

Sabine Balcells

Unheimlich...

C'est via le silence que vient s'insérer notre « réflexion », puisque nous pensons que cet effet-Unheimlich se produirait notamment lors du fait que se présente devant soi un étranger, rappel d'un temps où ce visage étranger n'était pas encore reconnu comme image, ni comme notre propre image qui de plus est, est muet.

Nous retrouvons cette tension entre silence et sonorité qui participent de l'effet-unheimlich dans les définitions même de l'effroi et l'angoisse. Si l'angoisse est ce qui serre la gorge, empêche de parler telles les poires d'angoisse, l'effroi peut avoir trait au silence comme au vacarme, au charivari, au tumulte. Nous serons d'accord que ces définitions ne sont pas celles proposées par Freud pour différencier les deux. Mais si nous restons bien d'accord avec lui, nous y rajoutons cette dimension sonore car elle apparaît déjà dans les textes freudiens. Le Petit Hans n'est-il pas confronté au charivari des jambes du cheval qui l'« effraye » [erschrecken] ?

Cet écrit est un prolongement du travail sur l'Unheimlich présenté, dans son ébauche, à l'occasion du groupe de travail animé par Elisabeth Blanc.

Nous avons déjà commencé la lecture de ce Séminaire L'angoisse de Jacques Lacan avec le groupe de Christine Dura Tea, il y a déjà quelque temps. Il s'agit donc d'un deuxième tour.

Cet écrit s'est enrichi des différents échanges qui ont eu lieu ces soirs-là et lors des autres rencontres faites dans les différents groupes auxquels j'ai participé.

J'en profite ici pour remercier chacun et chacune de ces moments.

1 GOLDSCHMIDT M.A.,
Quand Freud attend le verbe, Ed.
Buchen/Chastel, Paris, 2006, p 209

2 FREUD S., « Au-delà du principe de plaisir », in *Œuvres Complètes*, Volume XV, 1916-1920, p 282-283

Si toutes les langues ne peuvent traduire l'esprit de ce mot allemand qui insiste sur la dimension de l'effroyable, de l'angoisse et de l'horreur pour Sigmund Freud, Gorges-Arthur Goldschmidt insiste quant à lui sur la dimension de l'effroi et de la frayeur. Ainsi, il précise que chacun peut ressentir les affres de l'« effroi qui étreint le corps aux reins, qui ne doit rien à la peur et qui tient à la fois du malaise et de la mauvaise conscience »¹. Nous ne traiterons pas de la mauvaise conscience dans ce travail, pour nous axer sur la question de l'effroi.

L'*Unheimlich* a trait avec le miroir, dont il prend son origine, rajoute Goldschmidt, insistant sur la circularité du regard : le regard se regardant.

Jacques Lacan proposait de travailler la question de l'*Unheimlich* à partir de l'angoisse, comme il avait pu le faire quelque temps auparavant avec l'inconscient à partir du trait d'esprit.

Nous voilà maintenant pris entre effroi et angoisse.

Sigmund Freud semble, dans *Das Unheimliche*, avoir résolu la question en parlant de « quelque chose d'effroyable » [Etwas Schreckliches], de « l'effroyable angoisse », jamais de l'effroi... Enfin, pas tout à fait... puisqu'il emploie ce terme « effroi » en lien avec la figure [Schreckgestalt], avec l'image [Schreckbild] alors que dès 1920, soit un an plus tard, il précise qu'effroi et angoisse sont distincts et ne peuvent être considérés comme synonymes. Pour l'effroi, il s'agit de « l'état dans lequel on tombe quand on encourt un danger sans y être préparé, mettant l'accent sur le facteur surprise »². Pour l'angoisse, c'est au contraire l'état qui permet de se préparer et d'attendre le dan-

ger. L'angoisse contient quelque chose qui protège de l'effroi et de la névrose d'effroi [Schreckneurose].

Nous avons vu, lors de ma précédente intervention³, qu'avec le miroir pointe aussi la question du silence, du silence de la voix qui nous conduit à ce silence que l'on retrouve en filigrane chez Freud et chez Lacan.

Pour mémoire, je rappelle brièvement le premier temps du Stade du miroir (Lacan J.), quand l'*infans* rencontre son image dans le miroir, qu'il ne reconnaît pas cependant encore comme telle. Pour lui, il s'agit d'un autre (être) réel. Maleval parle d'un « être scopique vivant »⁴.

La particularité de cette rencontre, ai-je alors souligné, est que lorsque l'*infans* puis le jeune enfant en ces débuts d'acquisition du langage, entre six et dix-huit mois, émet des sons (gazouillis...) puis des mots, des signifiants, face à cet « autre » réel spéculaire, cet « autre » lui répond via la voix spéculaire, sous un mode irrémédiablement silencieux qu'il cherche à entendre, mettant en échec le mouvement en leur circuit, les pulsions scopique et invocante⁵, comme nous le montre magistralement Donna Williams dans ses ouvrages bibliographiques.

Se pose aujourd'hui cette question, à savoir si cette rencontre, en cette collision spatio-temporelle⁶, participent à l'effet-*Unheimlich* (Céline Masson)⁷, à ce moment de vacillement du sujet qui conduit à « la perte du jeu et du je dans l'inquiétante étrangeté [et] se trouve être aux limites du signifiant »⁸ comme nous le fait entendre Anne Juranville ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous allons :

- d'une part repartir de ce texte de Freud, *Das Unheimliche* et remonter la trace de l'apparition de ce concept dans la pensée freudienne. Nos pas nous conduiront de nouveau sur le chemin de la *Traumdeutung*.

- d'autre part, de refaire une lecture du récit d'E.T.A. Hoffmann, *L'homme au sable*, cette fois à l'éclairage de la voix

Freud en effet, insiste pour ce texte sur la dimension spéculaire. Nous y réintroduisons donc la dimension de la voix. Lacan nous y invitait déjà, dans ce séminaire portant sur *L'angoisse*. Nous verrons que l'œuvre d'Hoffmann est très riche en la matière, Michel Poizat l'avait déjà fort bien repéré, lui-même étonné que Freud choisisse d'analyser « une œuvre où la question de la voix est par ailleurs centrale »⁹.

La voix participe à l'*Unheimlich* dans sa mise en sonorité, synthétise avec Lacan, Michel Poizat lorsqu'elle « se présente comme le double de sa propre voix à travers par exemple l'écoute de notre propre voix enregistrée ou bien lorsque la « grosse voix » mobilise toute l'inquiétante et terrible problématique du surmoi. »¹⁰

Mais, rajoute-t-il, la voix entendue n'a pas cette capacité à créer

3 BALCELLS S., « Le réel du rêve ? », in *Oxymoron*, 3, mis en ligne le 07 février 2012, URL : <http://revel.unice.fr/oxymoron/index.html?id=3366..>

4 MALEVAL J.C., *L'artiste et sa voix*, Paris, Editions du Seuil, 2009, p 282/283.

5 Le circuit de la pulsion invocante selon J.M. Vivès : être entendu, entendre, se faire entendre, suivant le modèle freudien de la pulsion scopique.

6 Il semble qu'il est plus juste de dire que la rencontre avec cet autre spéculaire relève d'une collision spatio-temporelle plutôt que d'une régression. Cette question a été travaillée lors de nos échanges, avec Elisabeth Blanc, Cécile Bonopéra, et les autres participants à l'occasion de notre groupe de travail et relève d'une réflexion commune.

7 MASSON C., « Intervention de Céline Masson », in *L'opéra et le désir*, sous la direction de BLANC E. et VIVES J.M., L'Harmattan, p 193.

8 JURANVILLE A., « Intervention de Anne Juranville », in *L'opéra et le désir*, Op. Cit., p 177.

9 POIZAT M., « Intervention de Michel Poizat », in *L'opéra et le désir*, Op. Cit., p 180.

10 POIZAT M., « Intervention de Michel Poizat », Op. Cit., p 181.

ce malaise du fait que la voix enregistrée soit reconnue. Il en est de même pour le reflet que Freud perçoit dans le miroir de la porte de son wagon, souligne pour sa part Goldschmidt. La reconnaissance quasi-immédiate par le sujet de son reflet et/ou de sa voix en tant qu'image de soi participerait donc à « l'évitement » du malaise propre à l'inquiétant, à l'effroyable, ce noyau de l'angoisse.

Unheimlich participe-t-il aussi du silence ? C'est la question que pose Freud. Du silence, il ne peut rien en dire, dit-il, nous confrontant déjà à la dimension du réel.

11 LACAN J., *L'angoisse*, Le séminaire livre X, Ed. du Seuil, 2004, p 90.

12 LACAN J., *Ibid.*, p 90.

13 GOLDSCHMIDT M.A., *Quand Freud attend le verbe*, Op. Cit., p 236-237.

14 Cette question : « suis-je sourd ? » ne peut venir que dans l'après coup de l'advenue du sujet de l'inconscient.

15 GOLDSCHMIDT M.A., *Ibid.*, p 236-237.

Lacan dira que l'entrée de l'*Unheimlich* c'est aussi quand « soudain, tout d'un coup »¹¹... « ce qui, dans le monde, ne peut se dire [...] »¹², dans le sens de quelque chose de plus originaire qu'un interdit surmoïque. Pouvoir se dire devra alors relever d'un forçage.

« *Unheimlich* est donc ce qui ne vient pas au mot »¹³ poursuit Goldschmidt. Juranville allant dans le sens du secret. Elle pose aussi dans l'hypothèse d'un montage mélancolique, ce que la surdité chez l'Autre - un Autre sourd - peut engendrer comme sentiment d'inquiétante étrangeté.

C'est d'ailleurs un des effets que produit sur nous cet a/Autre du miroir quand il articule sans que la sonorité des mots sorte de sa bouche. Et de nous poser alors cette question : suis-je sourd¹⁴ ? Nous avons eu l'occasion de comprendre avec Donna Williams le désarroi, le sentiment de désaide, dans lesquels elle se trouvait de ne pouvoir entendre cet a/Autre réel spéculaire se manifestant chez elle, et d'autres, par un retour de la pulsion contre soi (Griffures sur le visage, tentatives de suicide).

Goldschmidt travaillant sur la traduction des langues rajoute que l'« *Unheimlich* est ce que la parole ne conjure pas dans sa langue, ce qui reste : [...] (l'intervalle encore à dire, ou la perspective de ce qui reste à dire) : ce qui va de soi dans une langue et ne peut en aucun cas se transmettre dans l'autre »¹⁵.

Nous en saisissons quelque chose au travers les différentes traductions proposées autour d'un signifiant freudien qui émerge dans un de ses rêves : le rêve de Brücke.

C'est donc via le silence que vient s'insérer notre « réflexion », puisque nous pensons que cet effet-*Unheimlich* se produirait notamment lors du fait que se présente devant soi un étranger, rappel d'un temps où ce visage étranger n'était pas encore reconnu comme image, ni comme notre propre image qui de plus est, est muet.

Nous retrouvons cette tension entre silence et sonorité qui participent de l'effet-*unheimlich* dans les définitions même de l'effroi et l'angoisse. Si l'angoisse est ce qui serre la gorge, empêche de parler telles les poires d'angoisse, l'effroi peut avoir trait au silence comme au vacarme, au charivari, au tumulte. Nous serons d'accord que ces définitions ne sont pas celles proposées par Freud pour différencier les deux. Mais si nous restons bien d'accord avec lui, nous y rajoutons cette dimension sonore car elle apparaît déjà dans les textes freudiens. Le Petit Hans n'est-il pas confronté au charivari des jambes du cheval qui l'« effraye » [erschrecken] ?

Hoffmann insiste lui aussi sur la dimension de l'effroi quand Nathanaël, personnage central de *L'homme au sable*, entend des pas sourds résonner dans l'escalier qui ne sont pas sans nous faire penser aux bruits en lien avec la scène primitive.

* * *

DAS UNHEIMLICHE¹⁶ — SIGMUND FREUD

Cette expérience des pulsions scopique et invocante, dans leur mouvement d'intrication/désintrication en cette phase du miroir nous en trouvons piste chez Freud dans ce texte quand il évoque ce moment où il se trouve face à un étranger que nous avons déjà évoqué, et qui en fait est sa propre image.

Dans la même note de bas de page, Freud rapporte deux observations de même ordre émises par Ernst Mach qui porte alors pour l'une, un jugement négatif sur son reflet non reconnu comme tel : « Quel est donc le maître d'école décati qui monte là ? » pensa-t-il ; pour l'autre, la frayeur ressentie au moment de la reconnaissance de son image.

Intriguée par cette assertion de Freud - le fait que Mach ait ressenti de l'effroi au moment de la reconnaissance - qui va à l'encontre de ce que nous venons de dire, j'ai repris l'ouvrage de Mach, *L'analyse des sensations*. La version française propose « je vis un jour dans la rue le profil d'un visage qui me parut au plus haut point déplaisant et repoussant [...] »¹⁷. La reconnaissance de son visage est marquée par la stupeur, soit peut être un degré moindre que l'effroi.

Il restera à trouver la version allemande pour nous conforter dans l'une ou l'autre de ces traductions.

Ainsi, cette non-reconnaissance (ponctuelle) nous amène à penser que l'*Unheimlich* a non seulement trait au miroir, nous conduisant à la limite du signifiant dans ce vacillement du *je*, mais nous confronte, plus précisément, à ce point du premier temps du stade du miroir, lorsque l'*infans* fait cette rencontre primordiale avec cet autre réel spéculaire, avec son visage qu'il ne connaît pas encore comme sien et qui au demeurant « double » les sons, mots signifiants sous un mode silencieux. L'effet-*Unheimlich* limiterait-il cet impact avec l'effroi de silence ? Rencontre avec l'effroi dans sa dimension de silence dont se préserverait par exemple Freud en reconnaissant son image... avant de se mettre à parler à cet a/Autre réel spéculaire, ce dont ne pourrait se protéger, par exemple, Donna Williams ? La piste reste à creuser.

* * *

Ce texte freudien *Das Unheimliche* a été publié en 1919 pour la première fois, dans une revue intitulée *Imago*. La difficulté de la « traduction » de ce terme allemand est au cœur même des préoccupations de Freud pour en donner une définition comme nous le verrons un peu loin. Cette difficulté se répercute déjà dans le titre de son ouvrage : traduit par « L'inquiétante étrangeté », par Marie Bonaparte, les auteurs de l'édition PUF sous la direction de Jean Laplanche pensent qu'elle introduit de façon inopportune le terme « étrangeté » déjà contenu implicitement dans le terme allemand. L'inquiétant¹⁸ sera la

16 FREUD S., « L'inquiétant », in *Œuvres Complètes*, Vol. XV, 1916-1920, PUF, 2^e éd. 2002, Paris.

17 MACH E., *L'analyse des sensations*, Ed. Jacqueline Chambon, 1996, p 9.

18 Dans notre langue, *quietus*, du latin *quietus*, *quies* « repos » ; de la même famille que : acquiescer, coi, quitte, requiem. *Quiet*, se réfère concernant une personne, à ce qui est tranquille, paisible, dépourvu d'inquiétude, de passions, d'émotions ; concernant une chose : qui se trouve dépourvu de troubles, d'agitation, de mouvement. [nous pourrions y lire la question de la mort : requiem, absence de mouvement...] *Inquietant* a trait à l'agitation, au manque de repos, à la turbulence. De nature à inquiéter : La police l'a inquiété = a enquêté à son sujet, l'a soumis à des interrogatoires, a cherché à savoir si sa culpabilité pouvait être établie. D'ailleurs, Goldschmidt pointe également en lien avec l'*Unheimlich* la question de la culpabilité que nous avons pris le parti ici de ne pas traiter.

traduction retenue du fait de sa double appartenance dans le champ sémantique à l'effroi et à l'angoisse.

Freud creuse les différents champs sémantiques de diverses langues, afin d'essayer de se rapprocher au plus près de la définition de cette impression. Il tente par ce procédé, pourrions-nous dire, de s'approcher de ce quelque chose un peu comme on se rapprocherait du noyau du rêve, ce réel, à la différence que nous ne creusons pas une image de rêve, mais sommes confrontés au manque de signifiant (dans le champ de l'Autre). Un mot trou dirait Marguerite Duras.

Goldschmidt indique que si le langage ne permet pas de s'approcher de ce point - il parle de béance, d'informulé dans la langue, et s'interroge sur le sens de ce vide - pourtant les sensations de notre corps font que nous pouvons en entendre quelque chose : « Das Unheimlich chacun le sent : il suffit de lire les récits dont parle Freud. Chacun peut très exactement ressentir cet effroi qui étroit le corps aux reins [...] »¹⁹.

19 GOLDSCHMIDT M.A., *Quand Freud attend le verbe*, Op. Cit., p 209.

Avec Freud, nous savons que *Heimlich* - suppression du un - privatif - a une double connotation, en tant que soit quasi synonyme soit antynomique de *Unheimlich*.

À *Heimlich/Un-heimlich* (en tant que synonyme) correspond le secret, la cachette, les cachotteries pouvant aller jusqu'à la fourberie. Nous pourrions peut-être dire en français « aux messes basses », « à ce qui est tu » ou « dit derrière le dos de quelqu'un ».

On peut également parler d'un visage *heimlich*, soit un visage inquiétant.

20 Goldschmidt précise que intime/intimité restent des termes intraduisibles en allemand, tout comme Unheimlich en français.

21 Cycle de Conférences LIR-CES - Jean Michel Vivès - Intervention de Luc Charles Dominique du 12 mars 2012 « Le poids des codes symboliques et de la prédétermination dans l'expression musicale de la souffrance et de la déchirure » : selon ma prise de notes : « les esprits ont alors un son inquiétant » : tambour à friction tournoyant des Pyrénées Centrales pour incarner le diable ou la voix effroyable du diable.

À *Heimlich* (en tant qu'antynomique) correspond le familier, la maison (Heim) : c'est l'intime²⁰. *Heimlich* s'applique aussi au sonore : Freud fait référence au *son du cor* qui n'est pas sans me rappeler le *son du Schofar* que reprend Poizat dans cette dimension unheimlich. Ce sont aussi des « sons inquiétants » que nous a fait entendre Luc Charles-Dominique²¹. Freud fait aussi référence à la voix hospitalière sans vraiment suivre cette piste : nous pouvons y entendre, me semble-t-il le *mamanais* dont nous a parlé Marie Christine Laznik lors des journées de l'A.L.I. portant sur la pulsion invocante et le bébé²².

22 LAZNIK M.C. *La pulsion invocante et l'Autre dans la clinique du bébé*, in Colloque « Le bébé, sa mère, leur chant : l'Autre et la pulsion invocante » organisé par l'Université Paris 13 avec l'Unité Transversale de Recherche Psychogénèse et Psychopathologie et l'Association Lacanienne Internationale avec l'Ecole psychanalytique de l'enfant de Paris, les 26 et 27 novembre 2011 à Hôpital la Salpêtrière à Paris.

Ces termes s'appliquent également à la magie et nous ramènent au domaine de l'inquiétant. C'est d'ailleurs à ce propos, et à la « toute puissance des pensées »²³, que Freud introduira le terme *Unheimlich* dans *Remarques sur un cas de névrose de contrainte* (1909), repris dans *Totem et Tabou* (1912-1913) pour évoquer Ernst Lanzer alias *L'homme aux rats*.

L'homme aux rats

23 FREUD S., *Totem et Tabou*, Œuvres Complètes, XI, 1911-1913, PUF, Paris, 1998, p 295.

Dans *Remarques sur...*, Freud rapporte le récit clinique de son patient. À l'âge de six ans, celui-ci souffre d'érection. A cette même époque, il eut cette « idée morbide » à savoir que ces parents connaissent ses pensées car pensait-il : « je les avais prononcées sans les entendre moi-même »²⁴ (« je me figurais que j'avais exprimé mes pensées sans m'entendre parler moi-même »²⁵).

24 FREUD S., *Remarques sur un cas de névrose de contrainte*, Œuvres Complètes, IX, 1908-1909, PUF, Paris, 1998, p 141.

25 FREUD S., « L'homme aux rats », in *Cinq psychanalyses*, PUF, 20^e éd., 1997, p 203.

Freud explique cette pensée d'une émission d'articulation muette des lèvres venant trahir les pensées internes, comme une projection vers l'extérieur, « une perception endopsychique du refoulé »²⁶, comme une « formation délirante à contenu bizarre »²⁷ entraînant de l'angoisse [Angst]²⁸ chez cet enfant (à 7 ans).

Dans le prolongement de son discours, Lanzer mentionne son souhait de voir des filles nues qui engendrait alors chez lui un « sentiment d'inquiétante étrangeté »²⁹ [unheimliche]. Il contrecarrait ce souhait par celui de la pensée de la mort de son père, une crainte que « quelque chose d'effroyable » lui arrive [etwas Schreckliches]³⁰; lorsque le père décéda, une contrainte à l'onanisme fit opter le fils pour un rituel de contemplation de son pénis devant le miroir.

Sinon de dire dans l'immédiat que le deuxième temps de la pulsion invocante échoue à ce moment-là (« entendre » selon Vivès/« temps d'interruption » et « traumatisme » selon Alain Didier Weill) venant probablement interroger la dimension du « point sourd » (concept développé par Vivès)³¹ faisant vaciller ce temps du refoulement originaire, je mets pour l'instant entre parenthèses cette situation qui met en tension l'*Unheimlich*, la voix spéculaire, le miroir et la mort du père afin de la reprendre dans notre deuxième partie.

Dans *Totem et Tabou*, Freud précise que l'inquiétant relève des « impressions qui voudraient confirmer la toute-puissance des pensées et le mode de pensée animiste en général »³².

La question de l'étrange, de l'inquiétant et de l'effroi apparaît encore plus tôt dans l'œuvre de Freud, dès 1905 dans *L'interprétation des rêves*, notamment dans le chapitre intitulé *Le travail du rêve*.

Nous retrouvons ce terme dans le glossaire des *Gesammelte Werke*³³ qui évoque l'apparence *Unheimlicher* du rêve [Traum mit unheimlicher Fassade]³⁴ et dont la numérotation des pages nous renvoie au *Rêve de Brücke*.

Aussi, afin d'une meilleure approche du texte freudien dans sa version allemande, afin de tenter de serrer au plus près la béance créée par les effets de traductions de langue à laquelle vient de nous sensibiliser Goldschmidt, - il parle d'un inconscient des langues -, je vous propose de mettre en perspective trois traductions françaises différentes à savoir : la traduction de I. Meyerson, celle des Œuvres Complètes sous la direction de Jean Laplanche, et enfin, la dernière en date, celle de J.-P. Lefebvre.

Rêve de Brücke (papier d'étain)³⁵

Ce qui retiendra l'attention de Freud, dans ce rêve de Brücke ce n'est pas tant son analyse que l'insertion qu'il fait au début de son récit : **sonderbar genug**³⁶; Pour mettre en évidence ces signifiants, Freud procède dans son texte à un changement de style de police et ce par deux moyens : mise en caractère gras et suppression de l'italique, style utilisé pour le reste de son récit de rêve. Nous compterons trois occur-

26 FREUD S., *Remarques sur un cas de névrose de contrainte*, Op. Cit., p 143.

27 FREUD S., « L'homme aux rats », Op. Cit., p 205.

28 FREUD S., « Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose », in *Werke aus den Jahren 1906-1909*, *Gesammelte Werke*, p 402.

29 FREUD S., « L'homme aux rats », Op. Cit., p 204.

30 FREUD S., « Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose », in *Werke aus den Jahren 1906-1909*, *Gesammelte Werke*, 1906-1909, S. Fischer Verlag, p 388.

31 En effet et très rapidement : selon Vivès, le « point sourd » permet au sujet en devenant d'assourdir, la voix primordiale afin qu'elle ne fasse pas retour dans le réel sous forme d'hallucination verbale. Or, avec les hallucinations psychomotrices verbales repérées par Jules Séglas, rapportées par Lacan dans le séminaire III font intervenir également le champ du scopique : p 23 « les hallucinations verbales se produisaient chez des gens dont on pouvait s'apercevoir, à des signes très évidents dans certains cas, et dans d'autres en y regardant d'un peu plus près, qu'ils étaient eux-mêmes en train d'articuler, le sachant ou pas, ou ne voulant pas le savoir, les mots dont-ils accusaient leurs voix de les avoir prononcées ». Avec *L'homme aux rats*, il serait intéressant de comprendre comment le processus, la suture du point sourd défaille : s'il n'est pas question d'hallucinations, mais d'idées mordides, les 2è et 3è temps de la pulsion invocante (entendre / se faire entendre et rendre l'Autre non sourd) sont mis en défaut. Ici, l'Autre devient non sourd mais de façon intrusive et non symbolique. De plus, le processus d'incorporation de la voix spéculaire ne semble pas terminé (?) Plusieurs questions donc se posent : nous tenterons de reprendre cela par ailleurs.

32 FREUD S., *Totem et Tabou*, Op. Cit., p 296.

33 FREUD S., *Gesamtregister*, *Gesammelte Werke*, vol. XVIII, Fischer Verlag, 1968, Ed. 2008.

34 FREUD S., *Ibid.*, p 686.

35 Papier d'étain = papier d'aluminium. Nous pouvons en saisir le versant réfléchissant.

36 FREUD S., *Die Traumdeutung. Über den Traum*, *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, 1942, 8è éd. 1998, p 455-458.

rences de *sonderbar*, et vous proposons ici, de visiter les deux premières.

Les versions françaises diffèrent dans leur traduction et dans la présentation même de la graphie de la police mettant en relief ou pas la présentation freudienne. Ainsi, de *sonderbar genug*, nous passons à :

37 FREUD S., *L'interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et révisée par D. Berger, PUF, Paris, 1ère éd. 1926, Nouvelle édition 1967, p 385.

38 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Traduction inédite par J.P. Lefebvre, Ed. du Seuil, Paris, 2010, p 493.

39 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres Complètes, Vol. IV, 1899-1900, PUF, 2003, p 501.

40 Dans Das Unheimliche, Freud précise que pour avoir ce caractère inquiétant, les morceaux détachés du corps devraient faire l'objet d'une mise en mouvement autonome.

41 Peut être qu'ici la traduction de Angst par angoisse aurait mieux convenu.

42 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres Complètes, Op. Cit., p 502.

43 FREUD S., *Die Traumdeutung, Über den Traum*, Op. Cit., p 456.

44 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Traduction inédite par J.P. Lefebvre, Op. Cit., p 494.

45 FREUD S., *L'interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, Op. Cit., p 386.

46 FREUD S., *Die Traumdeutung, Über den Traum*, Op. Cit., p 477.

47 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Traduction inédite par J.P. Lefebvre, Op. Cit., p 516 // FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres Complètes, Op. Cit., p 524.

48 FREUD S., *L'interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, Op. Cit., p 404.

49 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres Complètes, Op. Cit., p 524 - NB : la traduction de Lefebvre mentionne bien la dimension de l'effroi et du fait qu'il s'en trouve réveiller ; la traduction de Meyerson, traduit Schreck par épouvante.

50 FREUD S., *Die Traumdeutung, Über den Traum*, Op. Cit., p 478.

- Pour I. Meyerson : *chose bien étrange*³⁷

- Pour J.-P. Lefebvre : *de manière passablement bizarre*³⁸

- Pour les Œuvres Complètes sous la direction de Jean Laplanche : *ce qui est des plus étranges*³⁹

- Quant au dictionnaire HARRAP'S à l'entrée « Sonderbar », il propose les acceptions « personne curieuse », « étrange » que nous retrouvons également dans sa forme adverbale : « étrangement » // Pour « genug », il propose « assez ».

Dans ce rêve, Freud est confronté au morcellement de la partie inférieure de son corps (bassin, jambes) qu'il voit posée devant lui. Il n'a pas le sentiment toutefois qu'il lui manque quelque chose et n'éprouve pas de sentiment d'horreur⁴⁰. Après quelques péripéties, il retrouve l'usage de ses jambes, se trouve étonné de pouvoir marcher mais au moment de franchir l'abîme qui le sépare d'une fenêtre ouverte, il se met à « avoir peur » (Angst)⁴¹ de perdre ses jambes. Du fait d'un changement de la scène, ce sont [les corps de] deux enfants endormis qu'il doit franchir. Il termine son récit en disant :

« Je me réveillai dans l'effroi de mes pensées »⁴².

[Ich erwache mit Gedankenschreck]⁴³

La traduction ici est celle proposée dans les Œuvres Complètes. Elle souligne la dimension de l'effroi [schreck] qui transparait dans le terme *Gedankenschreck* contrairement à celles proposées par Lefebvre « panique mentale »⁴⁴, et de Meyerson « état d'anxiété et de désarroi »⁴⁵.

Ce rêve est inséré dans la partie des *rêves absurdes*, et son analyse est reprise dans la partie qui suit, intitulée *les affects dans le rêve*. Entre ces deux passages, et dans la deuxième partie, Freud propose un récit de Peter Rosegger (*rêve de Rosegger*), dans lequel il conserve la narration à la première personne (Je). Y apparaît le terme Unheimlicher⁴⁶ (traduit par inquiétante⁴⁷ ou obsédante⁴⁸), il a trait à la répétition, à la régularité.

Ce récit se termine quasi de la même manière que le *rêve de Brücke* (toujours selon la traduction des Œuvres Complètes) :

- Un tel effroi s'empara de moi que je me réveillai⁴⁹.

[- "So übermächtig war hierüber mein Schreck, da ich erwachte »]⁵⁰.

À la différence près qu'ici **Schreck** est moins « caché » dans les traductions françaises que dans le *rêve de Brücke* : effroi (Œuvres complètes, Lefebvre), épouvante (Meyerson) et « détaché » du signifiant (Gedanken/idées) qui lui était joint dans la langue alle-

mande : Gedankenschreck.

Nous notons que Freud conserve l'utilisation du Je/moi pour faire parler le personnage de ce récit, faisant vaciller la limite moi/autre — Je/Je dans un procédé pourrions-nous dire « d'usurpation » du Je, stratégie qui s'avère pourtant très efficace, puisqu'elle permet de faire émerger le signifiant « effroi » qui dans le *rêve de Brücke* était resté plus sous-jacent sous l'effet de la censure du rêve et de l'effet des traductions.

Or, c'est justement ce que Freud nous explique dans ce chapitre portant sur *le travail du rêve* que l'affect dans le rêve reste inhibé : « L'inhibition de l'affect serait dès lors le deuxième résultat obtenu par la censure du rêve onirique, tout comme la défiguration onirique était le résultat »⁵¹. L'affect ici paraît sous la forme du signifiant selon diverses gradations, et ce, selon la place du sujet et de son Je et de ceux du traducteur.

Concernant la deuxième occurrence de « Sonderbares », nous la retrouvons un peu plus loin, quand Freud rapporte le début de son rêve : Mme Louise N. demande à ce qu'il lui prête un de ses livres. En réponse, il lui propose des livres **fantastiques**, écrit par Rider Haggard⁵², *She* et *Heart of the world* dont les éléments de lecture (mots écrits/lus) viennent également participer à la constitution de l'image-rie du rêve. Il répond alors à cette dame⁵³ (nous ne donnerons ici qu'un extrait de la réponse) :

« Ein sonderbares Buch, aber voll von verstecktem Sinn »⁵⁴.

- Pour Meyerson : «... livre *étrange*... rempli de sens caché... [...] »⁵⁵.

- Pour Lefebvre : « Un livre *bizarre*, mais plein de sens caché »⁵⁶.

- Pour les Œuvres Complètes : « Un livre étrange, mais plein de sens caché »⁵⁷.

Suivant la traduction que nous retiendrons, via la voix de Freud qui se fait porteuse de ces signifiants dans son rêve et dans son travail d'écriture de la *Traumdeutung* (sens de l'analyse de Freud de la 3e occurrence que nous n'avons pas insérée), nous trouvons, me semble-t-il, les prémices de la définition de l'*Unheimlich* :

« serait *unheimlich*, tout ce qui devait rester un secret [*Geheimnis*], rester dans le monde du caché, et qui est venu au jour »⁵⁸, le Un - avait précisé Freud étant la marque de ce refoulement, temps psychique qui coïncide avec l'entrée dans la phase du Stade du miroir.

Freud poursuit l'analyse de ce rêve qui le mène, chemin faisant, à l'*intime* de son être qu'il met en « jeu » dans ce **livre** *L'interprétation des rêves*. Nous serons sensibles au jeu de mots (en français) qui paraît entre « impression » du livre et la « sensation » d'empêchement dépassé par le désir qui pousse à l'accomplissement de souhait soit la publication de cet ouvrage *La traumdeutung* que son auteur retardait jusque-là :

Impressions et sensations étant précisément les termes qui traduisent ce phénomène *unheimlich*, qui sont également les empreintes qui s'inscrivent dans le premier des registres psychiques selon Henri

51 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Traduction inédite par J.P. Lefebvre, Op. Cit., p 509.

52 Henry Rider Haggard (1856-1925) connu pour avoir écrit notamment *Les mines du roi Salomon*, Le premier tome d'un cycle de 4 ouvrages, *Allan Quatermain*, etc.

53 pour le confort de lecture et de compréhension, je ne rapporte qu'un fragment de la réponse. J'invite le lecteur à se référer à la *Traumdeutung* pour plus de précisions quant à ce rêve.

54 FREUD S., *Die Traumdeutung, Über den Traum*, Op. Cit., p 456.

55 FREUD S., *L'interprétation des rêves*, traduit par I. Meyerson, Op. Cit., p 386.

56 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Traduction inédite par J.P. Lefebvre, Op. Cit., p 494.

57 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Œuvres Complètes, Op. Cit., p 502.

58 FREUD S., « L'inquiétant », Op. Cit., p 158.

Rey Flaud (en deçà donc de l'opération du refoulement originaire et du stade du miroir ! Il nous faudra y réfléchir plus avant).

Si ce *rêve de Brücke* est essentiellement porté par la dimension spéculaire (voir/vue) et du mouvement, les deux participants au mouvement de la pulsion scopique, il est un autre rêve où les questions de la voix, de l'inquiétant et de la frayeur apparaissent.

59 Pourrait se traduire par : effrayé.

60 FREUD S., *L'interprétation du rêve*, Traduction inédite par J.P. Lefebvre, Op. Cit., p 505.

Freud et son frère se trouvent au bord d'une fenêtre donnant sur l'eau. Il a peur⁵⁹ [erschrecken] à la vue de bateaux de guerre. « Nous crions d'une seule voix : c'est le bateau du petit-déjeuner »⁶⁰. Une voix une ? Nous y reviendrons tout à l'heure avec *L'homme au sable*. *L'Unheimlich* se réfère selon son analyse à l'avenir inconnu. Il reste clair que la relation spéculaire dans ce rêve est largement plébiscitée.

Notre cheminement dans cette première partie nous a emmenés à tenter de repérer « Unheimlich » dans les prémices de la pensée freudienne bien que beaucoup de questions demeurent sans réponses.

61 FREUD S., « L'inquiétant », Op. Cit., p 167.

Nous évoquerons dans notre deuxième partie, un récit qui retiendra l'attention de Freud dans *Das Unheimliche*. Parlant de l'auteur, il dira qu'il « est le maître inégalé de l'inquiétant dans la création littéraire »⁶¹ (il ne retiendra pas Rider Haggard). Vous aurez compris que je fais allusion à Ernst Theodor Wilhem (plus tard, Amadeus) Hoffmann et de son œuvre *L'homme au sable*, - parfois traduit par *Le marchand de sable*.

PHANTASIE PSYCHANALYTIQUE : L'HOMME AU SABLE DE E.T.A. HOFFMANN

62 il semble par contre difficile de suivre P. Forget dans le lien qu'il fait entre Sigmund Freud et ETA Hoffmann. En effet, ce dernier évoque un personnage *Freund Siegmund*. Forget pense qu'Hoffmann s'adresse alors directement à Freud, ce qui semble peut probable puisque quelques décennies séparent les deux auteurs.

63 HOFFMANN E.T.A., *Tableaux Nocturnes*, Volume 1, Présentation, traduction et notes de Philippe Forget, Ed. Imprimerie Nationale, 1999.

La traduction française des textes d'Hoffmann a posé la même difficulté de traduction que pour les textes de Freud et plusieurs versions nous sont proposées. Nous avons retenu celle de Philippe Forget⁶², parue dans le premier volume des *Tableaux Nocturnes*⁶³ par le fait qu'il ait rétabli la suppression des tirets, des répétitions, etc. qui ont été supprimées dans certaines versions, et qui comme nous allons le voir, change la perspective dans les effets, les échos de voix.

Le choix de Forget pour traduire *Nachtstücke* par *Tableaux Nocturnes*, plutôt que contes ou fantaisies, répondrait « rigoureusement à l'effet produit par les dessins de Jacques Callot selon Hoffmann lui-même, qui parle à leur propos de [...] quelque chose de connu, mais sur un mode étranger ».

Il est un fait que Hoffmann se soit servi de ces images comme « point d'ancrage » de la construction de ces textes comme dans *Les fantaisies à la manière de Callot*. Les mots dans ces mises en récit viennent habiller, envelopper ces gravures, ces images. Il en produisit également, étant dessinateur à ses heures.

Ces tableaux nocturnes se caractérisent par la présence exclusive de source d'éclairage artificielle (par ex. le flambeau des torches) provoquant une modification des couleurs et participant alors au phénomène *unheimlich*. Cette technique est particulièrement mise en lumière dans *L'homme au sable*, personnage perçu à la lueur de cet éclairage qui provoque l'épouvante chez Nathanaël.

E.T.A. Hoffmann

Comme éléments biographiques concernant cet auteur, il nous paraît essentiel de préciser son enthousiasme pour la musique puisqu'elle imprègne, de son écriture, ses textes et transparaît même dans le choix de son troisième prénom, Amadeus en référence à Mozart. Si nous venons de voir Hoffmann comme dessinateur, il fut aussi directeur de musique du Théâtre de Bamberg, chef d'orchestre, compositeur de musique et d'opéras avec l'ambition de devenir un grand compositeur.

C'est en juin 1812 que Hoffmann découvre *Ondine*, conte écrit par Frédéric de La Motte-Fouqué, dont il dit qu'il devrait « [...] fournir un magnifique livret d'opéra »⁶⁴. Toutefois, « Ondine sera sa dernière grande œuvre musicale, car il aura enfin compris que la littérature est son véritable mode d'expression »⁶⁵.

Étrangement, dans ce livre, nous trouvons de façon explicite, un extrait où il est question de la mise en mouvement de la voix spéculaire : « Alors, Ondine, par-dessus le bord de l'embarcation, tint sa main plongée dans les flots, tout en murmurant continuellement des paroles qu'on ne pouvait entendre »⁶⁶.

Nous trouvons des éléments biographiques dans ces récits. Par exemple, Julia : une jeune adolescente dont il s'éprend, d'un amour qui restera platonique, interdit par la mère de la jeune fille : Julia sera fiancée à un autre homme.

Hoffmann en tant que professeur de chant est amené à entendre la voix de cette jeune fille. Un jour de fièvre, la voix de Julia alors qu'« elle déchiffre un air nouveau, [...] est mal assurée, une rougeur apparaît sur ses joues. Elle tousse, son mouchoir est taché de sang »⁶⁷.

Nous retrouvons ce trait avec Antonia dans *Le violon de Crémone*⁶⁸ « [...] hier tandis qu'en chantant **sa rougeur se concentrait en deux taches sur ses joues pâles**, j'ai reconnu que ce n'était pas une ressemblance de famille [...] »⁶⁹. Nous retrouvons ce trait de la rougeur des joues dans *L'homme au sable*, en la personne de Coppélius, en celle du père de Nathanaël, tache qui participe à l'épouvante ressentie par l'étudiant.

Dans *Le Sanctus*, une des héroïnes se prénomme Julia. Précédemment Zuléma, « perle des chanteuses de Grenade »⁷⁰, comparée également à la voix des sirènes. Dans cette fantaisie, il s'agit d'un récit dans un récit alors qu'un docteur (là aussi) ausculte Bettina, cette chanteuse qui souffre d'aphonie d'origine psychogène qui retrouve la voix à l'ouïr de l'histoire de Julia/Zuléma.

Guilietta (Juliette) est une autre héroïne des récits d'Hoffmann qui demande à son amant pour preuve de son amour, son reflet.

Antonia et Guilietta seront les Amours d'Hoffmann dans le livret de Jules Barbier et Michel Carré, mis en opéra par Jacques Offenbach. Les dernières mises en scènes des Contes d'Hoffmann montrent d'ailleurs ce jeu d'articulation muet des lèvres.

Dans la version proposée par Louis Erlo et Jean Pierre Brossmann : aux derniers instants de cet opéra, Hoffman baisse le volume sonore de sa voix jusqu'à sa disparition totale. Reste : le mouvement d'articulation des lèvres et l'émission de paroles muettes.

La mise en scène proposée par Olivier Py sous formes de

64 MISTLER J., *Hoffmann le fantastique*, Albin Michel, 1982, p 144.

65 MISTLER J., *Ibid.*, p 144.

66 LA MOTTE-FOUQUE, F. de, « Ondine », in *Romantiques Allemands I*, Bibliothèque de la Pleiade, Volume n°162, Editions Gallimard, 1963, 1993, p 1423.

67 MISTLER J., *Hoffmann le fantastique*, Op. Cit., p 133.

68 HOFFMANN, « Le violon de Crémone », in *Contes fantastiques I*, traduction de Loève-Weimars, Garnier Flammarion, 1979, p 217-238.

69 HOFFMANN, *Ibid.*, p 235.

70 HOFFMANN, « Le Sanctus », in *Contes fantastiques I*, traduction de Loève-Weimars, Garnier Flammarion, 1979, p 121-135 - citation : p 128.

71 Certains récits tel le *Vase d'Or* vont paraître aussi les deux dimensions scopique et invocante en y insérant la question du miroir (un miroir d'émeraude).

72 HOFFMANN E.T.A., *Le marchand de sable/Der Sandmann*, Gallimard, folio bilingue, préface de Dorian Astor, 2005.

73 HOFFMANN E.T.A., *Ibid.*, p 7.

74 Il semble qu'Edgard Poe se soit inspiré des œuvres d'Hoffmann, peut être en retrouvons nous ici une autre trace. Nous ne pouvons qu'avoir ici une pensée pour le texte de Lacan sur *Le séminaire de la lettre volée*.

tableaux et d'éclairage met en relief l'aspect *Natchstücke*. Les jeux de miroirs reflètent les chanteurs lyriques et le jeu de leur voix mettant en contraste la sonorité et le silence de la voix spéculaire.

Nous retrouvons cet attrait pour la voix dans beaucoup de textes écrits par Hoffmann, notamment dans *L'homme au sable* qui a le privilège, contrairement à d'autres récits⁷¹, de mettre également la question du regard et de son organe, l'œil, « sur la scène ».

« *L'homme au sable* »

Ce récit met donc en scène la voix et le regard, dans des jeux de miroirs, et ce, dès les premiers mots de cette phantaisie. Le héros, un étudiant aux accents mélancoliques, se prénomme Nathanaël. Ce prénom, nous informe Dorian Astor⁷², est en fait un « pendant hébreu »⁷³ du deuxième prénom de Hoffmann, qui signifie « don de dieu ».

Dans la première partie, le récit se forme sous forme d'échange de lettres⁷⁴ : une lettre que Nathanaël écrit à Lothar (frère de Clara) qu'il adresse par erreur à Clara (fiancée de Nathanaël) ; Une lettre de Clara à Nathanaël en réponse ; Enfin, une lettre de Nathanaël à Lothar. La délimitation entre la fin de cette lettre et le début de la deuxième partie est laissée très floue.

Pour la deuxième partie, le narrateur s'adresse directement au lecteur se permettant l'usage du tutoiement, l'impliquant directement dans cette étrange expérience.

Avec le passage de la première partie dans laquelle les auteurs de leur correspondance usent du pronom personnel à la première personne Je - à la seconde partie où le narrateur nomme par le prénom les personnages, dont Nathanaël, il semble que nous ayons ici un exemple de ce moment que relève Lacan, lorsque le jeune enfant en cours d'acquisition du langage et avant l'acquisition du Je, compte en se nommant dans le groupe.

À partir de ce jeu à quatre voix, dont celle silencieuse de Lothar (et dont nous savons avec Freud, être représentative de la pulsion de mort) se compose le récit dans un jeu de construction de tableaux où voix et regard en leur pulsion se (dés-) intriquent et ce, au travers des différents personnages du récit.

Nous n'aborderons pas le côté de la pulsion scopique, du regard, ni de l'organe qui lui est corrélé, l'œil. Freud y consacrant un long développement en lien avec l'angoisse de castration.

Nous n'aborderons pas - avec grand regret - la question de l'image en lien avec l'effroi (silence/sonore), piste à laquelle nous invite Freud dans cette nuance entre *Schreckbild* et *Schreckgestalt* étant extrêmement intéressante et nous aurait conduits sur la piste de (- phi), d'autant que Freud nous convoque concernant la castration, soit sur le versant de l'effroi soit sur celui de l'angoisse. Ces questions transparaissent pourtant avec l'exemple de *L'homme aux rats* mais aussi dans la mise en scène que propose Olivier Py des *Contes d'Hoffmann*, en lien avec la voix et le circuit de sa pulsion.

Ce choix toutefois afin de rester centrée ce soir sur la question de la voix en ses effets d'échos, de support aux répétitions de signifiants,

restant prudents sur nos interprétations du fait que nous transposions récit issu d'un conte et récits cliniques et biographiques.

Avec *l'Homme au sable*, nous nous trouvons confrontés au silence de la voix : celle du père de Nathanaël, ce mutisme deviendra un signe annonciateur de la venue de Coppélius. Nous sommes également confrontés au silence imposé sous forme d'injonction surmoïque aux enfants en présence de ce dernier.

Il est question d'un « quasi-mutisme » avec Olimpia : ces rares paroles émises par sa voix cristalline ne sont qu'échos de voix et de paroles à celles de Nathanaël. Nous sommes très proches en cela du mythe de Narcisse et d'Echo selon *Les métamorphoses* d'Ovide. Si elle ne répond que sous forme de répétitions de *Ah !* ou sous forme d'échos à la voix de celui qui lui parle, elle se trouve être une auditrice admirable, elle écoute religieusement les lectures continues « des heures durant » de Nathanaël - contrairement à Clara qui, elle, regardait par la fenêtre baillant d'ennui.

Mais Olimpia, cette automate, en vérité entendait-elle ? elle qui restait immobile, fixant dans les yeux Nathanaël, elle à qui manquait le rythme, aux lèvres et au corps glacés, a la voix de cristal. Ou était-elle une tentative d'incarnation de cet a/Autre réel spéculaire muet voire de cet Autre sourd ?

C'est d'ailleurs lorsque Nathanaël commence à exiger plus qu'une simple « écoute » de sa part, lorsqu'il commence à vouloir entendre (2e temps de la pulsion invocante) sa voix et ses paroles, jusque-là muettes, qu'elle se trouve écartelée par ses pères, entre clivage (corps/yeux) et morcellement (yeux aux morceaux épars qui gisent sur le sol) et de n'être plus, de nouveau, qu'un morceau de bois inanimé.

Étrangement, c'est juste avant que ne survienne ce clivage/morcellement, avant que n'intervienne la revendication de Nathanaël, entendre sa voix, que la voix des pères (dont nous savons qu'ils sont en fait trois — ici, une reste donc silencieuse) tente de se faire « une » en une succession de mots enchevêtrés. C'est ici que la version de Forget montre bien ce mouvement d'intrication de leurs voix alors qu'il est éclipsé dans la traduction proposée par Loève-Veimars⁷⁵ (ce dernier monte une mise en dialogue entre les deux personnages).

La tentative des pères de faire une la voix (jouissance) serait-elle une tentative avortée de donner voix et paroles⁷⁶ (jouissance phallique) à cette automate en passe de devenir sujet : une tentative de se faire entendre et de rendre cet Autre non-sourd (3e temps de la pulsion invocante/Vivès) ? Échec qui se traduit par la mise à mort de Olimpia et du suicide de Nathanaël, qui se jette dans le vide. Purs objets a.

Concernant la voix de Nathanaël, à un moment du récit, elle devient à un moment non reconnue : Alors qu'il lit un poème à voix haute, il se trouve saisi d'horreur et d'épouvante en ce moment de vacillement Un-heimlich (?) de la suture du « point sourd » : « A qui appartient donc cette voix ? » s'interroge-t-il. La voix se trouve à ce moment-là, désarrimée de l'A/autre.

Nous avons eu l'occasion de voir qu'avec Donna Williams⁷⁷ cette

75 HOFFMANN E.T.A., Contes fantastiques, traductions de Loève Veimars et Théodore Toussenet, Flammarion, Paris, 1964.

76 dans leurs propos, est inséré également une série de « *Ah !* » : nous retrouvons le jeu à quatre voix, dont celle silencieuse de Coppélius.

77 BALCELLS S., « Le réel du rêve ? », in *Oxymoron*, Op. Cit.

question n'intervient pas. Pour Williams, c'est la voix qui dit. La voix n'est pas arrimée à l'a/Autre. Elle ne se pose pas la question de savoir à qui elle appartient.

Williams se demande pourquoi cet a|Autre du miroir, quand elle le voit « dans » le miroir, lui retourne ses questions sans qu'elle en entende les mots. Faute de pouvoir sortir de cette « circularité », en venait à un retournement de la pulsion contre soi (griffure sur le visage, T.S.).

Le retournement contre soi de la pulsion viendrait-il d'un défaut dans l'*Unheimlich* (Nathanaël), de la non-constitution de — phi (Williams) ? D'une trop grande béance dans le malaise ? En ce point d'impact de l'effroi de silence ?

78 BALCELLS S., *L'étrange voix - 2*, Mémoire de recherche M2R, sous la direction de J.M. Vivès, 2009-2010, UNSA,

Nous avons fait la proposition suivante, à l'occasion de notre travail de recherche en Master II ⁷⁸, à savoir que les phénomènes d'écholalie étaient une tentative de donner, de sonoriser cette voix émanant de cet a/Autre réel spéculaire muet ainsi qu'une tentative d'arrimer la voix à l'autre faute de pouvoir l'incorporer.

79 REY-FLAUD H., *L'enfant qui s'est arrêté au seuil du langage*, Éditions Flammarion, Département Aubier, Mayenne, 2008, p 18.

Nous nous étions appuyés notamment sur l'insertion de Henri Rey Flaud qui précise que dans le champ de l'autisme, les sujets reproduisent « à l'identique » la phrase « par laquelle l'adulte vient s'adresser à eux et qui de ce fait semble rebondir sur eux » ⁷⁹. Nous rajoutons que le procédé viserait également à sortir de l'effroi de silence auquel nous heurte cette prime rencontre spéculaire.

Pour autant, nous pensons que ce processus ne concerne pas que le champ de l'autisme, mais entre dans le processus d'incorporation de la voix, notamment de la voix spéculaire, comme j'ai pu le constater lors d'une rencontre avec une petite fille de trois ans en crèche.

Il semble que dans ce récit d'Hoffmann soit interrogée justement cette tentative de sonorisation de la voix spéculaire. Nous l'avons vu avec les échos émis par la voix cristalline d'Olimpia. Les jeux de répétitions des signifiants (deux fois) se retrouvent également du côté paternel, chez Coppélius et Coppola. Nous les retrouvons cités par Freud, comme par exemple : « *par ici les yeux, par ici les yeux !* ».

Nous trouvons ce phénomène de re-doublement également chez Nathanaël : « il tremblait de peur et d'épouvante, et dans un " cri bégayé ", s'écriait : le marchand de sable, le marchand de sable ! »

Je terminerai cette « réflexion » par *L'homme aux rats*, puisque lors de notre incursion dans le cheminement de la pensée freudienne de l'*Unheimlich*, nous avons évoqué cette intersection entre le souhait de mort du père, la voix spéculaire et le miroir.

Nous mettons en relief la dimension spéculaire alors qu'il contemplait son pénis dans le miroir à une époque où il ne reconnaissait pas le décès de son père, avec la pensée primitive que ses parents pouvaient lire ses pensées intimes du fait qu'il articule des paroles muettes. Dans son récit, Freud évoque à deux endroits un passage allant du muet au sonore :

80 FREUD S., « L'homme aux rats », Op. Cit., p 222.

- Dans une compulsion à comprendre, Lanzer demandait continuellement aux autres de son entourage ce qu'ils venaient de dire, demandant **de répéter** la phrase. Alors insatisfait, « il prétendait avoir entendu d'abord autre chose » ⁸⁰.

- Il modifie la prononciation du mot àber par abér répondant à Freud « que l'e muet de la seconde syllabe ne lui donnait plus de sécu-

rité contre l'immixtion de **quelque chose d'étranger et de contraire**, et c'est pour cela qu'il avait résolu d'accentuer l'é » .

Ces procédés seraient-ils également des tentatives afin de sonoriser la voix spéculaire ?

En quoi ces procédés sont-ils liés à l'*Unheimlich* et à son point d'émergence (- phi) ?

Heimlich... Heimisch...