

VOIX DE LA MÉMOIRE ET CAUSES OBSCURES

Jean-Marie Gauthier

De Boeck Supérieur | *Cahiers de psychologie clinique*

2001/1 - n° 16
pages 191 à 206

ISSN 1370-074X

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2001-1-page-191.htm>

Pour citer cet article :

Gauthier Jean-Marie, « Voix de la mémoire et causes obscures »,
Cahiers de psychologie clinique, 2001/1 n° 16, p. 191-206. DOI : 10.3917/cpc.016.0191

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

CAUSES CACHÉES

VOIX DE LA MEMOIRE ET CAUSES OBSCURES

Jean-Marie GAUTHIER*

« Le temps est la condition formelle à priori de tous les phénomènes en général. L'espace, comme forme pure de toute intuition externe est limité comme condition à priori simplement aux phénomènes externes. Au contraire, comme toutes les représentations, qu'elles aient ou non pour objet des choses extérieures, appartiennent toujours, en elles-mêmes, en tant que déterminations de l'esprit, à l'état interne et que cet état interne, soumis à la condition formelle de l'intuition interne, appartient ainsi au temps, le temps est une condition à priori de tout phénomène en général, et, à vrai dire, la condition immédiate des phénomènes internes (de notre âme), et, par là même, le condition médiante de tous les phénomènes externes. » (E. Kant, 1781, p. 795).

Comment mieux dire que le temps constitue la condition même de toute possibilité de penser ? Pour E. Kant, il est très clair que par cette voie de la temporalité, l'intuition du corps propre est intimement liée au développement de notre monde psychique constitué de représentations. Si le temps est la condition formelle (dans le sens de mise en forme) de notre intuition du monde interne, il devient évident que celle-ci appartient au temps. Le temps détermine l'espace et la possibilité même de tout événement ; l'origine de toute potentialité de différenciation est ainsi avant tout intimement associé à l'intuition de notre vécu interne.

De plus, le corps, le temps et l'origine du concept de causalité sont ainsi étroitement liés. Selon cet auteur, le changement et le mouvement ne sont pas pensables en dehors de la représentation du temps. « Ce n'est que dans le temps que deux déterminations contradictoirement opposées peuvent se rencontrer dans une chose à savoir successivement » (Kant, op.cit.p. 793). Le temps participe ainsi pleinement à un des axiomes les plus fondamentaux de la pensée rationnelle : que la cause précède les effets, ce qu'on peut tout aussi bien exprimer en parlant de l'irréversibilité du temps. À bien y

* Psychiatre-
Psychanalyste, 106, rue
des Peupliers,
B-5100 Jambes.

regarder, il est d'ailleurs bien difficile de savoir si c'est le temps qui autorise l'émergence de la notion de causalité, ou si c'est sous la pression d'une sorte de nécessité d'organiser nos expériences sensibles que nous sommes inéluctablement conduits à penser que « pour toujours » la cause précède ses effets. Temps et causalité ne constitueraient dès lors que la projection de nos sensations internes les plus subjectives sur le monde externe en vue de l'organiser pour la pensée. Il est certain que nous pouvons aujourd'hui, sur un plan clinique, distinguer diverses formes de temporalité ce qui revient à interroger le concept d'intuition cher à Kant sans pourtant espérer que nous puissions faire « le tour complet » de cette notion qui se révèle, à l'examen, fort complexe et donc riche sur le plan clinique.

Toute réflexion sur le temps risque en effet et à tout moment, de buter sur elle-même c'est-à-dire sur les limites qu'elle détermine comme son propre horizon. Le terme d'intuition utilisé par Kant pour rendre compte des fondements de notre pensée montre d'ailleurs bien les paradoxes et les difficultés de cette réflexion : la pensée la plus rationnelle, celle qui bientôt sera capable des plus grandes rationalisations, repose sur une intuition. On connaît bien sûr le projet de philosophie transcendante cher à cet auteur : fonder les origines de notre pensée sur la pensée elle-même, seule capable, selon lui, d'organiser les représentations et d'éviter ainsi une réduction à l'infini de pensées supposées de plus en plus primitives et réduites pour expliquer le surgissement, à partir des seules expériences, de la pensée. Plutôt que de discuter de l'utilité ou non de ce concept d'intuition et de tenter d'en marquer les limites éventuelles, je voudrais plutôt utiliser, dans ce texte, les richesses de son indétermination relative. La réflexion sur le temps est essentielle en psychologie clinique et il est inutile que nous fassions à nouveau l'inventaire de tous les termes psychanalytiques et concepts qui, d'une manière ou d'une autre, ont partie liée au temps. Je tenterai plutôt de jouer avec cette intuition du temps et les diverses formes que peuvent prendre ses représentations. Le cheminement et l'évocation primeront sur la démonstration. D'ailleurs, bien des interrogations subsistent autour de ces propositions kantienne : existe-t-il un fondement biologique du temps et dans ce cas, quelle forme ce temps « originel » pourrait-il prendre ? Quoiqu'il en soit, une réflexion sur ces thèmes à partir de la clinique s'avère aussi indispensable que passionnante et riche. Les notions de causalité prennent un tout autre relief lorsque le temps se met à musarder et prendre des chemins inattendus ; le paysage qu'on croyait auparavant uniforme et très banalisé se donne un relief et des couleurs qu'on ne lui connaissait pas.

L'occasion, le prétexte et surtout le plaisir de ces détours, m'ont été donnés par le film de W. Wenders « Lisbon story ».

Le quotidien au temps du banal

Tout, dans ce film, commence de façon fort banale. Un « preneur de son », quelque part en Allemagne, reçoit une invitation professionnelle. Un collègue cinéaste l'invite pour une collaboration à Lisbonne. Le message reste somme toute laconique mais, qu'à cela ne tienne, notre homme réagit en vrai « pro » : bien que ne connaissant pas exactement le projet de son « aspirant réalisateur », il a tôt fait de boucler ses valises et de s'embarquer aussitôt pour l'aventure d'un rendez-vous portugais.

Parler d'aventure semble d'ailleurs dans un premier temps franchement excessif. Les routes et autoroutes se suivent, se succèdent et se ressemblent et nulle étrangeté ne semble vouloir se dessiner à l'horizon ; c'est un univers parfaitement lisse et sans faille qui défile sous les roues de la puissante limousine où vient de prendre place notre héros : noms de villes et panneaux indicateurs défilent rapidement, tous égaux en tout sinon que d'abord écrits en allemand, ils apparaissent en français puis en espagnol. Le temps et l'espace se déploient dans une belle uniformité linéaire ; nous voyageons dans un monde déterminé par une sorte de rapport de force qu'il suffit de prévoir et d'organiser pour pouvoir le dominer : « à qui veut entreprendre, il suffit de maîtriser », semble nous dire ce début du voyage. De toute façon nous ne quitterons pas l'Europe et il semble sûr que rien de fâcheux ou, plus simplement, d'inattendu ne doive se produire. Les frontières sont devenues de véritables fictions puisqu'on peut les franchir quasi sans s'en apercevoir et bien sûr sans encombre aucun. Si ce n'étaient l'apparition de quelques vagues indices linguistiques, on pourrait presque penser ne pas avoir voyagé tant l'univers de ces autoroutes semble uniformisé, standardisé ; tout se passe en effet comme si, quasi paradoxalement lorsqu'il est question de voyager, toute la banalité du quotidien s'efforçait de nous y donner rendez-vous ; comme si, aussi, les sociétés privées qui nous y « accueillent » faisaient l'impossible pour vous assurer une jouissance sans restriction de ce quotidien soudain multiplié et sans limite à l'horizon. Impression renforcée par la solidité de la confortable voiture dans laquelle notre héros s'est installé : taillée pour avaler la route, elle ne donne pas le moindre signe de fatigue.

Ce bel ordonnancement va cependant, et contre toute attente, s'estomper pourtant, aux abords de la frontière portugaise. C'est avec surprise que nous devons quitter l'autoroute pour rejoindre une « nationale » famélique

(deux seules voies de circulation !) ; ce n'est pas la double rangée d'arbres, tout aussi étriqués, qui pourront nous ôter l'idée de devoir emprunter une voie typiquement et parfaitement « provinciale ». Notre désappointement de devoir quitter l'autoroute et son univers aseptisé, n'a d'égal que notre étonnement : il existe donc, encore aujourd'hui, des endroits tels que celui-là ! On ne sait trop s'il faut s'en réjouir ou s'en offusquer, laisser faire ou pétitionner, passer son chemin ou conscientiser les populations qui seraient concernées. Nous voilà de toute façon confrontés à un premier poste frontière qui ait gardé quelque parfum de ses anciennes attributions : loin de ces inévitables panneaux autoroutiers et leurs divers accessoires tous nécessairement de béton, le poste frontière portugais fait l'effet d'une cabane en bois déposée, voire oubliée, sur les bas côtés de cette nationale « archaïque ». Tout aussi rétro(grade), cette barrière bigarrée qui se lève d'ailleurs à notre passage mais sans aucune conviction et qui permet de franchir « à la main » sinon à pied les limites d'un pays où tout risque, peut-être, de changer.

Tout ici semble taillé à une autre mesure et on hésite entre l'angoisse et l'amusement teinté d'exotisme à affronter cette nouvelle réalité. Que va-t-il nous rester de nos habitudes initiales et du bel ordonnancement qui nous faisait affronter les différences sans y prêter attention ? Le spectateur ne peut s'empêcher d'être saisi d'une sorte de vague crainte en s'identifiant à notre conducteur dans ce voyage improvisé, même si la foi dans la pérennité de nos acquis les plus sûrs (dans le sens de sécurisant) reste forte, à l'image de notre héros dont le moral ne semble en rien entamé par ces signes avant-coureurs de transformation potentielles. Et le voyage, comme le spectacle, continue.

Le temps n'est plus ce qu'il était

Les signes avant-coureurs ne mentaient pas. La frontière est à peine doublée que la voiture donne quelques signes de désaccord et d'essoufflement. Nos modernes embarcations, reprenant le rôle autrefois dévolus aux animaux, se montrent fort sensibles à tout changement d'ambiance et d'environnement. Elle tousse, suffoque ; rien de grave sans doute, comme un banal appel à l'eau dans ce pays surchauffé. Mais, précisément, comment et où peut-on y trouver de l'eau ? Qu'à cela ne tienne, notre héros est fort débrouillard (l'astuce moderne semble encore capable de l'emporter) et c'est de Coca-cola qu'il désaltère son engin. Mais, rien à faire, dès ce moment le doute s'est installé : comment allons-nous pouvoir qualifier et nous adapter à cet univers qui vient de changer, non cette fois sans un zeste de regret. D'ailleurs la voiture ne semble guère satisfaite des trouvailles de son chauffeur et la panne menace.

Une crevaïson, qui bizarrement, aboutit à la disparition d'une roue, finit par faire céder nos derniers doutes ; la maladresse du conducteur d'abord, la solitude de ces routes non seulement étroites mais fort peu empruntées, les maléfices d'un lac tout proche ont eu raison de cette belle machine qu'il faut dès lors abandonner au bord du fossé. En quelques kilomètres de cet étrange pays, le bel ordonnancement a fait eau de toutes parts.

C'est donc à pied que notre héros poursuit son chemin, loin de s'inquiéter, cherchant manifestement à rester serein et prendre plaisir à une équipée qui devient inhabituelle et fort peu banale. Recueilli dans une famille qui le nourrit, c'est à bord d'un camion qu'il entre dans Lisbonne. Cherchant le point de rendez-vous dans « baixa », le plus vieux quartier de la ville, au bord du Tage, on le voit se confronter, aux redoutables symétries de ce quartier où tout semble coupé à l'équerre mais où les similitudes vous confrontent à de redoutables travaux de mémoire et de différenciation. Mais notre ami peut prendre tout son temps, son chauffeur ne s'impatiente pas, profitant de chaque occasion pour s'endormir rapidement ne fût-ce que quelques instants, content de faire en quelque sorte la nique au temps. Il nous montre que rien, ici, ne peut se décliner dans un temps persécuteur car excessivement contracté comme si sa joyeuse bonhomie invitait chacun de nous à (ré)inventer notre propre temps. C'est l'aurore quand, enfin, le lieu de rendez-vous est trouvé. À notre héros d'affronter seul les réalités de Lisbonne, son aimable camionneur repart, lui, aussitôt ailleurs.

La lumière sort l'ombre

L'abord de cette ville ne se fait pas sans difficulté. À peine a-t-il franchi le seuil de la résidence où il se croit attendu, que notre homme est assailli par un essaim de jeunes qui aussi agités que logorrhéiques, se baladent caméscope au poing dans une hyperactivité débordante, vaine autant qu'envahissante. Ils semblent s'être fixés comme objectif de capter à tout moment tout événement dans leurs boîtes à images. En poussant ainsi à son paroxysme le paradoxe de cette mémoire supposée parfaite ils la rendent en fait totalement inutile : vouloir à tout moment être sur la brèche et saisir la moindre information, nous rend indisponibles à l'utilisation de cette mémoire qui devient inutile puisqu'inaccessible. Ces « vidéo-acharnés » sont, en fait et sans qu'ils s'en rendent compte, victimes de l'organisation irréversible du temps : on ne peut redoubler le temps et tenter de le mettre en boîte, il s'écoule et échappe à notre emprise inexorablement. Croyant faire œuvre de mémoire, ils sont condamnés à rester englués dans

un immédiat qui menace sans cesse d'échapper à leur volonté omnipotente. La mémoire est nécessairement sélection et ce n'est pas notre preneur de son qui nous contredira. Il lui faudra pourtant bien de l'énergie et de la conviction pour venir à bout de ce groupe qui sans cesse le harcèle. Cette séduction des pouvoirs de la technologie, la puissance et les caractéristiques de ces appareils fonctionnent certes comme des séducteurs mais la mise en mémoire d'images et de sons en temps réel sans choix ni sélection, se révèle vite être une parfaite impasse : ce temps de mémoire est totalement inutilisable, aussi parfaitement vain qu'il n'est techniquement au point.

Il ne fait guère de doute que Wenders, qui lui se trouve derrière « notre » caméra (les effets de réflexions en miroir sont nombreux dans ce film), nous met en garde sur le rôle de l'image et l'utilisation qui nous en est proposée aujourd'hui dans les médias. Ce n'est certes pas un des moindres mérites et paradoxe de ce film que de poser cette question tout en utilisant l'image. De plus et comme nous allons le montrer tout le mérite et le génie de ce film est d'insister sur la valeur primordiale des sonorités comme porteuses de traces, significatives et utilisables. Tout l'art de Wenders se déploie dans des effets de lumières, dans une circularité du scénario à laquelle nous devons nous attendre depuis le passage de la frontière, devenue depuis métaphorique. Les effets de miroir, les retours en arrière vont se multiplier à mesure que le spectateur se rend compte que le réalisateur ne lui raconte pas une histoire mais l'emmène dans un voyage aux multiples facettes qu'il devra lui-même tenter de relier pour donner sens à ce qu'il est en train de voir : la mémoire et la signification sont des choix, des créations qui ne se laissent pas saisir passivement à la seule contemplation d'images.

Justement à ce propos, notre ingénieur du son trouve peu d'indications sur le travail qu'il devra effectuer les jours suivants. Quelques bouts épars de film, une visionneuse, dont il est difficile de savoir à partir de quel point il faut l'utiliser. Son réalisateur (à lui) est absent de l'immeuble et n'a laissé aucune indication claire, mais notre film lui se poursuit. Comme dans un rêve c'est le spectateur qui est invité à donner sens à ce qu'il voit, Wenders ne manquant aucune occasion de lui montrer qu'à la fois il est seul mais qu'il occupe en même temps à tout moment plusieurs positions potentielles. On remarque dans l'ombre, furtif, un garçon qui semble intéressé par la présence de notre héros mais qui fuit tout contact, nous apprendrons par la suite qu'en fait, il est muet. Faire un film pour évoquer comment il se fait qu'un autre scénario ne se réalise pas, autorise Wenders bien des effets de miroir ; son génie cinématographique est tel que ce film qui ne raconte rien, reste à tout moment fascinant.

C'est dans cette sorte de suspension du temps de la réalisation que surgissent des sons tout d'abord épars et imprécis qui semblent provenir de quelque pièce voisine. Irrésistiblement attiré, notre héros cherche son chemin dans la pénombre : il lui faut voir d'où surgit cette musique qui devient de plus en plus précise. Nous le suivons sans hésiter tellement l'objet paraît étrange. Quelques escaliers, l'une ou l'autre porte et le son s'amplifie ; on se sent impatient, à notre tour, de découvrir cette sorte de miracle issu d'on ne sait où. Finalement mais toujours dans l'ombre surgit devant nous un orchestre de deux guitares, un violoncelle, un accordéon et un synthétiseur. Nous ne parvenons à distinguer d'ailleurs que les instruments, seuls éléments qui émergent vraiment de cette pénombre insistante qui enveloppe délibérément les corps et visages des musiciens. La musique s'amplifie encore quand la chanteuse, qu'on devinait à peine, lance sur sa voix à la fois forte et aiguë, un chant tendu comme une sorte de fil entre le ciel et nous :

*« Quand une guitare tinte
sous les doigts d'un bon joueur
la guitare elle-même apprend
à chanter à n'importe qui.¹*

Cette musique est fille du fado, musique portugaise traditionnelle qui chante la nostalgie de la vie, de l'amour, de la mort et du pays, Lisbonne. Qu'on ressente cette filiation, ne signifie pourtant pas que ces airs et chansons qui deviennent peu à peu les véritables acteurs de ce film, sont une simple répétition des airs traditionnels que tout portugais fredonne et reprend en chœur à chaque occasion ; tout ici semble à la fois transformé et en même temps garder des traces indélébiles des origines ; pourrait-on d'ailleurs chanter la nostalgie en se coupant de ses sources ? La mémoire est elle-même fille de l'élaboration que chacun de nous fait de sa propre histoire des origines. Est-ce pour cette raison que dans ces moments notre héros, spécialiste du son, reste sans ses appareils, nous laissant le soin d'élaborer nous mêmes nos propres errements dans l'univers de la musique portugaise ?

Tout dans cette musique, évoque le passé et en même temps tout y est renouvelé. Nous sommes ici à l'exact opposé du rêve fou des amateurs de caméscopes. La mémoire est choix et transformation. Plus encore, Wenders et le groupe Madredeus, qu'ils a choisi comme interprète principal de son film, ne nous indiquent-ils pas que la mémoire, la vraie, réside plus dans le son, dans la voix plus que dans le visuel et le regard. Le film sera en fait rythmé par les allées et retour de Madredeus.

1 Je remercie T. Marreiros de m'avoir guidé dans ces quelques pas au cœur de la langue portugaise.

Quoiqu'omniprésent, on nous dit que le groupe s'apprêtait à partir en tournée, puis ils reviennent et apparaissent dans l'un ou l'autre coin de Lisbonne ; mais à chaque fois dans ce même jeu de pénombre qui indique sûrement que plus que ce qu'on pourrait essayer de voir, c'est ce qu'on entend qui importe. À moins que cette insistance de la caméra à nous faire faire le tour de ce qu'on n'arrive pas à distinguer clairement, ne nous indique aussi, (nous aurons l'occasion d'y revenir) que le temps nous maîtrise plus que nous ne pouvons l'imaginer. Le temps nous habite plus que nous ne pouvons le penser.

Il n'est pas impossible non plus que cette pénombre n'évoque quelque chose à propos de l'essence du « féminin pur » pour paraphraser Winnicott. Il est sans aucun doute très difficile de ne pas ressentir d'intenses émotions au son de la voix de Teresa Salgueiro la chanteuse de Madredeus qui pousse au paroxysme la technique des chanteuses de fado : forte mais frêle, tenace et sensuelle à la fois, capable de changement de rythme et de tonalité, cette voix reste à tout moment comme suspendue, prête à nous bercer ou à nous surprendre ; le temps semble à nouveau comme suspendu mais pour notre plaisir. Cette association de contrastes redouble ceux que nous évoquerons à propos de Lisbonne, dont le groupe est une parfaite évocation, ce qui montre bien qu'à tout moment un élément du film en évoque d'autres et réciproquement. Il n'est pas impossible que le charme qu'on ressent ne soit la conséquence du désir que ces chants nous feraient revivre de nous blottir dans le bras de notre mère bercés et enchantés par sa voix. Peu important ici les paroles, c'est le son qui porte le mieux l'émotion et l'affect. L'affect est sans doute le premier support de la mémoire, du temps et ainsi de la pensée.

Qu'on n'aille pas imaginer que je puisse confondre maternel et féminin pur. Si la voix me fait penser à la relation maternelle, c'est l'obscur qui me conduit à évoquer le féminin et son mystérieux pouvoir d'engendrer dans l'ombre, le caché comme source et mystère à la fois. Le corps de la chanteuse, quoique constamment évoqué, reste solidement à l'abri de nos regards, fixé dans l'ombre et dans les replis de vêtements amples qui pourtant laissent deviner que c'est de ce corps frêle que surgit et s'amplifie à tout moment une sorte de puissance tranquille sans doute parce qu'elle est hors du temps. C'est ce que j'appellerais le féminin pur. N'est-ce d'ailleurs pas par envie de mettre à jour ce pouvoir « mystérieux » des femmes que les hommes sont aussi facilement voyeurs ? Le visuel serait dès lors du côté du masculin, le son, la voix, du côté du féminin, tout comme la créativité et le sentiment d'exister. Le féminin est avant tout capacité d'engendrer et cela n'est possible que dans l'ombre et la capacité

de retrait sur soi, dans l'intimité. Aucun secret derrière cette puissance sinon une force enviable qui perturbe tant les hommes sans cesse occupés à tenter de voir ce qui fondamentalement ne peut être, ni devenir visible ; trop habi-tués, à se rassurer sur leurs propres potentialités grâce à un simple coup d'œil ou par une rapide palpation, ils ne peuvent se résoudre à renoncer à voir mais toujours en vain ce qui par une sorte de cercle vicieux, renforce leur volonté de maîtrise et leur envie toujours déçue. L'homme serait de ce point de vue foncièrement incrédule. Impassible et passionnée tout à la fois, Teresa toujours dans l'ombre poursuit son chant en nous montre en quelque sorte la voie : l'immobilité est source de transformation et de création.

Lisbonne

Notre preneur de son, ingénieur n'arrive d'ailleurs pas à s'organiser, à travailler et capter des sons, pris qu'il est sans doute dans les rets de cette ville étrange, comme envoûté par cette temporalité qui aurait pu lui apparaître tout d'abord inhospitalière mais qui lui laisse le temps de faire de véritables découvertes. Il ira bien de çà de là mais sans nul projet précis suivant quelques impulsions sans véritable projet, toujours à la recherche de son réalisateur décidément fort absent. Entre deux apparitions, en fait nous découvrons Lisbonne, qui est à coup sûr l'autre interprète fondamental de ce film.

*« Quand Lisbonne se réveillera du vieux sommeil qui est le sien, ce sera moi qui chanterai car j'ai un message à moi,
Ciel de Mouraria ... écoute, il arrivera le jour nouveau, et le soleil de toutes tes aurores , brouillard d'un peuple qui rêve,
tes mystères, Lisbonne, sont des colombes qui existent encore. »*

Comme aiment à le penser ses habitants, Lisbonne aurait été fondée par Ulysse après un voyage au-delà des colonnes d'Hercule. Lisbonne est donc suspendue entre l'éternité et le présent mais les Colonnes d'Hercule en rendent l'accès malaisé ; on ne peut y pénétrer vraiment que par un effort de représentation et de pensée, c'est sans doute ce qui a poussé Wenders à choisir cette ville plus que toute autre. Sur un plan spatial, c'est aussi une ville aux extrémités du monde pensable dans l'antiquité mais qui a assumé, quelques siècles plus tard, la découverte de continents inconnus. Tout à Lisbonne est contraste : entre immobilité et mouvement ; est-ce dû à la présence du Tage aussi large à cet endroit qu'un bras de mer ? Fleuve majestueux paraissant immobile et pourtant en route vers la mer, formant ouverture sur le monde mais à l'intérieur de la ville. Proximité et éloigne-

ment se conjuguent dans cette ville occupée par un si vaste fleuve que pour aller de l'autre côté d'elle même, il faut embarquer dans un bateau qui une fois arrivé au milieu du fleuve, vous fait côtoyer de lourds cargos ou pétroliers venus du bout du monde. Le familier et l'étrange, le proche et le lointain, l'actuel et le passé, le continu et le discontinu se marient ainsi dans une sorte d'alchimie particulière, peut-être propre à cette ville qui mieux que toute autre capitale européenne a su garder une dimension humaine. Ce n'est pas un hasard que Wenders l'ait choisie pour nous parler de la mémoire et du temps. Rien ne semble devoir bouger dans cette ville immobile et gardée par un fleuve qui a perdu toute précipitation. Et pourtant le vie est là qui reprend et se renouvelle, si la nostalgie du fado n'est plus ce qu'elle était, la voici portée par de jeunes musiciens. À quelques kilomètres en aval, Bélem garde des traces du port qui a vu partir tous ces aventuriers du quinzième siècle qui ont découvert le monde et fait du Portugal un empire maritime gigantesque et pour tout dire démesuré. Est-ce cette « éternité » apparente de leur ville d'origine au bord du fleuve qui a donné le courage à ces marins de prendre de tels risques en parcourant ces océans inconnus, quitte à inventer le fado pour en mesurer la nostalgie ? L'éloignement pouvait en tout cas trouver quelque apaisement par une proximité dans l'affect. Le pouvoir d'engendrement de cette ville est sans aucun doute la conséquence de ce mélange de contrastes que sa géographie et son histoire ont contribué à créer et faire vivre en évitant toute antinomie.

Comme nous le montre Wenders en ponctuant son film des retours de Madredeus, la vie se renouvelle mais il serait trop simple de parler d'une simple circularité du temps. Le temps, et ce qu'il nécessite de mémoire, est un objet complexe. Si on peut distinguer les multiples temps du rythme, de la diachronie, du sens personnel de la durée et bien sûr ne pas les confondre avec les représentations sociales du temps, ce qui constitue l'horaire, il est certain aussi que cet objet psychique est fondamentalement personnel et donc multiple ; il est immobile et en perpétuel mouvement un peu à l'image du Tage qui s'étale par moments derrière Madredeus. Il prend forme différemment selon la nature du véhicule qui le porte ; Wenders a choisi de nous illustrer ici la puissance de la mémoire lorsqu'elle est portée par la voix mais toute évocation du temps remet en piste et en jeux réciproques les autres formalisations du temps.

Il n'est d'ailleurs pas inutile de rappeler que le temps enferme à l'intérieur de lui ce même paradoxe : il nous fait être même tout en devenant différent. Il y aurait là à réfléchir à de nombreuses questions à propos de ce paradoxe fondateur de la temporalité à l'intérieur de nos « espaces » thérapeutiques ; on sait que le cadre apparaît avant tout

comme une organisation temporelle : rythme, durée, interruption, etc. Ne pourrait-on s'interroger sur les conséquences que peuvent avoir ces exigences sur le fonctionnement mental des patients et des thérapeutes ? Les uns en fonction de leur problématique de base, les autres sur les conséquences à long terme que ce type d'organisation peut avoir sur leur espace psychique.

Notre histoire, immobile dans son versant identitaire, est ainsi toujours en changement et recomposition mais alors au delà de notre identité, dans ce qui nous échappe sans cesse et que nous essayons en vain car dans l'après coup de recomposer : c'est en cela que le temps nous maîtrise plus que nous pouvons l'imaginer. Notre histoire est-elle d'ailleurs autre chose que le résultat des nombreux plis et torsions que nous imposons, pour nous faire exister, non seulement aux événements mais aussi à cette intuition elle-même que nous indiquait Kant ; mais torsions d'après-coup dans un temps immuable parce qu'il ne cesse de nous échapper. À ce titre, le temps est donc une fiction nécessaire mais strictement personnelle, faite d'une multiplicité de ces temps individuels enchevêtrés, même si au départ il existe un déterminisme biologique, sans doute rythmique à le faire exister, ce qui explique d'ailleurs la nécessité de cette recherche clinique sur les multiples aspects et facettes de la temporalité.

Les causes obscures

On connaît les propositions de Freud en ce qui concerne les rapports entre le temps et l'Inconscient : ce dernier ne connaîtrait pas la temporalité ; demeurant identique à lui-même dans toute l'histoire de chacun de nous, l'Inconscient échapperait ainsi à cette fatale nécessité qui organise chacune des facettes de notre existence. C'est de cette façon, du moins, que Freud a tenté de nous faire saisir les caractéristiques les plus essentielles de l'Inconscient. Il a établi un lien essentiel, intrinsèque et fort, entre « les causes obscures » propres à notre Inconscient et la temporalité. Quelle que soit notre histoire et nos expériences, elles ne reviendraient vers nous, ou plutôt à notre conscience, qu'inchangées, semblable à elles-mêmes et chargées des mêmes exigences pulsionnelles. Il est sans doute possible que l'origine de nos pulsions, dans leur enracinement biologique, reste identique à elle-même tout au long de notre vie, quoique cela reste à prouver, puisqu'il est difficile d'imaginer qu'elles restent identiques à elle-même malgré tout les changements que nous imposent et notre croissance autant que la vie adulte et la sénescence. Mais même si on admet cette hypothèse, somme toute réductrice, il faut bien avouer, comme psychanalyste, que les hypothèses de Freud, quoique valables en première approxi-

mation, sont fort réductrices quant à la structure très riche du temps. Ce que le film de Wenders nous montre c'est que le temps est une structure polymorphe à la fois immobile, en perpétuel mouvement et transformation. On ne peut se contenter d'opposer, comme l'a sans doute fait Freud, au temps linéaire de l'organisation sociale, un temps subjectif qui lui serait parfaitement immuable et répétitif. Le temps et ses structures se manifestent différemment à différents moments et sous des combinaisons et associations variées. Ce sont ces apparences et ces occurrences multiples qui gardent à l'Inconscient ce label d'imprévisibilité. Mais ce sont aussi ces manifestations qui nous donnent à connaître ce monde interne. L'Inconscient ne nous devient accessible que par les affects et les transformations, torsions et mutations diverses que les pulsions font subir au temps et réciproquement, car c'est bien à ce niveau que le temps pourrait parfois apparaître comme réversible. C'est dans ce travail de transformation de l'Inconscient à la représentation qu'intervient la temporalité dans la mesure où elle autorise cette élaboration, dont l'existence signe par ailleurs la constitution d'un temps propre à chacun de nous. À ce titre, la prise en compte de ces dimensions temporelles constitue sûrement un outil clinique et thérapeutique essentiel quoiqu'encore, le plus souvent, à découvrir.

Or comme nous le montre le film de Wenders, le temps est un objet complexe qu'il est réducteur de vouloir décrire sous les seuls termes de linéaire ou de circulaire. Fait de multiples facettes chacune capable de contraction et de dilatation, de réflexivité spéculaire, le temps de l'Imaginaire est capable de toutes les associations, retournement et valeurs d'après-coup au point qu'il pourrait se faire croire réversible ce qui entre par ailleurs en parfaite incompatibilité avec la pensée, secondarisée, rationnelle. Entre un monde pulsionnel supposé quasi éternel et les modes de pensée propre à la raison, il existe ainsi tout un continuum de temporalités multiples que se chevauchent, fusionnent, se clivent, s'associent et à tout moment donnent sens à notre vécu, dans une sorte de travail permanent et incontournable. Ce sont elles qui nous laissent entrevoir les causes profondes de nos comportements même si celles-ci restent toujours en partie obscures.

C'est pourquoi nous pensons que la dimension temporelle est une dimension essentielle de l'Inconscient. Non pas que les représentations inconscientes ne connaîtraient pas le temps, comme une sorte de propriété particulière mais plutôt que les temps aident à les montrer autant qu'à les laisser dans l'ombre car les manifestations du temps sont multiples, protéiformes et n'autorisent pas d'arrêt sur image (n'en déplaise aux vidéo-maniques du début du film). Tout le film de Wenders balancé entre l'envie de montrer et la volonté de cacher est une parfaite illustration de

ce rapport complexe qui unit le temps à l'Inconscient, le monde des causes obscures à celui représentations. C'est ce qui les rend étrange à notre conscient à moins de les qualifier d'intuitions ce qui n'est peut-être rien d'autre que de mettre un nom sur la possibilité qui nous est offerte de laisser surgir en notre pensée, cette autre forme de représentation qui n'est accessible que dans l'instantané d'un vécu corporel et affectif venu se condenser, fût fort brièvement et de façon très énigmatique, dans notre vie psychique consciente. Nous devons donc renoncer à y avoir accès par la pensée rationnelle autrement que dans l'après-coup et en faisant subir une nouvelle torsion importante à cette intuition en la soumettant aux critères de la pensée rationnelle. L'Inconscient est ainsi et en lui-même totalement inaccessible autrement que dans la fulgurance d'une intuition que la pensée secondaire ne peut que reconstruire dans l'après-coup, alors que l'élaboration inconsciente poursuit ses propres voies et associations, et en les déformant de manière telle que notre connaissance en sera toujours indirecte et biaisée. Telle est la raison foncière pour laquelle Freud a cru bon d'associer le concept de l'Inconscient à la question du temps.

Tel est le sort inévitable de toute enquête de la pensée à propos de ce qui la fonde : notre intuition corporelle portée par le temps. C'est la projection de nos affects dans l'espace et le temps ambigu de la projection sensorielle qui donne accès au monde de la représentation qui fonctionne toujours dans une temporalité dont les caractéristiques sont bien montrées dans le film de Wenders. À ce titre, il est sûr que ces représentations sont mieux portées par d'autres voies sensorielles que celle propre à la visualisation, plus proche du discours rationnel de séparation des causes et des effets par la géométrie qu'il propose. La voix, les goûts et les odeurs sont certainement plus proches des vécus affectifs les plus Inconscients ; ils permettent aussi plus de torsion à l'axe linéaire du temps ce qui les rend moins vulnérables à toute tentative de rationalisation/visualisation ; l'instantané y côtoie l'éternel, le mobile s'associe à l'immuable, le long équivaut au court et le présent peut y recouvrir le passé et le signifié ne se détache que fort peu du signifiant. La cause inconsciente est par définition obscure.

Deux aimables plaisantins

Entre-temps nous avons retrouvé notre réalisateur. Excédé par la présence insistante de ce garçon muet, le preneur de son s'est élancé à sa poursuite ce qui l'a conduit très « naturellement » dans un champ d'ordure où celui qui l'avait invité, se trouvait enfermé à résidence dans une Fiat 500 dépourvue de roues. Il ne pourra s'extraire de ce réduit fort étriqué qu'avec

beaucoup de peine et nous expliquer son projet : il veut remonter le temps en filmant. On comprend d'un coup toutes les incohérences que nous avons dû affronter : les bouts de films épars, son absence et la visionneuse qui ne donnait rien à voir.

Le projet est fou, mais notre héros ne se montre pas rancunier et accepte d'aider son ami dans cette voie bien que plus amusé que convaincu ; il a sans aucun doute lui compris l'ineptie fondamentale du projet qu'on lui propose. Il prête néanmoins son aide et le film se termine sur des images couleurs sépia, où nos deux cinéastes tentent de filmer en remontant le temps. Tout cela se passe à bord de ces tramways de Lisbonne, ouverts de partout, petits et d'un autre âge eux aussi mais seuls capables d'affronter les courbes et l'étroitesse des rues de la capitale portugaise. Cela ressemble d'autant plus à une aimable plaisanterie d'étudiants attardés que nous savons tous à ce moment que l'essentiel est ailleurs : dans la voix, l'obscur et que s'il reste impossible de remonter le temps, le chant et la nostalgie, qu'il véhicule parfois, nous permet de voyager au-delà des limites de temps que nous impose trop souvent notre monde de la rationalité.

Le film a bien montré que plus que du côté du visuel, l'Inconscient est à rechercher du côté du temps et de la mémoire. Wenders a tenté de nous montrer en effet que le retour de l'Imaginaire suppose une dilatation de la temporalité selon toutes ses dimensions possible. Pour reprendre les propos de Freud, nous dirions que loin de méconnaître le temps, l'Inconscient est plutôt porté par celui-ci quand il se déploie et cesse de se cantonner à n'être que la reproduction toute linéaire du temps social. N'est-ce pas au fond ce qui fonde la règle de la libre association.

Bibliographie

- GAUTHIER J-M, 1999, *Le corps de l'enfant psychotique*, Paris, Dunod.
 KANT, 1787, *Critique de la raison pure*, in « œuvres philosophiques », tr.fr. F. Alquié, Gallimard, Paris, 1980.
 SAMI-ALI, 1974, *L'espace imaginaire*, Gallimard, Paris
 1990, *Le corps, l'espace, le temps*, Paris, Dunod.
 1997, *Le rêve, l'affect*, Paris, Dunod.
 WINNICOTT D., 1971, *Jeu et réalité*, tr.fr., Paris Gallimard,

Résumé Freud a établi un lien fort entre Inconscient et temporalité puisque, à l'inverse de toutes nos autres productions personnelles, seul celui-ci ne subirait pas les outrages du temps. Ce texte tente de montrer l'importance et la richesse de cette intuition freudienne à travers l'analyse du film de W. Wenders, « Lisbon story ». Il nous faut alors, pour reprendre les propos de Freud, constater que la structure de nos temporalités intérieures est complexe, à la fois immuable et en perpétuelle transformation.