

Le regard et l'étranger

Rajaa Stitou

DANS **CHAMP PSYCHOSOMATIQUE** 2007/2 n° 46 , PAGES 115 À 125
ÉDITIONS **L'ESPRIT DU TEMPS**

ISSN 1266-5371

ISBN 9782847951035

DOI 10.3917/cpsy.046.0115

Date de mise en ligne : 14/02/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-2-page-115?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Le regard et l'étranger

Rajaa Stitou

C'est dans sa connexion avec l'étranger que le regard tient lieu de paradigme dans la théorie analytique en donnant toute sa portée à la conceptualisation freudienne de la pulsion qui, en tant que ressort du désir, reste au fondement de toute subjectivité, de toute perception.

La grande révolution freudienne est d'avoir montré que l'étranger est au cœur du sujet du fait de sa division. C'est ce qui l'habite et le dépasse à la fois. C'est tout au long de son œuvre que Freud présentifie cette étrangeté qui fait événement pour le regard, par-delà le voile de l'image, qu'il s'agisse du regard de la Méduse, de l'aveuglement d'Œdipe pour avoir vu ce qu'il savait depuis toujours, ou encore de la cécité hystérique. Mais c'est avant tout sa propre expérience de l'étrangeté qui lui permet d'élaborer sa pensée et d'ouvrir le regard clinique, par-delà la toute puissance du visible. Il n'est pas inutile de rappeler ici au moins deux événements cruciaux qui ont marqué son trajet :

- Tout d'abord, on se souvient de sa fascination pour la sculpture de Moïse de Michel-Ange. Il y voit la colère du héros qui semble, d'un « regard dédaigneux et courroucé » lui reprocher de trahir le premier commandement biblique. Cet arrêt face à l'image de celui qui a formulé le commandement qui interdit toute représentation fait énigme pour lui, et le travaille au point d'en faire l'objet de sa recherche. Avec Œdipe, Moïse prendra figure de mythe. Il occupera une place centrale. C'est avec lui que Freud achève son œuvre, œuvre qui restitue au père son étrangeté et qui invite le lecteur à appréhender le visible à partir de l'invisible qu'il contient et le transcende. Ce que nous dit Freud dans « l'Homme Moïse et le

Rajaa Stitou – Maître de conférences en psychopathologie clinique,
Université Paul Valéry Montpellier III. 30 rue Foch 34000 Montpellier.
rstitou@wanadoo.fr

Champ psychosomatique, 2007, n° 46, 115-125.

monothéisme » (1939), c'est que l'origine que s'accorde un peuple est toujours soutenue par de l'étranger, et c'est cet étranger quant à l'appartenance et au destin qui se déploie, migre d'un monothéisme à un autre.

En nous montrant que le père est toujours Autre et que le meurtre symbolique est un fait langagier, Freud se distancie de la capture mortifère du tout voir, tout savoir, et tout pouvoir. Il pointe ainsi l'indicible qui habite toute nomination, indicible que les hommes depuis toujours ont essayé de subvertir non sans ravages et sans dérapages avec les moyens de leur temps.

- On se souvient également de la halte troublante de Freud à Athènes en 1904. Lorsque à la suite de circonstances imprévues, il se retrouve sur l'Acropole avec son jeune frère Alexandre, il doute de la réalité de ses perceptions : « (...) je suis maintenant sur l'Acropole, seulement je ne peux le croire (...) ce que je vois là n'est pas réel »¹. Devant le temple d'Athènes, d'Œdipe et d'Eros, la vision de Freud se brouille. Bien plus qu'une fausse reconnaissance, Freud découvre ce qu'il a vu devant les images de l'Acropole lorsqu'il était enfant. Mais il découvre aussi son refus de croire en cette réalité qui paraissait inaccessible. Ce moment de déréalisation proche de la dépersonnalisation sera ramené plus tard à travers l'interprétation qu'il en donne à « ce trait psychotique » fondamental chez l'être humain, qui n'est pas sans évoquer ce que Lacan formule à travers « la forclusion non pathogène du sens ».² C'est ce trait commun aux névroses, psychoses et perversions qui fait que selon Freud « sentiments d'étrangeté et dépersonnalisation font partie de la même catégorie ».³ Si ces sentiments d'étrangeté « sont très fréquents dans certaines affections psychiques, nous dit-il, ils ne sont pourtant pas inconnus de l'homme normal, ils jouent un peu le rôle des hallucinations accidentelles chez les gens sains ».⁴ Ce que ces sentiments d'étrangeté ont tous en commun, nous dit-il encore, ce sont des défenses, « ils veulent éloigner quelque chose du moi »⁵. « Or, précise-t-il, les nouveaux éléments qui peuvent nécessiter une réaction de défense proviennent de deux sources différentes, du monde extérieur et du monde intérieur, des pensées et des tendances qui surgissent dans le moi. Cette alternative correspond peut-être à la différence entre les sentiments d'étrangeté proprement dit et les dépersonnalisations ».⁶

Ce sentiment d'étrangeté n'est pas sans rappeler ce que Graziella Magherini, psychiatre italienne appelle « le syndrome de Stendhal », en référence à un étrange épisode vécu par l'écrivain Stendhal⁷, et rapporté dans son livre *Rome, Naples et Florence*. En effet, lors de sa première visite à l'église Santa-Croce, Stendhal ressent une violente angoisse après une contemplation des fresques du Volterrano. La

1. Freud S., 1936, p. 223-226.

2. Lacan J., 1975-76, p. 320.

3. Freud S., 1936, opus cité, p. 227.

4. Opus cité.

5. Opus cité.

6. Opus cité.

7. Voir à ce propos le remarquable ouvrage de Haddad G. et A., 1995.

lecture du poème de Foscolo, « Les sépulcres », inspiré par l'église et par les tombeaux d'hommes illustres parviendra à dissiper son malaise. Pour G. Magherini, de nombreux voyageurs visitant Florence sont saisis par un malaise proche de ce que rapporte Stendhal. « Leur humeur s'assombrit, devient dépressive et ils éprouvent parfois une importante impression de dissolution de leurs limites, de morcellement et de sensation de quitter leur corps. »⁸ Cet ébranlement transitoire inhérent à l'émotion ressentie face à la « force de l'image » générée par l'œuvre d'art varie en fonction des différences culturelles. L'Italien par exemple, qui a baigné dans des images religieuses serait moins affecté que le voyageur provenant d'autres horizons.

De même, l'Américain dont le regard, comme on pourrait le supposer, est bordé par d'autres références mythiques, subirait le « choc de l'image » avec beaucoup moins d'intensité que l'Européen. Or, l'expression d'un trouble, d'une émotion, qui peut certes varier non seulement en fonction des cultures mais aussi en fonction des sujets qui participent singulièrement à cette culture, peut trouver des formes autres que celles qui sont données à voir d'une manière spectaculaire (mutisme par exemple).

G. Magherini note par ailleurs que « le syndrome de Stendhal » peut déclencher une confusion mentale allant jusqu'à la bouffée délirante.

On ne peut cependant regrouper dans une même catégorie cette expérience de l'étrangeté qui ne relève pas forcément du pathologique. Les troubles décrits par G. Magherini peuvent survenir chez tout sujet confronté au dépaysement ou à un événement nouveau dans sa vie, qui dérange ses habitudes et qui déplace son regard sur le monde.

Cette irruption de l'étranger qui n'est autre que l'inconscient, et qui ne peut que s'éprouver, vient disjoindre le mot de la chose, le signifiant du signifié ; elle vient abolir les catégories du temps (l'inconscient ignore le temps de Chronos), et les perceptions habituelles pour laisser place à une perception étrangement intime de l'absence d'unité en soi, d'où l'état de confusion. Quoi de plus étranger à l'homme que son inconscient qui lui montre qu'il y a une limite à la possibilité de voir et de dire.

L'étranger concerne tout sujet qu'il soit psychotique ou névrosé, mais ce qui les fait se distinguer, c'est que dans la psychose, ce qui n'a pu être l'objet du refoulement sera rencontré dans le réel, soit dans l'hallucination, soit dans le délire.

Dans la névrose, l'échec du refoulement conduit à la création de formation de l'inconscient qui nous montre comment le plus intime se révèle en même temps comme le plus étranger. Freud nous a appris que le surgissement de l'inconscient a lieu à travers le rêve,

8. Cité par Haddad A. et G., 1995, p. 84.

l'acte manqué, le mot d'esprit mais aussi une rencontre, une œuvre d'art qui se présentent à nous comme une énigme à déchiffrer et qui nous font dire dans l'après-coup : « qu'est-ce qui s'est passé ? », « qu'est-ce que ça veut dire ? » ou encore « non ce n'est pas moi ».

Freud a souvent considéré les artistes comme ses précurseurs en ce qui concerne cet ailleurs énigmatique. Cet ailleurs qui travaille tout créateur est inscrit dans toute représentation. Mais il constitue également un au-delà de la représentation, car ce que transmet toute création, c'est un indicible qui a pourtant besoin d'une forme pour s'évoquer. Cet indicible s'évoque à travers le rythme d'une musique ou d'un texte poétique par exemple. En ce sens, le processus créateur n'est-il pas proche du travail du rêve ?

Selon Freud, le rêve comme « l'œuvre d'art provient de désirs inconscients »⁹ et obéit à un processus de transformation. Un rêve, ce sont d'abord des images visuelles, sonores, tactiles, avant qu'elles ne soient parlées et interprétées. C'est parce que la mémoire du rêve émerge sur fond d'oubli qu'il peut être interprété.

Si le rêveur, en tant que sujet du désir, se situe du côté du signifiant¹⁰, soit dans la logique du manque et non dans la logique du sens, que fait l'artiste face à l'indicible ?

Il le traduit dans une forme esthétique singulière. Il le métaphorise par l'image au sens où Platon la définit dans *le Timée* : « l'image n'appartient même pas à ce qu'elle représente, mais est comme un fantôme (fantasma) changeant d'une autre réalité, et doit, pour cette raison, toujours naître en quelque autre chose et participer vaille que vaille à l'existence, sans quoi elle ne serait absolument rien ».¹¹ L'œuvre créée véhicule une dimension énigmatique témoignant d'une « relation d'inconnu » (G. Rosolato, 1978)¹², mais elle s'impose aussi les limites d'une forme à travers une langue partageable qui ne clôture pas le mystère qu'elle porte en elle. C'est ainsi qu'elle peut abandonner le chaos de l'informe dont elle surgit et que s'effectue le travail du deuil qui permet à l'auteur de consentir à une perte. C'est ainsi que s'ouvre la voie de la sublimation qui n'est pas fin en soi mais qui, de perte en trouvaille, relance le désir vers d'autres horizons.

Ce passage de l'informe à la mise en forme de l'œuvre se conjugue au singulier. Il a été décrit par certains auteurs comme « une épreuve de l'étranger », comme un cheminement éminemment initiatique à travers lequel le lien à l'inconnu se transmute, se trans-forme en lien d'inventivité. Il n'est pas inutile de laisser place à la manière dont chacun en témoigne avec force. Mais nous ne retiendrons à travers ce détour que les éléments qui éclairent notre propos.

Pour Michel de M'Uzan (1977), l'œuvre créée porte la trace de l'état psychique qui a présidé à sa naissance. Il décrit le cheminement

9. Freud S., 1925, p. 112.

10. Dans le Séminaire XI, Lacan nous dit que «le signifiant, c'est la trace de la perception en tant que pour passer dans la mémoire, ça doit d'abord s'effacer de la perception et réciproquement».

11. Platon : *Le Timée*, 52, C.

12. Rosolato G., 1978.

créateur comme une mue, une véritable métamorphose qui relève d'une expérience non pas idyllique mais dramatique¹³. Car y sont à l'œuvre les pulsions de vie, mais aussi les pulsions de mort. Il distingue :

L'instant de « saisissement »¹⁴, qu'il qualifie de traumatique. Il s'agit là du moment initial de l'inspiration, moment où le surgissement du réel vient rompre " la paix économique " et menacer l'identité du sujet. Cela implique de nouvelles exigences pulsionnelles et un changement de position à l'égard de soi et du monde. Le sujet éprouve un sentiment d'étrangeté et de « flottement des limites ».

Le second temps, qui relève d'une nécessité vitale, et qui prend un caractère pressant, correspond au « passage du discontinu au continu »¹⁵. C'est le temps de mise en scène dramatique de la situation où le sujet va " affronter le danger interne d'être submergé par la somme des excitations engagées ". Un début d'aménagement ouvre de nouvelles possibilités à travers l'élaboration de l'expérience traumatique qui se traduit en formes et en images.

Le troisième temps constitue le retour « à une nouvelle réalité, celle d'une métamorphose radicale dans laquelle se trahissent encore le chaos et tous les conflits sauvages sur quoi l'ordre a été gagné »¹⁶. Il convient toutefois de préciser que si cet auteur présente le processus créateur à travers une logique de sens en le décomposant en plusieurs étapes, il ne s'agit en aucun cas de l'entendre comme un processus linéaire ou comme un commencement qui aboutirait à une fin en soi. De commencement, nous n'en pouvons saisir nulle part sinon dans l'illusion. Ce qu'il s'agit d'entendre à travers l'acte ou le cheminement créateur n'est autre qu'une épreuve d'exil, c'est-à-dire l'expérience d'une perte renouvelée, à partir de laquelle un au-delà du connu va passer à travers une œuvre, une nomination.

De son côté, Anton Ehrenzweig décrit le processus créateur comme une folie transitoire débordant les bornes de toute pensée rationnelle. Il utilise le terme de " scanning " inconscient, ce qui évoque la dispersion subjective et le chaos, mais aussi la scansion, le balayage¹⁷. Pour lui, le processus créateur peut se décomposer en trois temps :

La phrase " schizoïde " et persécutrice qui constitue l'émergence du chaos et la fragmentation partielle du moi projetée dans l'œuvre.

La phase de « dédifférenciation »¹⁸ ou de « scanning inconscient » qui comme la passion amoureuse ou l'extase des mystiques déstabilise les limites entre le sujet et le monde en dépouillant les objets de leur support concret. A ce stade que A. Ehrenzweig qualifie également « d'océanique maniaque »,

13. De M'Uzan, opus cité, p. 4.

14. Opus cité, p. 6.

15. Opus cité, p. 8.

16. Opus cité, p. 10.

17. Ehrenzweig A., 1982, p. 10.

18. Opus cité, p. 42.

du fait de la vague d'excitation qui envahit l'artiste le processus créateur est déjà à l'œuvre en soubassement.

Le temps du retour à soi, la conscience revient à l'artiste et la nouveauté est là, née du chaos. Mais ce retour à la réalité engendre une dépression qui nécessite la force de résister à « un dégoût presque anal qui vous ferait jeter le tout dans la corbeille à papier »¹⁹. L'angoisse persécutive cède ici place à l'angoisse de perte et au sentiment d'inachèvement du fait de l'impossible saisie totale de l'objet.

Enfin, C. Clément, (1990) qui fait sienne l'analyse de Ehrenzweig, parle quant à elle de « syncope », de dissolution du sujet pour évoquer cette épreuve de l'étranger comme condition nécessaire à la naissance de l'œuvre. Ce « moment syncopé et fécond », c'est aussi le temps d'une « jouissance indicible » qui provoque l'évanouissement du sujet, et dont l'aboutissement est un reste. Ce reste, c'est l'œuvre d'art qui vient signer une coupure. Elle est selon la formule Lacanienne objet (a), cet « objet cause du désir », toujours manqué et qui ne peut être nommé.

Ces différentes approches nous montrent que ce qui est en creux de toute expérience créatrice est l'inconnu qui surgit comme une épreuve et dont l'intensité confirme le rapprochement Freudien entre sentiment d'étrangeté et dépersonnalisation. Cette épreuve implique pour être efficiente ou créative, d'en passer par des médiations descriptibles par le langage à travers une forme, une image, un nom, mais qui n'est ni ce nom, ni cette image, ni cette forme. D'où la possibilité d'une réinvention, d'une reconstruction perpétuelle, qui est à chaque fois l'occasion d'une traversée, d'une mue ou d'une renaissance qui permet d'ouvrir le regard par delà le visible et d'accueillir le monde rendu à sa nouveauté.

C'est ainsi que s'effectue le passage de l'étranger, de l'indicible à la mise en forme d'une œuvre ; passage qui n'est pas sans rappeler les démarches initiatiques, riches d'enseignement comme nous allons le voir.

L'expérience créatrice est en effet proche de l'initiation dans le cycle des mutations et des métamorphoses. L'initiation constitue à la fois une ouverture et un rempart face à l'insaisissable qui est en tout sujet et hors de lui. Elle renvoie à ce qui est célébré à travers des nominations, des images et des symboles depuis que l'homme parle. A travers elle se tisse et se renoue le lien social.

Pour M. Eliade, les épreuves initiatiques, quelles qu'elles soient, impliquent une mort suivie d'une résurrection ou d'une nouvelle naissance.²⁰ Il s'agit d'un instant de change qui permet d'engager le passé sur la scène de l'avenir.

La mort initiatique, souvent symbolisée par les ténèbres ou par la nuit cosmique, renvoie au chaos, « expression exemplaire

19. Ehrenzweig A.,
Opus cité, p. 143.

20. Eliade M., 1976,
pp. 16-17.

de la fin d'un mode d'être qui permet d'accéder à un autre mode d'être »²¹.

Mais toutes les créations constituent une sorte de régénération, précise encore M. Eliade²². Cette régénération dont nous parle M. Eliade est souvent rapprochée de l'expérience mystique. Ibn'Arabi²³, grand mystique Soufi, évoque le voyage pour désigner cette renaissance symbolique à travers le regard porté sur soi et sur le monde, dont l'existence tient à une perpétuelle transformation. Il fait la distinction entre la dimension horizontale du voyage qui renvoie à la géographie des lieux et la dimension verticale en tant que passage de l'extériorité vers l'intériorité, et au-delà vers la transcendance qui ouvre sur l'inconnu. Cette verticalité qui est au fondement même du mouvement de l'existence tient lieu de mise à jour.

Pour lui, le voyage (Safar, asfar) dont la racine du mot arabe comporte le sens de dévoilement (isfar) doit porter ses fruits spirituels (natya, natay), ce qui évoque l'idée de parturition.

Le dévoilement qui « donne accès aux plus mystérieux des secrets, car sa lumière abolit toute illusion », suggère ici le passage de l'aspect inaccessible de la divinité (symbolisée par la Nuée ('ama' ou la cécité), à la manifestation d'attribution concevable par les créatures.²⁴

« Dieu ne se laisse appréhender ni par l'intellect, ni par la spéculation »²⁵. Ce voyage qu'il qualifie de perplexité (hayra) ou d'éblouissement n'est pas sans danger du fait de la faille humaine. « Celui qui entreprend ce voyage est pris d'abord d'inquiétude, de resserrement de poitrine et de peur par ce qu'il constate au début de sa route, sa proche faiblesse. Mais cette faiblesse lui procure dignité et force »²⁶. Ce que découvre le cheminant dans sa quête, c'est à la fois l'attrait et l'effroi de ce tout Autre indéfiniment approchable, qui se manifeste là où il échappe, qui apparaît en éclipse dans sa disparition même.

Ce mouvement de présence/absence, voilement/dévoilement n'est pas à entendre selon l'auteur dans la logique du sens dualiste de la thèse-antithèse ou de la négation-affirmation. Il n'est pas sans évoquer la division subjective, division qui n'est réductible à aucune contradiction discursive.

Le voyage pour Ibn'Arabi est aussi voyage du regard. Mais il est également voyage du souffle, des gestes, des sons, de la voix qui dans leur soumission aux lois du langage ne cessent de dire par-delà toutes les formes autre chose que ce qui est perçu. C'est par ce que l'inconnu traverse toutes les constructions humaines que le voyageur ne se fige dans aucune. Il se fait le réceptacle de toutes les formes car le langage dans ses nominations est infini. Avec lui comme avec l'inconscient, nous sommes toujours dépayés.

21. Opus cité, pp. 16-17.

22. Opus cité.

23. Ibn'Arabi : *Le dévoilement des effets du voyage*, traduit par D. Gril, Cahors, 1994. Voir également à propos de cet auteur le texte de Abdelouhabed H., 1996, pp. 145-156.

24. Opus cité, XIII, préface.

25. Opus cité, p. 75.

26. Opus cité, p. 76.

C'est également ce que révèle l'acte créateur dans son vertige esthétique. Contrairement au discours commun qui masque toute perception de l'insaisissable, l'acte créateur nous invite là où se défait le sens. A travers lui s'évoque l'impensable : Regarde ce que tu ne peux pas voir. Entends ce qui n'a pas de sens. Parle de ce que tu ne peux pas dire.

Cet impensable, n'est-ce pas ce qui réside en chacun de nos gestes et de nos perceptions au niveau inconscient et que la logique du sens occulte ?

Mais le discours logique n'est pas à confondre avec la signifiante qui, elle, pointe ce qui constamment se dérobe et échappe à toute codification. Cette échappée du sens, qui renvoie au manque à être fondateur, est soutenue par ce que Freud nomme le processus primaire ; processus fait de déplacements et de condensations, de perceptions et de sensations, et qui continue tout au long de la vie à marquer sa présence, de jour comme de nuit dans les rêves de chacun.

L'acte créateur, qui suppose un « lâcher prise », est une réplique de ce qui nous échappe. C'est le répondant de l'inconnu. Il n'y a pas d'acte créateur sans coupure qui fait que rien ne sera plus comme avant. Cet acte rend son énigme au langage. Il l'accueille avec hospitalité.

N'est-ce pas cette dimension dont savent si bien rendre compte les artistes qu'il convient de relancer dans une époque où domine le culte de l'image dans sa face visible ; non pas comme une grille de lecture stéréotypée, mais comme une nouvelle élaboration de ce point d'impensable, d'irreprésentable, qui n'est pas perceptible mais qui marque toute perception de quelque ordre qu'elle soit : visuelle, auditive, olfactive, cutanée, motrice...

Ce détour par l'expérience créatrice et initiatique nous enseigne que c'est à la manière de gérer son rapport à l'étranger qu'un sujet et/ou un collectif peut témoigner de son aptitude à construire, à créer. Ce rapport à l'étranger peut donc avoir des effets pacifiants frayant le chemin de l'inventivité.

Or qu'en est-il de ses effets de peurs ou d'angoisse qui peuvent conduire à la ruine voir au désastre ?

Dans ce cas de figure l'étranger n'est plus reconnu comme faisant partie de soi ou comme porteur d'une ouverture. Il est au contraire projeté dans l'extériorité ou perçu comme une menace à congédier. C'est ce refus qui porte atteinte au sujet et au lien social comme en témoigne l'expérience clinique au quotidien auprès de sujets vivant l'énigme qui est en eux comme un handicap ; handicap qu'ils font parfois porter à l'autre, au non semblable dans un souci forcené de

cliver un dedans et un dehors, de fétichiser la différence²⁷. Leur souffrance m'a souvent été donnée à entendre à travers l'inhibition à construire, à créer. Cette position subjective est parfois nourrie par le regard social qui perçoit l'étrangeté comme un danger et non comme une richesse potentielle.

Cette étrangeté qui se voile, se dévoile, se rappelle, se répète sans cesse en de nouveaux contextes, à chaque épreuve occasionnelle constitue la part rebelle de tout sujet. Mais elle renvoie aussi au point obscur de toute civilisation que l'homme s'obstine à saisir ou à rejeter et qui est à l'origine de ses souffrances, de ses créativité comme de ses ruines.

Cela nous amène à questionner l'actualité de ce besoin exacerbé de se débarrasser de ce qui divise et fait énigme, de tout contrôler, normer, standardiser, suivant la logique d'un idéal de prévention. Confronté au surgissement de nouvelles butées les montages contemporains voudraient en effet prévenir tous les risques en rabattant le manque à être sur le manque d'avoir, savoir, pouvoir²⁸. C'est cette folie de la possession et du profit qui provoque la montée de l'agressivité et de la violence. Car le manque dont il s'agit n'est pas comblable mais déplaçable, par delà le connu, par delà la perception de l'objet, dans ce que la vision ne capte pas, dans ce mouvement naissant d'une absence ; absence qu'aucune présence ne peut évacuer.

27. Stitou R., 1997, p. 27.

28. Stitou R., opus cité.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDELOUHAHED H., Des noms qui regardent, *Cliniques Méditerranéennes*, 51/52, 145-156, 1996.
- BERMAN A., *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.
- CLÉMENT C., *La syncope*, Paris, Grasset, 1990.
- DE M'UZAN M., *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977.
- EHRENZWEIG A., *L'ordre caché*, Paris, Gallimard, 1982.
- ELIADE M., 1976, *le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1992.
- FÉDIDA P., *Le site de l'étranger*, Paris, P.U.F., 1995.
- FREUD S., 1919, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1990.
- FREUD S., 1925, *Sigmund Freud présenté par lui-même*, Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD S., 1936, Un trouble de mémoire sur l'Acropole, in *Résultats, Idées, Problèmes*, T. II, Paris, P.U.F., 1985, pp. 269-282.
- FREUD S., 1939, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986.
- HADDAD A. et G., *Freud en Italie*, Paris, Albin Michel, 1995.

- IBN'ARABI, *Le dévoilement des effets du voyage*, trad. Coril D., Combas, Éditions de l'éclat, 1994.
- KRISTEVA J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988.
- LACAN J., 1963-64, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LACAN J., 1975-76, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Synthôme*, in *Ornicar*, 6, 3-20.
- PLATON, *Le Timée*, S, 2, L, (trad. Ricourd A.) Paris, Les belles lettres, 1970.
- ROSOLATO G., *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978.
- SILESIUS A., *Le pèlerin chérubinique*, Paris, Aubier, 1946.
- STENDHAL, *Rome, Naples, Florence*, Paris, Gallimard, 1987.
- STITOU R., Universalité et singularité de l'exil, *Psychologie clinique*, 3, 13-29, 1997.
- STITOU R., 1999, *L'exil comme épreuve de l'étranger. Pour une anthropologie clinique du déplacement*, thèse de doctorat de l'Université Paul Valéry, Montpellier III.

Rajaa Stitou – *Le regard et l'étranger*

Résumé : La grande révolution freudienne est d'avoir montré que l'étranger est au cœur du sujet du fait de sa division. C'est ce qui l'habite et le dépasse à la fois. C'est tout au long de son propre cheminement ainsi que de son œuvre que Freud présente cette étrangeté qui fait événement pour le regard, par-delà le voile de l'image, ce dont rendent si bien compte les artistes mais aussi les mystiques. N'est-ce pas cette dimension qu'il convient de relancer dans une époque où domine la toute puissance de l'image, non pas comme une grille de lecture stéréotypée mais comme une nouvelle élaboration de ce point d'impensable, d'irreprésentable que les hommes depuis toujours ont essayé de subvertir non sans ravages, non sans dérapages avec les moyens de leur temps.

Mots-clés : Regard – Etranger – Image – Nomination – Processus créateur – Expérience mystique.

Rajaa Stitou – *Look and stranger*

Summary : The great freudian revolution has demonstrated that strangeness is in the heart of the subject, in account of its division, which both hanks and goes beyond it. All along its own process as well as its works, Freud gave part to this strangeness that makes

event to eyes and goes beyond the veil of images. That is what artists as well as mystics have understood so well. In times dominated by almighty semblances, should not we re-impulse this secret part ; not as a ready-made reading frame, but as a new elaboration of this point, impossible to think and represent ; part that mankind has for ever tried to overthrow, attempt which was not damageless, and not free of confusion, according to the means of their times.

Key-words : Look – Strangeness – Image – Semblances – Nomination – Creative process – Mystic experience.