

Je ne parlerai pas, sous ce titre, de l'application au domaine esthétique de la théorie freudienne de l'inconscient¹. Je ne parlerai donc pas de psychanalyse de l'art, ni même des emprunts nombreux et significatifs que les historiens et les philosophes de l'art ont pu faire aux thèses freudiennes et lacaniennes en particulier. Je n'ai aucune compétence pour parler du point de vue de la théorie psychanalytique. Mais, surtout, mon intérêt est tout autre. Je ne cherche pas à savoir comment les concepts freudiens s'appliquent à l'analyse et à l'interprétation des textes littéraires ou des œuvres plastiques. Je me demande, à l'inverse, pourquoi l'interprétation de ces textes et de ces œuvres occupe une place stratégique dans la démonstration de la pertinence des concepts et des formes d'interpréta-

1. Le présent texte est issu de deux conférences données à Bruxelles en janvier 2000 dans le cadre de l'École de psychanalyses, à l'invitation de Didier Cromphout.

tions analytiques. Je ne pense pas ici seulement aux livres ou aux articles que Freud a spécifiquement consacrés à quelques écrivains ou artistes, à la biographie de Léonard de Vinci, au *Moïse* de Michel-Ange ou à la *Gradiva* de Jensen. Je pense aussi aux références multiples à des textes ou à des personnages littéraires qui soutiennent en général ses démonstrations, par exemple aux multiples références de *L'Interprétation des rêves*, empruntées aux gloires de la littérature nationale comme aux ouvrages contemporains, au *Faust* de Goethe comme à la *Sapho* d'Alphonse Daudet.

Prendre les choses à l'envers, cela ne veut pas dire renvoyer à l'investigateur la question de ses exemples, lui demander pourquoi il s'intéresse particulièrement au *Moïse* de Michel-Ange ou à cette petite note des *Carnets* de Léonard. Déjà, les membres de la profession nous ont expliqué les circonstances de l'identification du père de la psychanalyse au gardien des Tables de la Loi ou les enjeux de sa confusion entre un milan et un vautour. Il ne s'agira donc pas ici de psychanalyser Freud. Les figures littéraires et artistiques choisies par lui ne m'intéressent pas en tant qu'elles renverraient au roman analytique du Fondateur. Ce qui m'intéresse est de savoir ce qu'elles servent à prouver et ce qui leur permet de faire cette preuve. Or, dans leur plus grande

généralité, ces figures servent à prouver ceci : il y a du sens dans ce qui semble n'en pas avoir, de l'énigme dans ce qui semble aller de soi, une charge de pensée dans ce qui paraît être un détail anodin. Ces figures ne sont pas les *matériaux* sur lesquels l'interprétation analytique prouve sa capacité à interpréter les formations de la culture. Elles sont les *témoignages* de l'existence d'un certain rapport de la pensée et de la non-pensée, d'un certain mode de présence de la pensée dans la matérialité sensible, de l'involontaire dans la pensée consciente et du sens dans l'insignifiant. En bref, si le médecin Freud, interprète des faits « anodins » délaissés par ses collègues positivistes, peut faire servir ces « exemples » à sa démonstration, c'est qu'ils sont en eux-mêmes les témoignages d'un certain inconscient. On peut le dire autrement : si la théorie psychanalytique de l'inconscient est formulable, c'est parce qu'il existe déjà, en dehors du terrain proprement clinique, une certaine identification d'un mode inconscient de la pensée, et que le terrain des œuvres de l'art et de la littérature se définit comme le domaine d'effectivité privilégié de cet « inconscient ». Mon interrogation portera sur l'ancrage de la théorie freudienne dans cette configuration déjà existante de la « pensée inconsciente », dans cette idée du rapport de la pensée et de la non-pensée

qui s'est formée et développée d'une façon prédominante sur le terrain de ce qu'on appelle esthétique. Il s'agira de penser les études « esthétiques » de Freud comme marques d'une inscription de la pensée analytique de l'interprétation dans l'horizon de la pensée esthétique.

Ce projet suppose bien sûr une explicitation préalable quant à la notion même d'esthétique. Esthétique, pour moi, ne désigne pas la science ou la discipline qui s'occupe de l'art. Esthétique désigne un mode de pensée qui se déploie à propos des choses de l'art et s'attache à dire en quoi elles sont des choses de pensée. Plus fondamentalement, c'est un régime historique spécifique de pensée de l'art, une idée de la pensée selon laquelle les choses de l'art sont des choses de pensée. Nous savons que le mot d'esthétique pour désigner la pensée de l'art est récent. Sa généalogie renvoie généralement à l'ouvrage que Baumgarten publie en 1750 sous ce titre et à la *Critique de la faculté de juger* de Kant. Mais ces repères sont équivoques. En effet, le terme d'esthétique, dans le livre de Baumgarten, ne désigne aucunement la théorie de l'art. Il désigne le domaine de la connaissance sensible, de cette connaissance claire mais encore confuse qui s'oppose à la connaissance claire et distincte de la logique. Et la position de Kant dans cette généalogie est également probléma-

tique. En empruntant à Baumgarten le nom d'esthétique pour désigner la théorie des formes de la sensibilité, Kant récuse en effet ce qui lui donnait son sens, à savoir l'idée du sensible comme intelligible confus. Il n'y a pas pour lui d'esthétique pensable comme théorie de la connaissance confuse. Et la *Critique de la faculté de juger* ne connaît pas l'« esthétique » comme théorie. Elle connaît seulement l'adjectif « esthétique » qui désigne un type de jugement et non un domaine d'objets. C'est seulement dans le contexte du romantisme et de l'idéalisme post-kantiens, à travers les écrits de Schelling, des Schlegel ou de Hegel, que l'esthétique vient désigner la pensée de l'art – non sans s'accompagner d'ailleurs d'une insistante déclaration d'inappropriation du terme. C'est là seulement que, sous le nom d'esthétique, s'opère une identification entre la pensée de l'art – la pensée effectuée par les œuvres de l'art – et une certaine idée de la « connaissance confuse » : une idée nouvelle et paradoxale puisque, en faisant de l'art le territoire d'une pensée présente hors d'elle-même, identique à la non-pensée, elle réunit les contradictoires : le sensible comme idée confuse de Baumgarten et le sensible hétérogène à l'idée de Kant. C'est-à-dire qu'elle fait de la « connaissance confuse » non plus une