

Mercredi 27 novembre 2024 –

E. Bornancin

Les différentes temporalités face à l'immédiateté
« Du temps détraqué au temps analytique :
quelle jointure entre désir et souvenir ? »

Introduction

Pour Kant « Le temps et l'espace sont des formes nécessaires de notre pensée », comme le rappelle Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*. Et le paradoxe est que comme le dit Freud « les processus psychiques sont en soi atemporels ». Comment alors appréhender la rencontre des différentes temporalités inconscientes et conscientes qui nous habitent ? Et comment gérer le surgissement de l'immédiateté qui vient s'inscrire dans ces diverses temporalités ?

Même si tout a déjà été dit sur *Hamlet* : très présent chez Freud, Lacan en a aussi fait le sujet central de son séminaire 6 dans *Le désir et son interprétation*, cette pièce s'est imposée à moi dans une première partie comme un éclairage possible pour cette dialectique des temporalités face à l'immédiateté. *Hamlet* est en effet une pièce où la temporalité joue un rôle primordial et où notamment l'immédiateté est présentifiée de façon fracassante dans la scène du *ghost*. Puis je voudrais vous inviter à faire résonner la temporalité de l'analyse dans le présent de la vie de Freud, le chercheur et l'inventeur qui se saisit du passé, le désaligne pour en sortir une immédiateté signifiante pour la postérité. Pour ce faire j'ai choisi deux souvenirs relatés par Freud car le souvenir me semble contenir toutes les temporalités : passé, présent et visée future, en ce que le souvenir crée un espace mental disponible qui ressurgit parfois ou qui peut servir de refuge. Je vais donc m'appuyer sur deux souvenirs : le premier est un souvenir personnel de Freud sur l'Acropole que je vais croiser avec ma lecture d'*Hamlet*, le second vient de son analyse d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Enfin dans une troisième partie, il conviendra de trouver une sublimation de la temporalité dans une démarche artistique plus large et d'en venir au temps analytique.

La temporalité dans la pièce

Hamlet est un héros pris dans une temporalité perturbée puisque le passé ressurgit comme un retour du refoulé sous la forme du fantôme de son père et vient lui faire une révélation qui paralyse son présent et condamne son avenir. Cette révélation accuse Claudius, oncle d'Hamlet et frère de son père, d'être son meurtrier : premier traumatisme. Le mobile du crime : usurper la couronne du Danemark et épouser la veuve de son frère, Gertrude, mère d'Hamlet, deuxième traumatisme. Le fait que le mariage ne soit pas clairement daté pour Hamlet qui le situe tantôt à un mois, 2 mois ou 2 heures après la mort de son père, est la preuve du dégoût ressenti par Hamlet pour ce remariage précipité.

À partir de cette révélation traumatique qui a lieu au début de la pièce, le héros se cherche, hésite, ne parvient pas à concrétiser l'injonction du spectre de son père qui lui demande de le venger. L'action s'enlise, le temps s'étire. La procrastination qui frappe le héros accentue encore la lenteur de l'action parfois. À d'autres moments le héros se précipite dans une action brouillonne et impulsive et accélère le tempo, comme lorsqu'il tue Polonius derrière une tenture, le prenant pour un rat.

Hamlet est aussi un héros en conflit avec ses souvenirs : il doit constamment alimenter l'urgence du souvenir du spectre pour aiguillonner sa nécessité d'agir, et il se bat avec le souvenir de son amour pour la jeune Ophélie, fille de Polonius qui l'attire tout autant qu'elle le dégoûte, à l'image de la sexualité débridée de Gertrude sa mère.

À la fin de l'Acte I, l'apparition du spectre provoque un sentiment d'immédiateté spectaculaire qui fait dire à Hamlet cette phrase clé : « ***The time is out of joint. O cursed spite (inimitié, malice). That ever I was born to set it right*** » (I, V) – « Le temps est sorti de ses gonds », au sens où l'époque est détraquée. « Ô maudite malédiction d'être né, moi pour le remettre en ordre. » *The time* doit être souligné car le déterminant *the* est pratiquement démonstratif en anglais et pointe vers le présent. Il ne s'agit pas du temps de façon générale qui se passerait de déterminant en anglais, mais bien d'une période donnée.

– *out of joint* signifie démis, dégonflé, disloqué, détraqué et évoque la métaphore du corps dont l'articulation ne peut plus fonctionner, ne peut plus tourner autour d'elle-même. Or selon Lacan, toujours dans le séminaire 6, « La notion d'articulation est consubstantielle (*inséparable*) au signifiant. (...) Autrement il n'y a rien que continuité ou discontinuité, mais non point articulation ». Cela nous ramène au mot *joint* qui agit comme un signifiant pivot dans la pièce, plaçant le héros au centre de cette articulation autour de laquelle tourne son désir

contrarié. Ce concept de jointure servira également de ligne rouge à ma réflexion et j'y reviendrai pour unifier les différents éléments de ma présentation.

– *the time is out of joint* aussi sous l'effet de l'articulation de la violence des émotions ressenties par le héros : l'effroi provoqué par le retour d'un mort à la vie, puis le choc de la révélation du meurtre, avec la nouvelle mission qui s'ensuit. Cette phrase révèle que quelque chose est pourri dans le royaume, ne tourne pas rond, mais aussi souligne le sentiment d'inquiétante étrangeté, das *Unheimliche* de Freud, qui saisit Hamlet, au sens où le familier n'est plus reconnaissable, devient angoissant et quasiment surnaturel à l'image du spectre.

Hamlet doit donc par devoir filial, « se désaligner » de lui-même pour venir répondre à la demande de son père. Il ne s'appartient plus. Il sort de la trajectoire de son désir et se retrouve dans une position intenable, entre un présent impossible et un passé étouffant qui le forcent à se questionner sur l'avenir. Devant l'urgence de l'injonction à la vengeance, il n'a pas le temps, alors il le perd : il procrastine, il se fige dans un conflit intérieur douloureux tout en se culpabilisant de ne pouvoir se faire plus violence. Il connaît le temps de l'angoisse, de la mélancolie. *To be or not to be...* La tentation du suicide est une possibilité évoquée pour échapper à l'étau du temps, pour reprendre le contrôle en quelque sorte. Ce monologue est en tout cas un aveu de conflictualité écrasante pour le héros pris entre ces différentes temporalités. Pour Lacan, Hamlet devient coupable d'être.

– *the time is out of joint* inscrit aussi le héros dans un temps plus large à l'instar de la devise du Globe : « *Totus Mundus agit Histrionem* » (Le monde entier est un théâtre) « *all the world's a stage* », une image du monde en miniature : – La pièce *Hamlet* a pour toile de fond un royaume fictif du Danemark dans une époque chaotique sur le plan politique (menace de guerre) comme sociétal, où les rites funéraires et sociaux sont pervertis. (Ophélie en tant que suicidée est enterrée sans tous les rites chrétiens, Le père de Hamlet croupit au purgatoire car tué dans la fleur de ses péchés...) Et plus largement il y a aussi l'époque à laquelle Shakespeare (1564-1616) écrit, autour de 1601, au moment de la mort de son propre père entre 1600-1601, à la fin de l'âge d'or et du faste de la cour de sa mécène Elizabeth I qui meurt en 1603, et dont la succession pose problème depuis quelques années déjà. Il y a aussi la menace des puritains qui font fermer régulièrement les théâtres. Une époque à la jointure de plusieurs autres donc, ce qui alimente une certaine insécurité propice à un surgissement dans la brèche.

Ce moment de l'apparition est aussi important par son effet d'immédiateté en tant que perception du moment présent qui implique une conscience. Qui dit conscience, dit sujet au sens philosophique. Lacan nous éclaire dans son séminaire *Le désir et son interprétation*, où il

transforme et complète le cogito cartésien car pour lui l'analyse apprend « que je ne suis justement pas celui-là qui est en train de penser que je suis, pour la simple raison que, du fait que je pense que je suis, je pense au lieu de l'Autre. Il en résulte que je suis un autre que celui qui pense je suis. » (354) Autrement dit Lacan introduit le grand Autre, ce lieu de la parole ou de la vérité et l'utilise comme exemple dans son analyse de la pièce pour montrer comment la volonté du spectre vient télescoper la trajectoire du désir du héros qui s'en trouve alors déviée. Et comme le dit Lacan il en résulte alors « une dépendance du désir du sujet par rapport au sujet Autre » avec un héros qui est, je cite, « toujours à l'heure de l'Autre ».

Alors comment Hamlet en vient-il à trouver une issue à sa situation, pour continuer à exister ?

Les jeux de langage deviennent l'arme d'Hamlet pour déjouer le temps, gagner du temps. « *Out of joint* » peut être aussi perçu comme la béance, la fracture qui permet l'avènement d'un nouveau langage. Hamlet s'en sort en désaxant son discours, par le recours au logos. Il devient ainsi créatif, il invente son style, sa façon de vivre cette situation imposée. En même temps un nouvel ordre se crée, une nouvelle façon d'être au monde qui passe par la distance de la folie apparente, qui laisse un espace pour être vrai dans l'équivoque. Hamlet se montre alors assez créatif et *witty* (*spirituel, créatif, drôle*) ! Par le langage il dénoue ce qui est noué. Il détricote et se révèle tout en restant caché. Par le *Witz* il superpose différents sens en un, il condense le temps, fait des raccourcis. Par exemple « *Get thee to a nunnery* » lance-t-il à Ophélie. Référence au danger de la séduction et au double sens du mot couvent qui pouvait signifier aussi le bordel à l'époque élisabéthaine. Hamlet insulte aussi Polonius, père d'Ophélie et vassal de Claudius : il le traite de marchand de poisson « *fishmonger* », ce qui est une façon équivoque d'exprimer son mépris tout en le traitant de maquereau qui prostitue sa fille, se sert d'elle pour en savoir plus sur lui. Polonius est surpris par ce langage qu'il qualifie de « *crafty madness* » (folie astucieuse) et dont il souligne qu'elle n'est pas sans méthode (« *yet there is method in it* ») ! Hamlet réussit ainsi à exister dans les interstices du langage, à réintroduire du sujet, à fouetter son désir moribond et captif. Il élève le langage à une autre dimension également. Il défie le commandement qu'il a reçu, il essaye de le subvertir, de le faire plier. Il réintroduit du je dans le jeu. C'est ce qu'illustre son idée de la pièce dans la pièce, une souricière pour « attraper la conscience » de Claudius en exposant son crime sur scène, à la manière d'une scène primitive, pour le confondre dans un jeu de miroir. (Le miroir n'est-il d'ailleurs pas une articulation entre le moi et son image ? (voir Hamlet et sa mère : « *where you may see the inmost part of you* » : Hamlet la force à contempler son moi profond (III, 4).) C'est la fonction du

théâtre. À ce moment-là ressurgit le signifiant de l'articulation, lorsque Hamlet explique son plan à Horatio et utilise le mot « *unkennel* » (« *Observe mine uncle : if his occulted guilt do not itself unkennel in one speech* ») qui figure que la culpabilité va être débusquée dans un mouvement violent, va littéralement sortir de sa niche, va se déboîter symboliquement pour se dévoiler tout à coup ; il y a aussi l'image d'une promiscuité articulée et signifiante entre deux mondes (« *When churchyards yawn and hell itself breathes out contagion to this world* ») quand les cimetières baillent et que l'enfer exhale son souffle fétide sur le monde.

La représentation théâtrale en elle-même implique une transposition et une recomposition du temps réel et de l'immédiateté, nécessitant une participation active des spectateurs qui doivent faire un acte de foi pour rendre le spectacle vivant. L'écriture de Shakespeare se trouve alors présentifiée sur la scène et vient s'amalgamer à l'inconscient des spectateurs et les bousculer dans l'immédiateté de la représentation, tout en guidant leur regard afin de leur faire vivre une gamme d'émotions par procuration. Lacan décrit ce rapport direct d'inconscient à inconscient par la fonction même de l'inconscient qui « se définit comme le discours de l'Autre » selon lui. Et ce discours de l'Autre se trouve concrétisé sur scène, comme on introduirait du tiers. Différentes temporalités mêlées s'entrechoquent et permettent le surgissement de l'inconscient tout en étant créatrices de sens et de pluralité.

Ainsi le personnage d'Hamlet nous interroge sur notre propre rapport à notre désir. Dans quelle demande sommes-nous pris ? Dans quelle mesure sommes-nous alignés avec nous-mêmes ? Comment nous débrouillons nous avec ces différentes temporalités présentes en nous ? Comment le temps de l'autre vient-il bousculer le nôtre ? Hamlet est un héros moderne car lucide et donc tragique qui tente de se réinventer par le logos, tout en sachant qu'il ne peut exister qu'en s'articulant au temps et à la demande du grand Autre qui le traverse. Ceci m'amène à un deuxième volet de ma réflexion.

2)

Comme l'a écrit Bergson : « Il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs ». Un peu à la manière d'un rêve dont l'impression continue à nous hanter : dans le souvenir, le passé se superpose à l'immédiateté et déborde sur le présent en quelque sorte sous la forme d'un trouble qui témoigne aussi de la jointure entre inconscient et conscient. Il est clair, dans les deux souvenirs dont je vais vous parler, que Freud joue avec le temps de l'interprétation analytique et s'efforce de reconstruire et de comprendre son propre inconscient dans l'après-coup. La temporalité devient alors l'outil de sa démonstration.

Un trouble du souvenir sur l'Acropole est écrit par Freud sous la forme d'une lettre ouverte à Romain Rolland en 1936 alors qu'il a 80 ans. Il y relate le souvenir personnel et toujours présent d'un voyage effectué avec son jeune frère à Athènes en 1904 : il a 24 ans.

Freud analyse donc *a posteriori* ce qu'il ressent au moment précis où il découvre l'Acropole et il en fait une preuve et une démonstration du fonctionnement de son propre inconscient. Et c'est précisément dans la brèche créée par un *out of joint* temporel et symbolique que Freud devient créatif et vient articuler sa théorie. (Je pense que l'on peut rapprocher cette démarche de celle de Lacan qui, à la manière de Freud, fait de son analyse d'*Hamlet* une démonstration de la force de ses concepts dans la relecture qu'il en donne à un auditoire.) L'analyse *a posteriori* d'un souvenir provoque donc un désalignement qui devient signifiant et débouche sur une nouvelle articulation. Freud jongle avec différentes temporalités. Il les suspend à l'immédiateté de sa démonstration qui sert de prétexte au déploiement de sa théorie analytique.

Voir l'Acropole déclenche en lui une sensation qu'il cite d'ailleurs en anglais (un désalignement de plus !) comme « *too good to be true* », et qui le pousse à s'interroger. Pour lui ses sentiments relèvent d'une certaine incrédulité de se retrouver là devant l'Acropole, alors même qu'il réalise un rêve qui lui est cher ! Ce doute face à l'instant montre une altération de la perception de l'immédiat qui fait partie des mécanismes de défense du moi. En effet le moi tend à rejeter vers l'extérieur ou à nier ce qui lui cause du déplaisir. Freud parle de dépersonnalisation du moi lorsque celui-ci se fractionne devant le doute, mais il évoque aussi le concept de l'inquiétante étrangeté, destiné à tenter d'appivoiser le caractère extraordinaire d'un instant. *Das Unheimliche*, en anglais *the uncanny*, déjà présent dans la littérature anglosaxonne du XIX^e et plus particulièrement spécifique au mouvement gothique, dont Edgar Poe use et abuse (par exemple comme ressort de l'horreur dans *La chute de la maison Usher* avec la dégradation de l'état de santé de Rodolphe parallèlement à celle de sa demeure, au fur et à mesure que sa sœur moribonde se fait entendre vivante dans sa tombe !) L'inquiétante étrangeté provoque alors pour le lecteur un sentiment de distorsion du réel qui déforme alors l'instant, à la façon d'un cauchemar et plonge celui qui la ressent dans la terreur et l'horreur de ne plus rien reconnaître de ce réel avant de sortir de sa trajectoire. Je pense que ce mécanisme est présent pour le personnage d'Hamlet lorsque le spectre lui apparaît et lui fait signe de le suivre. Shakespeare était d'ailleurs conscient de l'extraordinaire force dramatique de l'apparition du *ghost* sur scène et il convoque cet effet de surprise et d'horreur pour divertir et ravir son public très friand de surnaturel !

Pour moi *the uncanny* s'appuie sur un autre concept, celui de *delightful horror*, développé en 1757 par Edmund Burke (dans un essai *A philosophical enquiry into the origin of our idea of the sublime and beautiful*), en allemand *Schadenfreude* ou joie malsaine (devant le malheur d'autrui), qui consiste donc à se délecter de l'horreur. (Un très bel exemple chez Proust est celui où madame Verdurin déguste des croissants qu'elle s'est fait prescrire par le Dr Cottard en pleine pénurie de Première Guerre mondiale, tout en déplorant les horreurs du naufrage du Lusitania qu'elle découvre dans son journal du matin). *Hamlet* est l'exemple type de la représentation dramatique de *delightful horror* dont le succès du mécanisme ne cesse de se répéter à chaque représentation où le public éprouve les affres du héros tout en se réjouissant de ne les vivre que par procuration ! Ce mouvement d'apprivoisement d'une autre réalité pourrait d'ailleurs être rapproché du *fort-da* freudien.

Freud analyse aussi en lui un sentiment de culpabilité. Issu d'un milieu modeste il a toujours eu le désir de voyager. « Aller loin » est d'ailleurs le signifiant clé de ce souvenir pour illustrer la raison du refoulement de son plaisir face à l'Acropole et de la trace mnésique de ce refoulement. Il parle de « falsification » du souvenir. Et c'est cette falsification qui reste la marque que quelque chose s'est passé à cet endroit-là. Et ce qui s'est passé est un morceau de roman familial tel que le définit Freud. C'est-à-dire comment l'enfant frustré par ses parents se prend à rêver d'appartenir à une autre famille qui lui permettrait de réaliser ses rêves, tout en se culpabilisant de le faire. Ce qui donne dans ce souvenir de l'Acropole un déni de pouvoir réussir à se rendre en Grèce, tout en rêvant de la toute-puissance coupable de le faire. La culpabilité initiale se meut en une satisfaction occultée, afin de protéger le père réel et la déception refoulée qu'il inspire au Freud de l'époque, qui voudrait s'interdire d'aller plus loin ou de symboliquement tuer son père. Freud conclut que sa piété filiale est venue entacher son plaisir d'aller à l'Acropole. Et de la piété filiale à la pitié il n'y a qu'un pas que je franchis allègrement ! Le Freud de 1904 refoule la pitié qu'il ressent pour son père qui n'a pu comme lui atteindre l'Acropole, mais dans le même temps refoule le triomphe d'avoir dépassé son père.

Ce qui me ramène à Shakespeare et au signifiant *out of joint* ! Hamlet est incapable de tuer le père et de le dépasser car selon l'analyse faite par Freud lui-même, Hamlet se retrouve pris dans la culpabilité de son complexe d'Œdipe et de son désir d'être en fait le complice de Claudius. Au « *remember me* » martelé par le *ghost*, s'oppose le « *the time is out of joint* » d'Hamlet, qui peut donc encore s'entendre comme la plainte de devoir s'occuper du salut de son père et son dégoût de ne pouvoir suivre le cours de son désir. Lacan a cette formule magnifique pour gloser la plainte d'Hamlet de ne pouvoir réussir à agir : « qu'on me donne

mon désir ! » Je pourrais dire pour Hamlet : « qu'on me rende mon désir ! Qu'on me permette de vivre dans mon temps ! »

Hamlet se retrouve littéralement impuissant parce qu'il ressent de la pitié pour son père (« *alas poor ghost* »), mais est aussi dans l'impossibilité de refouler ses sentiments puisqu'il a été mis dans la confiance, puisqu'il *sait*, comme le souligne Lacan. Hamlet se retrouve dans le paradoxe indépassable de ne pouvoir être dans sa génération, mais dans l'obligation de résoudre les conflits de la génération précédente et ainsi de réaliser le désir de son père, alors même qu'il a le fantasme inconscient de le tuer et de le dépasser ! Une seule solution : devenir étranger à lui-même, ou se réfugier dans l'inquiétante étrangeté qu'il fait vivre à son entourage par sa folie feinte dont j'ai parlé plus haut comme d'un jeu et qui n'est autre aussi qu'une façon de révéler et souligner que ce qui lui arrive est *out of joint*, c'est-à-dire surnaturel. Le personnage d'Hamlet tente de créer du sujet au sens analytique du terme, en se forgeant une condition borderline qui lui permet d'habiter l'espace équivoque ainsi créé entre le réel et son moi, comme s'il tentait ainsi d'appriivoiser le sentiment d'étrangeté ressenti dans la situation dans laquelle il se trouve.

Hamlet est donc une tragédie qui donne à voir, dans l'immédiateté de la représentation, la jointure entre plusieurs désirs conflictuels et plusieurs générations.

Le deuxième souvenir relaté par Freud que je voudrais évoquer est *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* qui montre un Léonard pris dans un rapport au temps complexe. Il a du mal à finir ses toiles, est très lent (*La Joconde* au bout de quatre ans de travail n'a finalement jamais été terminée ni livrée à son commanditaire). Il perd son temps entre son goût pour la recherche, l'expérimentation et la peinture. Freud décrit un Léonard qui papillonne beaucoup, se perd dans l'observation et agit peu, bref semble sujet à l'inhibition. Et de la même façon que Freud interprète après coup ses sentiments face à l'Acropole, il traque ici par-delà le temps les différentes traces inconscientes déposées par Léonard de Vinci dans deux tableaux : *La Joconde* et *Sainte Anne, Marie et l'enfant Jésus* où il repère la répétition et le souvenir à partir de fragments biographiques. Léonard, en tant que fils illégitime d'une paysanne et d'un notaire, intègre après quelques années passées avec sa mère, la famille de son père marié à une femme sans enfant. Or pour Freud, Léonard a, des années plus tard, retrouvé en la personne de Mona Lisa, le souvenir du sourire de sa mère biologique, ce qui a permis une levée de son inhibition, et donc le désir de peindre. Son art d'après Freud devient alors, dans la répétition, puisque ce sourire est reproduit dans plusieurs tableaux, une dynamique capable de sublimer le deuil de sa mère. Dans la recréation de ce souvenir, Freud démontre que le rapport au temps de

Léonard est un symptôme à travers lequel il cherche à répéter un moment marquant, comme pour rejouer afin de le sublimer, le trauma du détachement et de l'abandon de sa mère biologique.

Le résultat est une dynamique complexe sur le plan de la temporalité : le fruit de cette immédiateté est projeté dans la postérité. L'œuvre retranscrit et fixe un instant qui va lui-même, à travers le temps, pour la Joconde quatre siècles plus tard, rejoindre les immédiatetés de ceux qui viendront contempler ces mêmes œuvres ? Une façon peut-être aussi de conjurer le temps et la mort en inscrivant dans une certaine éternité la trace laissée par un souvenir... pour Lacan le temps grignote le symptôme afin de créer du sinthome ; on peut dire que c'est une façon pour Léonard de présentifier et revisiter les différentes temporalités qui habitent son inconscient. Le même mécanisme est probablement à l'œuvre chez Shakespeare.

Et pour Freud cette autopsie du sourire et du souvenir contribue à réaliser son ambition qui était d'inventer quelque chose de nouveau. Il n'a d'ailleurs pas hésité à se démarquer des autres médecins de son époque pour inventer sa science, la psychanalyse. Freud un peu à la façon de Léonard de Vinci qu'il dissèque, met tout son art au service de la recherche pour trouver une nouvelle science. Peut-être réalise-t-il par la même occasion une synthèse impossible entre recherche scientifique et création ?

3) La jointure comme source de créativité

C'est ce que je voudrais maintenant explorer. Car l'écriture, la création littéraire peuvent enfin aussi être une solution pour maîtriser et défier le temps entre continuité et discontinuité. Cette démarche s'inscrit aussi dans le temps analytique en ce que l'analyse crée du sinthome, qui peut être considéré comme le dépassement du symptôme et de ses répétitions. Pour Jean-Richard Freymann la fin d'analyse débouche alors sur la création d'un langage nouveau. C'est une façon de devenir créatif dans l'interstice du langage ou de répondre aux questions que j'ai évoquées pour Hamlet : dans quelle demande sommes-nous pris ? Dans quelle mesure sommes-nous alignés avec nous-mêmes ? Comment nous débrouillons nous avec ces différentes temporalités présentes en nous ? Comment articulons-nous notre désir à notre vie/temps ?

Ainsi le faire récit, peut permettre de créer du sens, pour distancer, pour comprendre, pour habiter l'immédiat, pour sublimer les pulsions qui nous gouvernent et aussi pour échapper au temps. Face à la barbarie de la guerre par exemple nous n'avons que des mots, que le récit inscrit dans le temps pour comprendre et reconstruire. Jean-Richard Freymann parle dans *Fin de cure(s) et fin d'analyse(s)* de « la position de l'explorateur de sa propre époque et de ses

passions. Comment la synchronie dans laquelle on fonctionne va-t-elle être alimentée par la diachronie de l'histoire de son domaine ? » Entre diachronie (évolution dans le temps) et synchronie (état des faits à un moment donné), il s'agit de s'inscrire dans son temps de façon plus ou moins consciente et chercher comment l'habiter et y articuler notre désir.

Je souhaiterais évoquer quelques-uns de ces explorateurs de leur époque dont les créations sont des témoignages.

Proust plus que quiconque est l'écrivain du temps. L'œuvre unique à laquelle il a dédié sa vie est une véritable cathédrale du temps où il analyse minutieusement la superposition des instants, quitte à se dissoudre dans l'immédiateté tant son analyse est poussée et décomposée, voire recomposée. Avec l'épisode si connu de la madeleine par exemple, Proust dissèque le mécanisme à l'œuvre derrière la perception de l'instant qui permet de remonter jusqu'au souvenir et de le reconstruire.

La frise Beethoven de Klimt est, je trouve, un autre exemple marquant de créativité qui intègre la temporalité en réponse à une époque. Cette fresque qui symbolise l'aspiration de l'humanité au bonheur, représente un souvenir marquant pour moi. Cette œuvre in situ à la Sécession de Vienne s'inscrit dans une tentative de rupture et de renouveau d'un langage artistique dont le but est de sauver l'humanité. Klimt cherche à embrasser tous les arts dans un art qui devient total, comme l'étreinte au centre de la frise le figure. La mise en espace du temps qui passe et des différents âges de la vie semblent échapper au diktat du temps et préfigurer l'éternité comme le temps étal au début de la frise où sont représentées des figures féminines libérées de l'apesanteur, à l'horizontal, en train de flotter dans un temps continu que l'on peut dire lisse, qui s'oppose aux puissances maléfiques représentées par l'apesanteur.

Il me semble alors intéressant aussi d'évoquer ici la musique qui est l'art du déroulement du temps par excellence. Par exemple Ligeti (1923-2006), compositeur contemporain représente certainement le mieux cette juxtaposition et superposition de temps différents. En effet Ligeti illustre deux manières d'être pris dans l'écoulement du temps. L'une rigide et quantifiable par les processus réguliers et pulsés des horloges dans *Clocks and Clouds* pour douze voix de femmes et orchestre (1972 -1973), l'autre plus insaisissable des nuages sonores où le temps est étal et lisse, selon la formule de Boulez. Son concept des horloges détraquées ou démoniaques comme métaphore du chaos dans le 3^e mvt du *Kammerkonzert* (1970) est une illustration formelle par la musique de ce temps détraqué où coexistent et se superposent différentes temporalités. Ce temps lisse me ramène au temps étal de la frise Beethoven ainsi qu'à la procrastination d'Hamlet, à l'inhibition de Léonard de Vinci, ou au temps long de

l'analyse. La coexistence de ces différentes temporalités dans un instant est pour moi la figuration formelle des concepts qui nous occupent.

4) Ce qui me ramène naturellement au temps analytique,

qui est sans aucun doute l'art de l'après-coup. Toute la vie passée est contenue dans le présent de l'analysant, comme l'enfant est présent dans l'adulte que nous sommes. Lucien Israël souligne l'importance du « *daran* » (encore, ensuite) dans *l'amour de la transmission* (p.150). Le *daran* est ce qui nous incite à repenser notre passé, à le regarder à nouveau, pour retraverser le palimpseste de ses strates superposées. L'analyse qui nous invite à revisiter le temps dans son épaisseur, peut aussi s'étendre et changer durablement le rapport au temps du sujet analysé (p.14). Et comme le dit JRF dans *Fin de cure(s) et fin d'analyse(s)*, la fin de l'analyse est aussi un commencement, une naissance. Il est donc évident que le nouage du passé, du présent et du futur est particulièrement prégnant dans le temps analytique. Un nouage appelé à se perpétuer continuellement sans doute chez le sujet analysé de façon riche et créative. JRF rappelle aussi (p.98) que pour Freud on est éternellement en analyse c'est-à-dire, je cite, « en position d'éternité » ! (Même si le but de l'analyse c'est l'oubli, rappelle Jean-Richard Freymann !)

Conclusion

Le mot le plus important dans l'intitulé de la formation d'aujourd'hui « les différentes temporalités face à l'immédiateté » est sans nul doute la préposition « *face à* », car c'est bien dans le choc de la rencontre entre temporalités et immédiateté, dans le *out of joint* et le désalignement d'un certain ordre établi que la créativité peut advenir. Ce que nous sommes appelés à faire dans le parcours analytique est bien de trouver un langage nouveau, dans la brèche, à la jointure entre notre désir et notre façon d'être au monde. L'enjeu étant sans doute de faire cohabiter le temps étal de l'analyse avec une époque et son discours ambiant souvent chaotique, c'est-à-dire d'exister en tant qu'analysé, capable de témoigner du discours analytique et de le rendre vivant.