

Introduction

DU SYMBOLIQUE AU RÉEL : LA RÉPÉTITION DANS LE CHAMP DE LA PSYCHANALYSE ET DE LA CRÉATION

Joseph DELAPLACE

Si dès le XIII^e siècle, le verbe répéter prend le sens, désormais commun, de « redire, exprimer de nouveau », l'étymologie nous en offre d'autres acceptions¹, notamment celles de « ramener à sa mémoire » et de « revendiquer, réclamer ». Ces deux définitions ouvrent un champ d'action intéressant, en amont et en aval du présent insistant de toute répétition ; il s'agit, dans le premier cas, de retrouver, dans le second, d'attendre et de vouloir s'approprier quelque chose. Si l'on prend en compte ces dimensions de manière conjointe, se dessine un mouvement temporel double, tendu vers le passé et l'avenir. La notion de demande, la quête, la pétition qui devient ré-pétition, traverse quant à elle l'ensemble des significations attachées au terme.

Telle que nous nous proposons de l'aborder dans cet ouvrage, la répétition est une catégorie ouverte aux dimensions multiples du temps, ainsi qu'à l'altérité. En cela, elle est en prise avec le processus créateur ; les constellations de sens qu'elle active et traverse sont propres à nourrir une réflexion approfondie sur celui-ci. Corrélativement, la répétition travaille le sujet humain. Elle est « unique à être nécessaire² », et échappe à l'emprise du signifiant, ouvrant sur la dimension du non symbolisable, de l'indicible, ce que Lacan nomme le Réel. Création et répétition se rencontrent également à cet horizon. C'est dans cette double perspective que nous avons souhaité tresser l'art et la psychanalyse au sein de ce recueil.

Si l'universalité et la transversalité du concept de répétition contribuent à cette ouverture que nous appelons de nos vœux, elles concourent également à en éponger l'originalité et l'efficacité, au profit des acceptions les plus courantes, telles que la duplication, la remémoration, l'itération. Il s'agit, dès lors, de

1. Centre national de Ressources Textuelles et Lexicales : [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/r%C3%A9p%C3%A9ter>], consulté le 17 octobre 2013.

2. LACAN J., « D'un dessein » (1966), *Écrits I*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 366.

prendre en compte la pluralité et les multiples incarnations d'une telle catégorie sans pour autant en diluer l'essence. On pourra s'inspirer de la démarche de Walter Benjamin qui, dans sa fameuse thèse d'habilitation refusée par l'université, intitulée *Origine du drame baroque allemand*, avait extirpé la notion d'« origine » de ses significations usuelles, la replaçant dans une perspective dynamique, et recentrant ses lignes de force sur une temporalité double :

« L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert³. »

Cette appréhension du concept d'origine en tant que processus absorbant le passé pour mieux s'ouvrir au futur entre en résonance avec une conception émancipée de la répétition. Cependant, afin de saisir en quoi cette dernière, en tant qu'elle agglomère en elle ces diverses dimensions du temps, acquiert une présence surprenante, en constante vibration et constructive, on peut également l'envisager, au prisme de la triple temporalité convoquée par la philosophie nietzschéenne, comme une catégorie relevant du *Kairos* des grecs. Elle rencontrerait alors, en l'une de ses étapes du moins, l'éternel retour, en tant que celui-ci se saisit du différent pour le ramener dans le présent. Cette traversée du temps mène, *in fine*, à un moment déterminé et habité par la création, à un présent de l'art, et c'est en cela qu'elle a maille à partir avec nos interrogations collectives sur l'acte de création. Le temps de l'*Aiôn* (du grec ancien, signifiant « durée de vie », « éternité ») suspend celui, linéaire, de Cronos. *Aiôn* est le pur instant, mais qui manque toujours à sa propre place, un instant perdu. La continuité historique est brisée, elle éclate, elle est suspendue, comme en apesanteur. C'est cette rupture qui prépare l'avènement du *Kairos*, la rencontre entre l'instable et le moment opportun. « C'est le moment de l'œuvre d'art. Le moment de Vérité de l'artiste et non plus celle de l'Être, de l'ontologie, de la métaphysique⁴. » Si la répétition se trame au présent, il faudrait donc ajouter qu'il s'agit non seulement d'un présent ouvert sur les deux directions de la flèche du temps, mais aussi sur l'insaisissable instant perdu que la suspension opérée par l'*Aiôn* vient toucher. En ce sens, la répétition se fait bien l'index d'une absence, d'un manque, d'un trou dans le savoir et dans la structure de l'être.

3. BENJAMIN W., *Origine du drame baroque allemand* (1925), Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

4. SERGEANT P., *Nietzsche. De l'humour à l'éternel retour*, Paris, La Différence, 2010, p. 25.

La dimension d'altérité est également un facteur de lien entre création et psychanalyse, si l'on s'accorde, avec Adorno, sur le fait que l'art « se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas⁵ ». Il médiatise son *autre* au sein de ses constructions diverses. Plus précisément, il « est pour soi et ne l'est pas; il manque son autonomie sans ce qui lui est hétérogène⁶ ». C'est ce qui fait à la fois sa force et sa fragilité. Car l'œuvre d'art est constamment en équilibre instable, momentané, « très comparable à l'équilibre psychologique du moi et du ça⁷ ». Ce rapport à la fois structurel, problématique, tensionnel, à l'altérité, est aussi au travail au cœur du sujet humain, dont l'identité et l'intégrité, se construisent en une relation complexe à l'autre. Lacan a conceptualisé cela avec les catégories du petit *autre* et du grand *Autre*, ce qui, « antérieur et extérieur au sujet, le détermine néanmoins⁸ ».

L'autre, sans majuscule, a à voir avec la constitution du moi, en fonction de ce que le sujet développe comme identifications imaginaires à ses prochains. La dimension d'altérité, en ce cas, se trouve en quelque sorte résorbée, le sujet retournant cette relation à l'autre au profit de son moi propre. En revanche, l'Autre avec majuscule se démarque de cette sorte de partenaire imaginaire du sujet; il a à voir avec le discours, il git au sein du langage, de l'ordre symbolique, sans qu'aucun signifiant précis suffise à en rendre compte. L'Autre du langage donc⁹, à travers lequel se trame la dialectique, répétitive, du désir, et qui suppose toujours une altérité qui, elle, ne se résorbe pas.

Pour l'art comme pour le sujet humain, le rapport à l'altérité pose la question, sensible, des frontières. La nécessaire formalisation de l'œuvre établit des limites, des territoires, temporels et spatiaux, soumis à tension, parfois mouvants, souvent mis à l'épreuve par les processus mêmes qui les ont déterminés. Le dedans et le dehors, l'endroit et l'envers se trouvent questionnés avec insistance, cela participe du dynamisme, de l'énergie intrinsèque propre à l'art. La vie psychique s'ordonne, quant à elle, à partir d'un Autre trans-individuel, relevant du langage, dans lequel « le sujet va chercher à se situer, dans une recherche toujours à reprendre, puisque nul signifiant ne suffit, en même temps, à le définir¹⁰ ». Dans les deux, cas se profile une quête de la différence, au sens d'une certaine extériorité, dont la complexité tient à ce qu'elle s'ancre dans un processus supposant, à l'inverse, l'élaboration d'un *topos*, donc de limites. La

5. ADORNO Th. W., *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksiek, 1995, p. 17-18.

6. *Ibid.*, p. 22.

7. *Id.*

8. CHEMANA R. (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 28.

9. L'Autre du langage engage ce que Lacan nomme le Nom-du-Père, irréductible au père en tant que personne, et aux rapports humains (de rivalités, d'amour etc.) qui s'instaurent avec lui, mais qui concerne la place du Père dans le discours.

10. *Dictionnaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 28.

dialectique identité – différence prend alors fonction d'instauration, assure le fragile équilibre entre un dehors et un dedans qui se médiatisent mutuellement.

L'intégrité de l'œuvre d'art est assurée, notamment, par la répétition, qui en modèle les identités internes, alors même que son processus, projette littéralement le matériau et la forme, hors de ses limites. Et si la répétition se déploie inévitablement au niveau structurel, ou génétique, d'une œuvre, elle est également susceptible d'en affecter la dimension expressive, lorsque le créateur en circonscrit et en sculpte précisément les manifestations.

La psychanalyse aussi s'est trouvée confrontée au caractère duel d'une répétition qui soutient la dialectique complexe du désir. Freud, dès 1914, envisage une bipartition entre la répétition « en acte » d'un matériel psychique obliéré par le refoulement, et la remémoration comme visée de la cure¹¹. Mais simultanément, il prend bien soin d'indiquer qu'aussi longtemps qu'il restera en traitement, le patient « ne se libérera plus de cette contrainte de répétition ; on comprend finalement que c'est là sa façon de se remémorer¹² ». Le transfert lui-même est envisagé comme un fragment de répétition, et le passé refoulé du patient affecte non seulement ses rapports, fantasmés et réels, avec l'analyste, mais aussi l'expérience qu'il fait du monde extérieur et de la vie. C'est là un aspect qui prend toute son importance dans le domaine de la création. Si la répétition n'est pas seulement la résultante pathologique d'un ensemble de souvenirs entravés, mais aussi une forme de mémoire en acte et l'un des moteurs de la cure, elle acquiert une épaisseur dont une simple opposition binaire ne pourrait rendre compte ; ce point de vue permet aussi d'appréhender la répétition comme une catégorie dynamique en ses diverses manifestations, et de dépasser l'idée d'une opposition pure et simple entre bonne et mauvaise répétition. C'est en ce sens qu'il faut comprendre, avec Deleuze, que « sans doute la répétition est-elle déjà ce qui enchaîne ; mais si l'on meurt de la répétition, c'est elle aussi qui sauve et qui guérit, et qui guérit d'abord de l'autre répétition¹³ ».

Entre 1914 et 1920, Freud continue à élaborer le concept de répétition, repartant de l'opposition de deux termes, le deuil et la mélancolie, puis explorant l'univers de l'étrangement inquiétant (*Das Unheimliche*), un parcours qui le mène à la butée d'un *Au-delà du principe de plaisir* en 1920. La manière dont le père de la psychanalyse envisage l'appauvrissement pathologique d'un moi se retournant contre lui-même à la lumière d'une répétition transformée de processus infantiles¹⁴ est intéressante, dans la mesure où la mélancolie, elle aussi, possède plusieurs versants. Julia Kristeva, notamment, a montré, chez des auteurs comme Nerval, Holbein, ou encore Dostoïevski, que « les arts semblent

11. FREUD S., « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), *Œuvres complètes*, vol. 13, Paris, PUF, 2005, p. 190.

12. *Id.*

13. DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

14. FREUD S., « Deuil et mélancolie » (1915), *Œuvres complètes*, vol. 13, Paris, PUF, 2005, p. 261-280.

indiquer quelques procédés qui contournent la complaisance et qui, sans renverser simplement le deuil en manie, assurent à l'artiste et au connaisseur une emprise sublimatoire sur la Chose perdue¹⁵ ». On voit ici le chemin qui se dessine, depuis le deuil jusqu'à la création, en passant par la répétition propre à la mélancolie. Freud arrime également sa réflexion à un fragment de Shakespeare, et s'interroge sur ce que répète une femme mise en scène par Ibsen dans *Rosmersholm* (1886) lorsque, ayant provoqué le suicide de sa rivale dans le but de gagner le cœur d'un homme, elle refuse finalement le mariage avec celui-ci. Un passage à l'acte incestueux, étant jeune, et qui supposait la mise à l'écart de sa propre mère, s'inscrit comme le traumatisme se déployant de nouveau dans cette quête de l'homme aimé mise en scène par le dramaturge. Un pas de plus vers l'art s'effectue lorsque Freud situe l'*Unheimliche* dans le champ de l'esthétique, et qu'il évoque le thème du double dans *Les élixirs du diable* de E. T. A. Hoffmann. Le double est lié au phénomène de « dédoublement du moi, division du moi, permutation des moi [ainsi qu'au] constant retour du même, la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire celle des noms à travers plusieurs générations successives¹⁶ ». Initialement définie comme un sentiment ressenti face à l'anciennement connu, au depuis longtemps familier, l'inquiétante étrangeté se trouve arrimée de manière de plus en plus évidente à la contrainte de répétition¹⁷ et à la création. Freud précise que l'art a la capacité de décupler l'*Unheimlich*. Il ne s'agit pas tant des événements extraordinaires, magiques, étranges, qui émaillent les contes, sans plus de précisions, le Viennois affirme que les créateurs peuvent user de subterfuges qui ont pour effet d'« intensifier et de multiplier l'inquiétant bien au-delà de la mesure possible dans l'expérience de vie¹⁸ ».

Le dernier jalon important de cette élaboration du concept de répétition chez Freud est, en 1920, la mise à jour d'une « contrainte de répétition qui passe outre au principe de plaisir¹⁹ ». Fidèle à ses travaux antérieurs, le psychanalyste exemplifie ce processus à partir d'un extrait de *La Jérusalem délivrée* (1581) du Tasse. Dans ce passage célèbre, Tancredi a tué sans le savoir sa bien-aimée Clorinde, qui combattait sous l'armure ennemie, et il lui fait de nouveau du mal

15. KRISTEVA J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 109.

16. FREUD S., « L'inquiétant » (1919), *Œuvres complètes*, vol. 15, Paris, PUF, 2002, p. 151.

17. « Dans l'inconscient animique, en effet, on peut reconnaître la domination d'une contrainte de répétition émanant des motions pulsionnelles, qui dépend vraisemblablement de la nature la plus intime des pulsions elles-mêmes, qui est assez forte pour se placer au-dessus du principe de plaisir, qui confère à certains côtés de la vie d'âme un caractère démonique, qui se manifeste très nettement dans les tendances du petit enfant et qui domine une part du cours de la psychanalyse du névrosé. Nous sommes préparés par toutes les considérations précédentes à ce que soit éprouvé comme inquiétant cela même qui peut faire penser à cette contrainte de répétition interne » (*ibid.*, p. 172).

18. *Ibid.*, p. 186.

19. FREUD S., « Au-delà du principe de plaisir » (1920), *Œuvres complètes*, vol. 15, Paris, PUF, 2002, p. 293.

lorsqu'il fend un arbre de son épée, sans imaginer que ce dernier retient Clorinde sous l'effet d'un charme. *Au-delà du principe de plaisir* est un texte plus complexe et plus dense que les précédents ; il relate également le désormais célèbre épisode du *Fort-Da*, devenu l'un des paradigmes du comportement répétitif infantile. L'observation de son petit-fils jetant et ramenant une bobine depuis son lit révèle l'importance d'une répétition qui vise la production de nouveau dans la similarité même de ses manifestations. À travers ce paradoxe, souligné par Lacan, que « tout ce qui, dans la répétition, se varie, se module, n'est qu'aliénation de son sens²⁰ », se profile le pouvoir d'une différence qui se loge au sein de l'identité. Si l'on prend au sérieux « la diversité plus radicale que constitue la répétition en elle-même²¹ », la trajectoire du même à l'autre se fait intégralement au cœur de cette répétition, ce qui lui confère en tant que telle le potentiel d'ouverture et de construction dont nous évoquions la nécessité au début même de cette préface. De plus, ce que retrouve l'enfant dans l'exactitude du jeu réitéré, c'est la béance ouverte par l'absence de la mère, un effet de perforation du à l'impossible quête de la signifiante comme telle, qui fait effet de rencontre avec le Réel. On touche alors à la trajectoire, bien plus déterminante encore car tramée d'altérité, du même à l'Autre.

C'est cette question du registre du Réel qui va se trouver au cœur de l'élaboration lacanienne du concept de répétition, entre 1953 et 1964. Plus précisément, il s'appuie en premier lieu sur l'insistance des signes, envisageant alors la répétition sous le sceau du symbolique, et vise progressivement le registre du Réel, rejoignant et resserrant ainsi l'intuition freudienne de 1920, qui consistait à envisager la répétition comme sceau de la pulsion de mort.

Dès la seconde année de son *Séminaire*, Lacan consacre plusieurs séances à la lecture d'*Au-delà du principe de plaisir*, en y adjoignant un sous-titre général : *La répétition*²². Il s'efforce de montrer que la répétition, d'une part est prise dans les rets du langage, d'autre part détermine les rapports entre le sujet et une myriade d'objets se substituant à celui lui ayant procuré la satisfaction originelle. Dans son intervention sur *La Lettre volée* (1955), Lacan prend pour prétexte la nouvelle d'E. A. Poe (*The Purloined Letter*, 1844), afin mieux cerner la place et le rôle de la répétition dans l'ordre symbolique. À partir de chaînes constituées de symboles (+ et -) assemblés par trois, il fait émerger un certain nombre de possibilités et d'impossibilités de succession, élabore un graphe, et anticipe l'imbrication des registres symbolique et Réel, dans la mesure où « un trou s'ouvre que constitue un certain *caput mortem* du signifiant. [...] Voilà qui suffit

20. LACAN J., *Le séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, séance du 12/02/1964, Paris, Le Seuil, 1973, p. 60.

21. *Id.*

22. LACAN J., *Le séminaire*, Livre II, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, p. 1078.

à le suspendre à de l'absence, à l'obliger à répéter son contour²³ ». Ces travaux éclairent certains aspects de la création. L'écriture musicale, par exemple, permet d'accroître le nombre de chaînes superposées et imbriquées, d'élaborer « un réseau plus complexe et mobile que celui que révèle le langage, car la limite y excède celle des mots. Ceux-ci découpent la matière verbale pour produire phonèmes, morphèmes, mais les incisions que le langage musical pratique dans la matière sonore sont infiniment plus subtiles. Elles se multiplient sur de nombreux axes et agissent presque comme des projectiles, entaillant la surface de leurs frappes²⁴ ». Et ces chaînes entremêlées et labiles, ce foisonnement de signes, constituent « la double tentative de fabriquer ces bandages qui serrent au plus près une consistance invisible, et de les défaire pour être en prise directe avec cette force qu'ils cachent et soulignent simultanément²⁵ ».

Tout le travail de Lacan après *La lettre volée* consiste à glisser progressivement de l'inconscient symbolique, si l'on veut, à l'inconscient Réel. Il en a isolé ces deux niveaux sous l'appellation de l'*automaton*, ou insistance des signes, avec une forme de répétition mécanique, et la *tuchê*, rencontre ratée avec le Réel. La répétition se démarque de plus en plus de toute remémoration, de tout retour, pour se focaliser sur le présent d'un rendez-vous toujours manqué. Freud l'avait pressenti, sous les hospices du destin certes, en évoquant Le Tasse et la rencontre deux fois avortée entre Tancredi et sa bien-aimée. Lacan, lui, repart du rêve « Père, ne vois-tu donc pas que je brûle ? » relaté par Freud dans le dernier chapitre de *L'interprétation des rêves*, et mettant en scène un père qui s'endort dans la chambre jouxtant celle où repose la dépouille de son fils, gardée par un vieillard. Le père rêve que l'enfant lui prend le bras en lui posant cette question qui a donné son nom à la séquence onirique. Dans la réalité, le vieillard s'est lui aussi assoupi, laissant choir une chandelle qui a enflammé le bas du linceul. Ce rêve offre à Lacan la possibilité de clarifier la distinction entre la réalité et le Réel. Un accident survenu par hasard (la chute de la bougie) offre prise à une nécessité subjective (la rencontre manquée avec le Père). Ceci, nous dit Lacan, fonctionne *comme* dans une répétition, et « c'est comme si dans le hasard l'accident de la réalité faisait métaphore du réel²⁶ ». L'enfant mort, ici, vient à la place de l'objet manquant. « Le secret du rêve, ce n'est pas qu'il fasse revivre le fils, c'est que mort il représente et présente le plus poignant de l'objet qui manque. C'est sur ce même point que Lacan fait une reprise du *Fort-Da*

23. LACAN J., Séminaire sur « La Lettre volée », *Écrits I*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 50. Ce séminaire est prononcé le 26 avril 1955. On trouve la transcription de la séance dans le *Séminaire*, Livre II, (*op. cit.*, p. 261-279.). Lacan réalise ultérieurement une version écrite plus étoffée (1956), à laquelle nous nous référons ici.

24. MAIDA C., « Ça écrit ça écrit ça écrit ça... », *Filigiane* 6, « Musique et inconscient », Paris, Delatour, deuxième semestre 2007, p. 151.

25. *Ibid.*, p. 158.

26. SOLER C., *La répétition dans l'expérience analytique*, cours du 02/12/2009, Formations cliniques du Champ lacanien, Collège clinique de Paris, 2010, p. 28.

[dans la mesure où] la bobine représente non l'absence de la mère mais la part de lui-même que le sujet marqué par le signifiant, ici minimal, *Fort-Da*, la part qu'il a perdue, celle qui s'écrit *a*²⁷. » En ce sens, la répétition est toujours déjà là, entière, dès la première fois, elle est de structure. C'est peut-être ce que voulait nous dire Kierkegaard lorsque, dans son essai sur *La Reprise*²⁸, il tente en vain de revivre à l'identique la représentation d'une pièce au Königstädter. Deleuze a donné quant à lui l'exemple des fêtes, comme l'idée de porter à la N^e puissance quelque chose d'unique ; on répète donc un événement premier, mais comme on ne peut pas, dans ce cas, le répéter au sens courant du terme, on dit plutôt que l'on « fête » cela. Le philosophe, du coup, se demande si ce ne serait pas l'événement premier qui répète à l'avance toutes les commémorations ultérieures.

La question des rapports entre sujet et objet(s) travaille l'art de la manière la plus profonde et la plus intime. La création, à l'état embryonnaire, c'est dans le sujet que cela se passe, c'est du sujet en effervescence. Et petit à petit, de ce sujet, se dégage un objet, dont le créateur, *in fine*, se sépare. Ce clivage se profile de différentes manières selon le médium concerné : un écrivain dira que ses personnages commencent à vivre leur propre vie sous sa plume, un compositeur pourra sentir – comme Mozart – que l'œuvre est déjà achevée mentalement, et qu'il n'a plus qu'à en coucher les notes sur papier, comme sous l'effet d'une dictée. De nos jours, il n'est pas rare que des musiciens réalisant un enregistrement affirment ne plus jamais l'écouter, une fois la maquette terminée. Les hommes sont ainsi voués à générer des objets et à s'en séparer en les livrant à l'admiration de leurs semblables, comme témoignages esthétisés d'une époque, d'un contexte, des tensions, désirs et utopies qui les traversent et qui travaillent le sujet, dans sa dimension individuelle et collective. Être amateur d'art, auditeur, spectateur, lecteur, c'est aussi ne pas loucher, cette fois, la rencontre avec l'objet « L'art libère la vie que l'homme a emprisonnée », affirmait Gilles Deleuze dans un bel entretien. Le philosophe précisait également que l'art ne guérit pas, ne soigne pas, ne calme pas, mais magnifie plutôt l'expérience de la vie, qui consiste elle-même à duper, dissimuler, éblouir, séduire. L'art sélectionne, redouble, répète, ceci. La création est aussi une force de résistance à la bêtise et à la vulgarité, à ce que le Deleuze appelait *la honte d'être un homme*. Interroger la répétition dans le processus créateur, c'est aussi soulever toutes ces questions fondamentales, et c'est observer de quelle manière les êtres parlants, les parlêtres comme disait Lacan, se jouent, à leur tour d'une répétition qui les travaille, les détermine, les entrave, au plus intime de leur Être. Les artistes s'attachent à faire de la répétition non seulement une nouveauté, mais aussi une liberté et une tâche de la liberté. C'est dans cette optique que Deleuze écrit que « dans la répétition, il y a à la fois tout le jeu mystique de la perte et du salut,

27. *Ibid.*, p. 28-29.

28. KIERKEGAARD S., *La Reprise* (1843), Paris, Flammarion, 1990.

tout le jeu théâtral de la mort et de la vie, tout le jeu positif de la maladie et de la santé²⁹ ».

Tout comme la répétition, la notion de création est paradoxale : considérée après-coup, celle-ci apparaît prédéterminée, pour ne pas dire prédestinée, en tant que produit objectif du *Kunstwollen*, schème d'un peuple ou d'une époque ; dans son jaillissement cependant, elle est vécue comme un acte de pleine liberté. Il s'agit dès lors de penser un processus tendu entre la somme des expériences collectives qui s'agglomère en chacune de nos actions, et un désir fondamental de différence appréhendé comme appétit de l'autre et antidote au solipsisme.

Si nous nous proposons ici d'entrer de plein pied dans le théâtre de la répétition, ça n'est ni dans le but de plaquer artificiellement des catégories issues de la psychanalyse sur l'art, ni dans l'optique d'orienter nos propos vers une forme de psychobiographie des créateurs ou encore d'une psychanalyse de la création. Nous souhaitons penser le champ de l'art et celui de la psychanalyse comme susceptibles de s'enrichir mutuellement à travers des rencontres, avec tout ce que cela comporte en terme de diversité, d'ouverture et d'imprévu, dans un esprit non seulement pluridisciplinaire, mais véritablement transdisciplinaire ; cette nuance signifie que nous ne nous satisfaisons pas d'une juxtaposition entre thématiques et disciplines, mais que nous aspirons à en traverser les univers en nous appuyant sur la notion de répétition.

Si tout commentaire, tout écrit, est une interprétation, une lecture, il est fondamental d'interroger l'art non seulement dans l'optique d'une analyse de ses objets divers, mais aussi dans sa production même, et en tant qu'il engage le corps. C'est pourquoi les contributions sont ici réunies sous l'égide des trois catégories que sont le *Corps*, la *Praxis* et les *Lectures*. Cette tripartition n'est pas pensée comme un cloisonnement ; ainsi les trois parties de l'ouvrage restent étroitement interdépendantes l'une de l'autre. Les articles ont été regroupés en fonction de leur angle d'approche, selon qu'ils privilégient l'une ou l'autre de ces dimensions, étant bien entendu que la *Praxis* est inséparable d'une mise en jeu du *Corps*, et que l'ensemble des réflexions constitue une *Lecture*.

Qu'il s'agisse de montrer, à partir de l'observation des activités d'un jeune artiste, qu'il est possible de saisir une dimension créative au cœur même de procédés de type mécanique, où de cerner en quoi les rapports au texte développés par un artiste comme Serge Gainsbourg sont l'index d'une jouissance visant à extraire le Réel et la musicalité latente de la langue (*lalangue*), la dimension du corps se déploie dans toute la diversité de ses manifestations, au sein de la première partie. La duplication d'êtres humains, la présence inquiétante de corps désenchantés, dans les œuvres plastiques contemporaines de Catherine Bay et Vanessa Beecroft, le travail de la mémoire corporelle dans l'improvisation

29. DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 13.

dansée chez William Forsythe, sont autant d'entrées qui permettent d'éclairer, autant que possible, le mystère des liens entre le soma et la psyché.

La seconde partie offre une prise dynamique sur la création, ses processus, ses contradictions et ses conflits. L'inachevé et la répétition qui caractérisent l'écriture de Shakespeare, revisités par le travail d'un metteur en scène comme Daniel Mesguich, y côtoient une analyse de la polysémie des répétitions dans la pratique du jazz, mais aussi dans la poésie et la musique du monde arabo-musulman. La représentation du corps féminin chez Picasso, montrant un savoir mis en forme sur la structure du sujet et du fantasme, ou encore l'imbrication de la répétition et de la remémoration dans le théâtre d'Elfriede Jelinek, constituent quelques jalons propres à enrichir notre connaissance d'une *praxis* aux multiples visages.

La troisième partie, enfin, constitue une étude approfondie de la répétition, nécessitant à la fois une prise de distance nécessaire à l'interprétation de ses manifestations variées, et un ancrage analytique au cœur même de ses écritures. Cette double perspective est illustrée, d'une part, par des contributions centrées sur le concept de répétition, entre autres la mise à jour des stades hystérique, historial et historique que traverse, au cours du temps, la dialectique répétition/création, ou la réflexion sur la possibilité ou l'impossibilité de penser la répétition; d'autre part des contributions dépliant les procédés répétitifs afin de dévoiler leur potentiel à la fois constructif et expressif : une approche topologique de l'écriture musicale de Debussy, le tressage de la fragmentation et de la répétition avec le thème de la folie dans le *Wozzeck* d'Alban Berg, la question de l'unique et de la série dans la sculpture de Hesse, Brancusi et Rodin, ou encore le questionnement des figures de rhétorique dans la langue française.

Au-delà de ces catégorisations à visée méthodologique et pratique, cet ouvrage se veut une contribution originale à la compréhension du concept de répétition et des phénomènes qui lui sont liés; nous espérons ainsi poser un jalon vers une appréhension renouvelée des pratiques artistiques et des œuvres, à l'aune de la connaissance des mécanismes propres au sujet humain que la psychanalyse nous apporte.