

CE QUE LES ENFANTS DISENT

Gilles Deleuze, Critique et clinique, pp. 81-88.

L'enfant ne cesse de dire ce qu'il fait ou tente de faire : explorer des milieux, par trajets dynamiques, et en dresser la carte. Les cartes de trajets sont essentielles à l'activité psychique. Ce que réclame le petit Hans, c'est de sortir de l'appartement familial pour passer la nuit chez la voisine, et revenir le matin : l'immeuble comme milieu. Ou bien : sortir de l'immeuble pour aller au restaurant rejoindre la petite fille riche, en passant par l'entrepôt de chevaux – la rue comme milieu. Même Freud estime nécessaire de faire intervenir une carte¹.

Pourtant Freud, à son habitude, ramène tout au père-mère : bizarrement, l'exigence d'explorer l'immeuble lui paraît un désir de coucher avec la mère. C'est comme si les parents avaient des places ou des fonctions premières, indépendantes des milieux. Mais un milieu est fait de qualités, substances, puissances et événements : par exemple la rue, et ses matières comme les pavés, ses bruits comme le cri des marchands, ses animaux comme les chevaux attelés, ses drames (un cheval glisse, un cheval tombe, un cheval est battu...). Le trajet se confond non seulement avec la subjectivité de ceux qui parcourent un milieu, mais avec la subjectivité du milieu lui-même en tant qu'il se réfléchit chez ceux qui le parcourent. La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement. Rien n'est plus instructif que les chemins d'enfants autistes, tels que Deligny en révèle les cartes, et les superpose, avec leurs lignes coutumières, leurs lignes d'erre, leurs boucles, leurs repentirs et rebroussements, toutes leurs singularités².

Or les parents sont eux-mêmes un milieu que l'enfant parcourt, dont il parcourt les qualités et les puissances et dont il dresse la carte. Ils ne prennent une forme personnelle et parentale que comme les représentants d'un milieu dans un autre milieu. Mais il est erroné de faire comme si l'enfant était d'abord limité à ses parents, et n'accédait à des milieux que par après, et par extension, par dérivation. Le père et la mère ne sont pas les coordonnées de tout ce que l'inconscient investit. Il n'y a pas de moment où l'enfant n'est déjà plongé dans un milieu actuel qu'il parcourt, où les parents comme personnes jouent seulement le rôle d'ouvriers ou de fermiers de portes, de gardiens de seuils, de connecteurs ou déconnecteurs de zones. Les parents sont toujours en position dans un monde qui ne dérive pas d'eux. Même chez le nourrisson il y a un continent-lit par rapport auquel les parents se définissent, comme des agents sur les parcours de l'enfant. Les espaces *hodologiques* de Lewin, avec leurs parcours, leurs détours, leurs barrières, leurs agents, forment une cartographie dynamique³.

Le petit Richard est étudié par Mélanie Klein pendant la guerre. Il vit et pense le monde en forme de cartes. Il les colorie, les renverse, les superpose, les peuple avec leurs chefs, l'Angleterre et Churchill, l'Allemagne et Hitler. C'est le propre de la libido de hanter l'histoire et la géographie, d'organiser des formations de mondes et des constellations d'univers, de dériver les continents, de les peupler de races, de tribus et de nations. Quel être aimé n'enveloppe pas des paysages, des continents et des populations plus ou moins connus, plus ou moins imaginaires ? Mais Mélanie Klein, qui a pourtant tout fait pour déterminer des milieux de l'inconscient, du point de vue des substances ou des qualités autant que des événements, semble méconnaître l'activité cartographique du petit Richard. Elle n'y voit qu'un *par-après*, simple extension de personnages parentaux, le bon père, la mauvaise mère... Plus que les adultes, les enfants résistent au forcing et à l'intoxication psychanalytiques, Hans ou Richard, ils y mettent tout leur humour. Mais ils ne peuvent pas résister très longtemps. Ils doivent ranger leurs cartes sous lesquelles il n'y a plus que des photos jaunies du père-mère. « Mme K. interpréta, *interpréta*, INTERPRÉTA ... »⁴.

La libido n'a pas de métamorphoses, mais des trajectoires historico-mondiales. De ce point de vue, il ne semble pas que le réel et l'imaginaire forment une distinction pertinente. Un voyage réel manque par lui-même de la force de se réfléchir dans l'imagination ; et le voyage imaginaire n'a pas par lui-même la force, comme dit Proust, de se vérifier dans le réel. C'est pourquoi l'imaginaire et le réel doivent être plutôt comme deux parties juxtaposables ou superposables d'une même trajectoire, deux faces qui ne cessent de s'échanger, miroir mobile. Ainsi les aborigènes d'Australie joignent des

itinéraires nomades et des voyages en rêve qui composent ensemble « un. entremailage de parcours », « dans une immense découpe de l'espace et du temps qu'il faut lire comme une carte »⁵. A la limite, l'imaginaire est une image virtuelle qui s'accroche à l'objet réel, et inversement, pour constituer un cristal d'inconscient. Il ne suffit pas que l'objet réel, le paysage réel évoque des images semblables ou voisines ; il faut qu'il dégage *sa propre* image virtuelle, en même temps que celle-ci, comme paysage imaginaire, s'engage dans le réel - suivant un circuit où chacun des deux termes poursuit l'autre, s'échange avec l'autre. La « vision » est faite de ce doublement ou dédoublement, cette coalescence. C'est dans les cristaux d'inconscient que se voient les trajectoires de la libido.

Une conception cartographique est très distincte de la conception archéologique de la psychanalyse. Celle-ci lie profondément l'inconscient à la mémoire : c'est une conception mémorielle, commémorative ou monumentale, qui porte sur des personnes et des objets, les milieux n'étant que des terrains capables de les conserver, de les identifier, de les authentifier. D'un tel point de vue, la superposition des couches est nécessairement traversée d'une flèche qui va de haut en bas, et il s'agit toujours de s'enfoncer. Au contraire, les cartes se superposent de telle manière que chacune trouve un remaniement dans la suivante, au lieu d'une origine dans les précédentes : d'une carte à l'autre, il ne s'agit pas de la recherche d'une origine, mais d'une évaluation des *déplacements*. Chaque carte est une redistribution d'impasses et de percées, de seuils et de clôtures, qui va nécessairement de bas en haut. Ce n'est pas seulement une inversion de sens, mais une différence de nature : l'inconscient n'a plus affaire à des personnes et des objets, mais à des trajets et des devenir ; ce n'est plus un inconscient de commémoration, mais de mobilisation, dont les objets *s'envolent* plus qu'ils ne restent enfouis dans la terre. Félix Guattari a bien défini à cet égard une schizo-analyse qui s'oppose à la psychanalyse : « Les lapsus; les actes manqués, les symptômes sont comme des oiseaux qui frappent du bec à la fenêtre. Il ne s'agit pas de les interpréter. Il s'agit plutôt de repérer leur trajectoire, pour voir s'ils peuvent servir d'indicateurs de nouveaux univers de référence susceptibles d'acquiescer une consistance suffisante pour retourner une situation »⁶. La tombe du pharaon, avec sa chambre centrale inerte, au plus bas de la pyramide, fait place à des modèles plus dynamiques : de la dérive des continents à la migration des peuples, tout ce par quoi l'inconscient cartographie l'univers. *Le modèle indien remplace l'égyptien* : le passage des Indiens dans l'épaisseur des rochers mêmes, où la forme esthétique ne se confond plus avec la commémoration d'un départ ou d'une arrivée, mais avec la création de chemins sans mémoire, toute la mémoire du monde restant dans le matériau⁷.

Les cartes ne doivent pas seulement se comprendre en extension, par rapport à un espace constitué de trajets. Il y a aussi des cartes d'intensité, de densité, qui concernent ce qui remplit l'espace, ce qui sous-tend le trajet. Le petit Hans définit un cheval en dressant une liste d'affects, actifs et passifs : avoir un grand fait-pipi, traîner de lourdes charges, avoir des œillères, mordre, tomber, être fouetté, faire du charivari avec ses jambes. C'est cette distribution d'affects (où le fait-pipi joue le rôle de transformateur, de convertisseur) qui constitue une carte d'intensité. C'est toujours une constellation affective. Là encore il serait abusif d'y voir, comme Freud, une simple dérivation du père-mère : comme si la « vision » de rue, fréquente à l'époque – un cheval tombe, est fouetté, se débat – n'était pas capable d'affecter directement la libido, et devait rappeler une scène d'amour entre parents... L'identification du cheval au père touche au grotesque, et entraîne une méconnaissance de tous les rapports de l'inconscient avec les forces animales. Et, de même que la carte des mouvements et trajets, déjà, n'était pas une dérivation ou une extension du père-mère, la carte des forces ou intensités n'est pas davantage une dérivation du corps, une extension d'une image préalable, un supplément ou un par-après. Polack et Sivadon font une analyse profonde de l'activité cartographique de l'inconscient; leur seule ambiguïté serait peut-être d'y voir un prolongement de l'image du corps⁸. Au contraire, c'est la carte d'intensité qui distribue les affects dont la liaison, la valence, constituent chaque fois l'image du corps, image toujours remaniable ou transformable à la mesure des constellations affectives qui la déterminent.

Une liste d'affects ou constellation, une carte intensive, est un devenir : le petit Hans ne forme pas avec le cheval une représentation inconsciente du père, mais est entraîné dans un devenir-cheval auquel les parents s'opposent. De même le petit Arpad et tout un devenir-coq : chaque fois, la

psychanalyse rate le rapport de l'inconscient avec des forces⁹. L'image n'est pas seulement trajet, mais devenir. Le devenir est ce qui sous-tend le trajet, comme les forces intensives sous-tendent les forces motrices. Le devenir-cheval de Hans renvoie à un trajet, de la maison à l'entrepôt. Le passage le long de l'entrepôt, ou bien la visite au poulailler, sont des trajets coutumiers, mais ne sont pas d'innocentes promenades. On voit bien pourquoi le réel et l'imaginaire étaient amenés à se dépasser, ou même à s'échanger : un devenir n'est pas imaginaire, pas plus qu'un voyage n'est réel. C'est le devenir qui fait du moindre trajet, ou même d'une immobilité sur place, un voyage; et c'est le trajet qui fait de l'imaginaire un devenir. Les deux cartes, des trajets et des affects, renvoient l'une à l'autre.

Ce qui concerne la libido, ce que la libido investit se présente avec un article indéfini, ou plutôt est présenté par l'article indéfini : un animal comme qualification d'un devenir ou spécification d'un trajet. (*un cheval, une poule...*) ; un corps ou un organe comme pouvoir d'affecter et d'être affecté (un ventre, des yeux...) ; et même des personnages qui empêchent un trajet et inhibent des affects, ou au contraire les favorisent (*un père, des gens...*). Les enfants s'expriment ainsi, un père, un corps, un cheval. Ces indéfinis semblent souvent résulter d'un manque de détermination dû aux défenses de la conscience. Pour la psychanalyse, il s'agit toujours de mon père, de moi, de mon corps. C'est une rage de possessif et de personnel, et l'interprétation consiste à retrouver des personnes et des possessions. « Un enfant est battu » doit signifier « mon père me bat », même si cette transformation reste abstraite ; et « un cheval tombe et remue des jambes » signifie que mon père fait l'amour avec ma mère. Pourtant l'indéfini ne manque de rien, et surtout pas de détermination. Il est la détermination du devenir, sa puissance propre, la puissance d'un impersonnel qui n'est pas une généralité, mais une singularité au plus haut point : par exemple, on ne fait pas *le cheval*, pas plus qu'on n'imité *tel cheval*, mais on devient *un cheval*, en atteignant à une zone de voisinage où l'on ne peut plus se distinguer de ce qu'on devient.

L'art aussi atteint à cet état céleste qui ne garde plus rien de personnel ni de rationnel. A sa manière, l'art dit ce que disent les enfants. Il est fait de trajets et de devenirs, aussi fait-il des cartes, extensives et intensives. Il y a toujours une trajectoire dans l'œuvre d'art, et Stevenson montre l'importance décisive d'une carte coloriée dans la conception de *L'île au trésor*¹⁰. Ce n'est pas dire qu'un milieu détermine nécessairement l'existence des personnages, mais plutôt que ceux-ci se définissent par des trajets qu'ils font en réalité ou en esprit, sans lesquels ils ne deviendraient pas. En peinture, une carte coloriée peut être présente, dans la mesure où le tableau est moins une fenêtre sur le monde, à l'italienne, qu'un assemblage sur une surface¹¹. Chez Vermeer, par exemple, les devenirs les plus intimes, les plus immobiles (la fille séduite par un soldat, la femme qui reçoit une lettre, le peintre en train de peindre...), renvoient pourtant à de vastes parcours dont témoigne une carte. J'ai étudié la carte, disait Fromentin, « non pas en géographe, mais en peintre¹² ». Et comme les trajets ne sont pas plus réels que les devenirs ne sont imaginaires, il y a dans leur réunion quelque chose d'unique qui n'appartient qu'à l'art. L'art se définit alors comme un processus impersonnel où l'œuvre se compose un peu comme un *cairn*, avec les pierres apportées par différents voyageurs et devenants (plutôt que revenants) qui dépendent ou non d'un même auteur.

C'est seulement une telle conception qui peut arracher l'art au procès personnel de la mémoire et à l'idéal collectif de la commémoration. A l'art-archéologie qui s'enfonce dans les millénaires pour atteindre à l'immémorial s'oppose un art-cartographie qui repose sur « les choses d'oubli et les lieux de passage ». Ainsi la sculpture, quand elle cesse d'être monumentale pour devenir hodologique : il ne suffit pas de dire qu'elle est paysage, et qu'elle aménage un lieu, un territoire. Ce sont des chemins qu'elle aménage, elle est elle-même un voyage. Une sculpture suit les chemins qui lui donnent un dehors, elle n'opère qu'avec des courbes non fermées qui divisent et traversent le corps organique, elle n'a pas d'autre mémoire que celle du matériau (d'où son procédé de taille directe, et sa fréquente utilisation du bois). Carmen Perrin nettoie des blocs erratiques de la verdure qui les intègre au sous-bois, elle les rend à la mémoire du glacier qui les a portés jusqu'ici, non pas pour en assigner l'origine, mais pour faire de leur déplacement quelque chose de visible¹³. On objectera qu'un circuit touristique comme art des chemins n'est pas plus satisfaisant que le musée comme art monumental et commémoratif. Mais quelque chose distingue essentiellement l'art-cartographie d'un circuit touristique

: c'est qu'il appartient bien à la nouvelle sculpture de prendre position sur des trajets extérieurs, mais cette position dépend d'abord de chemins intérieurs à l'œuvre elle-même ; le chemin extérieur est une création qui ne préexiste pas à l'œuvre, et dépend de ses rapports internes. On fait le tour de la sculpture, et les axes de vue qui lui appartiennent font saisir le corps tantôt dans toute sa longueur, tantôt dans un étonnant raccourci, tantôt suivant deux ou plusieurs directions qui s'écartent : la position dans l'espace environnant dépend étroitement de ces trajets intérieurs. C'est comme si des chemins virtuels s'accolaient au chemin réel qui en reçoit de nouveaux tracés, de nouvelles trajectoires. Une carte de virtualités, tracée par l'art, se superpose à la carte réelle dont elle transforme les parcours. Ce n'est pas seulement la sculpture, mais toute œuvre d'art, ainsi l'œuvre musicale, qui implique ces chemins ou cheminements intérieurs : le choix de tel ou tel chemin peut déterminer chaque fois une position variable de l'œuvre dans l'espace. Toute œuvre comporte une pluralité de trajets, qui ne sont lisibles et ne coexistent que sur une carte, et change de sens suivant ceux qui sont retenus¹⁴. Ces trajets intériorisés ne sont pas séparables de devenirs. *Trajets et devenirs*, l'art les rend présents les uns dans les autres ; il rend sensible leur présence mutuelle, et se définit ainsi, invoquant Dionysos comme le dieu des lieux de passage et des choses d'oubli.

1. Freud, *Cinq psychanalyses*, PUF.
2. Fernand Deligny, «Voix et voir», *Cahiers de l'immuable*, I.
3. Kaufmann, *Kurt Lewin*, Vrin, p. 170-173 : la notion de chemin.
4. Melanie. Klein, *Psychanalyse d'un enfant*, Ed. Tchou.
5. Cf. Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, PUF, ch. I.
6. Guattari, *Les années d'hiver*, Ed. Barrault. Et Cartographies schizo-analytiques, Galilée.
7. Elie Faure, *L'art médiéval*, Livre de poche, p. 38 : «Là, au bord de la mer, au seuil d'une montagne, ils rencontraient une muraille de granit. Alors ils entraient tous dans le granit... Derrière eux ils laissaient le roc évidé, des galeries creusées dans tous les sens, des parois sculptées, ciselées, des piliers naturels ou factices ... »
8. Jean-Claude Polack et Danielle Sivadon, *L'intime utopie*, PUF. Ces auteurs opposent la méthode « géographique » à une méthode « géologique » comme celle de Gisela Pankow, p. 28
9. Cf. Ferenczi, *Psychanalyse*, II, Payot, «Un petit homme-coq», p. 72-79.
10. Stevenson, *Œuvres*, coll. Bouquins, Laffont, p. 1079-1085.
11. Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre*, «l'appel de la cartographie dans l'art hollandais», Gallimard, p. 212.
12. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Œuvres, Pléiade, Gallimard, p. 18.
13. Sur un art des chemins, qui s'oppose au monumental et au commémoratif, *Voie suisse : l'itinéraire genevois* (analyses de Carmen Perrin). Cf. aussi Bertholin (Vassivière), avec le texte de Patrick Le Nouëne, « Choses d'oubli et lieux de passage ». Le centre de Vassivière, ou celui de Crestet, sont des lieux de cette nouvelle sculpture, dont les principes renvoient aux grandes conceptions d'Henry Moore.
14. Cf. chez Boulez la multiplicité des parcours, et la comparaison avec« le plan d'une ville», dans des œuvres comme la « Troisième sonate», «Éclat» ou « Domaines » : *Par volonté et par hasard*, Seuil, ch. XII (« la trajectoire de l'œuvre devait être multiple... »).