



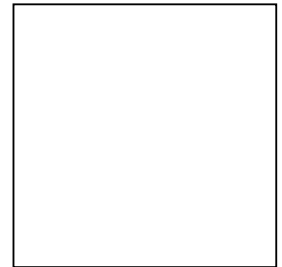
JEAN-CLAUDE POLACK

## L'éclipse et l'écho

**T**HOMAS ME RACONTE UN JOUR un événement curieux :  
« J'étais, au mois de mai, assis dans un jardin, sur une chaise longue, en train de lire un livre, je ne me souviens pas duquel. Il faisait beau, mais frais. J'avais une couverture sur les genoux, qui tombait sur mes jambes. Les arbres, dans et autour du jardin, bruissaient dans le vent. Je lisais de manière assez inattentive et j'entendais dans la maison de campagne des amis chez qui je passais le week-end, des bruits de conversation, des voix et des rires de femmes, sans comprendre aucune phrase ni percevoir aucun mot.

Je posai mon livre et me mis à goûter le plaisir de l'instant. Tout d'un coup j'éprouvai le désir impérieux d'être assis dans un jardin, près d'un bois agité par le vent, dans la tiédeur de quelques rayons de soleil.

Ce serait bien, me disais-je, d'être à quelques dizaines de mètres d'une maison où des amis, des femmes, parleraient et riraient sans que je discerne précisément leurs propos et m'assureraient en quelque sorte, à leur insu, de leur chaleureuse et discrète présence. Ceci dura quelques secondes. Je le ressentis comme une émotion extrême, quelque chose de nostalgique et de doux, entre le regret et le souhait. Puis je m'aperçus que j'étais en train de vivre, dans tous ses détails, la situation que j'avais imaginée. Il ne me restait plus qu'un indéfinissable malaise, une impression, un peu pénible, de dédoublement. »



Bien qu'il ne s'agisse pas ici de psychose, cette impression revêt une forme psychotique, instantanée, convulsive. Dans les catégories cliniques on la situerait volontiers du côté des troubles confusionnels, notamment toxiques ; ou de l'épilepsie, en particulier temporale ; éventuellement dans la lignée des symptômes hallucinatoires. Mais le sentiment de répétition, de mise à distance et de dédoublement, avec ses corollaires de « déjà vu » ou « déjà vécu », se révèle extrêmement « normal » et rejoint une multitude d'expériences isolées auxquelles habituellement on ne porte que peu d'intérêt, à moins d'y être convié par le souci, magique, d'une prémonition. Ni crise, ni fantasme, ni rêverie, ni rêve, c'est une expérience féconde dans son dépouillement même. Car si seul le langage détient les termes nécessaires pour la décrire, elle n'en apparaît pas moins comme une situation, – ou une action du corps, essentiellement analogique, dénuée de toute logique discursive, un bouleversement phénoménal sans articulation signifiante.

Le premier thème du récit est effectivement celui du double. Puisque toutes les coordonnées spatiales semblent identiques dans la scène « réelle » et dans la scène imaginée, seul le jeu du temps permet de répéter, reproduire, recomposer la situation vécue. Une sorte de brutale accélération bouleverse la distribution des perceptions et des traces, télescopant l'avant, le pendant et l'après.

De ce point de vue plusieurs scénarios sont possibles. Première hypothèse : la situation « vécue » s'enregistre comme *souvenir* dans une contraction telle que la réalité s'y engloutit. Le présent perd toute consistance. Thomas fait une « absence », perd le contact, fait basculer les perceptions du côté de la mémoire et son plaisir dans la nostalgie. C'est une position dépressive, le régime de deuil.

Autre possibilité : l'impression tire au contraire vers l'après, l'éclipse, le lendemain. Les substances, les sons, les lumières, les cénesthésies sont projetées dans une rêverie, une scène imaginaire qui les draine et les organise en un ensemble virtuel. Thomas l'anticipe en s'abstrayant de son plaisir immédiat. Une tension le précipite vers son mirage, en une accélération maniaque. Ou encore : Thomas oppose un « pas-tout-de-suite » à sa satisfaction et tente d'en trouver la pleine

mesure dans une procrastination forcenée. Il retient pour obtenir plus. C'est le registre de l'obsessionnalité, d'un différé sans différence.

Plus vraisemblable encore est la figure complexe qui lie les deux premiers mécanismes : le futur et le passé s'échangent convulsivement, dans un effet de boucle qui court-circuite l'actuel. L'histoire et le fantasme se liguent contre le présent, le désir contre la jouissance. Les lacaniens diraient : la jouissance contre le plaisir. « Jouir » serait pris dans son acception juridique capitaliste, posséder un bien dont l'usufruit (ou les intérêts) se monnayent en plaisirs, dividendes orgastiques ou menue monnaie des sens... Dans ce cas de figure la mèche brûle par les deux bouts et, quand tout est consommé, on peut dire qu'il n'y a pas de milieu, seulement de l'avant et de l'après, jamais de maintenant, que des extrêmes. Expérience éléate. État mixte.

Si rien ne change entre les deux tableaux, l'état second se donne par translation. Quelle que soit sa durée (Thomas ne peut d'ailleurs la chiffrer, bien qu'il l'estime à quelques secondes), sa matière d'expression est d'abord territoriale. L'expérience élimine une des deux variables qui la constituent et la traduit en figures sensorielles et motrices, capables de déplacements dans un espace esthétique homogène. L'imagination et l'image font alliance dans un ordre commun dont la durée serait exclue. Mais loin que le temps soit hors-champ de cet « état », il s'y inscrit au contraire dans les moindres détails, sur le mode d'un écrasement, d'une syncope, d'un raccourci saisissant. Thomas jouit deux fois d'un seul ensemble d'objets, de substances, de territoires et de signes : une première fois parce qu'il en possède l'agencement, une deuxième fois parce qu'il le perd. S'il est ici question d'un manque c'est bien plutôt de celui d'une drogue qu'il s'agit que du Manque inassignable, ineffable du Sujet. Thomas veut ce qu'il a, mais il possède déjà ce qu'il désire. Il veut avoir en n'ayant pas, joindre instantanément deux situations contradictoires et symétriques. Il s'installe alors à la surface même du miroir qui sépare les choses du même, et du semblant. Et puisque dans ce jeu le temps est élidé, c'est qu'il est exactement l'objet de sa jouissance, ce que l'état second exclut et sous-entend, son filigrane, le « dur désir de durer ».

Revenons à la scène. Entre les deux situations il peut y avoir plus ou moins de fixité ou de fluctuance, de conservation ou de changement. Si la rêverie de Thomas ne subit aucune distorsion, le rapport est d'analogie ou d'homothétie. La scène « imaginée » est déduite par déplacement ; ici devient ailleurs. Mais on peut se demander si les rapports des choses entre elles, leur importance respective pour Thomas, ont changé. Qu'est-ce qui, ici et là, occupe le centre, reste à la périphérie, s'installe au foyer ou aux bords de l'expérience ? Où sont les intensités ? Où les flous et les tremblés ? Sous cet angle cartographique, le phénomène suppose un point de vue, la modalité d'un regard, l'appréhension d'un « champ ». Des écrans et des verres s'interposent entre Thomas et ce qui l'entoure, travail optique où les parties n'entretiennent plus les mêmes rapports, ni entre elles, ni avec l'ensemble : de la scène. Si Thomas se déplace à l'intérieur et, plus encore, au bord de ce spectacle, jusqu'à ne plus rien percevoir de sa structure, il produit dans son fantasme une déformation particulière de l'expérience, qu'un autre point de vue (un autre système optique) pourrait corriger. C'est *l'anamorphose*.

Peut-être est-il question d'un espace propre et d'un espace autre. Une bipolarisation sépare deux mondes ou clive un monde en deux. Une des scènes comprend la première personne et le « maintenant ». L'autre concerne un être suffisamment détaché de l'immédiat pour perdre le sentiment unitaire de la contemporanéité. Du coup la scène perd en singularité, particularité et contingence. Elle s'érige en figure mobilisable, matrice d'une production de plaisir, stéréotype, « cliché ». Cela peut se reproduire, entraînant le même bien-être, si fugace soit-il. Un cycle s'origine tout d'un coup, d'espérances et de satisfactions. En deçà de ce mouvement propice on pressent une aire de l'informe, du désertique, du non être et de l'effondrement, une région vide de coordonnées, sinon d'objets. L'évoquer suppose qu'on en crée les repères de toutes pièces. Gisela Pankow avec « l'image du corps », ses signes, ses formes, ses actions, sa temporalité. Winnicott avec son « espace de jeu ». L'expérience de Thomas se déroule peut-être dans cette « aire intermédiaire » entre moi et non moi, choses et mots, présence ou absence de la mère. C'est tout à la fois un lieu, un moment, des objets,

c'est-à-dire une sorte de montage primordial. Il n'est pas sans importance que la scène se déroule dans la presque totale immobilité du « Sujet » ; c'est-à-dire au partage de son omnipotence magique et de l'épreuve physique, douloureuse ou plaisante, de la « réalité ». Dans un laboratoire de l'illusion. La scène n'est pas sans personnages. Thomas ne perçoit que des voix, mais il décrit assez bien l'espace de plaisir et de sécurité qui s'organise autour de lui, sur le fond d'une présence féminine polymorphe. Territoire potentiel, habité de « femmes entre elles », peu possessives ou maternelles, femmes d'arrière-plan, heureuses et animées.

Il n'y a pas d'hommes dans le tableau ; et le jardin, ceint d'arbres, délimité, forme un « parc » aux dimensions naturelles de la campagne. Cette bonne distance, à portée de voix, suggère une découpe particulière de l'espace : on y entend une présence qu'on ne peut ni voir ni toucher. La scène matérielle combine les voix avec d'autres sensations, et forte du soutien des sons et des bruits, se meut dans une durée imaginaire. Une territorialité conquise permet un flux de temps. Ici, ailleurs : une lutte s'engage entre Thomas et son décor, chacun des deux œuvrant à s'emparer de l'autre. Avaler ce monde ou s'engouffrer dans lui. Dans les deux cas il faudra perdre cette distance, cette séparation qui préserve la différence, l'écart, une contiguïté sans confusion. Sartre pouvait dire que « la nage poissonne », plutôt que « le poisson nage » ; que cette chronologie décrit mieux la saisie psychique de l'événement. On ne sait plus si Thomas perçoit une situation qui lui plaît ou si le décor dispose de Thomas comme d'une pièce dans son ensemble ; l'élément réifié, nécessaire, d'une ambiance, et non son spectateur distant. Un devenir-voix, un devenir-feuilles-vent, une plongée végétale, une métamorphose solaire viennent prendre la place d'une reproduction. Il ne s'agit plus de *répéter*, refaire, ni d'une représentation. Non plus que de tenir, *avoir* ou posséder. Mais *être* cela, *se mélanger* et se dissoudre. Ces moments ne sont ni exclusifs, ni alternatifs. Ils coexistent et se trouvent parfois, comme des ondes entremêlées, en résonance.

Il faudrait reprendre ici la réflexion de Deleuze sur la *subjectivité indirecte*, telle que Pasolini en avait ébauché la formule. Cette semi-subjectivité est au cœur de tout processus de rêve,

ou de rêverie, comme position centrale d'une énonciation qui oscille entre le monde « objectif » et le monde « subjectif ». La caméra pourrait en être le modèle : moyen terme, ludion ou curseur, elle a cette capacité de balayer constamment la réalité perçue. C'est le champ-contrechamp, le passage rapide du regardé au regardant, et les gradients d'objectivité et de subjectivité qui infiltrent l'un et l'autre pôle, l'une ou l'autre image ou perception. Comme le note Deleuze, cette semi-subjectivité cinématographique « n'a pas d'équivalent dans la perception naturelle ». Il en appelle à Baktine (dans un exemple du type : « Elle se ramasse sur elle-même ; elle mourra plutôt que de céder à la violence ») pour définir « un agencement d'énonciation opérant à la fois deux actes de subjectivation inséparables, l'un qui constitue un personnage à la première personne, mais l'autre assistant à sa naissance et le mettant en scène. Il n'y a pas mélange ou moyenne entre deux sujets, dont chacun appartiendrait à un système, mais différenciation de deux sujets corrélatifs dans un système lui-même hétérogène ». Thomas voit ce qui l'entoure. Il se voit aussi, sur un mode réfléchi, en train de voir. Le désir passe entre deux subjectivités, dans ce hiatus, cette spaltung, cet espace où se loge toute la tension sensuelle du « sujet », son cri dans le désert. No-man dans un no-man's land. Car ce qui complique le schéma, fort proche du cogito, de cette pensée réfléchie, est justement l'abolition d'un des deux personnages dans l'exaltation de l'autre, ce passage brutal et complet de l'incendie à l'exil, cette succession reconnue d'états, de voyages et d'intensités.

Thomas donnera quelques mois plus tard un autre exemple, encore plus franc, de ce dédoublement :

« J'ai rêvé, il y a plusieurs années, qu'une balle de tennis, ou plutôt quelque chose de plus lourd et pierreux qu'une balle, mais que je savais être une balle de tennis, passait près de ma tête, à droite. Je la voyais au moment où elle était là (il fait un geste qui situe le projectile en haut et à droite de son visage, à quelques dix centimètres du sommet de la tête), puis elle filait sur son objectif, qui était mon père et l'atteignait de plein fouet. Telle qu'elle était située au moment où je l'ai vue, cette balle aurait pu soit venir de derrière moi, et je n'en aurais surpris que la partie de trajectoire qui s'inscrivait dans le champ

de mon regard ; soit de moi-même, car au tennis le service part d'au-dessus la tête du joueur et le début de la mise en jeu place la balle au même endroit que dans le rêve. Si bien que mon impression du réveil était pénible. Pas tellement l'idée de la mort du père, ni celle de ma responsabilité, que cette gêne d'avoir réussi à créer une situation ambiguë. Le point de départ de cette balle restait incertain. Ou bien j'étais le "tireur" ou bien seulement le témoin, mais je recueillais alors au passage l'intention du meurtre. »

Quelques jours plus tôt, alors que Thomas était parti à la campagne avec son amie, son père avait fait un infarctus en jouant au tennis. Thomas s'était consciemment reproché d'avoir été loin de son père en ce moment de risque vital. Il se représentait avec angoisse ce qu'il serait advenu s'il était revenu de sa promenade pour apprendre la mort de son père.

Ici Thomas est l'acteur et le regard ; cette semi-subjectivité est la condition spatiale, scénique, de son parricide innocent. Le rêve explore une part tout à fait particulière de l'espace, celle qui sépare ce qui est en arrière de ce qui est devant, le non-perceptible du visible. La limite brouillée, inexacte, grossière du champ de vision forme le cercle d'une présence. Et le cadre d'un univers. Le rêveur proteste de son ambivalence parce que celle-ci ne concerne pas seulement le meurtre symbolique que la figure récuse, ou plutôt met en doute. La menace d'une mort entraîne la question de la cause. Thomas ne sait s'il en est proche, ou si ce projectile, de loin venu dans le temps et dans l'espace, siffle à son oreille avec l'insistance d'une suggestion, l'exigence d'un ordre, la violence rigide constitutive de son monde imaginaire.

On pense à cette dernière scène de *Blow up* d'Antonioni où le héros voit un groupe de mimes simuler une partie de tennis. La parfaite reconstitution l'entraîne dans sa mise en scène ; il finit par aller chercher une balle imaginaire, perdue par les joueurs, et la partie reprenant, il en entend les coups et les rebonds. Par opposition à tout le reste du récit du film où il a cru voir, cherché à voir, puis découvert par des agrandissements successifs des clichés pris dans un jardin public, les indices et les preuves d'un meurtre, il est maintenant confronté à la puissance d'un imaginaire sourd où seules subsistent des illusions et des musiques.

Il y aurait lieu de s'interroger ici sur l'importance de cette zone périphérique du champ visuel dans la constitution d'un sédiment de traces mnésiques ou d'impressions douées d'une plus grande affinité vis-à-vis du domaine de l'inconscient, en ce qu'elle échappe à la vision centrale, focale et maîtrisée, du centre rétinien. On prolongerait ainsi l'hypothèse de Lyotard : *« Apprendre à voir est désapprendre à reconnaître. Il faut cesser le mouvement de l'œil tout en conservant la très grande ouverture de l'appareil oculaire pour que le champ constitué par la juxtaposition de points également distincts en principe laisse la place au lieu figural par excellence, au champ de vision que l'attention focalisée refoule et qui comporte, autour de la très petite zone de vision distincte (zone fovéale), une vaste frange périphérique à espace courbe... »* En limitant autant que possible les effets du regard intentionnel pour capter les éléments du « vu involontaire », on tente une percée vers cette région de l'inconscient où la rigueur surmoïque d'une inquisition savante fait place aux infimes surprises, débordements, flous, imprécisions, variations et dégradés de la figure ; « ça n'a rien à voir » : les deux termes ou les deux terrains sont opposables comme « voir » et « lire », le savoir et la vérité. Si le sexe peut y frayer sa trace, c'est que cette différence est non seulement intensive mais essentiellement qualitative.

Il est question, pour Thomas, de ce qui est dans le champ ; de ce qui se devine mais ne se voit pas, le hors-champ. Et aussi de leurs parts respectives, de leur importance relative, de la manière dont le désir investit, parcourt, irrigue les différentes parcelles, privilégiant alors des parties du décor, des zones érogènes, des montages pulsionnels. Mais la limite entre le champ et le hors-champ est un espace indécis privilégié.

Le bord du champ de vision trace la frontière entre le reconnaissable et l'incongru, entre le sens et le non-sens produit, entre l'inventaire et l'invention. Et si, comme le pense Lyotard « le véridique est la configuration déséquilibrée de l'espace avant toute construction », le principe d'incertitude appliqué à la balle de tennis du rêve est l'exacte position de la problématique œdipienne comme cas particulier d'une question plus générale : où le désir ? Où le vivant ? Où le sujet ? Où celui qui les énonce ? Quelles sont leurs vitesses respectives ?



Dans « l'état second », une autre vision se présente à Thomas, et son désir s'y porte tout entier, en désertant la scène de l'événement réel. Cet autre regard se substitue au premier comme le contexte au texte, ou mieux encore comme le visible au lisible, la configuration à l'objet. Entre « l'état premier » et cette rêverie somnambule s'opère une déconstruction. Le deuxième spectacle remplace le premier ; le scénario est le même, mais la mise en scène a changé. Les symboles sont identiques, mais les valeurs déplacées, les accents, les foyers. La reproduction psychique d'une scène vécue prend ici valeur de processus primaire, ou d'hallucination. Le sujet prélève, met à part, sépare ce qui peut servir à reproduire, c'est-à-dire représenter l'événement. La logique symbolique, contrairement au jeu de la bobine décrit par Freud, reste ici contiguë au procès analogique. Thomas pourtant se dit « que ce serait bien si... » ; il pense, donc nomme des objets et produit une phrase qui rend compte de son expérience immédiate. Mais le « fort-da » du bébé prenait la place d'une mère absente, tandis que le corpus imaginé de Thomas coïncide avec l'expérience immédiate ; double présent et non substitution. Dans le « fort-da » c'est l'objet (la mère) qui est absent. Dans l'évocation c'est celui qui dit qui n'y est pas. L'absent, au moins instantané, c'est Thomas lui-même, en exil de son corps.

À ce propos, il y aurait lieu de s'interroger sur les agencements de l'expression dans le compte-rendu de Thomas. Ce qu'il raconte de son évocation la réduit, certes, à un texte assez littéraire où se mêlent les notations des sens, les remarques psychologiques, la conscience critique d'une ambiance unissant la quiétude du sujet et l'harmonie de la nature.

La phrase pensée (« comme ce serait bien si... ») n'est peut-être que celle qu'il faut à Thomas pour exprimer, dans la séance d'analyse, ce qu'il éprouvait alors ; récit du rêve, élaboration signifiante, inséparable du souci d'être entendu et des péripéties du « transfert ».

Mais l'état second explore directement la « reproductivité » de l'objet, ce qu'on peut en faire par impression et décalque, et si les mots imprègnent la rêverie de Thomas, ils ne lui semblent pas nécessaires ou consubstantiels. Une caméra vidéo

ferait l'affaire, comme dans la fiction de Tavernier, *La mort en direct*, où le témoin voit pour lui et pour d'autres, situés à distance, ce qu'une micro-caméra sertie dans ses yeux permet à la fois d'appréhender et de reproduire, donc de transmettre, mettre ailleurs et plus tard. Enregistrer. Ce plaisir, comme celui de Thomas, est daté. Les machines et les technologies non seulement enserrent l'histoire et la politique d'un réseau dense d'images, d'indices ou de signes visuels, mais proposent une relecture esthétique de la violence sociale, des catastrophes naturelles, des blessures et de la mort. Mais, comme le souligne Virilio, l'enregistrement cède le pas à l'accélération dromoscopique ; la stratégie de la vitesse l'emporte sur celle du témoignage, ou de la vérité. Thomas éprouve, comme en une pulsion médiatique, le plaisir de l'unité d'un montage comprenant à la fois l'enregistrement et la reproduction ; et permettant de voir, comme sur un écran de télévision portable, la scène filmée avec la scène réelle. Le regard devrait osciller entre les deux parce qu'il ne peut en capter aucune complètement sans abandonner l'autre et qu'il échoue à les tenir ensemble en son pouvoir. Ici, au contraire, la redondance est possible, qui prend le corps du sujet comme médium. Devenir-vidéo, devenir-image. L'homme vit aussi de son ombre. Et l'ombre, comme chez Chirico, occupe mieux l'espace que son double de chair. Pour paraphraser Lucky Luke, elle tire même plus vite que lui. L'auditeur placé trop près de la scène qu'entourent des micros perçoit la double musique de la voix du chanteur et de son amplification phonique, légèrement décalée : malaise particulier, inscrit dans cette fraction de seconde qui sépare l'objet de sa reproduction et le vivant du mort. Écho.

