

NON-PROPRE

À l'entrée « ailleurs », le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales donne :

« **A.** – Adverbe de lieu signifiant que le procès s'accomplit dans un endroit quelconque et indéfini à l'exclusion du lieu où se trouve le locuteur (...) **Rem. 1.** L'indéfinition de l'adv. *ailleurs* peut être accentuée par *partout, quelque part, nulle part...* ou par le cont. De même le cont., en partic. un compl. circ. de lieu, peuvent restreindre l'indéfinition de l'adv. *Ailleurs* peut alors signifier « un peu plus loin » à l'intérieur d'un lieu donné.¹ »

Cette définition ne masque pas un paradoxe. D'une part elle insiste, à trois reprises, sur l'indéfinition qui en caractérise le sens, en suggérant que ce dernier peut être précisé par l'accentuation de cette indéfinition même. D'autre part, elle marque clairement et initialement l'*ailleurs* par l'exclusion d'un *ici*, mais c'est pour le réintégrer peu après, tangentiellement, par l'intermédiaire d'une remarque, où l'indéfinition certes se résorbe, mais au prix d'une ambiguïté, l'*ici* se rapprochant déjà de l'*ailleurs*. De sorte que la notion d'« ailleurs », plutôt que de tendre à sa résolution en un concept autonome et délimité, semble ne pouvoir faire l'économie de son indétermination ni de sa contrepartie, comme si l'une et l'autre en constituaient finalement le fonds : son indéfinition serait la forme la plus précise de sa définition, et l'indistinction d'avec ce qu'elle n'est pas ce qui l'identifierait le mieux.

Et réciproquement : car s'il va de soi que l'*ailleurs* ne trouve son sens et sa définition que relativement à un *ici*, l'*ici* peut être également envisagé — et défini — à l'aune d'un *ailleurs* qui lui serait intrinsèque. Rapportée à l'expérience commune des choses du monde, cette présence d'une irréductible altérité², au sein de ce dont l'identité, à première vue, paraît acquise et déterminée, trouve un prolongement théorique et un précédent historique évidents dans le domaine de « l'inquiétante étrangeté » dont Freud a proposé l'analyse en 1919. Le rapport de ce thème avec l'esthétique n'est pas non plus tout à fait fortuit, puisqu'il est annoncé par Freud lui-même dès son introduction :

« Il peut cependant se faire ici et là que [le psychanalyste] ait à s'intéresser à un domaine particulier de l'esthétique, et dans ce cas, il s'agit habituellement d'un domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée. Tel est le domaine de "l'inquiétante étrangeté".³ »

Le fait que Freud aborde ensuite ce domaine d'une manière lexicographique n'est pas dû au hasard. L'ambiguïté sémantique de l'*Unheimlich* qu'il cherche à mettre au jour se niche précisément dans le caractère idiomatique de la langue allemande, que la traduction par *inquiétante étrangeté* en français n'est pas en mesure de rendre⁴ (pas

¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales / CNRS - Nancy Université (<http://www.cnrtl.fr/definition/ailleurs>).

² Dont le Littré donne *alius* comme racine commune avec *ailleurs*.

³ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, 1919, tr. fr. Bertrand Féron, *L'Inquiétante étrangeté*, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. Folio-essais, 1985, p. 213.

⁴ Comme le constate en note liminaire le traducteur, Bertrand Féron : « cette traduction présente plusieurs défauts, que nous exposons brièvement ici : 1° elle est une glose bien plus qu'une traduction, de ce fait elle

davantage, d'ailleurs, que celle d'autres langues, dont Freud examine les occurrences). Comme on le sait, *Das Unheimliche*, antonyme substantivé de l'adjectif *heimlich*, procède d'une forme composée qui associe le radical *Heim* (le domicile, le foyer, la maison) dont le sens général est celui du familier, du domestique, de l'intime, au préfixe *un-* qui marque l'opposition. Reproduisant *in extenso*, dans son exposé, l'article *heimlich* du *Wörterbuch der deutschen Sprache* de Daniel Sanders, qu'il commente, ainsi qu'une partie du *Deutsches Wörterbuch* de J. et W. Grimm, Freud dégage le trait essentiel et paradoxal de « l'inquiétante étrangeté » : son enracinement dans le familier. Le recueil des définitions et des références qu'il décline contribue à l'établir et atteste que, plutôt qu'une négation stricte du familier dont elle constituerait l'envers⁵, « l'inquiétante étrangeté » non seulement en provient mais s'y loge pour le contredire. À tel point d'ailleurs que Freud décèle des occurrences où les définitions s'échangent :

« Ce qui ressort pour nous de plus intéressant de cette longue citation, c'est que parmi ces multiples nuances de signification, le petit mot *heimlich* en présente également une où il coïncide avec son contraire *unheimlich*.⁶ »

« *Heimlich* est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich*.⁷ »

Remarquons que cette indéfinition, ou plutôt cette définition équivoque, n'est pas sans rappeler celle de *l'ailleurs* évoqué plus haut, et retenons surtout que la caractéristique de l'étrangement inquiétant est de ne pouvoir être compris comme le non-familier qu'à partir du moment où il apparaît dans le familier lui-même et s'y installe, ce que Jean-Bertrand Pontalis, dans son *avertissement* à l'ouvrage, résume de manière particulièrement efficace : « *l'Unheimliche*, (...) ce qui n'appartient pas à la maison et pourtant y demeure⁸ ».

L'inquiétante étrangeté, ainsi mise en lumière, ouvre la perspective de nombreux développements. Freud va naturellement choisir d'étudier ce phénomène comme une illustration particulière du refoulement, dont l'étrangement inquiétant, serait, en retour, une manifestation. Aussi retient-il, parmi les « multiples nuances de signification » qui définissent *l'Unheimliche*, celle de Schelling, qui en élargit le champ lexical à celui du secret (*geheim*), définition extraite du *Wörterbuch* de Sanders déjà cité : « on qualifie de *un-heimlich* tout ce qui devrait rester... dans le secret, dans l'ombre, et qui en est sorti.⁹ » C'est sur la base de cette sélection sémantique et lexicale que Freud va fonder son analyse de l'inquiétante étrangeté pour la comprendre comme le retour d'un familier refoulé :

« Nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* en son contraire, le *Unheimlich*, puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu

anticipe d'emblée sur le raisonnement de Freud ; 2° elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité ; 3° elle supprime le *un* de la censure ».

⁵ « Nous allons essayer d'aller au-delà de l'équation étrangeté inquiétant = non-familier », S. Freud, *op. cit.*, p. 216.

⁶ *Op. cit.*, p. 221.

⁷ *Op. cit.*, p. 223.

⁸ *Op. cit.*, p. 7.

⁹ *Op. cit.*, p. 221. Rappel de la priorité de cette définition par Freud p. 223.

étranger que par le processus du refoulement. La mise en relation avec le refoulement éclaire aussi maintenant pour nous la définition de Schelling selon laquelle l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.¹⁰ »

On peut faire remarquer, cependant, que le recours à la vie psychique et l'accent mis sur la réserve du secret (« ce qui aurait dû rester dans l'ombre ») lestent d'emblée le rapport paradoxal du familier et de l'étranger que l'inquiétante étrangeté révèle, à savoir cette singulière situation où ce qui n'est « en réalité rien de nouveau ou d'étranger » paraît pourtant nouveau et étrange, et s'écartent, en l'assignant au processus du refoulement, de la possibilité de la décrire davantage. Autrement dit que si le phénomène de l'inquiétante étrangeté répond, comme objet d'étude, à la méthode et à l'interprétation de la psychanalyse (qui trouve en lui, rétroactivement, nombre de correspondances propres à étayer ses thèses), c'est la thématique du refoulement qui nourrit celle l'*unheimlich* plutôt que l'inverse : angoisse de castration symbolisée par l'aveuglement, thème de la poupée et rapport au père dans la nouvelle de Hoffmann, *L'Homme au sable* (1817), qui pour Freud est un exemple éminent de l'inquiétante étrangeté en littérature, principes de plaisir et de réalité dans *l'Anneau de Polycrate* de Schiller (1798), pulsion primitive infantile, etc. De fait, on a le sentiment de passer à côté de l'étude du phénomène de l'inquiétante étrangeté lui-même. La plupart des exemples mobilisés par Freud, même assortis de ses analyses, ne définissent ni ne décrivent plus avant le caractère singulier de cette expérience ambiguë, dans le sens d'un développement que l'étude préalable des définitions aurait pu permettre, sinon exiger. Mais là n'est finalement pas son propos, qui s'attache, notamment, « à dégager, parmi ces motifs producteurs d'inquiétante étrangeté, les plus saillants, afin d'examiner si, pour eux aussi, une dérivation à partir de sources infantiles est permise¹¹ ». Car c'est bien d'une dérivation qu'il s'agit, au bout du compte, dans le travail opéré par Freud ; l'*Unheimliche* en tant que tel importe moins que la « découverte *qui voit l'origine* de l'inquiétante étrangeté dans le familier [*das Heimische*] refoulé¹² ». Cette dérivation, il ne la conteste d'ailleurs pas, puisqu'il fait l'aveu, au même endroit, d'une prise en vue non esthétique du phénomène :

« Nous devons donc être prêt [*sic*] à accepter que l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté soit encore soumise à d'autres conditions que celles touchant au contenu que nous avons avancées en premier lieu. Il est vrai qu'on pourrait dire qu'avec ce premier ordre de constatations, la question de l'intérêt que présente pour la psychanalyse le problème de l'inquiétante étrangeté est réglé, que le reste nécessiterait sans doute une investigation esthétique.¹³ »

Pourtant Freud entendait traiter, dès son introduction, d'un « domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisée ». N'y a-t-il pas là contradiction ? En fait, pour Freud, l'inquiétante étrangeté (ne) s'apparente au champ esthétique (que) dans la mesure où c'est en lui qu'elle s'illustre le mieux : en témoignent les nombreuses œuvres littéraires sur lesquelles il s'appuie (Hoffmann, Schiller, H. H. Ewers, A. Schaeffer, Goethe, etc.). Toute considération liée à l'étude des œuvres est ici hors de propos. Mais l'absence

¹⁰ *Op. cit.*, p. 246.

¹¹ *Op. cit.*, p. 236.

¹² *Op. cit.*, p. 255. Nous soulignons. Ce bref rappel, par Freud, vers la fin de son étude, marque bien la teneur de son projet : non une description du phénomène, mais une enquête sur ses causes (psychologiques) supposées.

¹³ *Op. cit.*, p. 255.

d'une « investigation esthétique » néglige probablement aussi l'expérience même de l'*Unheimliche* et la possibilité d'une description de la manière dont cette expérience peut être vécue. Si bien que, finalement, la plupart des exemples tirés des œuvres en question perdent en efficacité dans la mesure où, plutôt que de permettre d'approcher l'inquiétante étrangeté en tant que phénomène singulier, ils la reconduisent aux registres de l'effrayant, du fantastique, du magique, dont elle devient une modalité affective particulière¹⁴. Son caractère singulier apparaît bien davantage dans ce que Freud appelle justement des cas d'« inquiétante étrangeté vécue »¹⁵, qui mêlent indissolublement le familier et l'étranger, et qui le mêlent de telle sorte que l'artifice du fantastique laisse la place au sentiment d'une perception nouvelle de ce qui est pourtant déjà connu.

C'est dans cette perspective, à partir de Freud mais à distance de lui, que Lilyane Deroche-Gurcel propose d'envisager l'inquiétante étrangeté, dont elle suggère, via Georg Simmel et Walter Benjamin, de faire le paradigme du regard moderne¹⁶ :

« Pour mon propre compte, je propose de concevoir de la façon suivante la promotion paradoxale du familier en étrangeté inquiétante. Pour ce faire, il faut en revenir à la distinction qu'opère Simmel dans son *excursus* sur l'étranger. On trouve dans ce texte la trace, voire la matrice de ce qui constitue, probablement, le pan décisif de la définition de l'aura chez Benjamin et, pour Simmel, par différence avec la distance, la définition de l'étrangeté, du lointain. *La distance* (Distanz, Entferntheit), signifie que le proche est ou devient lointain, tandis que l'étrangeté (Fremdsein) indique que le lointain devient proche. À mon sens, la conversion du familier en étrangeté inquiétante suppose le double mouvement — un aller et retour, en quelque sorte — de ce que conçoit Simmel sous les qualificatifs de « distance » et d'« étrangeté ». Pour que prenne effet l'inquiétante étrangeté, il faut d'abord que le familier « freudien » prenne ses distances, que le proche devienne lointain, et que, retour du dépassé ou du refoulé, le lointain devienne proche, soit que ce qui devait rester dans l'ombre en sorte. C'est à cette condition, par cet « aller-retour », que le familier change de statut. Benjamin aura retenu de l'*excursus* de Simmel (qu'il ne cite pas, mais dont manifestement il s'inspire) l'étrangeté de l'aura, dépourvue chez lui de tout sentiment d'inquiétude.¹⁷ »

L'accent mis sur la relation symétrique du familier et de l'étranger, au détriment de l'inquiétant, marque, dans ce passage, le déplacement du centre de gravité de l'inquiétante étrangeté, laquelle est désormais interrogée selon de cette relation, et non plus comme conséquence d'un processus psychologique tiers. L'étrangeté inquiétante devient alors le mode qui régit, selon Lilyane Deroche-Gurcel, le regard moderne, dont la caractéristique est, pour le sujet, de « faire l'expérience d'une altérité ébranlant au plus profond de lui la certitude de jouir d'une identité ultime, non sécable¹⁸ » :

¹⁴ Il est à cet égard significatif de noter que, comme le remarque Freud, dans certaines circonstances (œuvres comiques, contes de fées), certaines situations perdent leur caractère *unheimlich*.

¹⁵ Comme la récurrence anormale du nombre 62 en une même journée ou l'égarément et les détours répétés dans les ruelles d'une ville italienne (p. 239-241), l'épisode du double dans un compartiment de wagon-lit (p. 257), tous vécus par Freud lui-même.

¹⁶ Lilyane Deroche-Gurcel, *L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité*, in *Communications*, 75, 2004, p. 179-196.

¹⁷ L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 184. C'est elle qui souligne. En note : G. Simmel, *Sociologie. Excursus sur la sociologie des sens*, Paris, PUF, 1999, p. 629-644.

¹⁸ L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 188.

« C'est l'autorité maintenant suspectée dont pouvait se prévaloir l'individuel qui établit le lien entre la modernité et le regard aux prises avec l'inquiétante étrangeté. Un exemple possible tient dans l'effet visuel du ready-made et du pop-art : un objet trivial qui était cautionné par l'assurance de son usage quotidien perd brusquement l'évidence de son individualité factuelle lorsqu'on le voit dans un musée.¹⁹ »

« L'idée d'une dissolution radicale du principe d'identité (...) provoque un effet d'inquiétante étrangeté qui passe en intensité celui si bien décrit par Freud.²⁰ »

Cependant il faut remarquer que l'« étrangeté » de Simmel, à laquelle Lilyane Deroche-Gurcel fait en appel premier lieu, traduit *Fremdsein* et non *Unheimliche*. Dans son analyse, les registres contigus du familier et de l'étranger ont été ramenés au premier plan, mais aux dépens peut-être de leur intrication : ce qui permet d'envisager des « conversions », des « allers et retours », voire une « promotion » de l'un vers l'autre où, par ailleurs, le familier est apparemment le premier présent (*cf. supra*). C'est la thèse opposée que va soutenir Heidegger, lorsqu'il avance que le familier n'est pas, relativement au *Dasein*, une affection fondamentale, mais seconde. Notons que c'est bien, à chaque fois, du lexique de l'*unheimlich* qu'il est question :

« Ce caractère inquiétant, cette étran(èr)eté (*Unheimlichkeit*) signifie en même temps le ne-pas-être-chez-soi.²¹ »

« L'être-à revêt la « modalité » existentielle du *hors-de-chez-soi* (*Un-zuhause*). Ce n'est pas autre chose que veut dire l'expression d'« étran(èr)eté » (*Unheimlichkeit*).²² »

L'analyse de « l'affection fondamentale de l'angoisse comme ouverture privilégiée du *Dasein* » (*Sein und Zeit*, § 40) fait correspondre le familier et l'étranger selon un ordre hiérarchique exactement inverse. À l'opposé de l'hypothèse suivie par Freud, pour lequel l'étranger naît d'un familier originel refoulé qui, en quelque sorte, retrouve son statut à la lumière du travail herméneutique qu'opère la psychanalyse, Heidegger ne disjoint pas l'étranger du familier, mais fait du premier le fondement ontologique du second. Si l'étranger peut, au travers du phénomène de l'*Unheimlichkeit*, apparaître dans le familier même, c'est parce que la familiarité du familier s'établit sur un fond d'étran(èr)eté plus originaire qu'elle, que d'une certaine manière elle recouvre et masque :

« L'être-au-monde rassuré-familier est un mode de l'étran(èr)eté du *Dasein* (*ein Modus der Unheimlichkeit des Daseins*), et non pas l'inverse. *Le Hors-de-chez-soi doit être conçu ontologico-existentially comme le phénomène plus originaire.*²³ »

Pour tenter de suivre la direction qu'ouvre cette possibilité, on peut faire appel à l'exemple d'un cas particulier issu d'une expérience simple, celui de la perception de sa

¹⁹ L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 185.

²⁰ L. Deroche-Gurcel, *op. cit.*, p. 191.

²¹ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, trad. fr. E. Martineau, *Être et Temps*, éd. Authentica, 1985, p. 145.

²² M. Heidegger, *op. cit.*, p. 146.

²³ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 146. En appendice à l'article *Heimat* du *Vocabulaire européen des philosophies*, Seuil, 2004, p. 548, Barbara Cassin conclut ainsi l'exposé qu'elle consacre à « *Das Unheimliche* » : « Se rendre compte qu'on n'est même pas chez soi en soi, telle est l'angoisse du sujet moderne devant l'*Unheimliches*. » Par quoi elle semble faire directement écho à la thèse de Lilyane Deroche-Gurcel d'une typologie spécifique au regard moderne, mais laisse indécise la question de savoir s'il s'agit, pour ce regard, d'une défaillance ou, comme ici pour Heidegger, d'une affection fondamentale, où l'épreuve de l'étran(èr)eté est considérée, paradoxalement, comme plus proche de l'épreuve de soi que celle du familier.

propre voix. Si l'on enregistre sa propre voix sur un support adapté, prononçant les mots qu'on voudra, et qu'après coup on diffuse l'enregistrement, de manière à pouvoir, en quelque sorte, s'écouter parler, a lieu un phénomène étrange : quiconque a déjà fait cette expérience sait qu'il a bel et bien effectué l'enregistrement en personne, qu'il a prononcé les mots qu'il entend, ni plus ni moins, et qu'il ne peut mettre en doute le fait qu'il soit l'auteur du flux sonore qu'il perçoit. Mais il lui est impossible de se reconnaître : la voix qu'il entend ne lui appartient pas en propre, il ne peut la faire sienne. Les conditions techniques de l'enregistrement et la qualité du signal sonore, aussi fidèle qu'il soit, pas davantage qu'un défaut physiologique du système auditif, ne peuvent être tenus pour responsables de cette disjonction, puisqu'il peut, dans les mêmes circonstances, reconnaître sans hésiter une voix familière qui n'est pas la sienne, et identifier immédiatement son propriétaire. Et réciproquement supposer, ce que cette même expérience peut confirmer, que n'importe quel autre auditeur le reconnaîtra, lui. Je peux identifier et reconnaître autrui, mais seul autrui peut me reconnaître. L'identification et la reconnaissance, habituellement synonymes ou, au moins, rapportées l'une à l'autre selon l'évidence d'une relation logique où la première induit la seconde, sont, dans cette situation réflexive critique, absolument insuperposables. Ce qui peut laisser supposer que ce qui m'est propre — au moins autant que ma propre voix peut l'être — ne peut pourtant pas, par moi, être reconnu comme tel ; que, paradoxalement, ce qui m'est propre est inappropriable.

Comment une telle disjonction peut-elle se produire ? Quelle est la marque, quels sont les caractères spécifiques d'une telle expérience qui permettent d'établir cette incoïncidence et de la faire apparaître ? À première vue, deux caractères semblent s'imposer : l'extériorité et le différé.

L'acte d'énonciation ou, plus élémentairement encore, de profération, d'émission d'une modulation sonore par la voix (il n'est pas nécessaire qu'il s'agisse d'un langage) peut être envisagé comme extériorisation directe du corps ; en l'occurrence un son produit par le corps, issu de « ces étranges mouvements de la gorge et de la bouche qui font le cri et la voix²⁴ », mouvements qui donnent à cette même voix son inflexion et son timbre particuliers²⁵. Émission qui, même si elle n'est pas un acte de langage, revient à une expression, au sens propre d'extraire, de faire sortir quelque chose d'un corps. Mais à y regarder de près, cette caractérisation comme extériorisation soulève quelques problèmes : s'agit-il d'une extériorisation entendue comme production de matière (sonore) qui, une fois produite, acquiert une autonomie plus ou moins définitive et substantielle, au même titre, par exemple, que les sécrétions ou les excréments, autres substances littéralement *exprimées* par le corps ? Lorsque l'on exprime le contenu d'un tube de dentifrice, on procède effectivement à la transition d'un dedans vers un dehors, relativement à un contenant qu'est le tube. En va-t-il de même pour la voix, par rapport à laquelle le corps jouerait ce rôle ? Rien n'est moins sûr. Il faudrait pour cela pouvoir imaginer que le flux sonore, avant qu'il fût émis, résidait, sous une forme ou sous une autre, à l'intérieur du corps comme un contenu dans un contenant. L'hypothèse d'une voix intérieure et antérieure, latente, de fait et par définition inaudible, donc incomparable à la voix dont il questionne ici, ne le permet pas davantage. De même l'autonomie, la persistance, la subsistance de la voix comme objet sonore n'est pas

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 190.

²⁵ « En quoi (...) je suis incomparable, ma voix est liée à la masse de ma vie comme ne l'est la voix de personne. », M. Merleau-Ponty, *ibid.*

concevable sans l'intervention d'un appareil d'enregistrement qui en fixe justement l'existence. Hors d'un tel dispositif d'archivage, aucune voix ne peut être disjointe de sa source, c'est-à-dire de la personne dont elle provient, au moment même où elle en provient. Cette conjonction en est la caractéristique essentielle. De sorte que l'extériorité dont il s'agit correspond bien plus à celle, déjà acquise, du dispositif d'enregistrement lui-même, qui d'une certaine manière la transforme en objet. Jacques Derrida semble ne pas dire autre chose :

« (...) de même que l'expression ne vient pas s'ajouter comme une « couche » à la présence d'un sens pré-expressif, de même, le dehors de l'indication ne vient pas affecter accidentellement le dedans de l'expression. Leur entrelacement est originaire, il n'est pas l'association contingente qu'une attention méthodique et une réduction patiente pourraient défaire.²⁶ »

Lorsqu'il s'interroge sur la chair et la réversibilité de l'expérience perceptive du contact, commentant l'exemple initialement proposé par Husserl d'un corps à la fois perçu et percevant (la fameuse expérience de ma main droite touchant ma main gauche), Merleau-Ponty évoque, à titre d'exemple complémentaire, cette particularité de la voix :

« Je ne m'entends pas comme j'entends les autres, l'existence sonore de ma voix pour moi est pour ainsi dire mal dépliée ; c'est plutôt l'écho de son existence articulaire, elle vibre à travers ma tête plutôt qu'au dehors.²⁷ »

Mais il semble encore maintenir cette relation, donc cette distinction spatiale, entre le dedans et le dehors (« je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans²⁸ »), si bien qu'on est tenté, à le suivre, de supposer que la différence radicale (et donc le saisissant effet d'étrangeté) entre la voix « naturelle » et la voix enregistrée réside dans le fait que, percevant ma voix enregistrée, je ne la perçois qu'à moitié, « pour ainsi dire mal dépliée », comme s'il manquait à ma perception externe une perception interne qui en ferait retrouver l'expérience originale. D'où il faudrait comprendre que la perception externe, celle que permet et délimite le flux sonore de la voix enregistrée, est comme surajoutée à une perception interne simultanée. Quelle serait donc cette perception interne ? Celle des vibrations, des mouvements du corps ? Mais ces derniers, précisément, ne peuvent avoir lieu que si la voix se profère. De sorte que rapportées au phénomène de la voix, intériorité et extériorité semblent moins en caractériser la possibilité qu'en procéder. Rapportée ensuite au sujet qui en dispose, l'extériorité de la voix n'est pas synonyme du seul flux sonore que fabrique l'appareil qui l'archive. Si l'on admet, enfin, que cet objet sonore, n'est pas, pour celui dont il provient et qui l'écoute « hors de lui », reconnu partiellement, ou approximativement, mais qu'il lui est bel et bien étranger, et pour ainsi dire inconnu, il faut admettre également que la perception qu'il en a n'est pas défectueuse ou incomplète en raison de l'absence d'une perception interne correspondante, mais supposer, dans ces conditions, un régime de perception radicalement autre.

Si la logique de relation de l'intériorité à l'extériorité, à elle seule, ne rend compte qu'imparfaitement du phénomène de la voix, c'est peut-être parce qu'elle en néglige une

²⁶ J. Derrida, *La Voix et le phénomène*, Paris, Puf, coll. Quadrige, p. 97.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 194.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 190.

autre caractéristique essentielle, sa temporalité. Derrida a tout particulièrement insisté sur ce point :

« (...) *la voix s'entend*. Les signes phoniques (...) sont « entendus » du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible ; ne pas cesser de m'appartenir, d'être à ma disposition, « sans accessoire ». Ainsi en tout cas *se donne* le phénomène de la voix, la voix phénoménologique²⁹ ».

Le second caractère significatif d'une expérience de cette nature (entendre sa voix enregistrée) s'impose alors immédiatement : le différé. Par définition, je ne peux entendre ma voix enregistrée qu'après coup ; pour l'enregistrer, il a bien fallu que je parle, que j'émette nombre de sons pendant une durée quelconque, avant donc que de pouvoir l'écouter à nouveau. La première connaissance que j'ai de ma voix est liée à sa performance même : quels que soient les sons que je profère, je ne le fais jamais qu'au présent de leur profération. Si je perçois ma voix, je la perçois toujours au présent, au moment même où j'en use, où elle se déploie ; ma voix et la perception que j'en ai ne sont pas différentes, car (et dans la mesure où) la seconde ne diffère jamais sur la première : « quand je parle, il appartient à l'essence phénoménologique de cette opération que *je m'entende dans le temps* que je parle³⁰ ». Aussi peut-on poser la double hypothèse suivante : a) le caractère propre de ma voix tient moins à son timbre, à ses spécificités acoustiques (lesquelles, pour être établies, doivent de quelque façon faire l'objet d'une mesure extérieure) qu'à sa temporalité, c'est-à-dire au présent inaliénable de son énonciation, et b) par conséquent l'introduction du différé dans cette perception la déjoue, puisqu'elle lui donne à entendre une voix qui n'est déjà plus mienne.

Le différé, en revanche, ne m'empêche pas de reconnaître autrui. Lorsque j'entends la voix d'une personne que je connais, peu importe qu'il s'agisse d'un enregistrement ou non : je la reconnais dans un cas comme dans l'autre, car pour moi la voix est la même. Ici se marque la distinction entre ma voix et la voix d'autrui, l'une et l'autre ne pouvant être définies ni reconnues selon un mode commun, car s'accompagnant chacune d'un régime de perception particulier. En d'autres termes on pourrait avancer que, relativement à la voix, la différence entre moi et autrui ne se fonde pas sur le timbre ; que le timbre, c'est-à-dire la voix comme objet sonore, est suffisant pour reconnaître quelqu'un, sauf moi ; que l'objet sonore que je produis ne m'est accessible que s'il ne m'appartient plus, voire justement *parce qu'il ne m'appartient plus*.

Nous souhaiterions, par analogie, risquer l'hypothèse que cette dernière situation, à bien des égards, peut correspondre, *mutatis mutandis*, au champ de la production artistique. Autrement dit que l'objet artistique, l'œuvre d'art si l'on veut, peut se substituer, presque mot à mot dans ce qui précède, à l'objet sonore.

Que la visibilité de l'œuvre implique, pour celui dont elle provient, sa désappropriation au sens fort, qu'elle lui devienne pour cela étrangère, c'est-à-dire que le propre de

²⁹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 85. Derrida souligne.

³⁰ J. Derrida, *op. cit.*, p. 87. Derrida souligne.

l'œuvre soit peut-être d'être impropre à l'artiste, il faudrait en tenter la démonstration rigoureuse, dont les prémices sont à peine esquissées ici. Il faudrait aussi, logiquement, envisager l'inverse : que l'artiste ne puisse s'approprier l'œuvre, la faire (et jusqu'à la reconnaître comme) sienne, que si elle lui apparaît d'abord comme étrangère, voire qu'elle ne lui soit propre que sur ce mode : *l'Unheimliche* pourrait dès lors s'imposer comme l'indice principal de cette enquête.

En écho à cette hypothèse, j'³¹aimerais faire appel à deux exemples qui, directement ou indirectement, y répondent. Le premier est extrait d'un texte rendant compte d'une activité artistique personnelle, à un moment où celle-ci devait provisoirement s'interrompre, et à laquelle ce texte devait se substituer. Comme il s'agit d'une référence à la première personne, on m'autorisera à n'ajouter à la citation aucun commentaire :

« Nous eûmes souvent l'occasion, Arnaud et moi, de nous retrouver là-bas, j'y voyais naître et croître des objets nouveaux, en même temps que j'en produisais moi-même. Cette proximité permettait (obligeait à) une comparaison permanente, une confrontation (...) qui était l'état, le mode sous lequel les objets se présentaient à moi, se répartissant en deux ensembles : 1) les objets que j'avais fabriqués (quels qu'ils fussent), 2) les autres (en l'occurrence ceux d'Arnaud). Je suis parfaitement conscient du fait que cette partition n'est ni la seule, ni forcément la première (...). Mais cette partition (selon l'auteur) était celle qui s'imposait d'abord, que je voyais (presque toujours) en même temps que je voyais tous ces objets. Et, de fait, les trucs que je fabriquais (...) étaient à mes yeux (presque toujours) plus pauvres et (presque toujours) moins recevables que les trucs d'Arnaud, (presque toujours) indignes d'y être préférés, (presque toujours) déshonorant mes désirs, (presque toujours) moins familiers.³² »

Le second se rapporte à Gasiorowski, et au souvenir de l'étrange relation dont j'ai pu faire l'expérience par l'intermédiaire d'un film documentaire qui lui était consacré³³.

En 1976, Gérard Gasiorowski crée une école d'art purement fictive (l'Académie Worosis Kiga) par l'intermédiaire des élèves de laquelle il présente la plus grande partie de ses travaux ; une institution avec ses statuts, ses règles de fonctionnement, dont il tient les archives en son nom propre. Nom propre dont les deux autres, Worosis et Kiga, sont issus par anagramme. La figure centrale de l'Indienne Kiga apparaît presque aussitôt, assumant systématiquement toute la production de Gasiorowski à cette époque. On a pu

³¹ La transition du *nous* dit « de modestie » au *je* personnel me/nous donne l'occasion d'étendre cette réflexion à la forme même de cette exposé. Si l'emploi du *nous* est l'usage dans les publications universitaires, c'est parce qu'il s'agit d'un *nous* de modestie « qui rappelle que l'auteur du mémoire, de la thèse ou de l'article scientifique n'est pas parti de rien : c'est une manière de rendre hommage aux travaux des autres auteurs sur lesquels il s'est appuyé (...) et de prendre (un peu) de distance avec l'*ego* (je) » (cf. <http://www.langue-fr.net/spip.php?article125>). Mais l'élargissement de l'identité grammaticale provoque également (ne serait-ce que performativement) celle du locuteur, qui, dès lors, assume en quelque sorte une identité plurielle. Laquelle, paradoxalement, ne contredit pas l'ipséité mais donne l'impression de l'assurer davantage. Inversement, le passage au *je* de style direct (comme ici), gommant cette pluralité, compare immédiatement deux identités du sujet, celle du texte lu et celle du texte écrit, et en révèle aussitôt l'étrange incoïncidence résiduelle. À moins que, comme plus haut dans le développement consacré à la voix, le *je*, à l'instar du *on* qu'il remplace alors, ne renvoie plus à aucune identité propre et devienne précisément un pronom impersonnel.

³² Fred Guzda, *La Suite*, Ensba, 1995, p. 21-22. Publication hors commerce réalisée à l'occasion de la présentation du diplôme de l'École, section sculpture, et présentée devant un jury constitué de Jean-Pierre Bertrand, Bernard Goy, Claire Stoullig et Joël Kermarrec.

³³ Jacques Boumendil, *Worosiskiga*, conception Alain Sayag, production MNAM, 1983.

voir dans ce dédoublement³⁴ un stratagème psychologique ou une pathologie (éventuelle schizophrénie, plus ou moins délibérée) :

« Je suis allé le voir dans son atelier, Gasiorowski disait qu’il avait arrêté de travailler, qu’il y avait cette étrange Indienne qui utilisait son atelier pour faire des choses bizarres. Il le disait d’un air un peu gêné, *avec une certaine distance*, amusé, un peu intéressé, très tolérant. C’était une séparation complète des deux personnages » (Mikaël Nickel).

« Parfois, quand on téléphonait à Gasiorowski, il répondait d’une voix totalement neutre, mais qu’on reconnaissait bien évidemment, en demandant : “À qui voulez-vous parler, à l’Indien Kiga ou à Gasiorowski ?” On pouvait parler à Kiga, ça m’est arrivé une fois » (Anne Tronche).³⁵

ou, à bon droit, un parti pris ironique (les membres de l’AWK — dont il s’exclut — sont tous des artistes contemporains à Gasiorowski, qu’il soumet à des exercices de peinture) :

« Les élèves admis [à l’AWK] (une centaine chaque année, et dont les noms sont ceux des artistes en vogue à l’époque) se voient imposer comme exercice unique et répétitif la peinture d’un chapeau de style identique pour tous. (...) Les travaux des élèves refusés sont signés Gasiorowski, eux ont tous des styles différents.³⁶ »

Mais la relation qui s’établit entre Gasiorowski et Kiga, telle qu’elle va se déployer pendant cinq années environ, déborde, par sa durée et sa profonde singularité, ces explications qui n’en rendent compte que partiellement, bien loin de pouvoir l’y réduire. Concernant la permutation des noms propres, et la prise en charge de celui de Gasiorowski par son pseudonyme, rappelons, en aparté, quelques-unes des analyses de Jean-Luc Marion sur l’(in)authenticité et le nom (im)propre, où est posé qu’une altérité originaire précède et fonde l’identité, où le propre apparaît paradoxalement comme l’impropre par excellence :

« Ainsi, dans le prénom « propre », plus encore que dans le patronyme, l’étranger (l’appel) coïncide avec l’identité (répons). (...) Lorsque je me nomme, je représente plus que je ne me présente (...). Ainsi je ne m’appelle moi-même de mon nom qu’autant que d’autres m’ont toujours déjà approprié à un nom qui, sans leur convocation, n’aurait jamais pu me nommer en propre. Mon propre résulte d’une appropriation impropre, donc ne m’identifie que par une originaire inauthenticité.³⁷ »

Dans le rapport qu’entretient Gasiorowski avec la figure de Kiga se joue autre chose, et bien davantage, qu’un simple artifice public (voire publicitaire), aux conséquences duquel l’initiateur resterait extérieur, et dont l’identité, préservée, ressortirait indemne³⁸. Mais ici il ne s’agit pas de chercher à savoir ce qui se joue précisément *pour* Gasiorowski dans cet épisode, car personne ne peut raisonnablement présumer pouvoir

³⁴ On pourra rappeler ici que le thème du double est, pour Freud, un des motifs privilégiés de l’*Unheimliche*.

³⁵ *Gérard Gasiorowski*, coll. contemporains monographies, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1995, p. 249. Nous soulignons.

³⁶ *Gérard Gasiorowski* (*op. cit.*), p. 247-248.

³⁷ Jean-Luc Marion, *Étant donné, Essai d’une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, coll. Épiméthée, 1997, p. 403-404.

³⁸ D’un point de vue strictement public, d’ailleurs, l’isolement quasi autarcique de Gasiorowski à cette période souligne, au moins, l’impossibilité de s’en tenir au subterfuge.

en faire état, hormis lui-même, et encore. Il ne s'agit pas non plus, en dernière instance, d'accéder sans reste à la caractérisation définitive du profil d'un artiste ou à la nomenclature d'une œuvre. Concernant la « période Kiga », et notamment son rôle au sein de l'œuvre et de la biographie gasiorowskiennes, tout a déjà été dit, décrit, interprété, expliqué, compris (parfois d'ailleurs par Gasiorowski lui-même, ou à l'aide de ses propos) : la régression, le retour au primitif, la purification de la peinture, le détour de la fiction, la renaissance de l'artiste, le processus initiatique. Cela constitue désormais l'histoire officielle de Gasiorowski. À côté de cette reconstitution passablement académique, où tout rentre dans l'ordre du discours (posthume), où, concernant Gasiorowski et son histoire, on a le sentiment que la messe est dite, je garde le souvenir vif, non d'abord de l'artiste, ni de telle ou telle œuvre particulière, mais d'un homme présentant certains des travaux de Kiga face à la caméra de Jacques Boumendil. Et le mystère qui reste attaché à ce souvenir est, lui, inépuisable. Ce souvenir est ancien, reste imprécis³⁹, et ne permet pas de garantir la fiabilité absolue des images qui l'habitent encore. Mais le souvenir de ce que fut cette rencontre est toujours d'actualité. Car en somme, avec Gasiorowski et Kiga, un « ailleurs » s'impose à celui qui en croise l'histoire : au-delà (ou en deçà) de la présentation d'une œuvre, au-delà (ou en deçà) de la présentation d'un artiste, il s'agit d'un artiste présentant son (propre ?) travail comme un autre travail que le sien, comme le travail de quelqu'un d'autre. C'est cette rencontre-là qui, à mes yeux, fut décisive. Que la nature de ce *comme* soit sincère ou feinte, je n'en sais rien et n'en peux rien savoir, car il est de la nature de la bonne foi ou du mensonge de n'être véritablement (re)connu que par celui qui l'éprouve. Mais cela importe moins qu'un fait essentiel, à savoir que « Gasiorowski s'insère dans sa fiction en *témoin*⁴⁰ ». C'est précisément un témoignage qu'il livre dans l'extraordinaire film de Boumendil, *Worosiskiga*, puisqu'il s'applique à présenter les travaux de Kiga. Au moment de ces présentations, entre le spectateur (in)crédule, la personne de l'artiste conjuguée au pluriel (Kiga et Gasiorowski), et les objets présentés dont l'origine se perd, une proximité inouïe s'instaure, malgré (grâce à) la distance qui s'interpose à chaque moment de la relation (entre Gasiorowski et ses objets, entre le spectateur et Gasiorowski, entre le spectateur et les objets présentés). Ici, l'intimité croît avec la distance (J.-L. Marion). Lorsque Gasiorowski déballe ses cartons, verse sur le sol le contenu des tubes à cigare (quelques morceaux de papier déchiré, d'une couleur unie pour chaque tube) de la *Suite cézanienne*, étale les rouleaux peints des *Ni-ni*, avec une précaution quasi rituelle, en accompagnant ses gestes des explications suivantes :

« Les *Ni-ni* [titre donné à une série d'objets, rouleaux de tissu maculés de peinture] étaient dans un sac de tissu que l'indienne transportait dans les villages. Elle avait son tapis, elle jetait dessus tous ses tissus qu'elle présentait, dans lequel toujours était fixée la peinture. Elle étalait cela comme sur les marchés.⁴¹ »

³⁹ Imprécision que la difficulté d'accéder à nouveau à une archive consultable du film n'a pas permis, jusqu'à présent, de réactualiser.

⁴⁰ Sandrine Morsillo, *Expofictions. Autour de trois contrats d'expositions*, in *La Voix du regard*, n°16, 2003, p. 134. Nous soulignons. (La position du témoin n'étant pas si insolite que cela, puisque, comme le rappelle Baxandall, « quand un peintre moderne parle de son propre travail, on dit qu'il *témoigne*. » Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 121.)

⁴¹ Jacques Boumendil, *op. cit.*

« Je refais exactement les gestes et les paroles de Kiga. (...) Je refais aussi la façon dont elle montrait les objets, les rangeait et les enveloppait.⁴² »

il est frappant de mesurer à quel point l'artiste, les objets et jusqu'au spectateur doivent s'impliquer *personnellement* dans cette histoire au risque, sinon, de tout (en) perdre. Et, consécutivement, de constater combien l'identification (de l'artiste à nouveau, des objets et de soi-même comme témoin de ce témoignage) se décide et s'établit à *partir* de cette relation d'étrangeté tripartite originale, que la conscience de l'usurpation d'identité, curieusement, ne dément pas, mais confirme. Peut-être parce qu'il s'agit, en fait, non d'une usurpation, mais de son exact contraire : non pas s'attribuer telle chose à laquelle on n'a pas droit, mais justement *ne pas* s'attribuer ce à quoi on devrait pouvoir prétendre.

Sandrine Morsillo insiste à juste titre sur le fait que ce témoignage tient lieu d'exposition à la forme habituelle de laquelle il se substitue, par le biais de ce qu'elle appelle un « contrat d'exposition » :

« La fiction s'appuie sur une peinture exposée hors de tout cadre et même au-delà des modes de présentation habituels. (...) Ici, l'exposé redouble à la fois la présentation des travaux, « sur-expose » l'exposition, et focalise sur une exposition non conforme au récit, la « sous-expose ».⁴³ »

Nous ne souscrivons pourtant pas à cette dernière thèse : l'exposition est tout à fait conforme au récit, fictif lui aussi. L'exposition des objets de Kiga par Gasiorowski ne sur-expose ni ne sous-expose, bref ne surdétermine ni ne sous-entend aucune autre exposition, hypothétique et conforme ; elle est tout entière ce que Gasiorowski propose. L'exposition *est* cette présentation, l'une et l'autre coïncident parfaitement. À l'intérieur de l'épisode Kiga, les œuvres de Gasiorowski ne peuvent être vues hors de ce cadre, et Gasiorowski lui-même ne peut en être isolé, alors même que sa fiction l'en éloigne. Il s'agit bien d'une procuration, d'un témoignage, qui à ce titre implique directement la responsabilité du témoin, lequel, par définition, s'engage dans son témoignage (qu'il puisse éventuellement s'agir d'un « faux témoignage » ne change rien à la réalité de cette responsabilité ; d'où l'importance secondaire de la facticité de la fiction). Que les objets s'exposent ou qu'ils soient présentés par Gasiorowski est ici synonyme. Il n'y a pas d'exposition fantôme, de « performance du spectateur, telle qu'elle est introduite par l'exposé de l'artiste, [qui consisterait] à faire qu'il voie ou plutôt qu'il se représente mentalement les expositions de Kiga⁴⁴ ». Les œuvres présentées (*Les Ni-ni* (1976), *Les Bâtons* (1977), *Les Caches* (1976), *Les Offrandes* (1977), *La Suite cézanienne* (1976)) apparaissent, se donnent à voir, sont vues en même temps qu'elles sont présentées, et en tant qu'elles sont présentées, par Gasiorowski lui-même, dont l'identité ne fait aucun doute, mais qui assume la paternité de ses travaux, à cette période, hors de cette identité. Dans le film de Boumendil, les œuvres de Gasiorowski ne lui reviennent que parce qu'elles appartiennent à Kiga.

⁴² *Ibid.* On peut noter, en référence à la thématique de l'ailleurs, que la plupart des œuvres de Kiga sont facilement transportables ; « Kiga est pourchassée et doit constamment partir, quitter son territoire pour en retrouver un autre » (*dixit* Gasiorowski in *Worosiskiga*).

⁴³ S. Morsillo, *op. cit.*, p. 133-134.

⁴⁴ *Ibid.*

Bibliographie

- MICHAEL BAXANDALL, *Formes de l'intention*, tr. fr. Catherine Fraixe, Paris, Jacqueline Chambon, 1991
- BARBARA CASSIN, article *Heimat* in *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004.
- LILYANE DEROCHE-GURCEL, *L'inquiétante étrangeté ou le regard comme modalité de la modernité*, in *Communications*, 75, 2004, p. 179-196.
- JACQUES DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, Puf, coll. Quadrige, 1993.
- SIGMUND FREUD, *L'Inquiétante étrangeté*, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, tr. fr. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. Folio-essais, 1985.
- MARTIN HEIDEGGER, *Être et Temps*, trad. fr. Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985.
- JEAN-LUC MARION, *Étant donné, Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Puf, coll. Épiméthée, 1997.
- MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1964.
- SANDRINE MORSILLO, *Expofictions. Autour de trois contrats d'expositions*, in *La Voix du regard*, n°16, 2003, p. 132-139.

- *Gérard Gasiorowski*, coll. contemporains monographies, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1995.
- JACQUES BOUMENDIL, *Worosiskiga*, conception Alain Sayag, production MNAM, 1983.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales / CNRS - Nancy Université