



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio estetico

ISSN 2499-8729

Chiara Agagiù
Lucilla Albano
Daniela Angelucci
Nicola Copetti
Claudio D'Aurizio
Guy-Félix Duportail
Giulio Forleo
Giulia Guadagni
Federico Leoni
Chiara Mangiarotti
Caterina Marino
Fernando Muraca
Fabio Domenico Palumbo
Jacques Rancière
Grazia Ripepi
Rosamaria Salvatore
Valentina Sirangelo
Giovambattista Vaccaro

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi
N. 3 - L'inconscio estetico
Giugno 2017

Rivista pubblicata dal
"Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi"
dell'Università della Calabria
Ponte Pietro Bucci, cubo 28B, II piano -
87036 Arcavacata di Rende (Cosenza)

ISSN 2499-8729

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

N. 3 - L'inconscio estetico

Giugno 2017

Direttore

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Felice Cimatti (Presidente)

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia, Nicla Vassallo, Olga Vishnyakova

Caporedattrice

Deborah De Rosa

Redazione

Lucilla Albano, Filippo Corigliano, Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo, Giulia Guadagni, Micaela Latini, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

Segreteria di Redazione

Francesco Maria Bassano, Adriano Bertollini, Yuri Di Liberto, Silvia Prearo

I contributi presenti nella rivista sono stati sottoposti a double blind peer review.

Indice

Editoriale

La contemporaneità tra inconscio estetico ed estetica dell'inconscio

Fabrizio Palombi.....p. 7

L'inconscio estetico

L'inconscient esthétique: une interview à Jacques Rancière

Fabrizio Palombi.....p. 18

“The Unconscious is structured as Yugoslavia”: appunti sulle intersezioni filosofiche, artistiche e politiche nella Slovenia pre-indipendente

Chiara Agagiù.....p. 28

Il corpo Unheimlich di Almodovar

Lucilla Albano.....p. 34

Tra la mano e il metallo. Freud, Benjamin e l'inconscio ottico

Daniela Angelucci.....p. 47

Il cinema parla la lingua del corpo

Chiara Mangiarotti.....p. 58

L'inconscio potere delle immagini digitali

Fernando Muraca.....p. 67

Risvolti inconsci. Arte e psicoanalisi nell'opera di Hermann Hesse

Grazia Ripepi.....p. 85

L'inconscio e lo sguardo nell'epoca della trasparenza

Rosamaria Salvatorep. 96

Mito e alchimia. Il gioco dello smeraldo di Ioan Petru Culianu

Valentina Sirangelo.....p. 106

Inconscio, arte e utopia. Da Marcuse a Baudrillard

Giovambattista Vaccaro.....p. 121

Inconsci

<i>Lacan et L'Anti-Œdipe, une tentative de rapprochement</i> Nicola Copetti.....	p. 140
<i>Kant et Eichmann, fascisme et bonne volonté de jouissance</i> Guy-Félix Duportail.....	p. 148
<i>La Cosa, le cose, gli oggetti.</i> <i>Riflessioni critiche intorno allo statuto freudiano di «das Ding»</i> Giulio Forleo.....	p. 165
<i>Anti-Oedipus and Lacan. The question about the Real</i> Giulia Guadagni.....	p. 179
<i>Edipo e gli insetti</i> Federico Leoni.....	p. 191
<i>La Alice di Deleuze: estetica dei simulacri e logica dei paradossi</i> Fabio Domenico Palumbo.....	p. 200

Recensioni

Rancière, J. (2001), <i>L'inconscio estetico</i> , tr. it., Mimesis, Milano-Udine 2016. Claudio D'Aurizio.....	p. 226
Ciaramelli, F. (2017), <i>Il dilemma di Antigone</i> , Giappichelli, Torino. Giulia Guadagni.....	p. 231
Žižek, S. (1997), <i>Che cos'è l'immaginario</i> , tr. it., il Saggiatore, Milano 2016. Caterina Marino	p. 236

Notizie biobibliografiche degli autori.....	p. 241
--	---------------

L'inconscient esthétique: une interview à Jacques Rancière.

Fabrizio Palombi

Votre Inconscient esthétique, publié en français en 2001, a analysé le relation entre le «régime de pensée esthétique» et la psychanalyse. Est-ce que vous croyez que ces analyses sont toujours d'actualité?

Mon livre ne portait pas sur l'actualité de la psychanalyse mais sur les conditions de possibilité du mode d'interprétation freudien, sur la relation de l'inconscient freudien aux modèles de la pensée non consciente d'elle-même et de l'interprétation de cette pensée qui lui préexistent, notamment dans la théorie esthétique de l'idéalisme allemand et dans la littérature du XIX^e siècle. Par-delà les questions d'"influences", il montrait que le régime esthétique de l'art impliquait une certaine idée de la pensée qui mettait en jeu doublement une idée de l'inconscient et une idée du mode de manifestation de cet inconscient. Il étudiait plus particulièrement dans ce cadre le paradigme littéraire de la parole muette sous ses deux aspects : la parole de ce qui ne parle pas - le modèle géologique de la parole inscrite à même les choses- et le mutisme - l'absence de sens - au coeur de la parole. Freud hérite en quelque sorte de deux dix-neuvièmes siècles: celui de Cuvier, le géologue qui fait parler les plis du terrain et les stries des pierres, et celui de Schopenhauer, le philosophe qui renvoie les illusions de la représentation au bruit sourd d'une volonté qui ne veut rien. Cela veut dire aussi le siècle de Balzac et de son interprétation d'une société à partir des murs des maisons, des meubles ou des habits et le siècle de cette littérature qui, de Flaubert à Ibsen, explore l'insignifiance des choses et la faillite des entreprises de la volonté. J'ai montré la position singulière de Freud entre un inconscient qui se présente comme un texte à déchiffrer et un inconscient qui se présente comme l'abîme du sens. D'une certaine façon on peut dire que Freud soumet le domaine obscur de la "volonté qui ne veut rien" aux règles de l'interprétation "géologique". Cela veut dire aussi qu'il a un rapport ambigu aux matériaux et aux formes d'interprétation que lui fournit le régime esthétique de l'art et de la pensée. D'un côté, il s'en empare pour faire valoir, contre les explications positivistes des physiologues, la réalité du domaine de l'inconscient. Mais, de l'autre, il veut les tenir à l'écart du non-sens nihiliste, faire valoir la rationalité profonde des "fantaisies" de l'inconscient et la possibilité d'un traitement médical qui guérisse en déchiffrant le sens du non-sens. Et pour cela, il tend à les ramener dans le cadre de la raison causale classique et des enchaînements narratifs propres à l'univers de la représentation,

quitte à rouvrir l'abîme avec les thèmes du malaise dans la civilisation et la pulsion de mort. Je crois que cette tension entre deux pôles – la recherche du sens et l'attraction vers le non-sens et la mort - a traversé l'histoire du freudisme et de ses interprétations, avec, peut-être, un glissement du désir transgressif symbolisé par Oedipe à la fidélité à l'ordre symbolique symbolisée par Antigone. Donc je pense que les questions que mon livre pose indirectement à la psychanalyse restent d'actualité.

Est-il pour vous possible que la théorie psychanalytique puisse survivre à un bouleversement éventuel de ce régime de pensée?

Il est clair que la pensée de l'inconscient est liée à ce régime de pensée. Maintenant la question est de savoir ce qu'on entend par "théorie psychanalytique". Je ne parle pas simplement de la multiplicité des écoles psychanalytiques et même de la multiplicité des écoles lacaniennes. Théorie analytique peut en soi-même désigner plusieurs choses: une théorie de la pratique de l'analyse stricto sensu; un usage des concepts analytiques comme méthode d'interprétation en général et notamment comme méthode d'interprétation des phénomènes de civilisation; et enfin une vision du monde. Je n'ai pas compétence pour parler du premier aspect mais il me semble qu'il a conquis une certaine autonomie par rapport à son terrain originel. Pour ce qui est des deux autres, il me semble que leurs nombreuses variantes se déploient toujours dans le cadre de ce régime de pensée.

Une bonne partie de vos études est consacrée à la politique. Quelle est la tâche "politique" de la psychanalyse aujourd'hui? Quels sont les auteurs ou les courants les plus intéressants à ce sujet?

Je n'ai pas de titre à dire comment la psychanalyse doit intervenir aujourd'hui dans le champ de la politique. J'observe seulement de loin certaines formes de son intervention. Elle a en général une certaine difficulté à aborder la spécificité de ce qu'est un sujet politique comme sujet collectif. Le recours de Freud à la psychologie des masses de Gustave Le Bon (1895) en est un témoignage. Même si la psychanalyse a pris ses distances par rapport à cette psychologie, ses interventions passent souvent par une sorte de diagnostic global sur le destin des civilisations modernes qui se révèlent souvent problématiques dans leurs implications. Je pense par exemple à la notion de désymbolisation qui présente une consonance un peu suspecte avec la critique réactionnaire et superficielle du monde moderne comme monde "démocratique" marqué par l'individualisme de masse, l'équivalence marchande et l'érosion des symboles et des valeurs de la vie collective. Cela nous a valu les analyses du 11 septembre et des formes du terrorisme religieux comme choc en retour de la perte du symbolique. Mais évidemment le problème se repose quand il s'agit de

penser les formes de subjectivité à l'oeuvre dans la montée de ce terrorisme. Et la psychanalyse est là encore souvent en balance: les actes des jeunes "radicalisés" sont-ils le fait des archaïsmes de la personnalité autoritaire ou des symptômes du désarroi des jeunes musulmans devant le monde désymbolisé? Dans un débat à la radio à propos des problèmes de la laïcité le chef d'une école lacanienne m'a expliqué qu'il fallait changer le "mode de jouir" des musulmans. Est-ce vraiment la tâche de la psychanalyse? Est-ce que ces débats ne témoignent pas de l'écart entre l'extension de sa capacité de poser des diagnostics sur les maladies des civilisations et les limites de sa capacité d'y porter remède? La tendance à penser la politique dans des catégories médicales à partir d'une sorte de pathologie des civilisations est certes très présente aujourd'hui. Mais justement il me semble que la psychanalyse est plus utile quand elle délie les problèmes de la subjectivation de cette tendance "médicale". En tout cas, j'ai toujours pensé, pour ma part, que la politique seule pouvait remédier aux troubles de la subjectivation du collectif.

L'inconscient esthétique définit le monde de l'art et de la littérature comme «domaine privilégié d'effectivité» de l'inconscient. Est-ce que vous croyez que «la fable contrastée du cinéma» (ainsi définie dans votre livre La fable cinématographique, 2001) a un rôle particulier par rapport aux autres arts, à ce sujet?

Le cas du cinéma est particulier à un double titre. Tout d'abord, en sa qualité d'art de la reproduction mécanique, il est apparu comme une sorte de réalisation de la pensée de l'art comme union d'un processus conscient et d'un processus inconscient définie au temps de l'idéalisme allemand. Il a été célébré dans la pensée avant-gardiste comme un art anti-représentatif, un art de la pensée directement écrite dans le langage sensible du mouvement et de la lumière. Or il a largement opéré un retour en arrière par rapport à cette attente. La littérature du XIX siècle avait en quelque sorte préparé la découverte freudienne de l'inconscient en explorant les formes de la parole muette. Elle avait pour cela brisé la ligne classique des enchaînements causaux du récit. Le cinéma est en fait revenu sur cette révolution. L'union du personnel et de l'impersonnel que la littérature avait tissée par le travail de l'écriture n'était plus à faire pour lui, elle était donnée au départ par son appareil technique. Il a alors restauré les caractères, les intrigues et les genres détruits ou bouleversés par les révolutions littéraires et picturales. Cela a aussi affecté son rapport à la découverte freudienne. Il est venu après la théorie de l'inconscient. Cela veut dire qu'elle a également été pour lui un donné, une forme de causalité intégrable dans un schéma narratif. Cela a donné à une certaine époque ces intrigues "psychanalytiques" qui se sont en fait moulées dans un schéma narratif traditionnel: celui du personnage dont le comportement étrange s'explique par un secret plus ou moins enterré dans son passé et dont il doit se délivrer. La scène obligée du souvenir revécu n'est pas le

domaine où les cinéastes se sont montrés le plus à l'aise. Pensons par exemple aux difficultés de Lang (*Secret beyond the door*, 1947) ou d'Hitchcock (*Spellbound*, 1945 ou *Marnie*, 1964). Le cinéma n'est pas très fort pour la révélation des secrets. Un plan y a toujours du mal à jouer le rôle d'"explication" pour un autre plan. Il est toujours plus à l'aise lorsqu'il laisse les corps des personnages porter le poids de l'"inexpliqué, suivre une fascination dont la raison leur échappe et échappe au spectateur qui n'en a pas besoin. Je pense ici à la folle fascination charnelle qui entraîne une jeune vierge pudique à la suite d'un vagabond dans *Au fond des bois* (2010) du très lacanien Benoît Jacquot.

Freud a parfois reconnu l'importance de certains de ses prédécesseurs, notamment de Schopenhauer, que vous citez dans votre livre. Quels sont les traits caractéristiques de l'inconscient préfreudien?

Encore une fois, ce n'est pas une simple question de prédécesseurs. Il y a de fait "de l'inconscient" avant Freud. Il existe sous une double forme. Il y a, d'une part, ce qu'on pourrait appeler un inconscient des choses. Celles-ci parlent dans un langage muet. Les murs, les meubles, les habits chez Balzac résument l'histoire d'une famille ou anticipent le destin d'un personnage. La disposition d'un paysage chez Michelet résume une histoire, etc. Il faut seulement savoir les déchiffrer. Et il y a l'inconscient comme pathologie propre à l'agir humain, ignorance chez les individus de ce qui les fait agir. C'est ce que résume la théorie schopenhauerienne de la volonté comme ce fond obscur qui fait agir les êtres, une volonté qui ne poursuit aucun but et ne se hâte en définitive que vers sa propre destruction, vers le retour à l'inorganique. C'est aussi cette pathologie que traduit la littérature du XIX^e siècle depuis Balzac et sa "peau de chagrin" symbole du caractère autodestructeur de la volonté jusqu'à Ibsen et ses personnages victimes de l'hérédité ou acharnés à leur autodestruction. Cet inconscient-là ne se prête à aucun déchiffrement. Il est en définitive le pur non-sens de la vie et c'est la catastrophe qui en manifeste la puissance. Le propre de Freud est sans doute la façon dont il a noué positivement les deux inconscients en faisant de la maladie de celui qui ignore ce qui le fait agir l'effet d'une cause assignable, inscrite quelque part dans ce langage chiffré qui était, avant lui, celui de l'inconscient des choses. Il est dans la façon dont il a réuni une pensée de la maladie et une pensée du déchiffrement en faisant du déchiffrement une cure.

En suivant l'enseignement foucaultien, vous définissez le régime de pensée de la période classique comme "représentatif". L'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari (1972) reproche en revanche à la psychanalyse freudienne d'être une discipline représentative et à certains égards réactionnaire. Que pensez-vous de cette critique à la psychanalyse? Quel est le rapport entre la représentation et la philosophie (ou le

monde) d'aujourd'hui?

Ma pensée des régimes d'identification de l'art s'inspire certainement de la notion foucaultienne d'épistémè. En revanche l'analyse du régime représentatif de l'art chez moi ne vient pas de Foucault et de son analyse de l'ordre classique. Ce qui intéresse Foucault, lorsqu'il regarde *Les Ménines*, c'est la façon dont le thème de la représentation vient organiser l'univers visible et pensable autour du sujet. Et c'est cette centration qui est mise en cause dans la critique philosophique de la représentation qu'on peut trouver chez Deleuze et Guattari. Pour moi, ce qui m'intéresse dans un tableau ou une fiction, ce sont les catégories qui permettent de l'inclure dans un régime de pensée de l'art ou de l'image. *Représentation* pour moi traduit *mimesis*. La mimesis, depuis Aristote, est une structure de rationalité qui identifie la production mimétique comme un "arrangement d'actions". Cet arrangement d'actions suppose lui-même un jeu déterminé de rapports entre la parole, le visible, le savoir et l'action. La parole y fait voir, mais en tenant le visible à distance et elle fait acte mais à condition de ne pas en dire trop. C'est ce que j'ai rappelé au début de mon livre en montrant pourquoi l'histoire d'Oedipe est devenue pour Corneille et Voltaire une histoire impossible à mettre telle quelle sur la scène. Il y a trop de visible avec ces yeux crevés, il y a trop de choses dites avec ces oracles et ce devin dont le refus même de parler indique au lecteur la vérité sur le secret. C'est pourquoi la rupture esthétique avec l'ordre représentatif était nécessaire pour rendre à Oedipe ce caractère de malade, de fou du savoir que l'ordre représentatif ne pouvait intégrer. Mais il s'agit là de "représentation" au sens précis d'un régime de pensée de l'art, pas au sens d'image de la pensée. C'est à ce niveau d'une image de la pensée, centrée autour d'un sujet, que se situe le caractère "représentatif" reproché à la psychanalyse par Deleuze et Guattari. La critique de la "représentation" était un thème obsédant dans les années 1970 qui permettait de ramener tout à un même péché originel: en psychanalyse comme en art, en politique et en histoire, tout le mal venait de la centralité du sujet et de son rapport à soi qui se traduisait notamment dans le privilège freudien du roman familial. Nous avons pris nos distances par rapport à cette vision simplificatrice. Reste le noyau dur de ce que Deleuze et Guattari reprochaient au fond à la psychanalyse: sa façon normalisatrice de traiter les phénomènes dynamiques de l'inconscient dans les termes d'un partage entre une pensée malade et une pensée qui guérit parce qu'elle sait ce dont l'autre est malade. Bien sûr, beaucoup de psychanalystes refusent cette vision de la théorie et de la pratique psychanalytiques. Mais cela renvoie à la tension originelle de la psychanalyse qui est elle-même liée à la façon dont elle s'est construite au point de rencontre de deux inconscients.

Quels sont les points forts et les points faibles des interprétations psychanalytiques

de l'art et de l'esthétique en général?

Il me semble que les interprétations psychanalytiques ont toujours oscillé entre les deux pôles où la pensée psychanalytique s'est déployée, comme traitement des maladies des individus et comme système interprétatif global. Freud a donné le modèle d'une interprétation clinique parfois poussée à l'absurde lorsqu'il rétablit la "véritable" étiologie des troubles présentés par un personnage de fiction. Ce modèle biographique n'est plus guère en honneur de nos jours. En revanche les catégories générales de l'interprétation de la vie subjective sont massivement employées et ont tendu à une autre forme d'écrasement de la singularité des oeuvres. Je pense à la façon dont certaines catégories freudiennes comme *l'Unheimlich* (Freud, 1919) et les catégories lacaniennes (pulsion scopique, objet a, Grand Autre) ont envahi notamment la pensée du cinéma en prenant la suite des catégories marxistes. L'exemple suprême a été donné par le livre coordonné par Slavoj Žižek *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock* (2010). Tout objet, tout geste, toute relation y est immédiatement assimilé à l'un des grands concepts lacaniens. Bien sûr, c'est Lacan qu'il s'agit d'illustrer par les situations hitchcockiennes et non l'inverse. Mais cela suppose malgré tout que l'univers des formes narratives et visuelles puisse être entièrement assimilé à une cartographie des concepts de la théorie analytique. Pourtant il semblerait que la pratique de la cure et de l'écoute analytique doivent conduire à une attention fine à l'hétérogénéité des éléments dont se compose une histoire, à l'encontre des logiques narratives traditionnelles. Mais la théorie analytique est devenue un formidable appareil interprétatif qui tend à absorber par avance toutes les irrégularités. Pour prendre celles-ci en compte la psychanalyse doit alors travailler contre elle-même, contre sa propre puissance interprétative.

Quels artistes témoignent de la thèse exposée dans votre texte sur l'"ancrage" de la psychanalyse à ce régime de pensée esthétique de l'art ? Nous sommes personnellement intéressés au surréalisme qui s'est beaucoup inspiré de la théorie freudienne.

Ici encore je pense nécessaire de marquer l'inversion qui se produit avec la formulation et la réception de la pensée freudienne. L'interprétation freudienne est ancrée dans un univers littéraire partagé entre l'herméneutique de la parole muette et les pathologies de l'action. Mais sa formulation permet de produire un tout autre type de narration. Quand les surréalistes s'en emparent, le terrain de l'inconscient n'est plus celui des pathologies de la volonté mais, au contraire, celui des réalisations du désir. Le désir devient la réalité profonde propre à subvertir les normes de la vie sociale en même temps que celles de la tradition représentative. Mais on sait que les

formes d'expression directes du désir ainsi conçu restent limitées et que les surréalistes ont dû y suppléer en inventant des formes spécifiques censées correspondre à cette irruption de l'inconscient sur la scène de la pensée consciente et de l'expérience ordinaire : usage des symboles du désir, présence de l'insolite, juxtaposition des incompatibles, etc. Un film comme *L'Age d'or* de Buñuel (1930) en présente une assez bonne encyclopédie. Mais il a quand même besoin d'une musique venue des temps de l'inconscient "préfreudien", le thème d'amour et de mort de *Tristan et Isolde*, pour porter le mélange à incandescence. D'une certaine façon l'absolu schopenhauerien d'une pulsion amoureuse identique à une pulsion d'autodestruction est nécessaire pour porter au delà d'elle-même l'expression ludique du désir en liberté. Une autre forme significative de combinaison des inconscients est offerte par l'insolite des promenades urbaines de Breton (*Nadja*, 1928) ou d'Aragon (*Le Paysan de Paris*, 1926). Aragon l'explique au tout début du *Paysan de Paris*: la bizarrerie dans le décor urbain, c'est l'équivalent du lapsus qui révèle les pensées insues d'un individu. Les enseignes insolites, les boutiques désuètes du Passage de l'Opéra ou les grottes du jardin des Buttes Chaumont deviennent ainsi des réalisations du désir inscrites dans le paysage des choses et les éléments d'une mythologie nouvelle. Breton et Aragon, en somme, opèrent leur propre combinaison des inconscients : ils retrouvent la poétique de l'inconscient des choses que Balzac, au siècle précédent, illustre notamment par le bric-à-brac d'un antiquaire (*La Peau de chagrin*, 1831) ou les boutiques misérables des Galeries de Bois (*Illusions perdues*, 1837-1843) et ils font de cet inconscient urbain la réalisation des désirs qui sommeillent au fond des individus. On sait comment, à partir de là, Walter Benjamin a identifié les passages parisiens aux labyrinthes de l'inconscient où dorment les promesses du futur. En somme la concrétisation d'une poétique ou d'une esthétique freudienne nécessite que les artistes combinent les éléments qu'ils empruntent - plus ou moins fidèlement - à Freud avec telle ou telle forme de l'inconscient esthétique pré-freudien.

Dans un passage remarquable de votre livre, vous dites à peu près qu'on pourrait parler de psychanalyse lorsque la philosophie et la médecine se remettent toutes les deux en cause pour faire de la pensée une affaire de maladie et de la maladie une affaire de pensée. A vos yeux, l'art et l'esthétique sont-ils des instruments utiles pour étudier la maladie?

Je ne me situais pas dans la perspective spécifique d'une pensée de la maladie. Mais j'ai noté cette conjonction caractéristique du milieu où naît la psychanalyse: il y a, d'un côté, le développement de théories de la pensée comme maladie, depuis la théorie schopenhauerienne de la volonté jusqu'aux thèmes de la dégénérescence et de la proximité entre génie et folie au temps de Lombroso et de Nordau. Il y a, de

l'autre, la décision freudienne de prendre le contrepied de la tendance scientifique et mécaniste en assignant un certain nombre de troubles physiologiques à l'action d'une forme de pensée. Cela dit, il me semble que, si l'art et l'esthétique peuvent fournir des instruments utiles de ce point de vue, c'est dans la mesure où ils permettent de prendre une autre vue de la maladie en présentant sous une figure différente les combinaisons qui, dans la perspective médicale, sont traités comme symptômes appelant un diagnostic clinique. D'une certaine façon, ils dépathologisent la maladie, ils en font une combinatoire de traits d'expression qui entre dans un univers plus large que celui des catégories cliniques. Je pense par exemple à l'écriture de Virginia Woolf qui se tient dans la proximité la plus grande entre les arrangements construits de l'art et les manifestations de la schizophrénie. Cela n'a pas beaucoup d'intérêt d'étudier cette proximité comme la manifestation de sa maladie. En revanche cela a de l'intérêt de voir comment l'écriture y déplace les éléments qui entrent dans le tableau de la maladie, les inscrivent sur une carte bien plus vaste et bien plus détaillée des formes d'expression et les font vivre ainsi au rythme de ce que Deleuze et Guattari appellent la "grande santé".

Dans les dernières pages de votre livre, vous faites allusion à l'approche d'un «freudisme plus radical» dans l'interprétation esthétique (comme celui de Lyotard), par rapport au biographisme de Freud. Pourriez-vous indiquer des auteurs ou des études contemporaines qui vont dans ce sens ?

Je ne suis pas du tout spécialiste des usages du freudisme dans l'interprétation esthétique. J'avais effectivement pointé, avec la figure de Lyotard, un déplacement assez radical. L'opposition que fait Lyotard entre le figural et le figuratif résume assez bien la démarche de ceux qui ont voulu écarter l'analyse des productions artistiques du "biographisme" freudien. Cela est passé, chez lui comme chez d'autres, par un choix parallèle à l'égard des paradigmes en histoire de l'art. Cela supposait en effet un écart avec la méthode de Panofski fondée sur la rigoureuse identification du sujet d'une oeuvre, la préférence donnée à une histoire des formes à la manière de Wölfflin ou à celle des modes expressifs à la manière de Worringer. Cela entretenait en même temps chez lui un déplacement vers la face "sombre" du freudisme : les thèmes de l'inquiétante étrangeté, de l'irreprésentable, du malaise dans la civilisation et de la pulsion de mort. C'est un déplacement d'un autre type que l'on trouve aujourd'hui chez Georges Didi-Huberman. La pensée freudienne de l'inconscient y est nouée à un autre mode d'interprétation de l'art, celui des *formules de pathos* d'Aby Warburg. Les formes de l'art deviennent des traces et des réarrangements de traces de gestes plus anciens, de gestes immémoriaux. Il en résulte une tension entre deux lectures; d'un côté, la singularité des oeuvres est celle de symptômes qui renvoie les formes de l'art à des processus anthropologiques oubliés et, en dernière instance,

à des affaires de filiation et de mort. D'un autre côté, l'accent est mis sur la dynamique même des gestes plus ou moins mémoriaux qui sont transmis, réinventés et réarrangés par des montages nouveaux. L'alliance entre Freud et Aby Warburg se noue alors autour d'une vision benjaminienne où les formes ensevelies du passé sont dotées d'un potentiel utopique d'avenir.

Bibliografia

- Aragon, L. (1926), *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris.
- Balzac, H. (1831), *La peau de chagrin*, Larousse, Paris 2011.
- Id. (1837-1843), *Illusions perdues*, Gallimard, Paris 1972.
- Breton, A. (1928), *Nadja*, Gallimard, Paris.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1972), *L'Anti-Œdipe*, Les Editions de Minuit, Paris.
- Freud, S. (1919), *Il perturbante*, in Id. (1967-1980), vol. 9.
- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
- Le Bon, G. (1895), *Psychologie des Foules*, Presses Universitaires de France, Paris 1988.
- Rancière, J. (2001a), *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris.
- Id. (2001b), *L'Inconscient esthétique*, Galilée, Paris.
- Žižek, S. (2010), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock*, Capricci, Nantes.