

GESTES D'AIR ET DE PIERRE

DU MÊME AUTEUR



- LA PEINTURE INCARNÉE, *suivi de Le chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, 1985.
- DEVANT L'IMAGE. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, 1990.
- CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE, 1992.
- PHASMES. Essais sur l'apparition, 1998.
- L'ÉTOILEMENT. Conversation avec Hantaï, 1998.
- LA DEMEURE, LA SOUCHE. Apparentements de l'artiste, 1999.
- ÊTRE CRÂNE. Lieu, contact, pensée, sculpture, 2000.
- DEVANT LE TEMPS. Histoire de l'art et anachronisme des images, 2000.
- GÉNIE DU NON-LIEU. Air, poussière, empreinte, hantise, 2001.
- L'HOMME QUI MARCHAIT DANS LA COULEUR, 2001.
- L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, 2002.
- IMAGES MALGRÉ TOUT. 2003.

Chez d'autres éditeurs :

- INVENTION DE L'HYSTÉRIE. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière. *Ed. Macula*, 1982.
- MÉMORANDUM DE LA PESTE. Le fléau d'imaginer. *Ed. C. Bourgois*, 1983.
- LES DÉMONIAQUES DANS L'ART, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation, avec P. Fédida). *Ed. Macula*, 1984.
- FRA ANGELICO – DISSEMBLANCE ET FIGURATION. *Ed. Flammarion*, 1990.
- À VISAGE DÉCOUVERT (direction et présentation). *Ed. Flammarion*, 1992.
- LE CUBE ET LE VISAGE. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti. *Ed. Macula*, 1992.
- SAINT GEORGES ET LE DRAGON. Versions d'une légende (avec R. Garbetta et M. Morgaine). *Ed. Adam Biro*, 1994.
- L'EMPREINTE DU CIEL, édition et présentation des CAPRICES DE LA Foudre, de C. Flammarion. *Ed. Antigone*, 1994.
- LA RESSEMBLANCE INFORME, OU LE GAI SAVOIR VISUEL SELON GEORGES BATAILLE. *Ed. Macula*, 1995.
- L'EMPREINTE, *Ed. du Centre Georges Pompidou*, 1997.
- OUVRIR VÉNUS. Nudité, rêve, cruauté (L'Image ouvrante, 1), *Ed. Gallimard*, 1999.
- NINFA MODERNA. Essai sur le drapé tombé, *Ed. Gallimard*, 2002.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

GESTES
D'AIR ET DE PIERRE

CORPS, PAROLE, SOUFFLE, IMAGE



© 2005 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris
www.leseditionsdeminuit.fr

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du Code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

ISBN 2-7073-1901-5

« *Stein, wo du hinsiehst, Stein.* »
(« Pierre, où tu regardes, pierre. »)

Paul Celan, *De seuil en seuil*
(1955), p. 92.

« On dirait alors que ce qu'on appelle *image* est, *un instant*, l'effet produit par le langage dans son brusque assourdissement. Savoir cela, ce serait savoir que, dans la critique esthétique comme dans la psychanalyse, l'image est *arrêt sur le langage*, l'instant d'abîme du mot. »

Pierre Fédida,
« Le souffle indistinct de l'image »
(1993), p. 188.

La plus juste parole n'est surtout pas celle qui prétend « dire toujours la vérité ». Il ne s'agit même pas de la « mi-dire », cette vérité, en se réglant théoriquement sur le manque structurel dont les mots, par la force des choses, sont marqués¹. Il s'agit de l'*accentuer*. De l'éclairer – fugitivement, lacunairement – par instants de risque, décisions sur fond d'indécisions. De lui donner de l'*air* et du *geste*. Puis, de laisser sa place nécessaire à l'ombre qui se referme, au fond qui se retourne, à l'indécision qui est encore une décision de l'air. C'est donc une question, une pratique de rythme : souffle, geste, musicalité. C'est donc une respiration. Accentuer les mots pour faire danser les manques et leur donner puissance, consistance de milieu en mouvement. Accentuer les manques pour faire danser les mots et leur donner puissance, consistance de corps en mouvement.

Pierre Fédida avait ce grand art – psychanalytique, philosophique, poétique – d'accentuer la vérité à laquelle, toute sa vie, il se voua. Ses textes semblent difficiles parce

1. J. Lacan, « Télévision » (1973), *Autres Écrits*, Paris, Le Seuil, 2001, p. 509.

qu'il nous laissent longtemps dans l'ouvert et dans l'errance de la question non résolue. Mais il se révèlent décisifs lorsque, sans prévenir, un coup est frappé, une lueur est émise. Puis, cette lueur s'éloigne en laissant quelque chose comme une traîne, et nous nous retrouvons démunis à nouveau, comme suspendus en l'air. Ce *style* caractérisait aussi sa parole parlée, son élocution, le phrasé de sa pensée en acte : ce n'était pas un « accent » tout à fait, mais bien cette *accentuation* singulière des temps de la phrase où se mêlaient paradoxalement le coupant, la brusquerie des débuts ou des fins de mots (cette façon si tranchante de prononcer le mot « sang », par exemple, dans l'enregistrement qu'il fit du conte de Blanche-Neige lu dans une version des frères Grimm ²) avec l'extraordinaire douceur, ou vapeur, des mots féminins dont il laissait traîner, jusque dans un souffle, les finales muettes : « neige », « reine », « belle », « Madame »... Pierre, souvent, laissait son interlocuteur suspendu à ces voyelles muettes et mouillées, à ces traînes de souffle, comme pour le rendre – tout l'art de la parole est là – à son propre sillage de manque ou de désir.

*

Le souffle lui manquait (supplice que d'assister, impuissant, à cela). Obscurément, il avait su tirer de cette

2. Dans la pièce (théâtrale et radiophonique) de M. Morgaine, *Blanche Neige*, diffusée par France-Culture en décembre 2001. Cet exercice de lecture – qui, dans la version scénique, se déroulait dans une quasi-obscurité – s'éclairant lui-même de la réflexion menée par Pierre Fédida dans « Le conte et la zone de l'endormissement » (1975), *Corps du vide et espace de séance*, Paris, Delarge, 1977, p. 155-191.

expérience même une *connaissance* fondamentale et, avec elle, un *art* de la parole et de l'écoute qui faisait de lui, je pense, le thérapeute *inspiré* par excellence, l'interlocuteur capable de « respirer » – avant même d'avoir à l'interpréter – la parole patiente. Ce qu'il a nommé un jour son « projet psychopathologique » se réclamait explicitement d'une tradition *tragique*, celle que l'Hymne à Zeus, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, nomme le « savoir par l'épreuve » (*pathei mathos*). Savoir dont le sommeil est gardien, et dont le rêve – cette construction de « châteaux d'air », comme dit la langue de Freud (*Luftschlösser*) – serait l'espace même de sollicitation, un espace « fait d'images », de mémoire et d'« intensité sensorielle³ ».

Merleau-Ponty a écrit de notre expérience sensorielle – du monde autour, du corps dedans – que « nous ne saurions la saisir dans l'ordinaire de la vie, car elle est alors dissimulée sous ses propres acquisitions », c'est-à-dire sous la chape et le confort de ses propres habitudes. Mais, lorsque « le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde [habituel] dessine une spatialité sans choses⁴ », façon de nous confronter à elle comme à l'absence, c'est-à-dire comme à une question vitale. C'est ce qui se passe avec l'air : lorsque nous croyons nous déplacer librement,

3. P. Fédida, « Tradition tragique du psychopathologique. À propos du *pathei mathos* de l'*Agamemnon* », dans *Crise et contre-transfert*, Paris, PUF, 1992, p. 28 (et, en général, p. 19-36). Cf. également *id.*, « Structure théorique du symptôme. L'interlocuteur », *ibid.*, p. 227-265.

4. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 282 et 328.

nous ne le voyons pas, nous ne le sentons plus. Nous ne l'apercevons comme élément vital – bien qu'il ne devienne pas une « chose » isolable pour autant – que pollué de poussière, en volutes de fumée, violent dans la tourmente ou manquant dans la noyade. Nous ne le sentons jamais mieux – comme matière, comme milieu, comme nécessité – que lorsque l'impureté règne et que la respiration se fait courte.

*

Dans son grand livre sur *L'Image du corps*, Paul Schilder écrit : « Les points les plus importants du corps en sont les orifices, et, naturellement, ils sont le siège de sensations très particulières. Quand nous respirons en fermant la bouche, nous éprouvons des sensations particulières dans le nez ; mais aussi quand nous respirons bouche ouverte et que nous ne sommes pas conscients de respirer, et même quand nous arrêtons de respirer, nous sentons distinctement l'intérieur des narines. Ce qui est important, c'est que nous les sentons près de l'orifice, non pas vraiment au bord des narines mais à environ un centimètre en retrait. À ce niveau, nous sentons ou bien quelque chose de spécifique, ou bien la fraîcheur de l'air. Il en va de même pour la bouche. Nous ne sentons pas notre bouche véritablement au bord des lèvres. La zone sensible est, là encore, à environ un centimètre en retrait. Quand nous respirons par la bouche, nous sentons l'air sur la voûte du palais mais il semble que nous le sentions aussi dans le tiers antérieur de la cavité buccale. Si nous respirons très profondément, nous sentons l'air au fond

de la bouche et même dans la région du sternum : mais pas plus bas que la pointe du sternum et pas plus avant qu'à un ou deux centimètres de la surface. Nous pouvons dire d'une manière générale que les zones les plus sensibles du corps sont situées *près* des orifices, mais à un ou deux centimètres en retrait de la surface⁵. »

*

Marcel Proust est mort de son asthme nerveux. Les médecins étaient restés impuissants devant la maladie, « mais non l'écrivain lui-même », comme le rappelle Walter Benjamin, « qui l'a mise très délibérément à son propre service », notamment pour en tirer quelques images fortes : « Le bruit de crécelle de mon souffle couvre celui de ma plume. » Ainsi, commente Benjamin, « cet asthme est entré dans son œuvre, à moins qu'il soit une création de son art. Sa syntaxe se modèle sur le rythme de ses crises d'angoisse et de ses étouffements. Et sa réflexion ironique, philosophique, didactique, est toujours sa manière de respirer le soulagement quand le poids des souvenirs est ôté de son cœur. Mais à une plus grande échelle la mort qu'il avait toujours présente à l'esprit, surtout lorsqu'il écrivait, était la crise d'asphyxie qui le menaçait. C'est sous cette forme qu'elle se tenait devant lui, et bien avant que son mal eût atteint à ses phases critiques. [...] Ainsi, lorsqu'on sait la particulière ténacité des souvenirs

5. P. Schilder, *L'Image du corps. Étude des forces constructives de la psyché* (1950), trad. F. Gantheret et P. Truffert, Paris, Gallimard, 1968, p. 108-109.

olfactifs (qui ne sont aucunement des odeurs dans la mémoire), on ne tiendra pas pour accidentelle la sensibilité de Proust à l'égard des odeurs. Assurément, la plupart des souvenirs que nous étudions nous apparaissent comme des images visuelles. Et, elles aussi, les libres formations de la *mémoire involontaire* sont encore des images visuelles pour une bonne part isolées, mais dont la présence reste énigmatique. C'est précisément pourquoi, si l'on veut s'en remettre en connaissance de cause à la plus secrète vibration de cette œuvre, il faut pénétrer jusqu'à une couche particulière, la plus profonde, de cette mémoire involontaire, là où les éléments du souvenir nous renseignent sur un tout, non plus de façon isolée, sous forme d'images, mais sans image et forme, comme le poids du filet avertit le pêcheur de la prise. L'odeur est le sens du poids pour qui jette son filet dans l'océan du *temps perdu*⁶. »

*

L'air est le véhicule, plus, le *portant* de la parole. Il est le milieu physique grâce auquel – et à travers lequel – elle nous parvient. Mais l'air est déjà, *dans la bouche* et les poumons du locuteur, la *matière* quasi organique par laquelle s'articule, s'accentue, se respire et se module le phrasé de notre parole, de notre pensée. Faut-il s'étonner que le grand travail de Pierre Fédida sur l'*absence* – ce

6. W. Benjamin, « L'image proustienne » (1929-1934), trad. M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 2000, p. 153-154.

« travail d'une vie », comme Gilles Deleuze, en 1978, le qualifiait déjà⁷ – ait pris la consistance, dans les dix dernières années de cette vie, d'une *pensée de l'air* en tant qu'il serait, non seulement le véhicule de la parole – c'est-à-dire aussi de la plainte et du chant –, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel⁸ ?

Pierre Fédida construisait là un paradigme essentiel pour sa *pratique*, mais aussi une singulière *poétique*, celle qui le faisait aborder les maladies de l'âme à travers les blancs de Cézanne ou ceux de Mallarmé, les raréfactions de Giacometti ou celles d'André du Bouchet. Il n'était sans doute pas loin de penser la situation analytique elle-même comme ce « tournant du souffle » (*Atemwende*) dont souvent parle Celan⁹. Il n'était sans doute pas loin de penser que le « présent réminiscent », comme il disait, serait devant son « passé anachronique¹⁰ » comme un

7. G. Deleuze, « La plainte et le corps » (1978), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minit, p. 150 (à propos de P. Fédida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978). L'éloge de Deleuze est deux fois surprenant (et d'autant plus significatif) : éloge d'un livre de psychanalyse quand sa critique de l'institution psychanalytique était radicale ; éloge d'un livre où se théorise la notion d'organe (à travers le paradigme hypocondriaque) quand il revendiquait, avec Félix Guattari, le « corps sans organe ».

8. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image » (1993), *Le Site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 187-220.

9. P. Celan, « Le Méridien » (1960), *Le Méridien et autres proses*, trad. J. Launay, Paris, Le Seuil, 2002, p. 73.

10. P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent. Épos et puissance mémoriale du langage », *L'Écrit du temps*, n° 10, 1985, p. 23-45.

visage qui frissonne ressent *ici* la caresse d'un souffle de vent, matière impalpable mais bien tactile venue de *là-bas*, venue de très loin, peut-être de son passé, son intimité par excellence.

*

Pas de parole sans souffle, bien sûr. Le souffle est moins suspens ou défaut de la parole que sa condition même. Nous oublions cette condition du *dire* chaque fois que notre attention se porte unilatéralement sur le *dit*, comme le remarque Lévinas dans *Autrement qu'être*. Le *dit* est tenu aux corrélations sujet-objet, signifiant-signifié ; le *dire*, en revanche, suggère une « respiration s'ouvrant à l'autre et signifiant à autrui sa signifiante même » ; il est, en cela, « témoignage », « pur vocatif », « sincérité », « proximité » à autrui ; il « s'expose » et il « s'exile » à la fois, « tenant ouverte son ouverture, sans excuse, sans évasion ni alibi ¹¹. » Il donne, à ce titre, le paradigme – mais Lévinas préfère justement écrire : « le pneuma » – de la psyché elle-même :

« La responsabilité pour Autrui – à rebours de l'intentionnalité et du vouloir que l'intentionnalité n'arrive pas à dissimuler – signifie non point le dévoilement d'un donné et sa réception ou sa perception, mais l'exposition de moi à autrui, préalable à toute décision. [...] Par cette altération l'âme anime le sujet. Elle est le pneuma même de la psyché. [...] Dire ainsi, [...] c'est s'épuiser à s'expo-

11. E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1978), Paris, Librairie générale française, 2004, p. 220-232.

ser, c'est faire signe en se faisant signe sans *se reposer* dans sa figure même de signe¹². »

Georges Bataille, de son côté, avait déjà poussé les limites d'une telle *intranquillité du souffle* jusqu'à formuler l'exigence d'une parole littéralement capable – par une « contagion » et une « dramatisation » auxquelles se refuse le discours philosophique sauf, comme chez Nietzsche, à reconduire les formes poétiques du dithyrambe ou de l'élégie – de *souffler la tempête* :

« Le discours, s'il le veut, peut souffler la tempête ; quelque effort que je fasse, au coin du feu le vent ne peut glacer. La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent. À ce point nous voyons le sens second du mot dramatiser : c'est la volonté, s'ajoutant au discours, de ne pas s'en tenir à l'énoncé, d'obliger à sentir le glacé du vent, à être nu¹³. »

*

Sentir le souffle – glacé ou brûlant, c'est selon – dans l'exercice de la parole ? Il y va à la fois d'une certaine conception de l'air et d'une certaine conception du langage : Pierre Fédida construisait, à travers le phrasé pro-

12. *Ibid.*, p. 221 et 223. Cf. É. Feron, « Respiration et action chez Lévinas », *Études phénoménologiques*, III, 1987, n° 5-6, p. 193-213.

13. G. Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 25-26.

fond de sa pensée, un lieu théorique situable comme l'au-delà de l'air selon Freud (auquel il n'a cessé de revenir, bien sûr) et du langage selon Lacan (qu'il a discuté sans jamais l'éloigner de soi). L'air des « rêves de vol » (*Flugträume*) n'est encore pour Freud qu'un espace abstrait – ni milieu, ni matière – dans lequel se rejouent les « mouvements si agréables » de nos corps d'enfants¹⁴. Le langage sous-jacent à la « parole pleine » n'est encore pour Lacan qu'un dispositif symbolique : il manque d'air, justement. Cet air que Pierre Fédida sera parti chercher à Kreuzlingen, auprès du grand psychiatre et psychanalyste Ludwig Binswanger (l'ami de Freud, le lecteur de Husserl, le thérapeute de Nijinski, de Kirchner, de Warburg).

Il serait erroné, cependant, de voir en Pierre Fédida un disciple de Binswanger. Mais bien insuffisant de le reconnaître comme l'un des meilleurs « connaisseurs » de sa pensée, entre Michel Foucault d'un côté (que Binswanger aida à fonder son analyse structurale des discours et sa critique historique de l'institution psychiatrique¹⁵) et Henri Maldiney d'un autre (que Binswanger aida à récuser toute analyse structurale et à théoriser la compréhension phénoménologique des concepts psychiatri-

14. S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson revue par D. Berger, Paris, PUF, 1967 (éd. 1971), p. 337-339. Bachelard reste, pour ce problème, de peu d'utilité : il reconnaît bien, après Freud, le caractère « dynamique » de l'« imagination de l'air » ; mais c'est toujours pour en faire un vecteur de « dématérialisation ». Cf. G. Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943 (éd. 1994), p. 7-21.

15. M. Foucault, « Introduction [à L. Binswanger, *Le Rêve et l'existence*] » (1954), *Dits et écrits, I. 1954-1969*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 65-119.

ques¹⁶). Pierre Fédida a parlé de Binswanger sous l'angle de l'« impossibilité de conclure¹⁷ ». J'y vois aujourd'hui, rétrospectivement, une façon d'exprimer pour soi-même – et sur le modèle d'une situation qui fut celle de Binswanger au moment des grands débats théoriques qui avaient agité la psychanalyse dans les années vingt et trente – un refus de conclure, c'est-à-dire un *refus de reclore* la psychanalyse dans les grilles existantes du débat intellectuel.

Il y allait, d'abord, d'une relation entre psychanalyse et philosophie : aucune des deux ne saurait « conclure » – achever, subsumer, dépasser – l'autre. Les concepts freudiens ne cessent pas, selon Pierre Fédida, de mettre en question l'ordre philosophique ; mais la réciproque est aussi vraie (Deleuze, dans son hommage à *L'Absence*, l'aura très bien compris), ce qui exige du psychanalyste l'effort, rarement assumé, de sortir de ses propres cadres d'intelligibilité. Il y allait, ensuite, d'une relation entre structuralisme et phénoménologie : aucune de ces deux grandes mouvances de la pensée contemporaine ne saurait réfuter l'autre jusqu'au bout et prétendre s'y substi-

16. H. Maldiney, « Le dévoilement des concepts fondamentaux de la psychologie à travers la *Daseinsanalyse* de Ludwig Binswanger » (1963), *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 87-101.

17. P. Fédida, « Binswanger et l'impossibilité de conclure », préface à L. Binswanger, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, trad. R. Lewinter, Paris, Gallimard, 1970, p. 9-37. *Id.*, « Crise et chronicités dans l'histoire interne d'une vie », *Psychanalyse à l'Université*, VII, 1982, n° 27, p. 359-384, et VIII, 1983, n° 31, p. 355-399. Cf. également P. Fédida (dir.), *Phénoménologie, psychiatrie, psychanalyse*, Paris, Échos-Centurion, 1986 (rééd. 2004). P. Fédida et J. Schotte (dir.), *Psychiatrie et existence. Décade de Cerisy, septembre 1989*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991.

tuer. Car ce qui manque à l'une est précisément l'objet de la pensée de l'autre.

*

La *position d'intervalle* constamment tenue par Pierre Fédida relevait avant tout de son incapacité au dogmatisme : impossible, pour lui, de mettre en arrêt la pensée, de fixer une fois pour toutes les déterminations d'un concept métapsychologique. Ce choix explique sans doute la volonté de toujours mettre la *psychanalyse en situation* de dialogue avec la philosophie, la poésie, l'anthropologie, l'histoire de l'art, la biologie... Que la *situation psychanalytique* soit absolument spécifique ne veut pas dire que sa pensée doive se constituer comme la définition d'un domaine, un « champ » dont on serait à la fois l'expert et le propriétaire. On peut posséder le divan, mais pas ce qui permet de penser ce qui s'y passe : cela dépasse les limites du cabinet lui-même. Si Pierre Fédida préférait circuler de champ en champ, par chemins de traverse, c'est bien que la pensée, pour lui, ne prenait sens que du cheminement lui-même plutôt que de l'installation en un lieu et de sa clôture par le propriétaire.

Voilà aussi qui explique, je pense, un grand nombre des paradoxes que Pierre Fédida se forgeait comme autant d'expériences heuristiques propres à extraire la psychanalyse de ses propres acquisitions, lorsque celles-ci reviennent à créer une habitude, une « chape de confort » théorique. Par exemple, son travail atypique sur l'hypocondrie – « cette sorte d'hallucination verbale de l'organe de la parole [où] les mots sont, en tant que

primitivement investis, le lieu de la modification des organes¹⁸ » – lui aura été, sans doute, aussi décisif que l'hystérie chez le jeune Freud : sa voie royale, dans la clinique, pour repenser le symptôme (*symptomata*), et avec lui les liens du corps à la parole, du *sôma* au *sêma*. Se dessinait alors la notion d'un « corps de la parole¹⁹ » : grâce à Lacan et par-delà une certaine vulgate phénoménologique, le corps sortait de son état « muet », pris dans le pur *Dasein* ; mais, grâce à Binswanger et par-delà une certaine vulgate structuraliste, la parole sortait de son pur état « énonciatif » pour devenir quelque chose comme un geste engageant tout le corps, un *geste d'air* créateur de signifiés et de signifiants, mais aussi de flux, d'intensités, de suspens, d'atmosphères, d'événements impalpables et cependant bien incarnés.

Puis, il y eut le « corps du vide²⁰ ». Mais le « vide » ou l'« absence » n'y étaient déjà plus réduits à l'espace abstrait qu'en construisait, à l'époque, le modèle structuraliste. Vide et absence devenaient milieux, matières, mouvements, organes. En sorte que l'« intervalle », chez Pierre Fédida, possède bien, dès le départ, cette féconde double entente : structurale comme *entre*, phénoménologique comme *antre* (c'est-à-dire comme espace organique pensé selon le paradigme hypocondriaque²¹).

18. P. Fédida, « L'hypocondrie du rêve » (1972), *Corps du vide et espace de séance*, *op. cit.*, p. 58 et 64.

19. *Id.*, « Le corps de la parole » (1973), *ibid.*, p. 93-111.

20. *Ibid.*, *passim*.

21. *Id.*, « L'organe psychique » (1975), *ibid.*, p. 125-131. *Id.*, « L'intervalle » (1977), *ibid.*, p. 139-151. *Id.*, *L'Absence*, *op. cit.*, p. 197-238 (« Le vide de la métaphore et le temps de l'intervalle »).

Plus tard, il s'agira de repenser la métaphore (qui dit le *sèma*) avec la notion de crise (qui dit le *sôma* et le *symp-tôma*), ou de réinventer la topique freudienne en répondant à l'hyper-symbolicité de la topologie lacanienne par un recours archéologique et anthropologique à l'image informe de *chôra*, le « lieu porte-empreinte » des anciens Grecs²².

*

Penser l'intervalle comme événement concret et *souffle d'air* plutôt que comme structure abstraite et *place vide*, réintroduire les descriptions sensibles de Binswanger par-delà les dispositifs théoriques de Lacan : tout cela répondait, dans la pensée de Pierre Fédida, à la nécessité de *mettre en mouvement* ce que nos habitudes intellectuelles veulent si souvent *mettre en arrêt*. La notion psychanalytique d'objet, par exemple, est d'abord située par Fédida dans l'acception – évidemment nécessaire et féconde – qu'en a donnée Lacan : voilà pourquoi l'objet doit se penser à partir du « pouvoir de s'instituer en lieu et place d'un manque²³ ». Mais, une fois posé le *manque* structurel, il faudra très vite rappeler en quoi « une métapsychologie de l'objet court le risque de l'abstrac-

22. *Id.*, *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 199-226 (« Crise et métaphore »). *Id.*, « Théorie des lieux », *Psychanalyse à l'Université*, XIV, 1989, n° 53, p. 3-14 et n° 56, p. 3-18. *Id.*, *Le Site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 267-298 (« Théorie des lieux. Nouvelles contributions »). Cf. également P. Fédida et J. Guyotat (dir.), *Événement et psychopathologie*, Villeurbanne, SIMEP, 1985.

23. P. Fédida, *L'Absence*, *op. cit.*, p. 98.

tion discursive », puis dynamiser le manque, si j'ose dire, en cherchant son *rythme*, son « bondissement », sa « poussée », son « jet » que dit déjà, si on l'entend bien, le mot « objet²⁴ ». Enfin, là où l'*objet* de la doctrine psychanalytique standard, si cette qualification a un sens, relève d'un dispositif généralement pensé selon des schèmes spatiaux (les schémas de Lacan, par exemple), l'*objeu* que Fédida emprunte à la poésie de Francis Ponge donnera les moyens de penser la temporalité du dispositif, c'est-à-dire sa métamorphose même, sa plasticité faite de symptômes, d'événements, de singularités.

*

Une des plus belles descriptions de l'*objeu* – description tout à la fois psychanalytique et philosophique, clinique et éthique, voire esthétique – se trouve, à mes yeux, dans un passage où Pierre Fédida montre comment *le jeu*, qui suppose le geste, *éclaire le deuil*, qui suppose l'abattement du geste. Il décrit là, magnifiquement, deux petites filles qui « mettent en jeu » le deuil de leur mère en inventant quelque chose comme une *forme chorégraphique* – traversée, à ce titre, par le plaisir, le rire et le mouvement – *de la mort* :

« Quelques jours après le décès de sa mère, Laure – âgée de quatre ans – joue à être morte. Avec sa sœur – de deux ans son aînée – elle se dispute un drap de lit dont elle demande à être recouverte tandis qu'elle expli-

24. *Ibid.*, p. 99 et 107-111.

que le rituel qui devra être scrupuleusement accompli pour qu'elle puisse disparaître. La sœur s'exécute jusqu'au moment où, Laure ne bougeant plus, elle se met à hurler. Laure réapparaît et pour calmer sa sœur lui demande, à son tour, d'être morte : elle exige que le drap dont elle la recouvre reste impassible ! Et elle n'en finit plus de l'arranger car les cris de pleurs se sont, tout à coup, transformés en rires qui gondolent le drap de soubresauts joyeux. Et le drap – qui était suaire – devient robe, maison, drapeau hissé en haut d'un arbre... avant de finir par se déchirer en rires de farandole effrénée où est mis à mort un vieux lapin en peluche dont Laure crève le ventre !

Décidément, le deuil met le monde en mouvement. Il inspire ce jeu fantastique – désignant des attitudes et rituels du deuil – qui crée la fête de la mort. L'enfant a, par son jeu, la capacité d'être mort et de tuer. Le monde est agi d'une mobilité nouvelle dès lors que la mort tient, tout à coup, son évidence d'un jeu qui en accomplit symboliquement le désir. (L'apparition de kinesthésies dans le Rorschach de jeunes enfants au moment d'un deuil personnel confirme ce rapport de temporalisation de la mort par une mise en mouvement du monde.) [...] *Le jeu éclaire le deuil* : il en effectue le sens caché et en temporalise les potentialités subjectives²⁵. »

En quoi consiste la leçon « esthétique » de cette description ? D'abord, dans la substitution à l'*image-deuil*, unilatérale et désespérante, d'une *image-désir* que le jeu des deux enfants finit par mettre en œuvre. La première image, figée sur la représentation du suaire, déclenche

25. *Ibid.*, p. 138.

des « cris de pleurs » et de peur, une angoisse inarticulée, des hurlements sans mots. La seconde image, en revanche, naît d'une *forme à donner* et d'un *temps à prendre* pour donner cette forme : en manipulant le drap autour du corps de sa grande sœur, Laure, prend son temps, « elle n'en finit plus de l'arranger ». Alors, d'image figée – univoque linceul –, le drap devient matière à métamorphoses, c'est-à-dire *matériau opératoire* créateur de plusieurs formes possibles : robe, maison, drapeau, avant de finir en lambeaux joyeux. Non seulement le deuil se trouve « temporalisé », comme l'écrit Fédida, mais encore le monde lui-même se trouve « agi d'une mobilité nouvelle » et ouvert à une possibilité de parole. La douleur psychique inarticulée est devenue organisation *sculpturale* de la surface (le drap manipulé en draperies multiples), mais aussi organisation *chorégraphique* de l'espace (la « farandole effrénée » accompagnant cette métamorphose) d'où la parole, enfin, pourra fuser.

*

L'air et le souffle jouent, dans cet exemple même, un rôle considérable. L'image figée du suaire déclenche cris et angoisse : *l'air suffoque*, le souffle est en crise, toute respiration est en lutte contre l'atmosphère ambiante. L'image métamorphique créée par le jeu du drap – variante féminine, très élaborée, du jeu freudien de la bobine – déploiera une économie inverse : *l'air libère* un mouvement, et c'est celui d'un *vent qui prendra forme* dans la robe devenue draperie, dans le drapeau agité, dans la danse effrénée des deux petites filles.

On retrouve ici, comme utilisée à rebours, le processus hypocondriaque décrit par Pierre Fédida sous l'angle d'une métamorphose des « *objets* en tant qu'ils figurent le rôle dévolu par le savoir à nos *organes*²⁶. » « L'image du corps dépasse les frontières de l'anatomie, écrivait déjà Paul Schilder. Un bâton, un chapeau, un vêtement quelconque en font eux aussi partie. [...] L'image du corps est capable, et de prendre en elle les objets, et de se répandre dans l'espace²⁷. » Or, cette économie est bien à double tranchant : purement *esthétique*, elle peut donner lieu aux affres du délire, comme dans le cas de cette femme dont un enfant avait été écrasé par un camion, et qui ne connaissait plus les limites de son propre corps.

« Quand le balayeur était dans la rue, j'avais l'impression qu'il me balayait le sexe. Il m'écorchait, ça faisait terriblement mal, ça me faisait trembler. Il était dans la rue et moi au cinquième étage. [...] J'ai rencontré un homme dans la rue ; il m'a fait mal aux nerfs avec son électricité ; je ne sais pas ce que ça veut dire. Il était tout contre moi. Il m'a pris mon souffle ; il a fait mal à mon cœur. Il respire mon haleine. Justement maintenant ça me fait mal ici (*elle désigne le ventre*). [...] Vous venez de tousser sur moi et vous m'avez touchée avec votre toux (*elle tousse*²⁸). »

26. *Id.*, « L'hypocondrie du rêve », art. cit., p. 52. Cf. également *id.*, « L'hypocondriaque médecin », *L'Hypocondrie*, dir. M. Aisenstein, A. Fine et G. Pragier, Paris, PUF, 1995, p. 113-136. *Id.*, « L'hypocondrie de l'expérience du corps », *Psychopathologie de l'expérience du corps*, dir. R. Debray, C. Dejours et P. Fédida, Paris, Dunod, 2002, p. 107-164.

27. P. Schilder, *L'Image du corps*, op. cit., p. 229.

28. *Ibid.*, p. 230-231.

Ou bien cette économie devient *esthétique*, comme on peut l'observer, sur le mode romantique, dans la façon extraordinaire dont Victor Hugo – de récits en poèmes et de textes philosophiques en dessins au lavis – a fait de tout paysage une hantise de l'organe, et notamment de toute tempête océane un avatar de la respiration hypocondriaquement investie²⁹. Pierre Fédida en avait déjà observé la prégnance chez cet autre grand poète – et admirateur de Victor Hugo – que fut André du Bouchet regardant Giacometti ou bien Cézanne : « Souffle sur lequel les signes jamais ne conservent prise³⁰. »

*

Lorsque nous inspirons, c'est l'air ambiant, matière par excellence de l'extériorité, qui vient pénétrer notre corps jusqu'au fond de nos poumons, très bas, presque jusqu'aux entrailles. Lorsque nous expirons, c'est la matière même de notre intériorité qui semble, inversement, se répandre dans l'espace alentour. Cet échange si commun – si nécessaire au maintien de la vie – est doué, nous le savons, d'une grande plasticité psychique. Dans une étude désormais classique, Daniel Lagache a montré

29. Cf. G. Didi-Huberman, « L'immanence figurale. Hypocondrie et morphologie selon Victor Hugo », *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 85, 2003, p. 90-120. *Id.*, « Die Femme fluide, die abgründige, die Frau als Falle », trad. P. Deutschmann, *Phantom der Lust. Visionen des Masochismus, I. Essays und Texte*, dir. P. Weibel, Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Belleville, 2003, p. 222-235.

30. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 196-197 et 205-210.

le rôle éminent de la respiration comme embrayeur des hallucinations verbales :

« Entre la parole normale et la parole hallucinatoire, il n'existe aucun intervalle libre. Essoufflée par sa parole abondante et rapide, la malade reprend bruyamment son souffle, et le début du processus hallucinatoire se greffe sur cette reprise. Malgré cette circonstance, confusément remarquée de la malade, qui compare la parole parasite à un soufflet de forge, le processus hallucinatoire n'a aucune tendance à devenir une "voix intérieure" et, bien qu'"inspirée", la voix reste localisée au loin. [...] Le passage du courant d'air expiratoire par le larynx et par la bouche est la matière que la phonation et l'articulation informent, dans la parole normale et dans certaines hallucinations verbales, sinon dans toutes. Dans notre cas, ce qu'il y a de particulier, c'est que la malade utilise sa reprise respiratoire, particulièrement bruyante, qu'elle essaye d'articuler sur son inspiration, contre toutes les lois qui régissent les rapports de la respiration et de la parole, informant le courant d'air inspiratoire comme d'autres articulent leur toux ou leur éternuement³¹. »

Entre ce qui se passe dans la cavité de notre bouche – dans celle, aussi, des narines et des bronches – et ce qui se passe tout autour de nous, la grande « cavité du monde » qui nous surplombe ou nous dévore, passe l'air

31. D. Lagache, *Les Hallucinations verbales et la parole* (1934), éd. E. Rosenblum, *Œuvres, I* (1932-1946). *Les hallucinations verbales et travaux cliniques*, Paris, PUF, 1977, p. 41-42. Cf. également D. Lagache et B.-J. Logre, « Hallucinations verbales et respiration », *Annales médico-psychologiques*, XCI, 1933, n° 1, p. 166-174.

d'une respiration psychiquement configurée. Non par hasard, le paradigme hypocondriaque développé par Pierre Fédida au début des années soixante-dix suit de peu la publication des travaux – très binswangériens – de Hubertus Tellenbach sur les relations du *goût* (cavité de la bouche, sens de l'odorat) et de l'*atmosphère* (cavité obsidionale du monde, sens du paysage³²). Façon d'introduire à l'essentielle dimension esthétique de l'absence : à son pouvoir de solliciter tout ensemble, dans un même souffle, image, pensée et mouvement du corps.

*

L'émission de la parole ne résulte-t-elle pas, au fond, d'une *passagère empreinte de l'air* – ce que les acousticiens nomment les « formants » de la parole – réalisée dans le moule en mouvement de la bouche, du palais, de la langue ? Et le résultat n'est-il pas, aussi, de donner aux affects une *forme née de l'air* ? Darwin avait autrefois remarqué que l'expression des émotions supposait un ensemble d'« actions réflexes » où la respiration – comme la circulation sanguine – joue presque toujours un rôle essentiel³³. Il supposa même que le *souffle* constitue peut-être le *formant* par excellence de nos affects, donc de nos gestes et de nos traits marqués par l'émotion. L'impassibilité notoire du poisson – qui agite la queue

32. H. Tellenbach, *Goût et atmosphère* (1968), trad. J. Amsler, Paris, PUF, 1983.

33. C. Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872), trad. S. Pozzi et R. Benoit, Paris, Reinwald, 1877, p. 36-39.

mais ne crie jamais sa douleur – résulterait même, selon Darwin, de sa constitution respiratoire branchiale :

« Si l'homme avait respiré dans l'eau à l'aide de branchies extérieures – qu'on nous passe l'étrangeté d'une telle supposition – au lieu d'inspirer l'air par la bouche et par les narines, ses traits n'auraient pas plus exprimé ses sentiments que ne le font ses mains ou ses membres ³⁴. »

À la même époque, le grand anthropologue Edward B. Tylor esquissait un programme de recherche sur les valeurs culturelles inscrites dans certaines conduites ou « sensations corporelles » (*bodily sensations*) liées à la respiration : le baiser, le soufflement ou le sifflement, le reniflement, le *sniffing* de quelque drogue à priser ou à fumer, l'éternuement ou le ronflement, sans compter les innombrables formes du chant et les techniques respiratoires à visée mystique ou rituelle ³⁵. Marcel Mauss n'hésitera pas à placer le souffle parmi les « techniques du corps » où l'*efficacité* physique ne va jamais sans la *tradition* qui la justifie culturellement : « J'appelle technique un acte *traditionnel efficace* (et vous voyez qu'en ceci il

34. *Ibid.*, p. 396. Pour une physiognomonie de la respiration, cf. notamment B. Christiansen, *Thus Speaks the Body. Attempts Toward a Personology from the Point of View of Respiration and Postures*, New York, Arno Press, 1963 (éd. 1972), p. 24-74 (« Respiration as a Postural and Psychological Phenomenon »). Sur le symptôme comme « fossile fugace », cf. M. David-Ménard, « Symptômes et fossiles. La référence à l'archaïque en psychanalyse », *Les Évolutions. Phylogénèse de l'individuation*, dir. P. Fédida et D. Widlöcher, Paris, PUF, 1994, p. 245-254.

35. E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (1865), éd. P. Bohannon, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1964, p. 44.

n'est pas différent de l'acte magique, religieux, symbolique). Il faut qu'il soit *traditionnel* et *efficace*. Il n'y a pas de technique et pas de transmission, s'il n'y a pas de tradition³⁶. » Voici les deux exemples qu'il donnait relativement à la respiration :

« Technique du tousser et du cracher. Voici une observation personnelle. Une petite fille ne savait pas cracher et chacun de ses rhumes en était aggravé. Je me suis informé. Dans le village de son père et dans la famille de son père particulièrement, au Berry, on ne sait pas cracher. Je lui ai appris à cracher. Je lui donnais quatre sous par crachat. Comme elle était désireuse d'avoir une bicyclette, elle a appris à cracher. Elle est la première de la famille à savoir cracher. [...] Rien n'est plus technique que les positions sexuelles. [...] Il y a toutes les techniques des actes sexuels normaux et anormaux. Attouchement par sexe, mélange des souffles, baisers, etc³⁷. »

*

Comme les anthropologues de son temps, Freud n'a pas manqué de voir, quelque part entre la respiration humaine et le souffle du vent, un « modèle de la spiritualité » (*Vorbild der Geistigkeit*) repérable à travers de nombreuses cultures :

« Si nous pouvions nous fier au témoignage de la langue, c'est l'air en mouvement qui fournit le modèle de la

36. M. Mauss, « Les techniques du corps » (1936), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950 (éd. 1980), p. 371.

37. *Ibid.*, p. 383.

spiritualité, car l'esprit emprunte son nom au souffle du vent (*animus, spiritus*, en hébreu *rouach*, souffle). Cela signifiait du même coup la découverte de l'âme comme principe spirituel au sein de l'individu. L'observation retrouva l'air en mouvement dans la respiration de l'homme, qui prend fin avec la mort ; aujourd'hui encore le mourant rend son âme, il expire. Dès lors, le domaine des esprits était ouvert à l'homme³⁸. »

Une fois encore, Freud touche à l'essentiel : il ne se contente pas de rappeler l'indissociable lien du *respir* physique et de l'*esprit* métaphysique, tous deux contenus dans le même mot *spiritus*. Il remarque surtout que c'est bien « l'air en mouvement » (*die bewegte Luft*) qui permet de passer d'un sens à un autre du respir-esprit : l'air en tant que mouvement de respiration, c'est-à-dire échange du *viscéral* et de l'*atmosphérique* par le biais d'un fluide, d'une matière mobile et invisible. Alors peuvent s'échanger le singulier et l'universel, l'intime et l'obsidional, la vie du profond dedans et celle du grand dehors. Aujourd'hui encore, les Batāmmariba du Togo *retiennent leur souffle* des nuits entières pour *écouter le silence* du dehors afin que le *souffle du mort* acquière la force de former un nouvel enfant³⁹. Je suis sûr que Pierre aurait aimé cet exemple.

38. S. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste* (1939), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1986, p. 213-214.

39. D. Sewane, *Le Souffle du mort. Les Batāmmariba (Togo, Bénin)*, Paris, Plon, 2003. Cf., pour un autre exemple, A. Julliard, « Quand Dieu souffle. Vent, respiration et notion de personne chez les Diola-Adiamat (Guinée-Bissau) », *Archives de sciences sociales des religions*, XLV, 2000, n° 111, p. 7-24.

Il y a probablement chez Pierre Fédida, dans le geste de prolonger une *théorie de l'absence en pensée de l'air*, des raisons d'ordre clinique. Ces raisons nous demeureront obscures, et plus encore leur dimension auto-analytique, dans une notion comme celle de « souffle indistinct de l'image ». Mais il suffit de parcourir la clinique freudienne pour vérifier le rôle essentiel que peut jouer la respiration dans un symptôme hystérique ou dans un fantasme obsessionnel. Cela commence avec les étouffements fameux de Katharina, dès 1893 :

« De quoi souffrez-vous donc ?

– J'ai du mal à respirer et, pas toujours mais quelquefois, ça me prend comme si j'allais étouffer. [...]

– Asseyez-vous là. Décrivez-moi ce qui se passe dans l'état où vous avez du "mal à respirer".

– Ça me vient tout à coup. Je sens d'abord comme une pression sur les yeux [...].

– Voyez-vous quelque chose devant vous pendant votre accès ?

– Oui, chaque fois un visage horrible qui me regarde, d'un air effrayant [...].

– Reconnaissez-vous ce visage ? Je veux dire, est-ce un visage que vous avez réellement vu un jour ?

– Non⁴⁰. »

40. S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie* (1895), trad. A. Berman, Paris, PUF, 1973, p. 98-99.

Dans un texte des mêmes années, Freud commente ce genre de symptôme sous l'angle de la névrose d'angoisse, en rappelant combien l'acte sexuel peut *s'écouter* comme une dramatique – éventuellement anxiogène – des respirations :

« [La névrose d'angoisse est] une névrose qui, sans avoir d'étiologie sexuelle, présente néanmoins un mécanisme sexuel. [...] Pour confirmer encore ces vues, je rappelle que, dans le coït normal aussi, l'excitation se dépense conjointement sous forme d'accélération respiratoire, battements de cœur, sudation, congestion, etc. Dans notre névrose, l'accès d'angoisse correspondant nous présente la dyspnée du coït, ses battements de cœur, etc., isolés et exagérés ⁴¹. »

Plus tard, l'Homme aux loups imitera, par sa « respiration bruyante » (*starke Atmen*), le « bruit qu'il avait entendu émaner de son père pendant le coït ⁴². » Cette respiration étant devenue un « mauvais esprit » (*böse Geist*), c'est-à-dire le négatif même du « Saint Esprit » (*Heilige Geist*) de sa religion, le patient n'aura de cesse d'expier ses blasphèmes par un « ascétisme » du souffle qui le faisait « respirer profondément chaque fois qu'il faisait le signe de la croix [et] inspirer profondément ou expirer avec force ⁴³. »

41. S. Freud, « Qu'il est justifié de séparer de la neurasthénie un certain complexe symptomatique sous le nom de "névrose d'angoisse" » (1895), trad. J. Laplanche, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 (éd. 1978), p. 35.

42. *Id.*, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (l'Homme aux loups) » (1918), trad. M. Bonaparte et R. Lœwenstein, revue par A. Ber-
man, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954 (éd. 1979), p. 375.

43. *Ibid.*, p. 374-375.

Si Freud évoque même, en 1926, le lien possible entre état d'angoisse et situation respiratoire à la naissance⁴⁴, c'est qu'entre-temps Ferenczi avait exposé, dans *Thalassa*, toute une théorie de la respiration circulant entre les quatre moments paradigmatiques de la *naissance* (où les poumons s'ouvrent), du *coït* (où la dyspnée est à son comble), du *sommeil* (qui nous rapproche d'un état apnéique) et de l'*agonie* (avant que les poumons, définitivement, ne se referment) :

« Les phénomènes physiques les plus frappants parmi ceux qui accompagnent ces émotions [du coït] concernent la respiration et la circulation sanguine des deux partenaires. Il existe une dyspnée manifeste et le pouls est accéléré ; c'est seulement après l'orgasme que s'établit une respiration plus profonde, satisfaisante, et que s'apaise l'activité cardiaque. Ces troubles semblent représenter l'équivalent de la remarquable performance d'adaptation qu'exige le passage du mode d'oxygénation fœtal à la respiration extra-utérine. [...] La respiration, dont nous avons déjà évoqué les modifications pendant le coït, devient beaucoup plus profonde pendant le sommeil. Il se peut qu'à la faveur des pauses respiratoires plus prolongées, l'approvisionnement en oxygène du dormeur se rapproche de l'état apnéique du fœtus. [...] Il semble qu'on puisse déceler des caractères régressifs dans les symptômes de l'agonie qui s'efforceraient de modeler la mort à l'image de la naissance, pour la rendre ainsi

44. *Id.*, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. M. Tort, Paris, PUF, 1978, p. 58.

moins cruelle. C'est seulement dans les instants qui précèdent les derniers mouvements respiratoires (parfois un peu plus tôt) qu'on peut observer une réconciliation totale avec la mort, et parfois même des expressions de satisfaction qui signent l'accession à un état de repos parfait, comme par exemple dans l'orgasme après le combat sexuel. La mort, comme le sommeil et le coït, présente des traits qui la rapprochent de la régression intra-utérine⁴⁵. »

Mais Pierre Fédida, dès *Corps du vide et espace de séance*, n'exprime plus les problèmes du rapport entre *bios* et *psyché* selon le vocabulaire adopté par les premiers psychanalystes. Il faut compter, désormais, avec les réflexions d'Erwin Straus sur les relations entre *sens-sôma* (physiologique) et *sens-sèma* (psychique), ou bien avec le grand livre de Viktor von Weizsaecker sur *Le Cycle de la structure*⁴⁶.

Toute la métapsychologie de la parole et de l'image, du symptôme et du rêve, s'en trouvera, du coup, réorientée. L'économie symbolique (comme dit Freud) ou signifiante (comme dit Lacan) n'en rend compte que jusqu'à un certain point, *au-delà* duquel nous pouvons découvrir ce qui se passe *en deçà*. Car, en deçà de la dialectique entre sens manifeste et sens latent (comme

45. S. Ferenczi, *Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité* (1924), trad. J. Dupont et M. Viliker, *Psychanalyse, III. Œuvres complètes, 1919-1926*, Paris, Payot, 1974, p. 277, 307 et 322-323.

46. E. Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (1935), trad. G. Thinès et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989. V. von Weizsaecker, *Le Cycle de la structure* (1940), trad. M. Foucault, Paris, Desclée de Brouwer, 1958.

dit Freud) ou entre signification et signifiante (comme dit Lacan), c'est bien le *souffle de la parole* dans la cure et le *souffle de l'image* dans le rêve ou le symptôme qu'il faudra, maintenant, interroger comme tels. Revenir, en somme, à ce *régime d'apparition* où « le contenu de l'image – et, partant, le mouvement dramatique du rêve – se dérobent derrière un contenu purement *thymique* », ainsi que le suggérait Binswanger dans son texte inaugural sur *Le Rêve et l'existence*⁴⁷.

*

Qu'est-ce donc que le *thymos* ? C'est la notion grâce à laquelle les anciens Grecs auront pu traiter certaines oppositions qui, entre-temps, nous sont devenues « classiques » – le corps et l'esprit, le physiologique et le psychologique – comme autant de faux problèmes. Le verbe *thymiaô* désigne l'action d'exhaler de la fumée : un *acte d'air*, en somme. Sa figure culturelle et cultuelle par excellence se reconnaît dans le brûlement des parfums ou le fumet des offrandes sacrificielles⁴⁸. Sa figure naturelle par excellence – indissociable, sans doute, de la précédente – est la façon dont le sang répandu de l'animal mort ou de l'ennemi tué au combat continue, pendant un moment, de fumer sur le sol.

Le *thymos* substantifie cet acte. Il désigne donc la *psy-*

47. L. Binswanger, « Le rêve et l'existence » (1930), trad. J. Verdeaux et R. Kuhn, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971, p. 210.

48. M. Detienne et J.-P. Vernant (dir.), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, 1979, p. 42-45.

ché elle-même, non pas en tant que *lieu* séparé du corps ou quelque part en son centre, mais bien en tant que sa *matière* vitale en mouvement. La *psyché* comme matière organique ? C'est le *souffle* : principe de vie, principe des affects et du désir, principe même de l'intelligence et de la volonté. Si *thymos* dénote aussi le cœur, c'est que, pour les anciens Grecs, la respiration se fait dans cet organe autant que dans les poumons : « À son entrée, l'air est froid, mais, à sa sortie, chaud, en raison de son contact avec la chaleur résidant dans cet organe ⁴⁹ [le cœur]. » Voilà pourquoi *respiration* et *pulsation* sont inséparables dans un même concept du souffle, à comprendre comme lien dialectique, opération d'échange entre la matière *sang* et la matière *esprit* ⁵⁰.

Or, c'est bien ainsi que Richard Onians, dans son grand livre sur *Les Origines de la pensée européenne*, parle du souffle comme « matière de la conscience » en général, c'est-à-dire matière de la vie, véhicule des émotions, vecteur de l'inspiration, médium de la perception elle-même (le toucher mis à part) en tant qu'elle fait de l'air le principe même de son échange : le verbe *aiō* ne signifie-t-il pas « je perçois, j'entends », au même titre que « je souffle dedans, j'inspire, j'exhale ⁵¹ » ?

49. Aristote, *De la vie et de la mort*, II, 480b, trad. J. Tricot, *Parva naturalia*, Paris, Vrin, 1951, p. 173. Cf. *id.*, *De la respiration*, *ibid.*, p. 140-167.

50. Pseudo-Aristote, *Du souffle*, IV, 482b-483a, trad. J. Tricot, *ibid.*, p. 181-183.

51. R. B. Onians, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin* (1951), trad. B. Cassin, A. Debru et M. Narcy, Paris, Le Seuil, 1999, p. 64-108. Sur les comparaisons possibles avec les notions juive (*ruah*) et chrétienne (*spiritus*), cf.

Mais pourquoi, encore et toujours, recourir, retourner à l'Antiquité ? Pour nommer la mémoire et la longue durée des événements de l'air. Pour les *temporaliser* depuis ce qui précède inconsciemment toute invention et toute volonté d'oublier. Le souffle serait-il donc un véhicule des survivances ? Ferait-il alors avec le temps ce qu'il fait déjà avec l'espace, lorsqu'il crée d'invisibles hétérotopies en mouvement qui mêlent à l'air froid du monde extérieur les courants, les haleines d'air chaud de nos mondes organiques ? En respirant, nous bougeons. Or, comme le dit Rilke, le geste est ce qui sait, mieux que tout, « remonter depuis la profondeur des temps ⁵². » Nous l'éprouvons chaque fois que nous réagissons corporellement à une situation cruciale de désir ou d'effroi, de deuil ou de désespoir : dans ces moments, nos gestes ont une antiquité que nous ne pouvons, nous-mêmes, qu'ignorer. Aby Warburg n'a pas observé autre chose dans l'histoire culturelle des *Pathosformeln*, proche en cela de tout ce que Freud énonçait, à la même époque, sur la temporalité paradoxale – répétitions, refoulements, après-coups – du symptôme ⁵³.

Cette convergence de vues révèle un paradigme fondamental de la temporalisation psychique et corporelle.

ibid., p. 567-593. Sur la sémantique de l'air en grec, en latin et en français, cf. V. Y. Mudimbe, *Air. Étude sémantique*, Vienne, Institut für Völkerkunde der Universität, 1979.

52. R. M. Rilke, *Lettres à un jeune poète* (1929), trad. B. Grasset et R. Biemel, Paris, Grasset, 1956, p. 69-70.

53. Cf. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 203-362.

Ne parlons donc pas de l'air comme d'un *thème* qui caractériserait, par exemple, la « modernité » depuis Marx et Baudelaire⁵⁴. Parlons-en, au contraire, comme du *matériau* par excellence – mais *fluide*, volatile – où se modèle la *respiration du temps*, c'est-à-dire l'échange incessant de la « vie du passé » et de la « vie à venir », de la *survivance* et du *désir* qui en naît. C'est exactement ce qu'énonce Walter Benjamin lorsqu'il demande à l'historien de « sentir » le passé comme on respire un parfum, cet « indice intime » (*heimlich Index*) qui passe sur les choses comme « un souffle de l'air (*ein Hauch der Luft*) dans lequel vivaient les hommes d'hier⁵⁵. » Et Benjamin de compléter cette image en remarquant que le désir lui-même, qui engage un futur, se modèle sur ce mouvement fluide, ce sillage des survivances :

« Il ne peut y avoir de bonheur susceptible d'éveiller notre envie (*Neid*) que dans l'air (*in der Luft*) que nous avons respiré, avec des hommes à qui nous aurions pu parler, des femmes qui auraient pu se donner à nous⁵⁶... »

*

Voilà donc que l'« air en mouvement » rend coprésentes les protensions du désir et les effluves du plus lointain passé (mais ce lointain, Benjamin y insistait, demeure

54. Cf. M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Londres-New York, Verso, 1982 (éd. 1997).

55. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. M. de Gandillac revue par p. Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 428 (traduction modifiée).

56. *Ibid.*, p. 428 (traduction modifiée).

notre « intimité » par excellence, ce dont nos désirs prennent leur plus profonde respiration). Pourquoi, alors, recourir à l'Antiquité ? Parce que l'Antiquité – païenne, juive, chrétienne – a inventé des *gestes* dont nous sommes encore, souvent à notre insu, les acteurs. Et ces gestes ne sont pas mieux figurés que dans la pierre des tombeaux, pas mieux décrits que dans les textes des tragédies ou des épopées.

Il n'est pas étonnant que Pierre Fédida ait retrouvé dans l'*épos* grec une capacité exemplaire à « ré-instaurer le mémorable⁵⁷. » Dans l'*épos*, en effet, passent *le geste* autant que *la geste*, le souffle de la mémoire sensorielle autant que le récit de l'histoire événementielle. Un psychanalyste ne peut ignorer ce geste, ce souffle, cette mémoire. C'est pourquoi il doit prendre acte de ce que « linguistique et sémiotique échouent à constituer [jusqu'au bout] des points d'appui pour penser le langage dans le travail psychanalytique » ; on comprend, dès lors, que « le recours fréquent de la pensée psychanalytique au poétique vise bel et bien à trouver une voie de conceptualisation des phénomènes de langage repérables dans la cure⁵⁸. » La *poétique*, chez Pierre Fédida, était décidément inséparable de sa pratique et de sa théorie. À l'image des plus anciens usages de la parole, cette poétique tentait, selon ses propres termes, de penser, pour le reconduire, ce geste humain fondamental par lequel se rencontrent dans la mémoire inconsciente – c'est-à-dire hors de toute économie du souvenir, fût-il

57. P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent », art. cit., p. 24.

58. *Ibid.*, p. 28-29.

souvenir d'enfance – le « passé anachronique » et son « présent réminiscent ».

*

Penser l'air en mouvement ne va pas sans mettre en mouvement la pensée de l'expérience, la pensée comme expérience. Pierre Fédida, toujours, parlait de la pratique elle-même qui était chaque jour sienne : la rencontre du patient⁵⁹, l'écoute, le souci thérapeutique à chaque fois mis à l'épreuve. Il y a la *souffrance*, d'où s'arrache une *parole*. Il y a que cette parole se confronte au *temps*, à l'histoire, au passé, au désir. Il y a que le temps de cette parole est celui d'une *réminiscence*. Il y a que tout ce processus – et notamment la « sollicitation à interpréter » qui le justifie à un moment où à un autre – ne prend son sens que d'un rapport au *rêve*⁶⁰. Or, dans ce mouvement régrédient toujours relancé, toujours en balance, toujours recommencé, l'*image* finit bien par nous reposer son obscure question.

On se simplifie la vie à peu de frais en constatant, sans en tirer les conséquences, que cette image du rêve est absente, oubliée dans un récit qui tente encore de la désigner, mais ne la désigne que comme un geste adressé depuis le rivage à celle qu'on ne voit plus depuis longtemps. La parole manque l'image du rêve, certes. Mais

59. *Id.*, « Le visage en retrait », *À visage découvert*, dir. G. Didi-Huberman, Paris, Flammarion-Fondation Cartier pour l'Art contemporain, 1992, p. 192-198.

60. *Id.*, « La sollicitation à interpréter », *L'Écrit du temps*, n° 4, 1983, p. 5-19.

ce manque est justement l'espace laissé par une sorte d'empreinte fugace. Son lieu – mobile, aéré, tourbillonnant – est le *souffle de la voix*, comme le lieu de ce rêve fut le *souffle de l'image*. « Les images se forment, écrit Pierre Fédida, elles se transforment, ne restent pas. À cette condition, la parole restitue toujours la surface d'une mémoire lisible, une fois que les images ont vu puis oublié⁶¹. »

Qu'est-ce à dire ? D'abord que les images, dans le rêve, *ne sont pas représentatives*, que nous entendions ce mot dans un sens théâtral ou gnoséologique : nous n'« assistons » pas, dans le rêve, à ses images. Et, parce qu'elles n'ont même pas le statut logique d'être les images *de* quelque chose exactement, il faut en conclure que nous ne les « voyons » pas à proprement parler. Ce sont elles, dit Pierre Fédida, elles les *absentes*, qui sont les *voyantes* du rêve⁶². Notre « grand art » d'être *parlants* serait alors d'accentuer les blancs, les silences, les syncopes, les souffles qui nous interrompent comme autant de *réserves* pour l'image oubliée :

« Laisser être l'indéfini, l'indistinct du blanc ou du silence de l'image, n'est-ce pas la seule rectitude possible du langage pour la *réserver*, afin que la parole ne soit pas en défaut ? [...] Aussi indéterminé – et, pour ainsi dire, inconsistant – que l'est le fond blanc de l'image, l'*air* de la *phonè* est cette *qualité* multiple du matériau brut de la parole, sans laquelle ses mots n'auraient pas de sensation

61. *Id.*, « Le souffle indistinct de l'image » (1993), *Le Site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 220.

62. *Ibid.*, p. 187-188.

de leur possible figure (dans l'*Odyssee*, les mots se tracent parfois dans l'air au point de devenir choses de l'air) et qui les défait ou les transforme selon la force et la tonalité du souffle ⁶³. »

Parler, donc : « [...] retrouver la condition d'existence et de survivance des mots – comme le sait le travail du poète – dans cet état de la langue commune où la potentialité du sens (sémantique) est puissance de sens (sensoriel ⁶⁴). » Peut-être parlons-nous pour renaître à ce *sentir* fondamental dont l'image, sur le modèle du rêve, est toujours partie prenante. « L'appel aux poètes est inévitable dès lors qu'il s'agit de comprendre la visualité », écrit Fédida. D'où son recours à Paul Celan et André du Bouchet pour que soit mieux dit ce qu'*image* veut dire ⁶⁵. Inversement, l'appel aux images sera inévitable dès lors qu'il s'agira de comprendre la parole en ce qu'elle fait œuvre de *temps* en donnant corps à la réminiscence.

*

À reparcourir ces textes hantés par le motif du souffle – mon dialogue « de longue haleine » avec Pierre aurait justement dû, nous nous l'étions promis, aboutir à un texte commun, ou plutôt, je pense, à une écriture en deux voix sur ce motif –, je demeure frappé, aujourd'hui, par l'absence presque totale d'expériences liées à la musique. Certes, personne n'est censé chanter sa souffrance,

63. *Ibid.*, p. 199 et 203.

64. *Ibid.*, p. 190.

65. *Ibid.*, p. 205-216.

son transfert ou son interprétation dans un cabinet de psychanalyste. Mais il est arrivé à Pierre Fédida, pendant de longues années, de dessiner ou de peindre sa *Stimmung* de l'écoute thérapeutique entre deux séances (il me dit cela un jour, mais il évita toujours de me montrer les images). L'absence de la musique – à part une décevante référence à Wagner prise dans le livre consacré à Klee par Pierre Boulez⁶⁶ – me restera donc mystérieuse dans ces textes sur le souffle et la parole. Et plus mystérieux encore le fait que nous n'en ayons jamais parlé ensemble, du moins si j'ai bonne mémoire. Cela, encore, fera partie de l'inconsolable.

Par l'effet d'un singulier contraste, je vois justement surgir dans ma mémoire tout un pêle-mêle de *situations de souffle* qu'à chaque fois il faudrait, bien sûr, analyser, relier aux *régimes d'apparition* évoqués plus haut. Je songe par exemple, dans *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, aux lamentations d'Ottavia : « Adieu, Rome » (*addio Roma*), s'éploie-t-elle. L'interprétation qu'en a donnée Cathy Berberian creuse intensément le mot d'adieu qui devient un « *abh...* » si fragile qu'il chavire, mélodiquement et rythmiquement, dans un souffle répété, haletant, qui devient alors *la distance même* en tant qu'elle apparaît à ce moment du récit – une distance qui apparaît : c'est de l'air et de l'absence, c'est ce que Benjamin appelait justement l'*aura* –, sans que le dieu invoqué (« *...dio* ») n'y puisse rien⁶⁷.

66. *Ibid.*, p. 193-194.

67. C. Berberian et N. Harnoncourt, *Claudio Monteverdi : L'Incoronazione di Poppea*, Hambourg, Teldec, 1975.

Je songe aussi à cette grande artiste que fut, dans les années vingt et trente, la Niña de los Peines : lorsqu'elle chantait la *saeta* sur le chemin des processions de la Semaine Sainte, à Séville, elle parvenait, en répétant dans une sorte de souffle ou de voix tout à coup *placée ailleurs*, comme en écho, à *creuser la distance* et à *créer l'aura* d'une apparition sonore, d'une respiration devenue forme musicale dans le rythme majestueux du *cante jondo*⁶⁸. Ce que les gitans d'Andalousie nomment l'« air » (*aire*) ou le « sombre son » (*sonido negro*) implique ces instants où *le souffle fait apparaître* quelque chose d'inouï, ce quelque chose que Bergamín devait si bien nommer, dans un contexte proche, la « musique tue » (*música callada*) qui est « solitude » autant que « souffrance » sonore⁶⁹. Lorsque, dans la fête gitane, s'élève la voix du *cantaor*, l'air qui s'exhale – de sa bouche, mais aussi de ses mains ouvertes, de son regard – semble créer tout un vent que la danseuse, par ses gestes, attrape et transforme en géométries inouïes, en intensités, en œuvre de mouvement, en tourmentes et en splendeurs agitant sa robe, sa chevelure.

*

Il semble bien que s'illustre ici le lien fondamental de la respiration – de la vocalité en général – à l'expression

68. *La Niña de los Peines*, Paris, Le Chant du Monde, 1987.

69. J. Bergamín, *La música callada del toreo*, Madrid, Turner, 1981 (éd. 1994). Trad. F. Delay, *La Solitude sonore du toreo*, Paris, Le Seuil, 1989. Sur la « souffrance sonore », cf. P. Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996 (rééd. Paris, Gallimard, 1997), p. 16.

des émotions. Rousseau ne disait-il pas, bien avant Darwin ou Tylor, « que les besoins dictèrent les premiers gestes et que les passions arrachèrent les premières voix ⁷⁰ » ?

« Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants que la langue et le palais articulent ; mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune ⁷¹. »

Or, on ne peut rigoureusement parler du *pathos* qu'à réintroduire la *forme* et, même, la « formule ». Rousseau rappelait d'ailleurs que la formalisation occidentale de la musique avait commencé avec l'invention des *neumes* – mot qui vient du grec *pneuma*, « le souffle » –, signes écrits destinés à marquer, non les hauteurs ou la ligne mélodique, mais l'*accentuation* respiratoire du chant religieux, éventuellement « sans y joindre aucunes paroles[,] les catholiques autoris[a]nt ce singulier usage sur un passage de saint Augustin qui dit que, ne pouvant trouver

70. J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1781), éd. J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1990, p. 66.

71. *Ibid.*, p. 114.

des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation⁷². »

Il n'y a pas de *pathos* sans intensification. Mais l'accentuation, qui réalise cette intensité, est le pouvoir même de la *forme*. Le *hâl* des musiques orientales a beau être « le noyau de l'expérience mystique », comme l'explique Jean During, il ne surgit que comme « pur mouvement ». En cela, il est « d'une autre nature que nos affects habituels », justement parce qu'il en donne « l'épure ou la *trace cinétique*⁷³ ». Quant à la transe musicale, elle n'est pas un cri définitivement inarticulé mais, au contraire, le *devenir-forme du cri* : il ne s'obtient pas seulement avec de l'air expiré, mais avec « l'air juste », qui est de l'air avec sa puissance de donner forme et sens⁷⁴.

*

Soit un des grands motets de Jean-Sébastien Bach – prenons, presque au hasard, le motet BWV 226 intitulé « L'esprit vient en aide à notre faiblesse » (*Der Geist hilft unser Schwachheit auf*) et composé en octobre 1729 pour les funérailles d'un notable –, écoutons-le dans n'importe

72. *Id.*, *Dictionnaire de musique* (1768), éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, *Œuvres complètes, V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 928-929. Je remercie Jacqueline Ozanne d'avoir porté ce texte à ma connaissance.

73. J. During, *L'Âme des sons. L'art unique d'Ostad Elahi (1895-1974)*, Gordes, Éditions du Relié, 2001, p. 87-95.

74. G. Rouget, *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980, p. 116-165.

quel enregistrement sérieux ⁷⁵ : merveille de composition, tout se déploie comme de grandes vagues venant sur d'autres vagues, lien de toute chose avec toute chose (les sujets de la fugue, par exemple), harmonie malgré toutes les complexités, toutes les exceptions, ou plutôt : *avec* toutes les exceptions. Écoutons à présent cette œuvre dans l'espace vivant de son exécution, dans l'espace concret d'une acoustique sans microphones, donc sans filtres : alors surgissent d'autres choses plus inattendues, des souffles, des coups frappés par l'air. Les vagues, la perfection de l'onde compositionnelle sont toujours au premier plan mais, ici et là, tout à coup – comme lorsque nous ne regardons plus le flot lui-même mais les reflets de lumière qui s'y éparpillent –, nous percevons les déflagrations erratiques, imprévisibles, du souffle des chanteurs chaque fois que sont prononcés les haletants *h* aspirés, les consonnes sifflantes, les violents *st* de *Geist* (« esprit »), de *Brunst* (« passion violente, ferveur ») ou de *Trost* (« consolation »), les coupants *tz* de *Herz* (« cœur »), les languissants *ch* de *Fleisch* (« chair »)... C'est comme un symptôme dont la perception demeure cachée tant que l'on n'a pas déplacé, pour ainsi dire, son écoute, façon de la *réaccen-tuer*. C'est une maladie de la mélodie. Un symptôme phonatoire – et pourtant bien musical – sur lequel Georges Aperghis, aujourd'hui, reconstruit ses propres *phrases* :

« Et puis, il y a des maladies : il y a des consonnes qui finissent par manger des voyelles [...]. Ce qui donne parfois, c'est vrai, un certain nombre de consonnes côte à

75. P. Herreweghe, *Jean-Sébastien Bach : motets*, Arles, Harmonia Mundi, 1986.

côte. Cela crée aussi des rythmes, des hauteurs de voix (certaines consonnes, on les dit plus haut que d'autres). Donc, ça finit par faire des mélodies. Et là, chaque gorge, chaque bouche se débrouille comme elle peut, en générant des mélodies différentes. C'est ce qui m'intéresse. [...] Je cherche à faire entendre ces phonèmes comme des phrases musicales ⁷⁶. »

Le souffle – extérieur ou intérieur au corps, il est de toute façon les deux à la fois – fait donc partie intégrante des constituants musicaux. « Glenn Gould enfant s'exerce à la *Fugue K 394* de Mozart. Le vacarme d'un aspirateur parasite soudain son jeu : dans les passages *forte*, toute la musique est baignée par une sorte de halo vibratoire ; dans les passages *piano*, elle est complètement étouffée, au point qu'il ne s'entend plus jouer. Jamais Mozart n'avait si bien sonné. En 1951, John Cage visite une chambre sourde, anéchogène, croyant y faire l'expérience du silence parfait. Mais dans cet environnement artificiellement aseptisé persistent deux sons lancinants, un aigu et un grave. C'est le bruit de son propre corps [...] qui a envahi tout l'espace ⁷⁷. » Ne nous étonnons pas que John Cage, dès 1954, ait composé une pièce musicale pour deux pianos – dont un « préparé » – et un conférencier pour qui étaient indiquées, typographiquement sur la partition, les « intensités relatives du discours », c'est-à-dire son accentuation ; de plus, Cage avait dis-

76. G. Aperghis, « Conversation, 2. Les phonèmes », dans P. Szendy (dir.), *Machinations de Georges Aperghis*, Paris, L'Harmattan-IRCAM, 2001, p. 59.

77. É. During, « Logiques de l'exécution : Cage/Gould », *Critique*, n° 639-640, 2000, p. 752.

posé, en didascalies, toute une suite d'« opérations fortuites », gestes et bruits non par hasard liés à la respiration même :

« Ronfler. [...] S'appuyer sur le coude. [...] Sifflement. [...] Taper sur la table. [...] Tousser. [...] Se moucher. [...] Tousser. [...] Rire. [...] Battre des mains. [...] Tousser. [...] Lever la main, se gargariser. [...] Tousser. [...] S'appuyer sur son coude. [...] Se moucher, se frotter les yeux. [...] Battre des mains. [...] Taper du poing sur la table. [...] Bâiller. [...] Se toucher le nez et les oreilles. [...] Bâiller. [...] Tenir sa montre [contre le micro]. [...] Se pencher, tousser. [...] "Non" de la main, bruit de baiser. [...] S'accouder, siffler trois fois. [...] Lever la main. [...] Taper du poing. [...] Se moucher. [...] Tousser⁷⁸. »

C'est en réfléchissant au lien profond entre la « syncope » selon Hölderlin et le « tournant du souffle » selon Paul Celan que Heinz Holliger, entre 1975 et 1991, a composé son grand *Scardanelli-Zyklus*⁷⁹. Holliger est hautboïste, il sait ce qu'*instrument de souffle* veut dire, et toute son œuvre peut s'écouter comme une dramaturgie de pulsations et de respirations : ici, il cherche l'« extinction progressive des notes formant les accords », là, il substitue à toutes les notes d'un choral de Bach des silences correspondants, « trous sonores

78. J. Cage, « 45' pour parleur » (1954), *Silence. Discours et écrits*, trad. M. Fong, Paris, Denoël, 1970 (éd. 2004), p. 101-148.

79. H. Holliger, *Scardanelli-Zyklus* (d'après des poèmes de F. Hölderlin), Munich, ECM, 1993. Je remercie Franck Christoph Yeznikian de m'avoir initié à l'écoute de cette pièce.

remplis par les syllabes du poème » de Hölderlin ; ici, « chaque chanteuse chante dans le tempo donné par son pouls » ; là, le chant doit être « *expressivo* avec les poumons presque vides », ou bien exécuté « en inspirant » ; ici, une « déclamation bouche fermée, chant avec la gorge serrée » ; là, « de plus en plus de notes sont effacées, ne restent que des mouvements muets des lèvres » ; la pièce pour flûte intitulée (*t*)*air(e)* est, à elle toute seule, une véritable heuristique du souffle ⁸⁰.

*

En toute rigueur, la notion proposée par Pierre Fédida d'un « souffle indistinct de l'image » devrait nous aider à comprendre aussi ce qu'est une « image auditive ». Son texte débute néanmoins sur un célèbre passage de Freud, dans la *Traumdeutung*, où il est dit que « le rêve pense (*denkt*) de préférence en images visuelles (*in visuellen Bildern*), mais non pas exclusivement. Il travaille (*arbeitet*) avec des images auditives (*Gehörsbildern*) et dans une moindre mesure avec les impressions des autres sens ⁸¹. »

Mais la différence fondamentale entre l'état de *veille de la parole* et l'état de *rêve de l'image* engendre une

80. *Ibid.*, p. 44-47 (livret). Heinz Holliger a composé, en 1970, une pièce intitulée *Pneuma*. Cf. également H. Holliger, « Atem-Tema » (1995), trad. C. Rossi, *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Genève, Contrechamps, 1996, p. 81-83, pensée à partir de la pièce de Beckett *Breath*.

81. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 187 (la référence renvoie à S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 52, mais la traduction est de Pierre Fédida).

difficulté que le psychanalyste affronte à chaque moment de son expérience. D'un côté, « la parole de l'interprétation connaît [son] moment fécond si elle n'a pas oublié le rêve qui est son paradigme⁸². » D'un autre côté, « le rêve ne parle pas, il est aphasique et pourtant c'est lui qui ouvre la parole sur le langage et c'est de lui qu'*entendre* reçoit pouvoir d'interpréter ou de nommer⁸³. » Parce que « toucher au rêve est toucher à ce dont l'homme souffre le plus, [...] la thérapie pourrait être appelée l'art de faire travailler le rêve⁸⁴. » Bref, la *parole* ne vaut, dans ses souffles mêmes ou ses essoufflements, qu'à faire signe vers un *temps* dont le *rêve* est le gardien et l'*image* le matériau. Lacan, que cite Fédida, l'exprimait ainsi : « Seule la parole témoigne de cette part des puissances du passé qui a été écartée à chaque carrefour où l'événement a choisi⁸⁵. » Mais, si le rêve lui-même est règne de l'*image*, « de préférence visuelle », alors il nous faudra aussi « penser le rêve comme *imaginaire du langage*⁸⁶. »

Il ne s'agit en rien, dans ces remarques, de promouvoir l'un des deux termes extrêmes de cette série – langage, image – comme le « premier » ou le « fondement » de l'autre. C'est une structure en boucle ou, plutôt, en escarboucles et même en tourbillons (puisque c'est une structure agitée par le vent des intensités, des flux, des sin-

82. *Id.*, « Rêve, visage et parole. Le rêve et l'imagination de l'interprétation » (1991-1992), *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 124.

83. *Id.*, « Le rêve a touché au mort » (1992), *ibid.*, p. 37.

84. *Ibid.*, p. 39-40.

85. *Id.*, « Passé anachronique et présent réminiscent », art. cit., p. 45 (citant J. Lacan, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 256).

86. *Ibid.*, p. 40.

gularités). Le *souffle de la parole* dans l'état de veille ne se comprend que depuis le *souffle de l'image* dans l'état de rêve. Mais celui-ci, à son tour, ne se comprendra que depuis un plus lointain *souffle du nom*, s'il est vrai que l'image, comme l'écrit Pierre Fédida, « est le contenu sensoriel de chose du nom perdu » ; en sorte que le rêve lui-même peut être vu comme l'*œuvre*, la « détermination stylistique du nom ⁸⁷. » Parole déploie mémoire, mémoire suppose image, image recouvre nom et retourne à la chose. « Et c'est [...] parce que le rêve est fait d'images visuelles qui sont choses dont les images se ressouviennent, et parce que ces images sont l'intérieur des noms de ces choses, que la construction est la mémoire d'un passé irréprésentable ⁸⁸. »

Dans le rêve, l'énergie de l'image, son souffle, manifeste la généalogie des noms. Dans la veille, l'énergie de la parole manifeste, symétriquement, la généalogie des images. Voilà pourquoi l'*épos* aura retenu toute l'attention de Pierre Fédida : sa puissance est celle d'une *figurabilité* rendant possible la perpétuelle conversion du « passé anachronique » au « présent réminiscent » et de la *proximité de l'image* à l'*éloignement de la parole*.

« Les *présents* du récit épique sont en fait des présentations en *images* reposant sur une capacité de la parole de convoquer des figures et de les éloigner sans les oublier. Ainsi le récit peut se dérouler grammaticalement au passé mais *ce temps de la mémoire est un temps qui rend présent en figurant*. La *Darstellbarkeit* (figurabilité)

87. *Ibid.*, p. 42.

88. *Ibid.*, p. 44.

de *L'Interprétation des rêves* pourrait, dans une certaine mesure, caractériser cette présentation en images ; car le présent de l'image n'est pas une catégorie temporelle à fonction chronothétique (séparation des époques), il est un présent d'image réminiscente advenant à l'énonciation de la parole depuis le passé de sa mémoire. [...] La temporalité épique est ce passé-présent qui s'appelle *le mémorable*⁸⁹. »

La parole, donc, en appelle à l'image pour fonder son *mémorable*, parce que l'image elle-même est « sensoriellement – esthétiquement – *réminiscente* de la chose⁹⁰. » Ce qui veut dire aussi que l'image est « image voyante, *visuellement* faite pour voir le mémorable dans les mots de la langue. La voyance de l'image est le temps de sa mémorabilité. *L'image a vu*. [...] La *visualité de l'image* est une catégorie ana-chronique de la temporalité⁹¹. »

*

D'une certaine façon – dont j'ignore le degré d'intention ou d'inconscience –, Pierre Fédida a cherché l'expression *métapsychologique* d'un problème *philosophique* exprimé par son ami Deleuze au moment même où était mis en chantier « Le souffle indistinct de l'image » : dans « L'épuisé », en effet, Gilles Deleuze – à qui le souffle manquait aussi – écrit que « l'image est un souffle, une haleine, mais expirante, en voie d'extinction.

89. *Ibid.*, p. 26.

90. *Ibid.*, p. 40.

91. *Ibid.*, p. 27.

L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute. C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur [...] qu'elle ne décrit qu'en tombant⁹². » Or, produire une intensité en tombant, n'est-ce pas cela même que dit le mot grec *symptôma* ? Image-souffle et image-symptôme vont donc de pair. Il suffit, pour le bien comprendre, de ne pas confondre *clinique* et *critique*⁹³. Samuel Beckett avait consacré une brève pièce – sans parole – au *souffle*, justement : dans un « espace jonché de vagues détritiques », s'élève un « cri faible et bref » aussitôt suivi d'un « bruit d'inspiration avec lente montée de l'éclairage atteignant ensemble leur maximum au bout de dix secondes⁹⁴. » Comme on le voit, il suffit d'une respiration associée à de la lumière – une *respiration éclairée* – pour que soit créée, avec quelques secondes du temps, une image.

*

Nous parlons, sans doute, parce que nous avons un visage⁹⁵. Dans chaque parole, c'est, en quelque sorte, le visage qui se prononce. Mais nous imaginons aussi. Peut-être imaginons-nous parce que notre visage a un envers qui nous échappe, et parce que cet envers du visage

92. G. Deleuze, « L'épuisé », dans S. Beckett, *Quad*, trad. E. Fournier, Paris, Minuit, 1992, p. 97.

93. *Id.*, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

94. S. Beckett, « Souffle », *Film*, suivi de : *Souffle*, Paris, Minuit, 1972, p. 33.

95. Cf. P. Fédida, « Rêve, visage et parole », art. cit., p. 114 : « L'existence du visage serait-elle au principe du langage [...] ».

apparaît lui-même comme l’empreinte, en dedans, des visages qui nous ont fait naître et que nous avons perdus : les visages de nos morts. Pierre Fédida avait été fasciné par le lien anthropologique de l’*imago* romaine au visage des morts, à leur empreinte et à leur fonction généalogique⁹⁶. Il tentait, depuis quelques années – ce fut là une part importante de ses tout derniers travaux – d’élaborer les conséquences métapsychologiques d’une telle fonction de l’image, loin de toute réduction à l’*imago*-personnage de la doctrine psychanalytique classique : « [...] toute image constitue les localités temporelles des transferts. À cette condition que l’analyste ne vienne pas occuper le site de ces localités et ne se tienne pour destinataire de leur *imago*.⁹⁷ »

D’où son intérêt pour les substances spectrales, pour les « rêves blancs » décrits par Bertram Lewin⁹⁸ ou bien pour ces *images-souffles*, comme on pourrait les appeler, qui « paraissent au rêveur n’avoir pour seul support et pour seule consistance de leur matériau que leur *apparaître fantomatique*⁹⁹. » Alors, l’hypothèse métapsychologique peut prendre toute sa force : ces images-souffles ne seraient-elles pas les « formants » – moulages, non de

96. Cf. G. Didi-Huberman, « L’image-matrice. Histoire de l’art et généalogie de la ressemblance » (1995), *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Minit, 2000, p. 59-83. *Id.*, *L’Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 38-84.

97. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l’image », art. cit., p. 220.

98. B. D. Lewin, « Le sommeil, la bouche et l’écran du rêve » (1949), trad. J.-B. Pontalis, *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 5, 1972, p. 211-223.

99. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l’image », art. cit., p. 189.

plâtre ou de cire, mais d'air, formes plastiques invisibles d'une haleine – de la *parole des morts* ?

« Peut-être ces images “fantomatiques comme un souffle indistinct” sont-elles coextensives des paroles des morts. [...] Ainsi que le serait le corps fantomatique d'une écriture impossible à lire, le matériau de ces images appartiendrait au visage et à la voix de la parole réminiscente – parole dont le passé est anachronique, soustrait à tout horizon d'intériorité du présent conscient. [...] Alors, *au fond*, l'image dont on suppose qu'elle serait le masque de la mémoire du langage tiendrait celle-ci aphasique de la vision des visages. Quels visages ? Sans doute, apprendra-t-on, ceux disparus que détiennent les *noms*. Mais le visage que voit l'image [...] est *au fond* le visage du mort insouvenable. Les miroirs n'y feront rien pour restituer ce visage¹⁰⁰ ! »

Mais cette hypothèse engage elle-même de nouveaux problèmes : une fois supposé le rapport entre *images-souffles* et *paroles des morts*, reste à savoir de *quoi* sont faites ces images et de *quand* viennent ces morts. Il faut, en somme, pour creuser l'hypothèse métapsychologique, interroger plus avant la *matière* des images et le *temps* des absents qui nous y « soufflent » leurs paroles.

*

Quelle matière ? Si l'image porte absence – « l'absence est, peut-être, l'œuvre de l'art », lit-on au tout début de

100. *Ibid.*, p. 189 et 216.

*L'Absence*¹⁰¹ – quelle pourrait être, alors, la matière de cette absence faite image ? On observera qu'à partir du motif de l'*absence*, où il s'agissait de penser une sorte d'*image-blanc*, d'image comme pur intervalle ou espace-ment¹⁰², le travail de Pierre Fédida se sera orienté, logiquement, dans deux directions complémentaires : œuvre de l'*air* et *image-souffle* d'un côté, œuvre de l'*obstacle* et *image-pierre* d'un autre.

Dans les deux cas, nous sommes requis de comprendre l'image à partir du négatif qui, toujours, la traverse : comprendre, en somme, « comment l'*image* peut se concevoir depuis sa *désimagination* [c'est-à-dire sa capacité à] défaire de sa représentation toute allusivité sémiologique imitative, [...] ce que Freud appelait *Zerrbild*, déchirure de l'image¹⁰³. » Le vocabulaire se précisera lorsqu'il s'agira de montrer comment, dans le cours d'une analyse, *l'image vient ruiner la représentation* au moment où elle apparaît sous l'espèce de ces « êtres fantomatiques [qui] bouleversent le cours du récit et troublent le représentable¹⁰⁴. »

*

Le « souffle indistinct de l'image » n'a pas de couleur, bien sûr. Mais Pierre Fédida lui donnait sponta-

101. *Id.*, *L'Absence*, *op. cit.*, p. 7.

102. *Ibid.*, p. 39-46 (« Entre les voix et l'image ») et 197-238 (« Le vide de la métaphore et le temps de l'intervalle »).

103. *Id.*, « Désimaginer l'image ou l'œuvre d'art déformée » (1991), *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 143-144.

104. *Id.*, « Le souffle indistinct de l'image », *art. cit.*, p. 189.

nément les valeurs extrêmes du blanc ou du noir : l'*entre* ou l'espace, la page mallarméenne, la lumière cézannienne, d'un côté¹⁰⁵ ; l'*antre* ou l'entraille, le « fond obscur visuel », de l'autre¹⁰⁶. L'*entre* transparent et l'*antre* opaque (entre les deux se situerait, je pense, la grisaille, qui se meut bien *entre l'air et la pierre*, quelque part vers la poussière, la pierre pulvérisée, l'air minéralisé¹⁰⁷). Toutes les réflexions de Pierre Fédida sur l'informe étaient comprises dans cet arc tendu de part et d'autre de la *bouche*, cet organe qui délivre la parole vers l'extérieur, vers la transparence de l'*air* ; mais qui reclôt les viscères où elle mène vers l'intérieur, vers l'obscur de la *chair*¹⁰⁸.

Si le souffle est matière de l'image, gardons-nous alors de n'y voir – comme l'avait fait Bachelard – qu'une propension unilatérale à l'élévation et à l'immatérialité. Non seulement l'air est une matière, un fluide physique, mais encore il appartient aux images de faire respirer l'opacité même des *pierres*. C'est encore pour parler du « souffle indistinct de l'image » que Pierre Fédida évoquait ce « *plan frontal* fixe à une distance absolue [...] qui, en saisissant, anéantit l'esprit de détail¹⁰⁹. »

105. *Ibid.*, p. 202-213.

106. *Ibid.*, p. 188.

107. Cf. G. Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

108. P. Fédida, *Par où commence le corps humain*, Paris, PUF, 2000.

109. *Id.*, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 188. L'idée de *plan frontal* opposé à un *esprit de détail* est un renvoi au *pan* distingué du *détail*. Cf. G. Didi-Huberman, « Question de détail, question de pan » (1985), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 271-318.

L'image, pour Pierre Fédida, n'était évidemment pas définissable selon la loi – ou même le « dispositif », comme eût dit Louis Marin¹¹⁰ – de ce qu'elle représente. La puissance de l'image est moins dans son *abyme*, c'est-à-dire dans l'indéfinie représentation de la représentation..., que dans son *abîme*, c'est-à-dire dans l'obstacle frontal, le pan qu'elle nous oppose brutalement comme un trou. Et les miroirs n'y feront rien pour apaiser ce vertige-là. Pierre Fédida écrit qu'« il n'y a rien à dire de l'image si ce n'est qu'elle *est* – et ni vraie ni fausse – seulement et simplement parce qu'elle est ou par ce qu'elle produit¹¹¹. » D'où le regard constant porté sur les œuvres mêmes. D'où le recours vital à la parole des artistes, à la matérialité des œuvres, à l'historicité des images. Georges Bataille écrivait, en 1929, que c'est à Freud avant tout « qu'il faut emprunter une représentation de la matière¹¹². » Pierre Fédida aura eu l'intuition aiguë d'une sorte de réciproque : c'est sans doute à la *matérialité* des œuvres qu'il faut désormais emprunter notre représentation de ce que *psyché* veut dire. Le lieu par excellence où l'air et la pierre peuvent être pensés ensemble – peuvent être pensés comme *travaillant* ensemble –, ce lieu doit être nommé *image*, qu'il s'agisse de l'impalpable mystère visé hors de toute vue dans l'expression « image de rêve » ou, symétriquement, du

110. L. Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994.

111. P. Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », art. cit., p. 213.

112. G. Bataille, « Matérialisme » (1929), *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1970, p. 180.

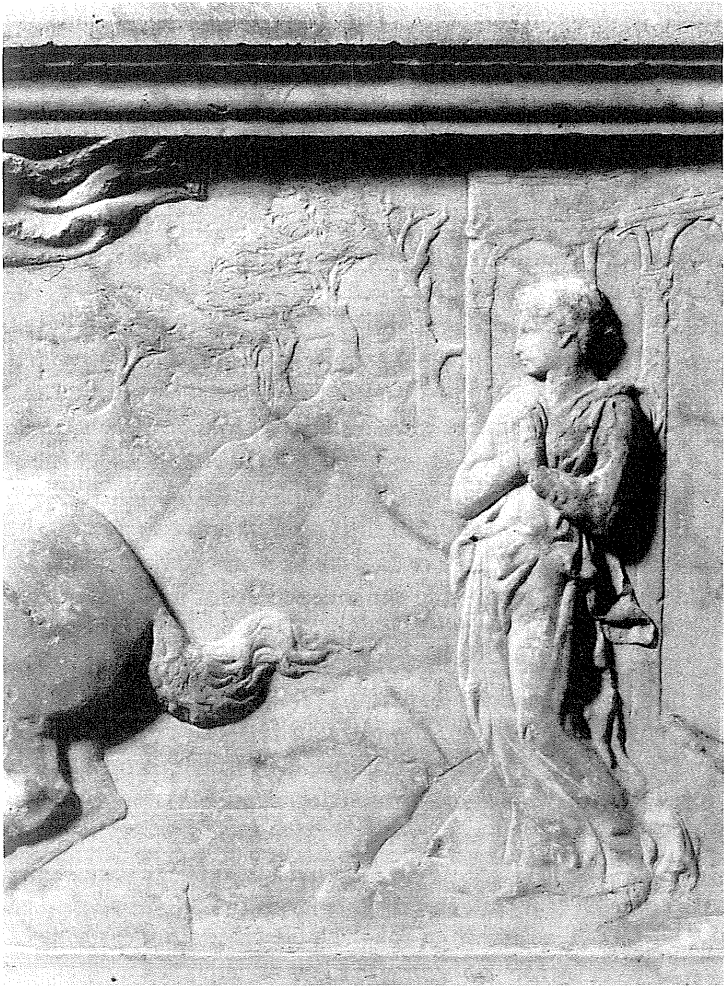
très matériel mystère que désigne sous nos yeux l'expression « image de l'art ».

Ces deux mystères sont tellement symétriques qu'ils rendent vaines certaines formes triviales de l'interdisciplinarité académique qui se pratiquent encore de nos jours, que ce soit la « psychanalyse de l'art » d'un côté ou l'« iconographie psychanalytique » d'un autre. Mais ces deux mystères se *sollicitent* réciproquement, chacun incitant l'autre à faire retour sur soi, à se repenser au plan même des fondements théoriques. « Le souffle indistinct de l'image » n'est en rien un essai de psychanalyse appliquée, mais une tentative métapsychologique radicale prenant l'image comme véhicule de son propre mouvement théorique dans la connaissance à se faire de l'inconscient. La psychanalyse n'a rien à *appliquer à l'art*, elle a plutôt à *se compliquer de lui*, à s'ouvrir au questionnement qu'il réaccentue sans relâche ¹¹³.

*

La matière des images ? C'est l'improbable conjonction de matériaux que tout aurait dû opposer. Ainsi, air et pierre savent parfaitement se rencontrer dans l'image. Il suffit de regarder les bas-reliefs de Donatello : par exemple (*fig. 1*) quand l'espace entre la princesse et saint Georges se grave et se module à même la pierre en feuillages tremblants, en crinières et en chevelures au vent, en draperies légèrement soulevées (le *bewegtes Beiwerk*, comme disait Warburg), en volutes d'air ; même les veines du

113. P. Fédida, « Rêve, visage et parole », art. cit., p. 131.



1. Donatello, *Saint Georges et le dragon*, 1417 (détail). Marbre. Florence, Museo nazionale del Bargello. Photo G. D.-H.

marbre, ces traces géologiques par excellence, auront été mises à profit par le sculpteur pour figurer l'air en mouvement (le *bewegtes Luft*, comme disait Freud).

Lorsque Alberti expose, dans son *De pictura*, l'« œuvre majeure du peintre », il procède à une sorte d'enchaînement dialectique généralement réduit par les commentateurs à sa section centrale : les « surfaces » (*superficies*) s'agencent pour former des « membres » (*membri*) et ceux-ci à leur tour forment des « corps » (*corpora*), c'est-à-dire les acteurs de l'« histoire peinte ¹¹⁴ ». Mais il est clair – pour Alberti comme pour les peintres de son temps, tels Botticelli ou Léonard – que les « surfaces » ne vont jamais sans l'air (*aria*) qui les ploie et les déploie ; de même que les « corps » ne vont jamais sans l'âme (*anima*) qui les meut et les émeut. Or, l'*aria* est, au Quattrocento, un outil théorique fondamental pour établir ce lien entre le *milieu des gestes*, si je puis dire, et la *visualité des âmes* : c'est un concept chorégraphique qui suppose tout à la fois le suspens et l'intensification de la forme corporelle par « grâce » (*grazia*) et fluidification (*ondeggiare*). Il a son destin dans ce que les théoriciens de la danse nomment à cette époque les « fantasmata » (*fantasmata*) qui font de l'être dansant une véritable entité psychique. Comme j'exposais ces idées ¹¹⁵ lors de ce qui fut notre dernier séminaire commun

114. L. B. Alberti, *De pictura* (1435), II, 33 et 35. Trad. J. L. Schefer, *De la peinture*, Paris, Macula-Dédale, 1992, p. 153 et 159.

115. Liées à un travail en cours intitulé *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-tourmente*. Thème esquissé dans « La dialectique peut-elle se danser ? », *Magazine littéraire*, n° 414, novembre 2002, p. 45-48. Pour une métapsychologie du geste inspirée par la pensée de Pierre Fédida, cf. C. Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995.

à Jussieu (c'était en juin 2002, je crois), Pierre développa une notion qu'il prêtait à Freud mais qui était intensément sienne, la notion d'« écoute visuelle ».

*

Air et pierre se rencontrent dans l'image parce que, dans beaucoup d'images fortes, se rencontrent une grâce superlative et un deuil immense, un geste et un suspens du geste, un désir et un renoncement, une presque consolation et une perte inconsolable. J'ai souvent parlé à Pierre de ma fascination pour la peinture en grisaille ¹¹⁶ et, en sculpture, d'une œuvre en particulier qui me touche plus que de raison : c'est un grand mausolée que se fit construire à Xanthos, vers 400 ou 380 avant Jésus-Christ, un Grec d'Asie mineure dont le nom ne nous est pas resté ¹¹⁷. C'est un *monde de pierre* avec ses frontons,

116. Cf. G. Didi-Huberman, « Grisaille » (2001), *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, n° 23, mai 2003, p. 29-38. Sur le motif du souffle dans l'art contemporain, cf. N. Gingras, *Souffle/Breathing*, Montréal, Optica, 2001. C'est aussi tout l'art d'Extrême-Orient qu'il faudrait, bien sûr, convoquer, entre la suprême légèreté des *gestes picturaux* (dans la notion de *fei-pai* ou « blanc volant », par exemple, qui désigne un geste du pinceau où les poils sont agités excentriquement, en sorte que le tracé comporte une réserve de blanc en son milieu, aussi puissant que vide) et la masse aérienne des *pierres de rêve*. Cf. F. Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 47-49. *Id.*, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Le Seuil, 1989. F. Jullien, *La Grande Image n'a pas de forme, ou du non-objet par la peinture*, Paris, Le Seuil, 2003.

117. Anonyme grec d'Asie mineure, *Monument des Néréides de Xanthos*, vers 400-380 avant J.-C. Marbre. Londres, British Museum. Cf. B. Sismondo Ridgway, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 78-95.

ses colonnes, ses frises de bas-reliefs, ses sculptures en ronde-bosse, son caveau minéral pour le mort. Mais c'est tout autant un *monde de l'air* puisque cet homme a désiré s'entourer pour toujours de nymphes qui courent ou qui dansent dans le vent, tout autour de sa sépulture. Ce sont sans doute des *Aurai*, des personnifications du vent (fig. 2-3). Chaque fois que je me rends à Londres, je vais passer quelques longs moments devant cet ensemble de pierres antiques. Un jour, une vieille dame observant mon jeu est venue vers moi pour me dire que ces statues étaient « *miraculous* ». J'ai d'abord cru à une métaphore, mais cette dame m'a expliqué qu'elle était autrefois psychotérapeute et qu'elle avait vu un enfant autiste se mettre à parler, à dessiner et à danser, artiste pour un moment, devant l'une de ces belles déesses de l'air.

*

Une Aura qui danse, sculptée dans le marbre : geste d'air et geste de pierre. Pourquoi danse-t-elle dans le vent, elle-même faite de souffle ? Pour donner forme à ce qui se meut et à ce qui s'évanouit. Pourquoi est-elle sculptée dans le marbre ? Pour donner forme à ce qui se pétrifie et à ce qui demeure. Pourquoi ces choses vont-elles ensemble dans la même image ? Pour que soit rêvée et réveillée tout à la fois, pour que soit veillée la mémoire d'un mort. Constaté que l'air et la pierre se rencontrent dans l'image – et particulièrement dans ce chef-d'œuvre du désir et du deuil –, c'est donc articuler la question de la *matière d'image* à celle du *temps des morts*. Une grande part des derniers travaux de Pierre Fédida fut consacrée à cette problématique : ce qu'il

nommait admirablement *œuvre de sépulture*, et qui ne visait rien moins qu'une reformulation métapsychologique de la notion d'ancestralité.

Il aura d'abord fallu reformuler la notion freudienne du « travail du deuil » au regard de cette façon si particulière de *toucher au mort* qu'est la relique¹¹⁸. Puis, symétriquement, reformuler le « travail du rêve » sous l'angle psychique, sensoriel, endogène voire autiste, de ce même *toucher voyant* paradoxal :

« L'événement de la nuit n'est point d'entendre mais plutôt exclusivement de toucher en voyant. [...] Ici, *toucher au mort, les yeux éteints*, fait du dormant le propre spécifique du toucher (être-contact). On pourrait ainsi comprendre que l'annulation de toute distance par le toucher est, pour le dormant, la modalité première du recueillement du corps sur le mort. [...] C'est sur ce fond qu'a lieu le rêve. Et la visibilité du rêve doit être mise en rapport avec le toucher au mort du dormant. [...] L'événement de la nuit n'est pas d'avoir assisté à un rêve. Il n'est peut-être même pas d'avoir fait un rêve ou d'avoir vécu un rêve. *L'événement de la nuit est d'être entré en contact dans le corps avec le mort*. C'est toucher au mort qui rend le rêve voyant¹¹⁹. »

118. P. Fédida, « La relique et le travail du deuil » (1970), *L'Absence*, *op. cit.*, p. 53-59.

119. *Id.*, « Le rêve a touché au mort », *art. cit.*, p. 44. Tout cet article est placé sous l'exergue du fragment 26 d'Héraclite : « L'homme dans la nuit s'allume pour lui-même une lumière, mort et vivant pourtant. Dormant, il touche au mort, les yeux éteints. »



2-3. Anonyme grec d'Asie mineure, *Néréides*, IV^e siècle avant J.-C.
(détails du *Tombeau des Néréides*, provenant de Xanthos). Marbre.
Londres, British Museum. Photos G. D.-H.



Pierre Fédida allait répétant que le rêve, quand il trouve sa matière dans l'image-souffle indistincte, constitue non seulement « la seule façon de *penser* à nos morts », mais encore nous offre « le vrai tombeau construit pour la sépulture des morts ». *Vrai tombeau* en ceci qu'il serait un *tombeau sensoriel* : un tombeau qui voit, un tombeau qui touche. Porteur, à ce titre, d'une authentique connaissance de la « substance des morts ¹²⁰ ». Or, si le rêve est capable d'une telle « œuvre de sépulture » – par-delà l'économie psychique d'un simple « travail du deuil » –, c'est que la mémoire des images dont il est fait s'incarne véritablement dans l'« intimité du corps » dormant : elle seule a puissance de donner lieu à une « substantialisation des *images sensorielles* du mort [en sorte que] seul le rêve dispose de la véritable mémoire des morts ¹²¹. »

Il est hautement significatif que Pierre Fédida, pour construire son hypothèse métapsychologique, ait dû substituer au « deuil » (qui est un comportement) la « sépulture » (qui est un monument) ; et, plus encore, qu'il ait dû substituer au « travail » (qui est un concept économique, au sens de Freud) la notion d'« œuvre » (qui est un concept esthétique). Autant le *rêve* donne le paradigme de toute « sollicitation à interpréter » l'expérience éveillée – en particulier l'expérience mise en jeu dans la situation analytique –, autant l'*œuvre*, en retour, pourra donner le paradigme de toute « sollicitation à comprendre » ce qui se passe dans le creuset sensoriel

120. *Id.*, *Les Bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 111-112.

121. *Ibid.*, p. 119-120.

des images de la nuit. Voilà pourquoi la métapsychologie, chez Pierre Fédida, devait logiquement s'accompagner d'une esthétique de l'image et d'une poétique de l'œuvre. Peut-être l'image de l'art « nous regarde » et « nous touche » en ce qu'elle fait venir à la forme et à la figure – c'est-à-dire au *détour réminiscent* – une image de rêve « voyante » et « touchante » de la substance des morts.

Voilà pourquoi la notion psychique d'une « œuvre de sépulture » devait en passer, dans le texte de Pierre Fédida, par *l'air de la danse* autant que par la *pierre du tombeau* : mais c'est une danse pensée dans l'horizon de la mort (à travers cette phrase de Nietzsche : « Lorsque l'homme s'approche de la mort, il ne marche plus, il danse ¹²² »), tandis que la tombe se voit pensée dans l'horizon d'une sculpture « de l'intérieur des visages ¹²³. » Et, qu'il s'agît d'Homère ou de Nietzsche, de Mallarmé ou de Rilke, d'Yves Bonnefoy ou d'André du Bouchet, Pierre Fédida n'oubliait pas que seule, peut-être, la *parole du poème* peut trouver les mots écrits de ce « souffle indistinct de l'image » qui fait frémir les voiles intangibles des rêves comme les draperies pétrifiées des sculptures. Rappelons qu'Henri Maldiney, le premier, aura donné à comprendre l'« apparaître de l'image » (ce *Bild* fondamental évoqué par Hölderlin) à travers un sonnet de

122. *Ibid.*, p. 116 (phrase du *Zarathoustra* qu'il serait utile de mettre en parallèle avec l'idée que le geste dansé formerait « un arc entre deux morts », selon la chorégraphe Doris Humphrey, *Construire la danse* [1959], trad. J. Robinson, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 122).

123. *Ibid.*, p. 121-123 (dans la double référence à Y. Bonnefoy, « Les tombeaux de Ravenne » [1953], *L'Improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 9-34, et à G. Didi-Huberman, « Dans la lueur du seuil » [1995], *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 204-216).

Rilke qui commence, précisément, par le verbe *Atmen*, le verbe « respirer » :

« Respirer, toi poème invisible
pur échange perpétuel contre cet être mien
de tout l'espace du monde. Contrepesée
où moi-même à moi-même rythmiquement
j'adviens ¹²⁴. »

*

« Respirer, invisible poème. » On pourrait dire, symétriquement, que le poème assumé, prononcé, accentué, rend sensible une respiration autre, un souffle émis d'ailleurs, un rythme d'outre-présent. On pourrait dire que la parole *inspirée* – et celle de Pierre Fédida l'était souvent – aimante cette respiration pour, tout à coup, lui donner forme, fût-elle fragile, fluide, floue, passagère. À ce moment, la vérité s'accroît et le souffle se *condense*. Or,

124. H. Maldiney, *Regard, parole, espace*, op. cit., p. 179, citant et traduisant R. M. Rilke, « Les sonnets à Orphée » (1922), II, 1. Voici, par différence, la traduction d'Armel Guerne dans *Œuvres, II. Poésie*, dir. P. de Man, Paris, Le Seuil, 1972, p. 394 : « Respiration, ô toi l'invisible poème ! / Incessant échange de l'être en soi au sein / du pur espace universel. Contre-balance / en quoi rythmiquement je surviens à moi-même. » Et voici celle, plus récente, de Maurice Regnaud : « Respirer, invisible poème ! / Continûment, purement, au prix / de l'être propre, espace échangé. Contrebalance / au rythme de quoi proprement j'adviens. » R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrale*, dir. G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997, p. 600. Pour une autre approche esthétique de l'air et de l'atmosphère, cf. G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Francfort, Suhrkamp, 1995. Z. Mahayni (dir.), *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2002.

il existe, en allemand, une troublante gémellité entre *Dichtung*, la poésie (*poesis*, comme l'indiquent, dans leur grand dictionnaire, les frères Grimm) et *Dichtung*, la « densation » (*densatio*¹²⁵). Freud, curieusement, n'en fait pas cas : d'un côté, il met au jour l'importance capitale du travail de condensation (*Verdichtung*) dans les formations de l'inconscient sans jamais, cependant, donner une description « interne » de son processus¹²⁶. D'un autre côté, il évoque l'art du poète (*Dichter*) et la transformation qui s'y fait du jeu (*Spiel*) en forme littéraire, par exemple en *Trauerspiel*, le « jeu du deuil », c'est-à-dire la tragédie¹²⁷.

Mais, si cette transformation est bien celle des châteaux de sable enfantins en « châteaux d'air » (*Luftschlös-ser*) poétiques, ceux-ci n'en organisent pas moins une autre forme de densité, fût-elle changeante et toujours modifiable. Ainsi, la *Dichtung* comme *poesis* sera reconnue pour son œuvre de *densatio* particulière des temporalités présente, passée et à venir, c'est-à-dire de l'occasion, de la mémoire et du désir :

125. J. et W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, II, Leipzig, Hirzel, 1860 (rééd. Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984), p. 1071. Je remercie Karine Winkelvoss, Barbara Gronau et Ludger Schwarte pour nos discussions sur les rapports entre ces différents sens de *dicht*, *dichten*, *Dichtung*.

126. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 242-263. *Id.*, *La Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1997, p. 117-119, 435 (note de 1907 où la condensation est évoquée en rapport avec la déformation) et 440 (condensation et contamination). *Id.*, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), trad. D. Messier, Paris, Gallimard, 1988, p. 57-79 et 304-306.

127. *Id.*, « Le créateur littéraire et la fantaisie » (1908), trad. B. Féron, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 34-36.

« Quant aux produits de cette activité imaginative (*phantasierend*), fantaisies, châteaux en Espagne (*Luftschlösser*) ou rêves diurnes spécifiques, nous ne devons pas nous les représenter figés et immuables. Ils se moulent bien plutôt sur les impressions changeantes de la vie, se modifient au gré de chaque fluctuation de la situation personnelle, reçoivent de chaque nouvelle impression active ce qu'on appelle une "estampille d'époque". Le rapport de la fantaisie au temps est d'une manière générale très important. On peut dire qu'une fantaisie flotte en quelque sorte entre trois temps, les trois moments de notre activité représentative. Le travail psychique se rattache à une impression actuelle, une occasion dans le présent (*ein Anlaß in der Gegenwart*) qui a été en mesure de réveiller un des grands désirs (*Wünsche*) de l'individu ; à partir de là, il se reporte sur le souvenir (*Erinnerung*) d'une expérience antérieure, la plupart du temps infantile, au cours de laquelle ce désir était accompli ; et il crée maintenant une situation rapportée à l'avenir (*Zukunft*), qui se présente comme l'accomplissement de ce désir, précisément le rêve diurne ou la fantaisie, qui porte désormais sur lui les traces de son origine à partir de l'occasion et du souvenir. Passé, présent, avenir donc, comme enfilés sur le cordeau du désir qui les traverse ¹²⁸. »

Cette densité des temps ne peut être véritablement « dite » – au sens de l'ancien *dictum*, d'où se nomme la poésie comme *Dichtung* – que lorsque le matériau du langage se voit travaillé au corps, en particulier par cette *Verdichtung* que Lacan rapportera, on le sait, à la méta-

128. *Ibid.*, p. 39. Cf. également p. 44.

phore : « La *Verdichtung*, condensation, c'est la structure de surimposition des signifiants où prend son champ la métaphore, et dont le nom pour condenser en lui-même la *Dichtung* indique la connaturalité du mécanisme à la poésie ¹²⁹ ».

*

Or, ce en quoi se densifie la *Dichtung* n'est autre qu'un « montrer », comme la vapeur d'eau se densifie dans la beauté sculpturale – mais passagère – du nuage. C'est en cela que l'image, consubstantiellement, tient à la poétique même de la parole soufflée. Rappelons que le *dictum* latin dénote avant tout l'acte de *montrer*, de faire connaître ¹³⁰, ce dont Heidegger aura, bien sûr, tiré parti dans ses réflexions sur la poésie : « Nommer, c'est *dire*, c'est-à-dire montrer. Nommer c'est montrer en ouvrant [...] afin que l'appelé soit sauvegardé en sa lointaineté. [...] Car le dire du poète est pris dans cette dimension où il lui faut laisser apparaître en montrant (voilant-dévoilant ¹³¹)... »

On comprend alors que les paradoxes classiques du dévoilement et du voile, du proche et du lointain – paradoxes même de l'*aura* – peuvent s'envisager aussi comme paradoxes de l'air invisible et de la densité visuelle. Heidegger, commentant les sonnets de Rilke, écrit que le poète

129. J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud » (1957), *Écrits*, *op. cit.*, p. 511.

130. Selon la racine **deik-* ou *dik-*, « montrer ». Cf. A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1932 (éd. 1959), p. 172.

131. M. Heidegger, « Le poème » (1968), trad. F. Fédier, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p. 249 et 252.

libère une *ouverture* ; mais il écrit aussi que le poète densifie un « milieu inouï » sous forme de poids, de pesée, de *gravitude* : quelque chose qui « tombe comme d'un nuage pesant », selon les termes mêmes du sonnet rilkéen ¹³².

Le souffle est une considérable puissance imperceptible. Il n'est presque rien, il est pourtant capable de changer des mondes : « D'une haleine en mouvement dépend tout ce que les humains ont jamais pensé, voulu, fait et feront encore sur terre d'humain », écrivait Herder ¹³³. « La parole soulève plus de terre que le fossoyeur ne le peut », écrira, quant à lui, René Char ¹³⁴. Façon de penser le souffle comme un *risque poétique* dont dépend le destin même de la vérité : à trop ouvrir l'ouvert, on ne produit plus que de la vacuité muette ; à trop densifier la forme, on ne produit plus que de la masse, où Pierre Fédida a vu une dénégation par laquelle « l'humain se fait compact d'un oubli qui affecte non pas sa capacité de parler mais le langage lui-même » en passe de devenir totalitaire ¹³⁵. Dire poétiquement ? Travailler le langage pour qu'il s'essouffle et que de cet épuisement s'exhale sa limite même, sa limite pas encore massifiée, fugitivement condensée et montrée : une image.

*

132. *Id.*, « Pourquoi des poètes ? » (1946), trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962 (éd. 1980), p. 339 et 341.

133. Cité *ibid.*, p. 381.

134. Cité par *id.*, *Acheminement vers la parole* (1953), trad. J. Beaufret et W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1976, p. 8.

135. P. Fédida, « L'effet de masse », *Furor*, n° 10, 1984, p. 9.

L'un des derniers textes écrits par Pierre Fédida vient d'être publié à titre posthume. Le titre choisi était « L'ombre du reflet », ombre aussitôt qualifiée, en sous-titre, comme « l'émanation des ancêtres ¹³⁶. » Le destin veut donc aujourd'hui que ce sous-titre fasse fronton de l'« émanation ancestrale », tout juste commencée, de cette œuvre et de son auteur.

Mais qu'est-ce qu'un ancêtre ? À quoi sert ce concept ? De quoi est-il fait ? Repartant, comme à son habitude, de la situation psychanalytique – le symptôme, le transfert –, Pierre Fédida évoque la façon dont la parole réminiscente *fait lever* une « ancestralité » que la « mémoire remémorative » (c'est-à-dire les vains efforts du souvenir, bien distinct de la réminiscence) échoue nécessairement à rencontrer (cet échec même ouvrant la possibilité du symptôme ¹³⁷). Or, lorsque l'ancêtre « se lève » dans la parole – ainsi qu'on le dit d'un souffle de vent –, la réminiscence nous devient *matériau* : « Ce qui est bouleversant, confie alors le psychanalyste, c'est le matériau de cette réminiscence ¹³⁸. » Voilà, une fois encore, comment le dispositif *symbolique* de la parole se voit repensé comme une *matière* ou un milieu en mouvement ; voilà comment le *signifiant* se voit en quelque sorte « soufflé » – à tous les sens du mot – par l'*image* passagèrement moulée, modelée ou modulée dans le matériau réminiscent ; voilà comment la *représentation* se voit pulvérisée par quelque chose qui n'est

136. *Id.*, « L'ombre du reflet. L'émanation des ancêtres », *La Part de l'œil*, n° 19, 2003-2004, p. 195-201.

137. *Ibid.*, p. 198.

138. *Ibid.*, p. 195.

pas « la chose », bien sûr, mais son *émanation*, son air, son odeur, son haleine : bref, sa proximité matérielle et sa distance à la fois.

L'ancestralité serait donc moins à concevoir sur le fond d'un « trésor symbolique » (comme disait Lacan) qu'à partir de la « résonance matérielle » (comme le dit Fédida) dégagée de la réminiscence : c'est un phénomène « qui ébranle le plus violemment le représentable ¹³⁹. » En somme, l'« ombre du reflet » est ce qui obscurcit, détruit ou déforme sans retour le reflet lui-même : et les miroirs n'y feront rien pour restituer son aspect... Car ce n'est plus d'*aspect distinct* qu'il est question dans cette apparition, dans cette « levée » de l'ancêtre, mais bien, à présent, de *souffle indistinct*. Ne nous étonnons pas de retrouver dans ces lignes la conception freudienne de l'animisme primitif, c'est-à-dire la question de l'« air en mouvement » que Pierre Fédida prolonge en une « mise en mouvement, animation de l'inanimé » capable de « *produire un souffle qui émane de rien* ¹⁴⁰. »

À ce moment, l'ancêtre n'est plus représentation de l'absent, son effigie ou son icône, mais bien l'*image* – souffle indistinct, émanation – *de l'absence même*. Façon, pour Pierre Fédida, de reformuler son plus ancien problème philosophique et psychanalytique. Que l'absence soit « émanation » ou « souffle indistinct », cela veut dire qu'elle doit être pensée, désormais, comme *matière en mouvement* atteignant toute chose de son impureté. Or, c'est cela même qu'il faut appeler *image*

139. *Ibid.*, p. 197.

140. *Ibid.*, p. 199-200.

au sens même – sens radical – d'une « puissance généalogique ¹⁴¹. » Image, donc : le souffle du temps en tant qu'il nous touche, nous atteint, nous affecte (voire nous infecte). Cela supposait, dans le projet de Pierre Fédida, une reformulation du concept freudien de « représentation (de) chose » (*Sachvorstellung*) : cela supposait d'arracher celle-ci, non seulement au primat symbolique (lacanien) de la « représentation (de) mot » (*Wortvorstellung*), mais encore au primat logique (kantien) attaché à la compréhension générale du mot « représentation ¹⁴² ». Plus encore, il s'agissait d'arracher à l'image sa dernière ressemblance : en faire la *sépulture sensorielle de l'absence*, « se dessaisir [donc] de l'empreinte – encore trop soumise à du corps représentable – pour découvrir le contact [en tant qu'il] fait revenir une présence sans la moindre possibilité de la représenter ¹⁴³. »

*

L'image n'est si importante, dans la métapsychologie de Pierre Fédida, que parce qu'elle est vue comme une *puissance généalogique*. Il y a longtemps – avant même de connaître exactement le sens romain de l'*imago* – qu'il réfléchissait aux dimensions *imaginaires* de la généalo-

141. *Ibid.*, p. 195.

142. *Ibid.*, p. 196-197.

143. *Ibid.*, p. 195. Je vois bien sûr, dans ces lignes, une relance nouvelle de nos longues discussions à propos ce que ce que j'avais nommé, il y a quelques années, la « ressemblance par contact ». Pour une « clinique de la représentation », cf. *id.* (dir.), *Communication et représentation. Nouvelles sémiologies en psychopathologie*, Paris, PUF, 1986.

gie¹⁴⁴. Dans les phrases ultimes de son ultime essai sur l'« émanation des ancêtres », il s'en prend d'un bloc à toute une tradition qui, de Freud à Lacan et au-delà – nommément à Jean Laplanche – s'est trop vite satisfaite d'une « essence paternelle » du transfert comme de l'ancestralité :

« Aller jusqu'à identifier l'ancêtre à une *imago paternelle* ou – comme le fait Laplanche non sans un audacieux discernement – aller jusqu'à parler du *père du transfert* ou encore d'une transcendance paternelle qualifiant l'« essence paternelle » du transfert, fait courir le risque de maintenir l'analyse dans une idéologie de l'ordre symbolique. Alors l'objet perdu de la représentation inconsciente serait *le père* et, sur le chemin ouvert par *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, ce serait la figure du père qui condamnerait [en la fondant] toute représentation. Mais c'est là certainement escamoter l'*ombre du reflet* sans laquelle on ne saurait comprendre la force agissante de l'ancêtre¹⁴⁵. »

Il s'est arrêté là, il n'en a pas – du moins à ma connaissance – écrit plus. Mais il donne une indication de sa visée dans le frontispice choisi pour son article : le détail d'une sculpture en cire, due à Pascal Convert, et où l'on voit *deux visages de femmes en négatif se lamenter sur la mort d'un fils invisible*¹⁴⁶ (fig. 4). Et c'est au thème des *Figures de la*

144. *Id.*, « Parentés imaginaires et symbolique du discours » (1967), *Le Concept et la violence*, Paris, UGE, 1977, p. 69-84. *Id.* et J. Guyotat (dir.), *Généalogie et transmission*, Paris, Écho-Centurion, 1986.

145. *Id.*, « L'ombre du reflet », art. cit., p. 201.

146. *Ibid.*, p. 194.



4. Pascal Convert, *Sans titre (Madone de Benthala)*, 2001-2002 (détail). Cire. Luxembourg, Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean. Photo DR.

Pietà que Pierre Fédida aura consacré une dernière conférence – inédite, peut-être même non écrite comme c'était souvent son usage – à l'Association psychanalytique de France, en octobre 2002. Qu'est-ce à dire, si ce n'est que les *enfants morts* contribuent, eux aussi, à la constitution de notre ancestralité ? Et, plus encore, que les *mères en deuil* de ces enfants peuvent aussi, dans le creusement de leurs visages éplorés, se constituer en *mères absentes* pour faire œuvre généalogique ¹⁴⁷ ?

Y aurait-il alors, différente et complémentaire de l'*imago paternelle*, une sorte d'image capable de porter, comme un souffle indistinct, la *matière maternelle de l'absence* ? Celle-ci était déjà longuement interrogée dans l'ouvrage de 1978 sur *L'Absence* ¹⁴⁸. Il y était question, non de la mère comme *imago*, mais d'une « arrière-mère » comprise comme « *image dans l'image* ». À propos de quoi l'exemple de *La Vierge et sainte Anne*, tableau célèbre de Léonard de Vinci, induisait déjà l'hypothèse d'une ombre émanée, « ombre inquiétante parce qu'elle est présente », parce que le corps de Marie s'en déduit et non le contraire ¹⁴⁹.

Alors, nous comprenons mieux ce qu'engage l'étrange notion de l'« ombre du reflet ». *Umbra*, en latin, signifie à la fois l'ombre et le reflet, les deux formant image ¹⁵⁰. Le versant du *reflet* serait celui, paternel, de la recon-

147. Il faudrait sans doute, pour mieux comprendre ceci, relire *ensemble* les deux ouvrages magnifiques de Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, et *Les Mères en deuil*, Paris, Le Seuil, 1990.

148. P. Fédida, *L'Absence*, *op. cit.*, p. 181-195.

149. *Ibid.*, p. 193-194.

150. Cf. A. Minazzoli, *La Première ombre. Réflexions sur le miroir et la pensée*, Paris, Minuit, 1990.

naissance spéculaire et de l'identification symbolique qui en forme l'enjeu (ce que nous savons mieux depuis le stade du miroir théorisé par Lacan). La part de l'*ombre* serait celle, maternelle, de l'opacité et de la non-spécularité : telle serait l'« arrière-mère » imaginée par Pierre Fédida comme une matière fluide – milieu, air, mer – de l'émanation généalogique. Pourquoi finir sur la *Pietà* ? Parce que la *mère du mort* donne le paradigme même de ce que Pierre Fédida a si souvent dit du rêve, de l'image et de leur souffle indistinct : n'est-elle pas, en effet, le *tombeau sensoriel* par excellence de son enfant mort ? À partir de là – à partir de l'extraordinaire prégnance culturelle de ce motif – pourrait se penser le « souffle indistinct » en tant que *matière maternelle de l'image*.

*

J'aimais offrir à Pierre des textes et des images (les textes d'Erwin Panofsky ou de Hans Belting sur *l'Imago pietatis*, les œuvres de Pascal Convert, après celles de Donatello ou les *Aurai* du British Museum, en furent l'une des dernières occasions), moins pour les soumettre à la « compétence » de son interprétation – la compétence n'existant pas en ce domaine, se jouant plutôt, se remettant en jeu à chaque fois – que pour le voir et l'entendre y répondre, y réagir librement, par de la pensée, c'est-à-dire de nouvelles questions posées aux choses les plus fondamentales. Me voici, aujourd'hui, ce nouveau texte en main : c'est un passage de Bergson – philosophe si bien lu par son ami Deleuze et si peu lu par ses amis psychanalystes – où il est question du vivant, du

souffle et de la maternité. Je forme l'hypothèse qu'on pourrait y trouver un levier pour repenser l'*indistinct* du « souffle de l'image » dans les termes philosophiques de l'*immanence*¹⁵¹ :

« Comme des tourbillons de poussière soulevés par le vent qui passe, les vivants tournent sur eux-mêmes, suspendus au grand souffle de la vie. Ils sont donc relativement stables, et contrefont même si bien l'immobilité que nous les traitons comme des *choses* plutôt que comme des *progrès*, oubliant que la permanence même de leur forme n'est que le dessin d'un mouvement. Parfois cependant se matérialise à nos yeux, dans une fugitive apparition, le souffle invisible qui les porte. Nous avons cette illumination soudaine devant certaines formes de l'amour maternel [qui] nous montre chaque génération penchée sur celle qui la suivra. Il nous laisse entrevoir que l'être vivant est surtout un lieu de passage, et que l'essentiel de la vie tient dans le mouvement qui la transmet¹⁵². »

J'aimerais bien savoir – il me faudra, pour cela, imaginer et travailler encore – ce que Pierre pense de cela.

(2003-2004)

151. Cf. G. Didi-Huberman, « L'immanence figurale », art. cit., p. 90-120.

152. H. Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), éd. A. Robinet, *Œuvres*, Paris, PUF, 1959 (éd. 1970), p. 603-604.

Note bibliographique

Une partie de ce texte a été prononcée à l'Université de Paris VII-Denis Diderot, dans le cadre d'un *Hommage à Pierre Fédida : l'homme et l'œuvre* (15 novembre 2003). Une autre, dans la même université, au cours du colloque *Croiser les chemins selon Pierre Fédida : regards, savoirs, pratiques* (26-27 mars 2004).

Figures

1. Donatello, *Saint Georges et le dragon*, 1417 (détail). Marbre. Florence, Museo nazionale del Bargello. Photo G. D.-H. (p. 63).

2-3. Anonyme grec d'Asie mineure, *Néréides*, IV^e siècle avant J.-C. (détails du *Tombeau des Néréides*, provenant de Xanthos). Marbre. Londres, British Museum. Photos G. D.-H. (p. 68-69).

4. Pascal Convert, *Sans titre (Madone de Benthala)*, 2001-2002 (détail). Cire. Luxembourg, Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean. Photo DR. (p. 81).

Table

Accentuer la vérité (9). L'inspiré (10). Orifices sensibles (12). Crises d'asthme et odeurs du temps perdu (13). Pensée de l'absence et poétique de l'air (14). Dire, souffler la tempête (16). Refuser de reclore (17). L'intervalle : l'entre et l'antre (20). De l'objet à l'objeu (22). La danse éclaire le deuil (23). Vent qui prend forme (25). Respiration et hallucination (27). Formants, souffle, émotions (29). Respirs et esprits (31). Clinique de l'air (33). Naissance, coït, sommeil, agonie (35). Le *thymos* grec (37). Survivances : le temps respire (39). *Épos* anachronique et réminiscent (40). Souffle de la voix et souffle de l'image (42). L'*aura* chantée (44). Neumes (46). Compositions de souffles (48). Rêve, parole, image (52). L'image, souffle indistinct (55). Une empreinte de la parole des morts (56). Air et pierre (58). L'entre blanc et l'antre noir (59). « Les miroirs n'y feront rien... » (61). *Aria* et matière des images (62). *Aurai* de marbre et de vent (65). L'œuvre de sépulture : air de la danse et pierre du tombeau (66). *Dichtung* : poésie et densification (72). Montrer : essouffler le langage (75). L'émanation des ancêtres (77). La généalogie maternelle de l'image (79). L'indistinct, l'immanent (83).

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
HUIT DÉCEMBRE DEUX MILLE QUATRE DANS LES
ATELIERS DE NORMANDIE ROTO IMPRESSION S.A.S.
À LONRAI (61250) (FRANCE)
N° D'ÉDITEUR : 4040
N° D'IMPRIMEUR : 042485

Dépôt légal : janvier 2005

«PARADOXE»

- Pierre Bayard, LE PARADOXE DU MENTEUR. Sur Laclos.
Pierre Bayard, MAUPASSANT, JUSTE AVANT FREUD.
Pierre Bayard, LE HORS-SUJET. Proust et la digression.
Pierre Bayard, QUI A TUÉ ROGER ACKROYD ?
Pierre Bayard, COMMENT AMÉLIORER LES ŒUVRES RATÉES ?
Pierre Bayard, ENQUÊTE SUR HAMLET. Le Dialogue de sourds.
Pierre Bayard, PEUT-ON APPLIQUER LA LITTÉRATURE À LA PSYCHANALYSE ?
Bernard Cerquiglini, L'ACCENT DU SOUVENIR.
Gilles Deleuze, CRITIQUE ET CLINIQUE.
Gilles Deleuze, L'ÎLE DÉSERTE. Textes et entretiens 1953-1974.
Gilles Deleuze, DEUX RÉGIMES DE FOUS. Textes et entretiens 1975-1995.
Georges Didi-Huberman, PHASMES. Essais sur l'apparition.
Georges Didi-Huberman, L'IMAGE SURVIVANTE. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.
Georges Didi-Huberman, IMAGES MALGRÉ TOUT.
Pascal Engel, LA DISPUTE. Une introduction à la philosophie analytique.
Stéphane Ferret, LE BATEAU DE THÉSÉE. Le Problème de l'identité à travers le temps.
Jean-Marc Ghitti, LA PAROLE ET LE LIEU. Topique de l'inspiration.
Évelyne Grossman, LA DÉFIGURATION. Artaud, Beckett, Michaux.
Nathalie Heinich, DU PEINTRE À L'ARTISTE. Artisans et académiciens à l'âge classique.
Nathalie Heinich, LE TRIPLE JEU DE L'ART CONTEMPORAIN. Sociologie des arts plastiques.
Nathalie Heinich, CE QUE L'ART FAIT À LA SOCIOLOGIE.
Ali Magoudi, LA LETTRE FANTÔME.
Serge Margel, LE TOMBEAU DU DIEU ARTISAN, précédé de AVANCES par Jacques Derrida.
Richard Marienstras, SHAKESPEARE AU XXI^e SIÈCLE. Petite introduction aux tragédies.
Clément Rosset, LE DÉMON DE LA TAUTOLOGIE, suivi de CINQ PETITES PIÈCES MORALES.
Clément Rosset, LE RÉGIME DES PASSIONS et autres textes.

Clément Rosset, IMPRESSIONS FUGITIVES. L'ombre, le reflet, l'écho.
Peter Szendy, ÉCOUTE. Une histoire de nos oreilles, précédé de
ASCOLTANDO par Jean-Luc Nancy.
Peter Szendy, MEMBRES FANTÔMES. Des corps musiciens.
Peter Szendy, LES PROPHÉTIES DU TEXTE-LÉVIATHAN. Lire selon
Melville.
Michel Thévoz, L'ESTHÉTIQUE DU SUICIDE.
Antoinette Weber-Caflich, CHACUN SON DÉPEUPLEUR. Sur Samuel
Beckett.
Edgar Zilsel, LE GÉNIE. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la
Renaissance.