



MONY ELKAIM ET ISABELLE STENGERS

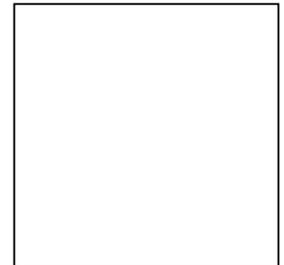
# Du mariage des hétérogènes

## 1. Freud et le gain de plaisir

Comment comprendre le « gain de plaisir » que procurent le mot d'esprit, le comique et l'humour ? Dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* <sup>(1)</sup>, Freud conclut que, dans les trois cas, ce « gain » doit être compris d'abord comme une économie, comme une épargne. C'est-à-dire compris par rapport à un effort, une dépense. Sa réponse rend donc la notion de plaisir solidaire d'une opposition qui place la vie « sérieuse » du côté de ce qui « coûte » : interdits, règles, restrictions, discipline.

Une autre référence au plaisir existe, dont le statut serait cette fois originaire : il s'agit du plaisir que le développement de l'activité psychique nous a fait perdre. Freud parle de l'euphorie de l'enfant qui expérimente librement, « au prix d'une dépense somme toute minimale » (p. 411), ou de l'adulte sous l'influence d'un toxique (p. 235). « A l'âge où l'enfant apprend à manier le vocabulaire de sa langue maternelle, il éprouve un plaisir manifeste à faire de ce matériau une "expérimentation ludique" (Groos), et il assemble les mots sans se soumettre à la condition de sens, afin d'obtenir grâce à eux l'effet de plaisir lié au rythme ou à la rime. Ce plaisir, il se le voit progressivement défendre, jusqu'à ce que les seuls assemblages de mots autorisés qui lui restent soient ceux qui ont un sens » (p. 235-236).

La référence au plaisir perdu qui fut celui de l'enfant a, évidemment, la structure mythique du paradis perdu, ce que



**Mony Elkaim,**  
psychiatre,  
psychothérapeute  
familial.

**Isabelle Stengers,**  
philosophe des  
sciences. Derniers  
livres parus :  
*L'invention des  
sciences modernes*  
(La Découverte,  
1993), *Souviens-toi  
que je suis Médée*  
(Les empêcheurs de  
tourner en rond,  
1993).

Cet article doit  
paraître dans *Le rire  
chez Freud*, sous la  
direction de  
A. Nysenholc et  
W. Szafran.

traduit en négatif la référence scientifique (Groos). Il faut souligner que l'éthologie contemporaine des enfants <sup>(2)</sup> brise avec ce mythe : à aucun « stade » l'enfant n'a un rapport simplement ludique avec les mots ou la syntaxe. Ceux-ci interviennent toujours dans des relations qui ne sont des jeux que pour l'adulte : pour l'enfant, c'est toujours déjà une expérience double de construction du sens de soi et du sens de l'autre, une question vitale.

Mais il est moins intéressant de critiquer Freud sur le plan des « faits » que de comprendre le sens et les enjeux de la référence mythique au plaisir perdu. Par définition, le paradis perdu est l'endroit où on ne revient jamais vraiment. Il en est de même avec ce plaisir. Quand, par la suite, l'enfant plus âgé se livrera à des jeux, ou créera avec ses camarades des mots rien qu'à eux, « il s'y adonne en ayant conscience qu'ils n'ont aucun sens, et trouve son plaisir dans le charme que possède ce qui est interdit à la raison » (p. 236).

Le plaisir perdu a pour première fonction de fonder la thèse selon laquelle l'activité psychique qui crée des significations est d'abord et avant tout une perte, un renoncement, une tyrannie, une limitation imposée de l'extérieur, par la sanction du monde des adultes. C'est pourquoi il est essentiellement décrit par des catégories négatives (« sans souci de... », « libre de tout besoin... », « non-sens »). Ce qui implique que toutes les significations positives prennent naissance par opposition avec cette activité ludique originale. Elles doivent s'imposer sur et contre un océan de non-sens, de possibilités indistinctes, et qu'il faut dire arbitraires puisque les différences sont tout entières du côté de la restriction.

Mais le mot d'esprit, depuis le plaisir « du libre emploi des mots et des pensées » (p. 254) jusqu'à son accomplissement adulte, reste néanmoins « fidèle à son essence » (p. 254), « les sources de plaisir présentes à l'origine, c'est-à-dire celles que constituent les mots, il les maintient et, à partir du stade de la plaisanterie, il se rend accessibles de nouvelles sources de plaisir grâce à la suppression d'inhibitions. Le plaisir qu'il produit, que ce soit le plaisir de jouer ou le plaisir de supprimer, nous pouvons dans tous les cas le faire découler de l'économie réalisée sur la dépense psy-

1. Nous utiliserons la nouvelle traduction de D. Messier, publiée en 1988 aux Editions Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient ».

2. Voir notamment Daniel Stern, *Le monde interpersonnel du nourrisson*, coll. « Le fil rouge », Paris, PUF, 1989.

chique, à condition qu'une telle conception ne soit pas en contradiction avec l'essence du plaisir, et qu'elle s'avère également féconde ailleurs » (p. 254-255).

La condition énoncée annonce bien la puissance du dispositif mis en place – Freud propose toujours à ses hypothèses les épreuves qu'il sait ces hypothèses capables de surmonter. Il a créé un plaisir dédoublé : plaisir du jeu, fossile – c'est-à-dire à la fois reste et preuve du plaisir original –, et plaisir lié à la levée des inhibitions (pour l'esprit : il s'agira, pour le comique, d'investissement et, pour l'humour, de sentiment). Le champ est ainsi balisé : rien ne peut échapper aux deux coordonnées : si c'est gratuit, absurde et sans conséquence, la source « plaisir original » prédomine ; si du sens se produit, il s'agira d'une levée de l'inhibition qui interdisait ce sens.

## 2. Freud et l'esthétique

Une catégorie manque pourtant à ce balisage. C'est la catégorie du nouveau. Le plaisir « présent à l'origine » ne peut être lié à la nouveauté. Plaisir du non-sens, il est sans mémoire et sans enjeu. Rien n'y fait une différence : tout est possible, et donc rien n'est nouveau. De même l'économie ne permet pas de comprendre la nouveauté: ce qui peut se dire par la levée de l'interdit préexistait, faisait pression. Ce manque n'est pas une faiblesse de la mise en scène de Freud, au sens stratégique du terme, car il se manifestera comme pouvoir : pouvoir de la science à désenchanter. Là où nous croyions avoir affaire à du nouveau, Freud, scientifique, a les moyens de dénoncer nos illusions. Ce rôle de la science correspond d'ailleurs au fonctionnement même du « principe de réalité », qui nous force à rompre avec l'illusion. Le manque de nouveau ne pourra être critiqué que dans la mesure où le fonctionnement qui définit le principe de réalité (limite s'imposant au sans limite) aura été mis en problème.

Si la science, pour Freud, est du côté du principe de réalité, qu'en est-il de la production « esthétique » ? En un seul point de son livre (p. 185-186), Freud aborde ce problème, et ce avec tous les signes des plus grandes hésitations. Mais

il choisit une définition philosophique de l'esthétique qui est, comme son propre plaisir originaire, fondée sur une opposition : dans la démarche esthétique « nous ne voulons rien obtenir des choses ni rien en faire, nous n'avons pas besoin des choses pour satisfaire l'un de nos besoins vitaux majeurs » (p. 185-186). Esthétique veut donc dire purement esthétique, jouissance se suffisant à elle-même, ayant en elle-même sa propre fin. Ce qui ne veut pas dire sans fin ou sans but, précise Freud, car « je doute que nous soyons à même d'entreprendre quoi que ce soit sans qu'une intention entre en ligne de compte. Quand nous utilisons notre appareil dans un but qui, précisément, n'est pas la satisfaction indispensable de l'un de nos besoins, alors nous le laissons travailler tout seul pour son plaisir, alors nous cherchons à retirer du plaisir de l'activité qui lui est propre. Je suppose que c'est là, d'une façon générale, la condition à laquelle est soumise toute représentation esthétique, mais je m'y connais trop peu en esthétique pour vouloir développer cette proposition jusqu'à son terme » (p. 186). Freud avance ici une proposition forte (« la condition à laquelle est soumise toute... »), puis il affirme son incompetence. Il ne démontrera pas que la représentation esthétique, qu'il a rangée sous les mêmes catégories que la source « plaisir originaire », peut être effectivement comprise de la sorte. Freud aurait-il pu investir le domaine de l'esthétique grâce à son double balisage ? Aurait-il pu ramener à une illusion la création de nouveau qui s'associe à toute « mutation esthétique » ? Il aurait eu affaire ici à forte partie, à tous les témoignages sur la douleur de la création, par où vient à être une œuvre, un nouveau « bloc de sensations », comme disent Deleuze et Guattari <sup>(3)</sup>. Il aurait eu affaire à la conviction qu'il y a du « vrai » qui se crée, au sens où le vrai, ici, s'oppose à l'arbitraire. Bref, il aurait eu affaire à une position du problème qui brouille activement, résolument, son opposition princeps : ce qui a de la signification, ce qui s'impose comme non arbitraire, s'oppose au plaisir, comme l'interdit s'oppose à la liberté ludique.

Mais qu'arriverait-il si, au lieu d'aborder l'esthétique comme cas limite où les principes de la position freudienne

3. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 154.

sont mis en risque, nous essayons de partir d'elle, et de la mettre dès le départ sous le signe de ce qui fait problème chez Freud, la nouveauté, la mutation ? Expérimentons.

### 3. Qu'entendre par esthétique ?

De fait, le sens et les enjeux de la notion d'esthétique n'ont jamais fait l'objet d'unanimité. Ce à quoi se réfère le terme est en lui-même ambigu. Dans certains cas, il désigne le problème général de notre rapport perceptif au monde, à la manière dont nous nous situons dans le monde, et situons les choses du monde par rapport à nous. Dans d'autres, comme avec Freud, il désigne la question de l'art, et est alors hanté par le problème du Beau. Corrélativement, l'esthétique est communément distendue entre deux pôles contradictoires : condition d'objectivité ou arbitraire du goût. Le rapport perceptif se trouve en effet mobilisé sous les normes de la lecture scientifique du monde, et la question de l'art, sous les normes de l'absence de norme objective : des goûts et des couleurs... Repérons-nous à partir de deux références philosophiques traditionnelles.

On peut dire de la philosophie leibnizienne qu'elle porte l'esthétique au niveau de l'ontologie elle-même. Chaque existant (monade) peut être assimilé à un « point de vue » sur le monde, ce point de vue n'étant pas du tout réductible, bien sûr, à une perception visuelle claire et distincte. Bien au contraire, il intègre (Leibniz fut l'un des créateurs du calcul différentiel et intégral) une foule innombrable de « petites perceptions » de tous ordres, la plupart n'atteignant pas le seuil de la conscience. La perception, au sens où elle peut correspondre à des mots, ne ressemble donc pas à ce dont elle émerge. Elle est, par définition, instable, comme la signification de tous les mots de la langue naturelle, relief plus ou moins clair se dessinant dans la masse mouvante et dense de ce qui n'a pas de mots pour se dire. L'œuvre esthétique, ici, ne peut répondre à aucune catégorie particulière car elle est modèle général. La monade se produit elle-même en percevant, elle est en même temps action et passion, spontanée et produit, créatrice et œuvre. La production d'un rapport esthétique au monde est donc

identiquement production de soi. En revanche, pour Kant, la perception au sens quotidien du terme, au sens où je vois une table et où je sais pouvoir m'asseoir sur une chaise sans même en formuler de manière consciente la conviction, a pour premier trait la stabilité. Kant déchiffre une « esthétique transcendantale », science de tous les principes de la sensibilité a priori, indépendante des sensations particulières. L'espace et le temps sont « donnés » comme purs, a priori, avant les sensations qui les présupposent et qu'ils conditionnent. La même stabilité par rapport à tout ce qui peut « arriver » caractérisera d'ailleurs la « logique transcendantale », les conditions *a priori* de la connaissance. Ce qui signifie que le problème de l'œuvre esthétique doit, ici, se détacher radicalement du problème de l'objet donné à la perception. Ce problème est traité dans la *Critique du jugement*, et non dans celle *de la raison pure* : la connaissance de l'entendement, qui se rapporte à des objets situés dans l'espace-temps, est étrangère au plaisir, à la beauté, à la question du goût, du sublime et du génie. L'esthétique est donc ici distribuée entre deux domaines qui n'ont rien en commun : celui de la perception commune, et celui de l'émotion face à l'œuvre d'art.

Ces dernières années, un événement assez inattendu s'est produit dans le domaine de l'esthétique : ce qui était enjeu philosophique est également devenu enjeu scientifique. Le programme « fort » d'intelligence artificielle entendait simuler, voire reproduire, le comportement intelligent interprété comme traitement computationnel sur des symboles représentant les éléments pertinents d'une situation. Ce qui, chez les vivants, est du ressort de l'« esthétique », aurait donc dû être mis en symboles comme le reste. Or ce programme a rencontré un échec. L'ordinateur, aussi brillant calculateur qu'il soit, devient d'autant plus « stupide » qu'il lui est demandé de reproduire une activité que nous jugerions quasi animale : entrer dans un restaurant, commander un repas et le consommer, par exemple. Il faut « tout lui dire » et la liste de ce qu'il faut lui dire s'allonge démesurément. Bref, il manque de ce qui est la chose au monde la mieux partagée, le « sens commun », catégorie esthétique désignant la manière d'être et d'interpréter dans un monde commun.

Dans cette différence repérée entre le vivant et son modèle computationnel surgit alors la question de l'esthétique : question qui porte sur la manière dont, avant que nous formulions des significations, exprimables en mots, le monde prend sens pour nous, sur la manière dont il nous affecte, et dont nous l'affectons. Et cette question surgit sur un mode assez peu freudien : il s'agit bel et bien de comportements répondant à des « besoins », mais les règles, les normes, les restrictions qui assurent l'articulation entre comportement et besoin ne semblent pas pouvoir être conçues comme s'imposant de manière extrinsèque à un océan de non-sens ; si c'était le cas, elles pourraient être abstraites, explicites et reproduites, et permettre d'enseigner à une machine comment se comporter correctement. Elles semblent plutôt des rappels à l'ordre, présupposant et balisant un « territoire » déjà doué de sens. Et il faut entendre ici « territoire » au sens de *Mille Plateaux*<sup>(4)</sup> : au sens où, excédant à la fois l'organisme et le milieu, le territoire implique un « agencement ». Ni le milieu ni l'organisme n'expliquent l'agencement car c'est lui qui confère des « propriétés » à des fragments de milieu et les articule à des pragmatiques. L'agencement est de l'ordre de l'événement : il ne s'explique pas, il se constate. Et les symboles, les mots, les règles, les interdits, qui semblent capables de rendre compte d'eux-mêmes, de réaliser la mise en rapport du comportement à ses fins, ne sont alors – ce qu'a démontré l'échec de l'intelligence artificielle qui a pris au mot cette apparence – que des « mots d'ordre » qui ne valent que par leur rapport de redondance avec un agencement d'énonciation collectif. On a l'impression qu'on obéit à un signal routier en tant que tel, mais c'est seulement parce qu'on est déjà pris dans l'agencement pragmatico-sémiotique qui s'appelle « savoir conduire ».

Francisco Varela est celui des spécialistes des sciences cognitives qui a tiré les conséquences les plus radicales de l'échec du programme fort d'intelligence artificielle. Il propose la notion d'« enaction »<sup>(5)</sup> pour décrire l'émergence irréductiblement simultanée d'un monde qui fait sens et d'une manière d'agir, de se situer dans ce monde. Avec l'enaction, on retrouve une perspective bien plus proche de

4. G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

5. Voir F. Varela, *Connaître les sciences cognitives. Tendances et perspectives*, Paris, Seuil, 1989.

celle de Leibniz que de celle de Kant : le savoir est « ontologique », il n'est pas savoir à propos d'êtres qu'il s'agirait de représenter de manière adéquate, mais production et spécification réciproques de celui qui sait et de ce qui est su. La cognition n'est pas la soumission à des règles, avec l'effort et la dépense que cela impliquait chez Freud. Elle est d'abord, et en condition préalable à toute règle explicite ou explicite, créatrice de ce qui donne sens à ces règles.

Il y a de nombreux rapports entre une esthétique de l'enaction et une esthétique du territoire au sens de Deleuze et Guattari. La différence est que Varela a pour premier but de comprendre le « sens commun » qui manque aux machines alors que, pour Deleuze et Guattari, qui dit territoire dit aussi possibilité toujours insistante de « déterritorialisation ». L'esthétique du sens commun et la mutation esthétique qui fait « quitter le territoire », qui ouvre l'agencement territorial à d'autres agencements, sont inséparables.

On peut voir l'ensemble des pratiques humaines où se pose, presque par définition, la question du « nouveau », comme des aventures de territorialisation et de déterritorialisation, et donc des aventures « esthétiques », où le nouveau prend sens avant que sa signification puisse être explicitée ou évaluée. Mais la catégorie « esthétique » n'est pas ici une catégorie unificatrice, qui ramènerait « au même » différentes aventures. Et surtout, elle n'autorise pas à faire l'économie des problèmes qu'explicitera éventuellement l'évaluation. Ces problèmes supposent toujours d'abord un « fait » qui ne doit pas être justifié mais constaté : le problème se pose. Si nous affectons le monde au sens où nous lui donnons un sens, il nous affecte au sens où il nous pose la question du sens.

C'est pourquoi il est important de souligner que le territoire articule toujours des éléments et des manières d'être hétérogènes. Nous avancerons ici que, de chacune des aventures que nous mettons sous le signe de la création de nouveau, on doit parler sans doute sur trois registres au minimum, distincts et pourtant peu séparables. Il y est question de la manière dont on « s'active », c'est-à-dire de la manière dont on a prise, dont on sait poser les problèmes, dont on peut anticiper les possibilités. Il y est

question de la manière dont on « s'engage », c'est-à-dire dont l'autre ou les autres sont impliqués, dont le problème des relations aux autres est posé. Il y est question de la manière dont on « s'expose », dont on s'accroche à un territoire et à ses mots d'ordre ou au contraire dont on accepte ou recherche le risque de la mutation.

Ces trois dimensions esthétiques ne sont en fait jamais séparables. Elles doivent cependant être distinguées parce que, dans nos sociétés, leur correspondent trois types de problématiques qui font prédominer l'une de ces dimensions sur les deux autres. Ces problématiques ne supposent pas la purification d'une des trois dimensions aux dépens des deux autres, ce qui est impossible, mais en détermine une explicitation qui la dramatise.

## A – S'ACTIVER

En ce qui concerne la dimension « s'activer », on pensera d'abord aux pratiques scientifiques. La notion de « paradigme », au sens de Thomas Kuhn <sup>(6)</sup>, peut être comparée à la reconnaissance, quelque vingt ans plus tard, de l'échec du programme fort en intelligence artificielle. Elle annonce en effet que la connaissance scientifique la plus apparemment « rationnelle », celle des sciences dites dures, n'est pas compréhensible en termes « rationnels », ceux que demande l'intelligence artificielle, « faits » et « logique ». L'apprentissage du paradigme, véritable initiation esthétique, vient d'abord : il assure l'entrée dans le territoire défini par la discipline, qui implique le partage du sens commun disciplinaire, « voir comme », « faire comme », mais aussi l'appétit pour les problèmes, la vigilance en ce qui concerne les petites discordances, quasi imperceptibles, l'inventivité quant à leur élucidation.

Le « scientifique normal », selon Kuhn, est un être territorial et les risques qu'il prend sont définis par l'agencement territorial dont il prolonge l'invention en l'étendant. C'est pourquoi la « déterritorialisation », la mutation d'agencement, fait figure ici de « révolution », changement esthético-cognitif de paradigme. Quant à l'engagement envers les autres, il n'est pas thématiquement autrement que comme « adresse aux collègues », ceux qui partagent le même paradigme,

6. T. Kuhn,  
*La structure des  
révolutions  
scientifiques*, Paris,  
Flammarion, 1970.

ceux du jugement desquels on dépend, ceux aux objections desquels il faudra répondre. Un scientifique n'est jamais seul dans son laboratoire, mais il s'y pose très peu de problèmes éthiques. S'activer, c'est donc opérer dans un territoire familier, qui fait sens pour moi, et c'est apprendre ce sens à la fois activement (faire) et pathétiquement (subir). C'est toujours la naissance d'un sens nouveau qui me donne prise sur les choses et sur les symboles.

## **B – S'ENGAGER**

L'engagement éthique a pour principe le refus d'avoir « prise » sur l'autre en tant qu'il s'agit d'un être humain et non d'une chose. Il prédomine, bien sûr, dans les activités centrées sur la manière dont on s'adresse à l'« autre » lorsque l'on sait que cette adresse est susceptible de le transformer, ou a pour but de le transformer: depuis la philosophie morale jusqu'à la psychothérapie et la psychanalyse en passant par la politique et la pédagogie.

Conférer une dimension éthique à l'esthétique ne signifie pas que l'esthétique donne une réponse au problème éthique. La dimension éthique ne constitue pas une solution. Elle désigne le fait que le problème est posé, le fait que des choix sont reconnus ou refusés. Même celui qui dit : « Je n'ai aucun compte à rendre », ou « Il n'y a aucun compte à demander, chacun est prisonnier de sa manière de se rapporter aux autres », reconnaît l'impératif du problème, même s'il nie la possibilité d'une « bonne » solution, qui puisse être proposée à tous.

De fait, même lorsqu'ils se donnent comme universels, les critères de choix sont relatifs à des territoires, à des agencements collectifs d'énonciation. Il n'est aucun énoncé – « Tous les hommes sont égaux » ou « Les droits de l'homme sont universels et inaliénables », par exemple – qui vaille indépendamment du territoire où ils ont pris sens : les Inuit, et tous les autres peuples, dont le nom signifie les « vrais hommes », n'étaient pas « racistes sans le savoir », car être raciste c'est s'inscrire en faux contre un énoncé qui, prenant sens, a produit également la possibilité de son refus.

L'éthique, comme problématique, n'est pas indépendante des deux autres dimensions de l'esthétique. Parmi les questions éthiques, existe par exemple le danger de manipuler l'autre, de le traiter comme une chose à propos de laquelle on « s'active », d'avoir sur lui un pouvoir d'influence et de suggestion. Quant à la manière dont l'éthique expose au risque de la déterritorialisation ou le refuse, elle est le plus souvent explicitée dans la tension récurrente entre ceux pour qui une proposition éthique devrait rendre déductibles ses conséquences, et ceux pour qui elle est un *vecteur*, engendrant des « cas » dont elle est condition, mais qui la mettent en risque.

7. « Sur Kafka », inédit publié dans *Le Monde*, 10 septembre 1993, p. 23.

## C – S'EXPOSER

L'art est bien sûr le domaine où prédomine la question du risque, l'exposition aux possibilités de déterritorialisation. Créer, c'est s'exposer. Créer une œuvre, c'est aussi courir le risque que la manière dont on s'expose, ou ce que l'on expose, ne se propage pas ou se propage autrement. Citons une lettre de Jean Genet, adressée en 1960 à son agent littéraire américain Bernard Frechtman, qui montre bien cette composante esthétique : « Quelle tristesse ! Rien à faire avec ce Kafka. Plus j'essaye, plus je m'approche de lui et plus je m'en éloigne. Est-ce qu'il me manque un organe ? Son inquiétude, son angoisse, je les comprends bien mais je ne les éprouve pas. S'il paraît être hanté par l'existence d'une transcendance insaisissable, d'un tribunal dont on ignore tout mais dont on dépend, d'une culpabilité sans objet, au contraire j'ai le sentiment d'être responsable de tout ce qui m'arrive, et même de tout ce qui arrive ailleurs qu'ici et aux autres <sup>(7)</sup>. »

L'œuvre même, quoiqu'elle se donne souvent comme fin, est un dispositif susceptible de propager les risques de l'exposition au monde. Ce que les surréalistes ont bien compris lorsqu'ils se sont donnés pour but de décaper la patine des habitudes, de faire voir comme on n'avait jamais vu, de créer, forcer, susciter la mutation esthétique. Lorsque Picasso crée une tête de taureau avec un guidon et

une selle de vélo, il marie deux composantes qui correspondaient à des mots d'ordre stables dans l'univers de la vélocipédie – un guidon est fait pour diriger, une selle pour s'asseoir – et il produit du nouveau. Un nouveau qui a ici pour singularité de garder la trace de l'hétérogène qui le compose, de susciter un « taureau-vélo » qui conserve, bloc de sensations nouvelles, la mémoire de l'opération de déterritorialisation, et la propage pour ceux qui regardent l'œuvre, au lieu de la recouvrir par de nouvelles normes, de nouveaux mots d'ordre. Toute déterritorialisation créant un nouveau territoire « fait événement » et produit un présent nouveau, mais l'œuvre d'art surréaliste crée ici un présent porteur de son instabilité ; le « mariage » des pièces ne crée pas un nouveau monde disponible, il ne se double pas de mots d'ordre ; il reste réversible, le taureau pourrait redevenir vélo. L'œil hésite.

8. R. Pirsig,  
*Traité du zen et de  
l'entretien des  
motocyclettes*,  
Paris, Seuil, 1978.

Bien sûr, l'art est habité par l'« activité » et l'engagement. Picasso n'a-t-il pas dit qu'il avait produit beaucoup de « faux Picasso » ? Il connaissait la recette, il savait s'activer pour reproduire à coup sûr, sans événement, l'« effet Picasso ». Et il savait aussi que le succès de l'opération dépendait de l'incapacité des autres, réduits au statut de « public », de reconnaître l'événement véritable, qu'elle dépendait de la sidération et des effets de mode que stabilise le nom de Picasso.

## D – TRANSVERSALES

Ces trois problématiques, articulées sur trois dimensions de l'esthétique, définissent, il faut le souligner, des sens chaque fois différents de la définition du « beau ». C'est évident pour l'art, mais les scientifiques également parlent d'une « belle » solution, et sont prêts, si les théories qu'ils construisent à propos du monde leur semblent lourdes et peu élégantes, à reprocher à Dieu de n'avoir pas eu de souci esthétique. Une action, une manière de se rapporter aux êtres peut être laide, et Robert Pirsig <sup>(8)</sup> a diagnostiqué comme l'un de nos problèmes majeurs le fait que nous réservons nos égards aux humains, alors que nous traitons

de manière méprisante, comme de vulgaires instruments, les dispositifs techniques avec lesquels nous vivons.

Par ailleurs, nos trois « problématiques » se distinguent d'autres pratiques en un double sens : d'une part, elles ont pour matière et raison non pas la conservation de ce qui est mais sa transformation ; d'autre part, chacune est prise non comme ensemble de transformations aventureuses, plus ou moins aléatoires, mais au sens où chaque transformation doit illustrer et célébrer un principe plus général qu'elle, auquel elle doit rendre des comptes pour être digne de ce nom. Science, raison, liberté, dignité humaine, art, création sont autant de mots pour ces principes.

Il ne s'agit pas ici d'erreur mais d'institution, elle aussi à entendre comme territoire et possibilité de déterritorialisation. Ces mots, science, art, liberté, etc., qui sont autant de mots d'ordre, n'ont pas à être dénoncés, comme si le monde devait être « meilleur » sans eux. Il serait, tout simplement, différent. Que devient un artiste sans la mise sous tension que crée le mot « art » ? Un scientifique, sans la question de ses collègues : « Ceci est-il scientifique ? » Un juriste, sans la question : « Ceci n'est-il pas injuste ? »

Parmi toutes ces positions, l'une se singularise pourtant par son inconfort : celle du thérapeute soumis à plusieurs mots d'ordre simultanés : s'il ne veut pas être guérisseur irrationnel, il doit se référer à une science ; s'il ne veut pas être dénoncé comme manipulateur, il doit s'adresser à ce qui, chez ses patients, se dit liberté ; s'il ne veut pas être considéré comme un âne, il doit savoir que sa pratique reste un art, que chaque cure offre un problème nouveau.

#### 4. Freud marieur

On peut lire sur la quatrième page de couverture de l'édition de *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* que nous utilisons : « Freud avait un faible pour les histoires de “marieurs”, dont on trouvera plusieurs échantillons savoureux dans ce livre. C'est que le *Witz* – le mot ou le trait d'esprit – met en rapport des choses et des pensées hétérogènes : il les condense, il les combine ou, mieux, il les *marie*, le plus souvent dans une mésalliance qui déclenche

le rire de l'auditeur, et surprend même celui qui l'énonce. » L'effet esthétique inattendu de notre proposition esthétique est que cette description se délocalise. Elle ne concerne plus d'abord le mot d'esprit, mais l'activité du psychothérapeute elle-même, l'activité de Freud. Mais cette activité, ici, ne doit plus se décrire dans ses rapports avec un « inconscient » qui faisait un peu trop bien coïncider les problématiques de l'éthique et celles de la science (la théorie de l'inconscient garantit qu'une véritable « mutation » ne peut être produite par manipulation ou suggestion, mais seulement par une interprétation qui « touche la vérité » du conflit). Elle doit se rapporter à une pratique que l'un d'entre nous a mis sous le signe de l'assemblage.

L'assemblage est proche de l'agencement de Deleuze et Guattari en ce qu'il est constitué d'éléments hétérogènes. Le thérapeute est tout à la fois partie de l'assemblage et aux prises avec le problème de ses possibilités de mutation. Et les éléments qu'il apportera au nouvel assemblage, il en connaît certains, mais il ne les connaît pas tous : qu'est-ce qui dans son corps, dans ses gestes, dans ses silences, a éventuellement joué ? Il a parlé, certes, mais les mots qu'il a dits n'ont pas, en eux-mêmes, le pouvoir d'expliquer leur effet. Ils ont « fait assemblage » avec d'autres choses. Ils font partie de l'événement que constitue l'éventuelle mutation esthétique, mais leur prétention à dire les raisons de l'événement, à faire « mot d'ordre » pour le nouveau présent que crée l'événement, est de l'ordre d'une tentation que le bon « marieur » devrait éviter.

Un « marieur » traditionnel doit « assembler » deux êtres qui ne se connaissent pas et qui devraient, si tout se passe bien, en venir à trouver normal et naturel de faire territoire ensemble. Un « bon marieur » ne se laisse séduire ni par la sensation de sa toute-puissance unilatérale, ni par la recherche d'éléments préexistants qui garantiraient la réussite de l'assemblage. Il sait qu'il doit préparer un événement, qu'il ne contrôle pas, mais qui n'est pas arbitraire. Peut-être le terme de « résonance » est-il adéquat pour dire ce qu'il cherche, au sens de possibilité d'un lien. Possibilité qui ne peut cependant se dire en termes de ressemblance, car la ressemblance ne qualifie que ce qui a trouvé sa

forme et qui, du même coup, l'exclut, lui, le marieur, qui a inventé le terrain de la prise de forme.

Le thérapeute, lui aussi, aurait alors pour matière ces « résonances » qui ne sont pas pour lui « objet de connaissance » car elles l'impliquent comme « pièce de l'assemblage ». Et son problème, problème éthique, est de résister à la double pente où l'entraîne l'attente instable de résonances sans garantie. Il peut s'attribuer le pouvoir de ce qu'il produit, affirmer, par exemple, le « recadrage » des symptômes comme une méthode qu'il maîtrise et peut mettre en œuvre avec assurance, une méthode qui explique ses propres effets. Il peut aussi chercher la sécurité en attribuant à ce à quoi il a affaire le pouvoir de la mutation, En ce cas, il dénoncera comme suggestion, influence arbitraire, ce qui traduirait son pouvoir, et se campera comme simple « archéologue », à la recherche d'une vérité préexistante dont il réunit les fragments dispersés, distordus, méconnaissables.

Il faut, bien sûr, distinguer le point de vue du thérapeute et du ou des patients sur la thérapie. Ce n'est pas forcément un problème que le ou les patients soient convaincus que la mutation est due à la « prise de conscience » d'une vérité qui la justifie en retour. Même si cette vérité fait pour eux mot d'ordre, peut-être ne demandaient-ils pas autre chose. L'éthique du thérapeute n'exige pas qu'il impose à l'autre les problèmes de sa pratique, pas plus que le marieur n'a à faire part de ses cogitations aux jeunes mariés heureux. L'éthique de l'analyste tient avant tout de l'hygiène : rester capable de la sensibilité qui permet les résonances, c'est-à-dire qui permet la création d'un assemblage nouveau. C'est pourquoi, lui, doit voir la mutation à la manière dont nous voyons le taureau de Picasso. Il ne doit pas se laisser convaincre par les mots qu'il emploie, sans quoi ils deviendront pour lui mots d'ordre et recettes. Mais il ne doit pas non plus conclure que, puisque ces mots n'ont pas le pouvoir d'expliquer leurs effets, n'importe quels autres auraient marché. Résister donc à l'alternative dostoïevskienne : « puisque le "Dieu" de la justification est mort, tout est donc permis ».

De ce point de vue, on pourrait dire que Freud, marieur qui s'ignorait tel, est au thérapeute des assemblages ce que la peinture classique, hantée par la ressemblance et pourtant inventive, est à l'art surréaliste. Lorsqu'il écrit que « l'inconscient de l'analyste doit se comporter à l'égard de l'inconscient émergeant du malade comme le récepteur téléphonique à l'égard du volet d'appel <sup>(9)</sup> », lorsqu'il appelle le praticien à l'« écoute flottante » où il se sert « de son propre inconscient comme d'un instrument <sup>(10)</sup> », il dit deux choses à la fois. D'une part, il institue une métaphore qui est de l'ordre de la résonance. Ce n'est certainement pas par hasard que la métaphore du téléphone met en scène des « vibrations », des « ondes sonores ». Mais d'autre part, il rabat immédiatement les résonances dans l'ordre de la ressemblance : l'analyste devrait être idéalement un pur récepteur ; les messages inconscients qu'il reçoit avaient une signification préexistante, comme le message téléphonique formulé au bout du fil. Alors que la résonance communique avec la possibilité d'événement, avec le sens, intriquant thérapeute et patients, (telle ou telle composante territoriale peut se prolonger vers un nouveau territoire), l'inconscient téléphonique est de l'ordre de la reconnaissance, de la découverte du sens caché. On retrouve un problème analogue dans la controverse entre Freud et Ferenczi à propos du « tact ». Le tact, bien sûr, est une catégorie esthétique. Il désigne même très précisément, dans les discours traditionnels sur la médecine, ce savoir qui ne peut être mis en mots, qui ne peut être transmis que dans la pratique parce qu'il excède procédures et protocoles, ce savoir sans lequel il n'est pas de véritable médecin. En 1910, Freud espérait fermement que la psychanalyse pourrait éliminer la question du tact, cette « insaisissable qualité qui exige un don spécial <sup>(11)</sup> ». Il espérait que la codification de la technique (que devait accomplir la « Méthodologie de la psychanalyse », annoncée alors mais jamais publiée) rendrait inutile cette qualité irrationnelle, puisque incapable de se justifier elle-même. Mais en 1928, dans *L'élasticité de la technique psychanalytique* <sup>(12)</sup>, Ferenczi faisait du « tact », « faculté de sentir avec », une condition *sine qua non* de l'activité du psychanalyste. La réaction de Freud,

9. « Conseil aux médecins sur la technique analytique », in *La technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1985, p. 66.

10. *Ibid.*

11. « A propos de la psychanalyse dite "sauvage" », in *La technique psychanalytique, op. cit.*, p. 41.

12. In *Psychanalyse. Œuvres complètes*, tome IV : 1927-1933, Paris, Payot, 1982.

dans une lettre à Ferenczi <sup>(13)</sup>, fut typiquement « dostoïevskienne ». Il écrivit à Ferenczi : « Aussi vrai que soit ce que vous dites au sujet du “tact”, autant l’admettre sous cette forme me paraît sujet à caution. Tous ceux qui n’ont pas de tact vont y voir une justification de l’arbitraire, c’est-à-dire du facteur subjectif, c’est-à-dire des complexes personnels non maîtrisés. » Puis, au lieu de se tenir sur la crête dostoïevskienne du problème – comment transmettre la nécessité du « tact » sans autoriser à l’arbitraire – Freud le rabat sur la théorie : le tact ne serait rien d’autre qu’une estimation « préconsciente », et donc non formulée explicitement mais parfaitement formulable en principe, « des différentes réactions que nous attendons en réponse à nos interventions, où tout dépend essentiellement de l’évaluation quantitative des facteurs dynamiques dans la situation ». Question de « dosage » donc, qui doit faire l’objet d’un apprentissage, mais dont les ingrédients (les facteurs dynamiques) préexistent à leur mise en œuvre et justifient les effets de l’intervention.

La question du tact, reprise par Ferenczi, renvoie bien sûr à celle des « résonances » (sentir avec, résonner avec), Cette question situe le « terrain », ou la « matière » de la psychothérapie car elle implique les deux termes que l’alternative dostoïevskienne pose comme antithétiques : la « création », ou la « construction », et la vérité, au sens de non-arbitraire. La résonance est d’abord quelque chose qui arrive au psychothérapeute, et qui lui donne l’impression qu’un assemblage particulier s’est créé, qui l’inclut et où, dès lors, il peut repérer un élément commun, articulant et faisant vibrer ensemble les modes de construction du réel des différents protagonistes. La première tâche du thérapeute est, bien sûr, de mettre à l’épreuve la pertinence de ce repérage. N’a-t-il pas projeté sur les autres une construction qui lui serait propre ? Une série de techniques assez bien rodées existent ici, mais ces techniques peuvent elles-mêmes devenir piège : la confirmation du repérage risque d’engendrer un mot d’ordre qui coupe le territoire coproduit-repéré de ses possibilités de déterritorialisation. Le triomphe du « j’ai compris » peut inspirer au thérapeute l’idée qu’il a affaire à un « système », au sens quasi scientifique du

13. Traduite dans « Six lettres de la correspondance Freud/Ferenczi présentées par Ilse Gubrich-Simitis », in *Le Coq-Héron*, n° 88, 1983, p. 31-32.

terme, c'est-à-dire au sens où l'articulation entre des relations repérées définit aussi les stratégies de changement possible.

C'est ici que Félix Guattari a joué, dans la vie de l'un d'entre nous, un rôle crucial. Reconnaisant la fécondité de la référence aux systèmes ouverts loin de l'équilibre, susceptibles de régimes d'activité stable, mais aussi d'instabilités et de bifurcation vers d'autres régimes d'activité, il craignait que cette référence fasse mot d'ordre, qu'elle ne permette au thérapeute d'oublier les dimensions éthiques et esthétiques de son travail. C'est sous son inspiration qu'à la notion de système, dominée par un idéal d'intelligibilité, s'est substituée celle d'assemblage, mis sous le signe de l'hétérogène.

Hétérogène est, bien sûr, l'inclusion du thérapeute, et elle doit le rester : ne pas se laisser engoutir dans le territoire des autres ; rester capable de repérer et de vérifier. Cette hétérogénéité a certes une spécificité, celle du rôle que doit jouer sa propre construction du réel, mais elle ne le sépare pas des autres : c'est la grande vertu de l'assemblage par rapport au système que de ne pas poser en termes dramatiques la question : « En être, ou pas ». On en est toujours, mais selon des manières toujours spécifiques, et, en droit, toujours précaires. Corrélativement, le thérapeute doit savoir que la résonance, et la cohérence qu'elle permet de repérer, si elle lui donne un terrain d'intervention, ne définit pas pour autant ce sur quoi il intervient : il n'a pas affaire à un système défini par le problème qu'il semble pourtant poser. D'autres résonances peuvent et vont surgir, qui traduisent de nouveaux prolongements possibles, des mutations possibles d'agencement. Ici encore, on a affaire à l'hétérogène : on ne découvre pas un « problème plus profond » sous le problème « apparent » ; cela s'ajoute et se raccorde. Des éléments apparemment anodins, disparates, viennent se brancher à l'assemblage, et en transformer le problème, l'ouvrir sur d'autres horizons <sup>(14)</sup>.

Ici encore, le thérapeute est partie prenante d'un processus de création qui doit être dit « vrai », mais au sens où il s'agit d'une vérité créée et pourtant sans créateur, au sens où ce qui émerge ne peut être attribué ni à lui ni à ceux à

14. Voir à ce sujet M. Elkaïm, *Si tu m'aimes, ne m'aime pas*, Paris, Seuil, 1989, et « Etapes d'une évolution. Approche systémique et thérapie familiale », sous la dir. de M. Elkaïm et E. Trappeniers, *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* n° 15, Editions Priva, 1993.

qui il a affaire, et n'est causé ni par lui ni par les autres. Guattari décrivait une telle pratique comme « éthico-esthétique », mais on peut ajouter que si elle est effectivement étrangère aux normes scientifiques, elle n'est en rien étrangère à l'exigence qui est condition de toute science : exigence de pertinence, c'est-à-dire d'invention des moyens de ne pas faire taire ce à quoi le scientifique a affaire sous le poids de ses fictions <sup>(15)</sup>.

Dans la mesure où, dans le cas de la psychothérapie, c'est l'esthétique même, la manière dont nous affectons le monde et les autres, et dont ceux-ci nous affectent, qui est l'affaire du thérapeute, on ne s'étonnera pas de ce que les trois dimensions de l'esthétique que nous avons décrites, s'activer, s'engager, s'exposer, doivent ici être présentes en même temps, sans que l'une puisse jamais fonder ou occulter les autres.

## 5. Mutations

Freud, on le sait, a lié le problème du plaisir à un problème de style « charge-décharge ». Du même coup, il a mis du côté de la « charge », de l'effort et de la tension – douleur de la civilisation – tout ce qui lui semblait soumis à des règles, et capables, en termes de ces règles, de rendre compte de soi-même. A cette conception doloriste de la raison correspond également la référence mythique à une activité psychique indifférenciante, productrice de non-sens, liant et déliant librement, un peu comme les particules virtuelles de la physique contemporaine naissent et disparaissent librement, sans égard pour la conservation de l'énergie, si elles ne passent pas à l'existence actuelle.

Que se passe-t-il lorsque l'on admet que les règles font mot d'ordre, qu'elles réalisent éventuellement ce que Deleuze et Guattari appelaient une stratification du territoire, un mode d'habiter qui s'oppose activement à toute possibilité de déterritorialisation, mais que, en aucun cas, elles n'ont le pouvoir de dire ce qu'elles font, de justifier leur effectivité ?

Et si, entre plaisir et panique (et nous savons que pour le nourrisson et le petit enfant, ces deux affects sont tout

15. Voir I. Stengers, *L'invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, à paraître en 1993.

proches), se vivaient les mouvements, ténus ou radicaux, de déterritorialisation au sein du territoire ? Le plaisir se rapporterait alors non à la levée d'un obstacle mais à un événement, une création de nouveau dans de l'ancien, exprimant par le fait même que cet ancien était dense de bien d'autres choses que ce qu'il disait de lui-même. Double création esthétique, de soi et du monde ?

Il n'y a pas lieu de chercher à démontrer ce type d'hypothèse. Par induction et généralisations, tout au long de *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud a tenté de démontrer la sienne, parce qu'il voulait faire œuvre de science et pensait que ce qu'il proposait ne serait pas valable sans cette référence. La question, pour nous, est plutôt d'évaluer les conséquences de l'hypothèse qui lie plaisir et création, création et déterritorialisation. Fait-elle mot d'ordre au sens où elle prétendrait réduire tous les cas où la question du plaisir se pose à des exemples manifestant son autorité et sa généralité ? Ou bien est-elle un vecteur « créant » des cas, suscitant des distinctions, entraînant simultanément les trois dimensions de l'esthétique dans de nouveaux devenirs ?

C'est le grand intérêt du concept de « territoire » que de ne promettre aucune généralité. Un territoire se cartographie, il ne répond à aucune règle a priori qui permettrait de faire l'économie de son exploration, car la règle se rapporte à ce qui est déjà défini comme « réglable », et est donc toujours relative à une opération de stratification, à un fait se proposant comme capable de se justifier en droit. Mais la cartographie n'est pas l'exploration désespérée d'un désordre indifférencié, elle est ce que, de toutes façons, thérapeutes ou non, nous ne cessons d'effectuer dans la rencontre des autres : prises, connections et prolongements entre territoires, redondances où on « se reconnaît sous le même mot d'ordre », surprises, mutations toujours en résonance, quoique s'attribuant souvent à l'un ou à l'autre. La cartographie n'interdit rien de ce que nous savons possible, et ne renvoie rien à l'illusion, sauf l'idée que ce que nous explorons a en lui-même le pouvoir de se maintenir tel. Nous ne rencontrons jamais que des différences de stabilité relatives, strates et styles, jamais l'identité d'un être qui enfin se révélerait tel qu'en lui-même sa vérité le constitue.

Le plaisir, selon ce principe cartographique, ne s'explique pas, il se constate et doit être suivi dans ses suites. Ce sont des questions qu'il suscite, quant à la portée de la mutation, à la stabilité ou à l'instabilité des agencements qu'elle révèle, à la façon dont ces agencements impliquaient ou non la possibilité de ces mutations, ou dont ils impliquent ou non la propagation de leurs effets vers d'autres agencements. Le rire peut se terminer en larmes, la mutation, au lieu d'être locale, peut se propager, et faire basculer l'agencement. Il peut créer, ou au contraire annuler, l'instabilité. C'est pourquoi plaisir, mots d'ordre et stratification ne s'entre-excluent pas, mais aucune généralité ne garantit la stabilité de leur cofonctionnement.

Aucune généralité ne permet non plus de dire, à l'avance, qui est celui qui rit. Le mathématicien rit tout seul, heureux de ce que l'être mathématique avec lequel il s'accouple l'ait entraîné vers la production d'un territoire nouveau, où il fait corps avec sa solution nouvelle, si belle. Dans quelle mesure cette mutation n'affecte-t-elle pas, malgré sa solitude apparente, une zone territoriale stratifiée par la référence aux autres mathématiciens, ceux à qui il dira ? Un faiseur de mots d'esprit, tout seul lui aussi, met au point sinistrement ce qui fera rire les autres. Dans quelle mesure n'est-il pas déjà investi par l'événement qu'il prépare, ce moment du rire général où il se permettra un petit sourire ? Un groupe d'étudiants partagent de « Joyeuses absurdités »<sup>(16)</sup>, folklore et canulars. Chacun jouit-il, comme le voudrait Freud, du plaisir du nonsens, se dédommageant « de l'inhibition de pensée qui est venue nouvellement s'ajouter aux autres » ?<sup>(17)</sup>, ou produisent-ils ensemble des prolongements de territoires collectifs où l'enseignant « brille » par son absence, où une nouvelle strate de « jargon collectif d'énonciation » vient redoubler et célébrer dans le rire la production de l'agencement collectif académique qui est en train de se créer, et de les créer ? Et ceux qui sont capables d'humour, ce don « rare et précieux » auquel Freud consacra une suite de son livre<sup>(18)</sup> ? Bénéficient-ils d'un « surmoi plein de bonté et de consolation »<sup>(19)</sup>, ou bien sont-ils capables de vivre comme telle la cartographie active/passive de leurs territoires telle qu'elle ne cesse de se produire

16. *Le mot d'esprit...*, *op. cit.*, p. 237.

17. *Ibid.*

18. L'humour, publié en appendice de l'ancienne traduction Gallimard, rééditée en 1974 dans la collection « Idées ».

19. *Le mot d'esprit...*, *op. cit.*, p. 408.

dans les mises en résonances, les propagations, les absorptions par les strates, ou les vectorisations de mots d'ordre que provoque toute rencontre ? L'humour, alors, art d'une exposition aux risques du monde, qui est en même temps production de savoir et ouverture à la relation, serait la vertu primordiale du psychothérapeute. Ce que savait sans doute Freud.

