de certains récits nous

invite à enquêter sur le passage à l'acte, précocement cerné par certains écrivains qui, peut-être recueillant dans les scènes de fictions des restes venant du monde et les faisant en même temps rentrer dans la culture, les ont montrés en acte. La scène à l'intérieur de la scène et le fait de se jeter en dehors, les accidents sur scène. Qu'appelle-t-on fuite chez le sujet, toujours mis dans une position plus ou moins infantile, qui s'y jette, sinon cette sortie de scène, ce départ erratique vers un monde pur où le sujet va chercher, retrouver, quelque chose d'expulsé, de rejeté partout ? Lacan dit que le départ est le passage de la scène au monde. Il y a le monde, le lieu où le réel se précipite, et d'autre part, la scène de l'Autre ? où le sujet doit se constituer, prendre sa place comme porteur de la parole, mais il ne peut pas l'être que dans une structure qui, pour véridique qu'elle se présente, est une structure de fiction.

Les personnages littéraires nous montrent, en particulier, cette tension permanente entre ce que quelqu'un veut être et ce qu'il est, entre ce qu'on a voulu être et ce qu'on ne sera plus jamais, entre ce qu'on a voulu être et ce qui ne cessera pas de ne pas être. C'est dans cette tension que la littérature interroge l'analyste et c'est en cela que, nous croyons, elle est essentielle pour sa formation.

Il y a ici un savoir propre de l'artiste. Parce qu'il ne faut pas croire du tout qu'il suffit de passer une porte pour figurer le phénomène de l'*Unheimliche* à partir d'un premier plan d'un oiseau, ni que le seuil dont nous parlons puisse être franchi par une simple poussée. Les mêmes trucages avec lesquels Hitchcock nous fait trembler, mal gérés par quelqu'un sans expérience, pourraient nous faire rire –c'est peut-être pour cela que Lacan parle de causalité magique. Émouvoir le corps du spectateur, lui faire ressentir la peur, l'angoisse, le faire cligner des yeux ou les fermer devant une scène déterminée : tout ceci fait partie d'un mystère, mais implique aussi, sans doute, la maîtrise d'une poétique. Chaque auteur construit, dans son propre style, une manière de graduer cette ressource.

La théorie littéraire classique du genre signalait l'incertitude sur les faits, s'ils sont réels ou imaginaires, en soulignant jusqu'à quel point le fantastique met en crise deux notions : la raison et la réalité. Freud et Lacan déplacent la question vers le fait, plus important encore, que l'*Unheimliche* ne pose pas seulement une limite à la toute-puissance de la raison, mais rend figurables les monstres qu'elle engendre, et le fait, impossible à ignorer pour un analyste, qu'ils ne sont pas toujours étrangers à nos désirs et qu'ils peuvent nous conduire, dans **un** moment précis, à leur rencontre. Il y a une imparité, donnée par la présence de l'objet a, invention de Lacan qui réinscrit cette thématique. C'est ne pas seulement que le sujet et l'Autre soient barrés, mais que de leur division surgit quelque chose d'impair, qui n'est pas saisissable par le signifiant, tout comme ne serait pas sans le signifiant qu'il pourrait être cerné.

Pour conclure, j'ai choisi de vous parler de *Casa Tomada* (Maison prise), un conte de Julio Cortázar paru en 1946.

Le narrateur commence par faire l'éloge d'une maison, avec une description très détaillée de son architecture, le couloir, les chambres jadis occupées par la famille et maintenant déshabitées. Il y avait des souvenirs des arrière grands-parents, des grands-parents, des parents et de toute son enfance. Il s'empresse de nous avertir qu'il vit avec sa sœur Irène, « le nôtre, un mariage simple et silencieux entre frères, était une fermeture nécessaire de la généalogie. » D'un ton monocorde, il raconte une vie dans laquelle il semble n'y avoir aucune place pour le désir, mais non plus pour les regrets. Sa petite-amie, Marie Esther, est morte, et Irène a refusé deux candidats sans raison valable. Le célibat dans lequel ils vivent n'est cependant sans bons moments : elle se consacre au tricot, et lui à la lecture de littérature française.

La maison apparaît comme vaguement coupable du fait qu'ils n'ont pas eu un autre destin ; et les deux frères envisagent même de la brûler un jour comme un acte de justice, même qu'elle soit spacieuse et élégante. Ils vivent de rentes et leur vie ne semble pas si mauvaise, s'il est vrai que l'on peut vivre en ignorant le désir et en jouissant de l'inceste : « Irène était une fille née pour ne pas déranger personne. »

Soudainement, quelque chose se passe. « Je m'en souviendrai toujours avec clarté, car c'était simple et sans circonstances inutiles. J'ai entendu quelque chose dans la salle à manger ou dans la bibliothèque. Le son arrivait vague et sourd, comme une chaise qui se renversait sur le tapis ou un chuchotement étouffé... Je me suis jeté contre la porte avant qu'il ne soit trop tard. »

Au « ils ont pris la partie du fond », la réponse est une conclusion logique : « alors, nous devons vivre de ce côté. » Quelque chose s'installe : le récit restera entre l'ambiguïté et la mer de l'indétermination. Les étranges occupants de la maison ne se voient pas, ils ne parlent pas, nous en savons à peine par les sons. Ainsi, les voix envahissantes font irruption dans le réel, en modifiant l'espace clos et incestueux où les frères habitent.

Ici on trouve une première scansion temporelle. Il arrive que les deux perdent des choses importantes restées dans la partie occupée, mais ils trouvent vite un nouvel équilibre. Après tout, ils doivent moins nettoyer, ils cuisinent plus vite et, bien que les livres ne soient pas là, le frère trouve une collection de timbres qui l'amuse. « Nous étions bien, et peu à peu, nous commençons à ne pas penser. On peut vivre sans penser ».

Là où je ne pense pas, je suis un objet. Justement, dans ce que le sujet se vante d'avoir surmonté, se trouve la trame cachée d'une certaine tromperie qui lui est destinée, à ce qu'il ne veut pas voir s'ajoute ainsi une puissance qui le fera retourner, mais plus fort. Dans ce sens, l'angoisse est ce qui ne trompe pas, et elle commencera à se déployer : « Lorsqu'Irène rêvait à haute voix, je me réveillais tout de suite. Je ne me suis jamais habitué à cette voix de statue ou de perroquet, une voix qui vient des rêves et non de la gorge... Nos chambres avaient le salon au milieu, mais la nuit, on entendait n'importe quoi dans la maison. Nous écoutions respirer, tousser, nous présentions le geste qui mène à la touche de la lampe de nuit, les insomnies mutuelles et fréquentes. »

La division du sujet se dessine entre les énoncés qui affirment qu'il est possible de vivre de ce côté, se vantant d'avoir moins de choses à nettoyer, et la vérité de la situation, un malaise vague, mais certain, qui peut se déduire de l'insomnie, des rêves avec une voix de statue ou de perroquet qui fendent la nuit. Cortázar gère l'économie de ses ressources avec une grande dextérité : une poétique qui ne dit rien de plus et, en même temps, protège l'indicible. Il écrit dans les bords, dans les cadres, dans les seuils.

L'angoisse est la traduction subjective de la présence de l'objet, ici comme (+*a*), Quel statut donner à ces sons et chuchotements qui, installés dans la maison, commencent à les déloger de chez eux ? Pour ne pas les entendre, Irène chante des berceuses et tous deux parlent à voix haute et font des bruits avec la vaisselle près de la porte d'entrée. (Ceci nous rappelle, bien sûr, le président Schreber qui joue du piano pour ne pas entendre les voix).

Il y aura un deuxième temps. Les bruits font irruption avec plus de force encore. « Ils ont pris cette partie aussi ». Sans même se regarder, frère et sœur ferment le portail et laissent tout à l'intérieur. Ils sortent à la rue avec à peine ce qu'ils avaient sur le dos. Il arrive alors le paragraphe final, très connu : « Avant de nous éloigner, pris de pitié, j'ai fermé soigneusement et j'ai jeté la clé dans la bouche d'égout. De peur qu'un pauvre diable ne pense à voler et à s'introduire dans la maison, à cette heure-là et avec la maison prise ».

Lorsque la manque manque et que quelque chose fait irruption, le sujet es délogé de sa place dans le désir de l'Autre, qui y situait on manque. Mais il y a encore plus. L'apparition de bruits ou des voix montre dans quelle mesure les objets *a* ne sont plus régulés par le - \emptyset . Si le support imaginaire de la castration symbolique permet la connexion des objets *a* (oral, anal, vocal, scopique), dans la mesure où ceci ne fonctionne pas, les objets se dérèglent, la voix apparait, fait irruption.

La connexion des objets *a* signifie que le passage de l'un à l'autre des quatre objets n'est pas dû à un processus de maturation, mais cela correspond à une structure, définie par les différents modes de relation du sujet avec l'Autre. La poitrine, demande à l'Autre ; les fèces, demande à l'Autre ; et puis, le regard, le désir pour l'Autre et la voix, le désir de l'Autre. Quand Lacan écrit le graphe à 3 étages, il situe le - \emptyset dans le troisième.

Au premier niveau, celui de l'objet oral, se trouve la demande à l'Autre. Dans le deuxième, celui de l'objet anal, se situe la demande de l'Autre. Dans le troisième réside le phallus (- ϕ), défini par le manque d'un objet qui se manifeste en tant que tel. Le manque en tant que tel du phallus constitue la disjonction entre le désir et la jouissance. À ce niveau, Lacan parle d'une jouissance chez l'Autre. Dans la couche scopique, celle du fantasme, nous sommes devant la puissance chez l'Autre. Le sujet est condamné à ignorer qu'il n'est qu'un mirage de puissance. Finalement, dans la cinquième couche, ce qui émerge est le désir chez l'Autre (ou désir de l'Autre)⁴.

⁴ 64 J. Lacan, *L'angoisse* (12 juin 1963), Paris, Le Seuil

Le fantasme fait que les voix du délire et la voix du névrosé soient équivalentes. Elles ont les mêmes caractéristiques formelles d'un objet séparable qui vient suppléer l'évanouissement du sujet au moment de se nommer, dit Erik Porge.

L'espace du monde encadré par le fantasme n'est soutenu que par l'extraction d'un objet immonde. Ainsi, l'une des fonctions de l'*Unheimliche* est d'introduire ou de signaler le manque du manque, quand quelque chose apparaît qui ne devait pas y être (+a), au lieu de (-φ), en positivant l'objet *voix* du fait de faire participer l'espace euclidien du conflit, qui dans son désassemblage montre le caractère d'assemblage qui était inhérent à sa constitution et, par surcroît, à la réalité même. Dans l'image du corps propre apparaît une présence qui, faite fondamentalement de l'objet *voix*, déloge le sujet de sa place. Dans ce sens, nous disons que le manque manque ; une voix qui ne devrait pas y être devient audible, mais en même temps, elle a la fonction, la valeur de signaler ce qui, ailleurs, n'a pas été perdu : l'espace incestueux de l'enfance.

La distinction entre ce qui se trouve à l'intérieur du corps et ce qui est à l'extérieur se perd, car la voix n'est plus entendue à l'extérieur, ni rappelée à l'intérieur, mais elle parle au lieu du sujet. Comme nous le savons, cette distinction entre l'intérieur et l'extérieur du corps, constitutive de la structure du sujet, n'est pas un acquis, mais une conquête psychique de grande ampleur. Sauf dans les moments de déclenchement de certaines psychoses très graves, lorsque surviennent certaines hallucinations dans lesquelles on peut voir l'intérieur du propre corps, les organes, les os, comme s'il n'y avait pas de couverture ; l'intérieur du corps reste, dans un sens, refoulé.

L'*Unheimliche* renvoie à la scène la plus archaïque de la structure ; tous les échelons que le sujet a dû jeter dehors pour se constituer, peuvent être ramenés au plus archaïque, car finalement, le jeu se fait à niveau oral. Cette voix et cet œil dévorent littéralement le sujet, sans laisser de reste.

Schelling⁵ a dit que c'est *unheimlich* tout ce qui aurait dû rester caché mais qui est apparu au grand jour : qu'est-ce qui est apparu dans cette image de lui-même qui le laisse stupéfié ? Il n'est pas question, comme pour Dorian Gray⁶, de rester idéalement éloigné de ce que le passage du temps et des désirs obscurs font à la propre image : c'est le double même que chacun est par rapport à soi-même. Des figurations de ce que, pour se constituer, le sujet a dû jeter à l'exil, l'*extime* qui, d'après le néologisme de Lacan, nomme une extériorité intime, quelque chose qui est à la fois intime et étrange. Comme le grand auteur du genre fantastique, Julio Cortázar sait rentrer en contact avec ce qui, bien que rationnel, n'est en aucun cas sans logique. Sa poésie nous amène à entrevoir plutôt qu'à voir ; à supposer plutôt qu'à constater ; à pressentir plutôt qu'à savoir. Y a-t-il dans cette

⁵ Feud nous demande d'unir la définition de *Das Unheimliche* de Friedrich Schelling, répertoriée dans le *Deutsches Wörterbuch* (1877) de Jacob et Wilhelm Grimm : « *unheimlich nennt man alles, was im geheimnis, im verborgnen, in der latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist* » (l'inquiétante étrangeté désigne tout ce qui doit rester dans le secret, dans le caché, dans la latence et qui sort à la lumière). » Cette définition se trouve dans *Philosophie der Mythologie* (1837-1842), dans le contexte d'une réflexion sur Homère. Voir les commentaires dans *Sobre das Unheimliche*, Ricardo Ibarlucía, Revue LaPus Calami Numéro 5, Editorial Letra Viva, Buenos Aires, automne 2015, page 158.

⁶ Oscar Wilde: *Obras completas, Dorian Gray*, Aguilar, Madrid, 1954, page 3.

œuvre une économie de mots qui sait s'arrêter au seuil et garder le mystère de l'autre côté de la porte ? Ouvre-t-elle un interstice pour le lecteur ?

Que nous apprend cette poétique, à nous psychanalystes ? Quelle est l'économie de la parole qui invite l'analysant à avancer dans la trame de sa chaîne, à faire de ce réel *Unheimliche*, parfois une bonne liaison et même une opportunité pour avancer dans l'analyse ? Quand faudra-t-il parcourir les rues environnantes, en essayant que ce réel qui traque la maison d'un psychotique ne se fasse pas consistant dans le cadre du cabinet de consultation ni dans la voix de l'analyste ?