

Y A-T-IL UNE MISE EN SCENE DE L'ANGOISSE ?

EXPERIENCE ET ANALYSE DE L'ANGOISSE A PARTIR D'UN JEU VIDEO

Des couches de peur...

« [...] tout portrait peint avec sincérité est le portrait de l'artiste et non du modèle.¹ ».

C'est ainsi que démarre l'œuvre vidéo-ludique se nommant *Layers of fear*² - que l'on pourrait traduire par « couches de peur », évoquant ce que la peinture recouvre. Cette œuvre démarre donc avec un écran noir et cette citation d'Oscar Wilde. Auparavant, toujours avec cet écran noir où rien ne se montre, on peut tout de même entendre. Entendre une voix masculine et un bruit de fond qui correspond à une averse. Et que dit cet homme ? Voici ce qu'il dit : « Je comprends ce que tu dois ressentir. Perdu. Seul. Sans espoir. Tu le mérites probablement. Mais même pour toi, il y a encore un moyen... Un moyen de tout récupérer. La seule chose importante que tu aies désirée. Finis-le. ».

A la fin de ces paroles quelque peu énigmatiques, nous nous retrouvons dans l'entrée d'une maison, dans la peau d'un personnage. Le tonnerre gronde à l'extérieur et la pluie ne semble pas cesser de tomber, frappant aux carreaux. C'est tout du moins ce que nous pouvons entendre à l'intérieur de ce manoir au style architectural victorien, ainsi qu'une musique douce, aux tonalités mélancolique, correspondant à quelques notes de piano. Là où nous pouvons entendre un silence absolu dans la maison, pouvant nous amener à nous poser la question suivante : est-ce qu'il y a quelqu'un à l'intérieur ?

¹ Wilde O., *Le Portrait de Dorian Gray*, Librairie générale française, Le Livre de Poche Classiques, 2001, p. 46.

² *Layers of fear*, Bloober Team SA, Aspyr, 2016.

Mais qui sommes-nous dans cette fiction ? Il apparaît que le personnage que nous incarnons soit l'homme qui parlait précédemment. Enfin, comment savoir qui nous incarnons ? Par suggestion, lorsque nous avons des éléments de l'histoire, puisque notons que cela ne passe pas par la vue, même s'il s'agit d'une vue à la première personne, autrement appelé vision subjective. Pourquoi cela ? Car nous ne pouvons pas voir le corps de notre personnage. Sur l'écran un point blanc unique est visible indiquant par-là le centre de l'écran, orientant d'une certaine manière notre regard. D'ailleurs, cette vue qui est celle que nous regardons par le biais de l'écran est particulière, dans le sens où il apparaît que l'écran n'est pas stable, la vision subjective bouge, comme sur un bateau.

Mais, comment alors savoir qui nous incarnons ? Pour ce faire, il s'agit ici de se saisir d'objets, d'ouvrir des tiroirs, des portes, d'interagir avec l'environnement dans lequel nous nous trouvons ; un grand choix, une sensation de liberté nous est confiée. Ainsi, des lettres ou des notes sont laissées un petit peu partout dans cette maison, et la narration passe donc au travers de la façon dont on va explorer, chercher, fouiller partout où il est possible de le faire. Rien ne nous est indiqué, il est nécessaire de se laisser porter au gré de nos découvertes. Quelle est donc l'histoire en fin de compte ?

Nous le découvrons assez rapidement : retrouver le tableau du peintre que nous incarnons et le finir. Et comment faire ? Premièrement il s'agit de pouvoir entrer dans l'atelier, ce qui est une tâche peu complexe étant donné qu'il s'agit de retrouver une clé que l'on obtient rapidement. Une fois entré, que nous est-il montré ? La pièce est relativement chaotique, avec plus particulièrement à un endroit des objets cassés. A cet endroit, beaucoup de bouteilles de vin jonchent le sol. Il y a des traces peinture verte et rouge sur une chaise et un rideau. Derrière, un miroir également quelque peu recouvert de peinture. On saisit alors qu'il s'agit d'un endroit où un modèle est amené à poser. Et le tableau alors, où est-il ? Il siège au plein milieu de la pièce sur un chevalet. Il est nécessaire de le dévoiler afin de voir ce qu'il y a dessus. Et qu'y a-t-il ? Pas grand-chose, une base, un fond, une couche de peinture verdâtre tirant parfois sur le blanc avec quelques touches, quelques traces de peinture rouges.

On saisit donc qu'il est requis de terminer ce tableau. Pour ce faire, nous allons devoir chercher dans la maison différents matériaux permettant de finir la peinture. Ainsi, en sortant de la pièce on ne tombe pas sur l'entrée de la maison et le salon, comme auparavant. Non, un couloir beaucoup plus sombre apparaît avec une porte au bout. Une musique lancinante et oppressante s'entend, agrémenté du vent qui s'engouffre dans les fenêtres. Il est alors impossible de faire demi-tour, la porte s'est refermée dès que notre personnage s'est avancé

dans le couloir. Pas le choix, il faut avancer. Nous sommes de fait trimballer de pièce en pièce au gré de nos choix d'ouverture de portes. Et comment sortir des pièces si l'on est enfermé ?

La résolution d'énigme est inévitable. C'est-à-dire qu'en entrant dans une pièce, il est nécessaire parfois, pour en ressortir, de résoudre de toutes petites énigmes. Cela peut passer par le fait de devoir appuyer sur un bouton, regarder à un endroit précis, éteindre une lumière, rentrer un code caché, etc... Il s'agit d'explorer, et ainsi, certaines choses se produisent... ou pas. C'est ici que nous plongeons dans l'étrange et l'inquiétant. En quoi est-ce alors angoissant, au-delà de l'atmosphère ici peinte ?

Das Unheimliche

L'inquiétante étrangeté comme l'a traduit Marie Bonaparte, c'est de cela qu'il est en premier lieu question. L'*unheimlich* recouvre quelque chose de difficilement traduisible en français, d'où le parti pris de Marie Bonaparte en le traduisant comme « inquiétante étrangeté ». En substance nous pouvons dire qu'il s'agit de l'inquiétant et étrangeté familial. En effet, il s'agit d'un antonyme en allemand, le terme recouvre une chose et son contraire si l'on peut dire. C'est-à-dire que, plus précisément, comme l'énonce Freud, « *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*.³ ». D'une certaine façon, le familier et non-familier deviennent une seule et même chose, ce qui a pour conséquence de produire une dimension d'étrangeté, d'inquiétant. Or, pourquoi s'y intéresser ?

Suivons ici Lacan : « Ce n'est pas pour rien que Freud insiste sur la dimension essentielle que donne le champ de la fiction à notre expérience de *l'unheimlich*. Dans la réalité, celle-ci est trop fugitive. La fiction la démontre bien mieux, la produit même comme effet d'une façon plus stable parce que mieux articulée. C'est une sorte de point idéal, mais combien précieux pour nous, puisque cet effet nous permet de voir la fonction du fantasme.⁴ ». Eh bien, voyons cela dans la fiction justement.

³ Freud S., « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, folio bilingue, 2001, p. 51.

⁴ Lacan J. *L'angoisse*, le séminaire livre X, 1962-1963, Seuil, Paris, 2004, p. 61.

Mais comment s'en saisir ? Prenons ici pour nous appuyer quelques exemples dans l'œuvre vidéo ludique que constitue *Layers of fear*. Prenons les quelques exemples suivant : un piano se trouve à un endroit du manoir. On s'en approche et tentons d'interagir avec celui-ci. A ce moment, lorsqu'il est indiqué que nous pouvons interagir avec l'objet en question, il suffit de presser le bouton de sa souris. Dès lors, après un clic et quelques fausses notes jouées sur le piano, le voilà qu'il se ferme de façon tout à fait brutale et abrupte, accompagné d'un son fracassant, arrêtant subitement la douce musique en arrière-plan. Ou encore cet exemple dans lequel nous nous retrouvons dans une pièce où des poupées sont posées sur une étagère. On s'approche, on interagit avec l'objet en cliquant et elles se démembrant d'un seul coup, accompagné de cris et pleurs d'enfants. La surprise est de taille. Mais en quoi est-ce que ces exemples rendent compte de l'expérience de l'*unheimlich* ?

Suivons ici Lacan : « Ce que je veux seulement accentuer aujourd'hui, c'est que l'horrible, le louche, l'inquiétant, tout ce par quoi nous traduisons, comme nous pouvons, en français, le magistral *unheimlich* de l'allemand, se présente par des lucarnes. C'est encadré que se situe le champ de l'angoisse. Vous retrouvez ainsi ce par quoi j'ai introduit la discussion, à savoir le rapport de la scène au monde. *Soudain, tout d'un coup*, toujours vous trouverez ce terme au moment de l'entrée du phénomène de l'*unheimlich*. Vous trouverez toujours la scène qui se propose dans sa dimension propre, et qui permet que surgisse ce qui, dans le monde, *ne peut pas se dire*.⁵ ». Est-ce que cette scène s'expérimente uniquement dans ce que nous appelons la fiction afin de l'opposer à la réalité ? Mais, qu'est-ce qui ne peut pas se dire ? Lacan semble être clair là-dessus, c'est un surgissement, une irruption. Irruption oui, mais de quoi plus précisément ? De ce qui fait rupture, de ce qui vient interrompre notre petite ballade – ici dans le manoir -, notre petit train-train ; d'une certaine manière cela fait irruption dans nos habitudes, ça réveil ! N'avons-nous pas ici une indication de la part de Lacan sur le réel, à savoir que précisément, il surgit de là où on ne s'y attend pas, qu'autrement dit, on ne le voit pas venir ? Est-ce donc un morceau de réel qui saute à la vision subjective du sujet ?

En outre, d'après Freud, l'irruption, le surgissement, n'est pas l'unique modalité de l'expérience de l'*unheimlich*, nous pouvons y adjoindre la désorientation et la perte de repères, d'habitudes, sans doute inhérentes au surgissement de ce morceau de réel, si c'en est un. C'est-à-dire que pour Freud, « A proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté.⁶ ». Il prend alors cet exemple dans

⁵ *Ibid*, p. 90.

⁶ Freud S., « L'inquiétante étrangeté » [1919], op. cit., p. 33.

lequel il se retrouve perdu lors d'un séjour en Italie, et la question des habitudes est abordée par le biais de la compulsion de répétition. Voyons cela de plus près et citons Freud : « Le facteur de répétition du même ne sera peut-être pas reconnu par tout un chacun comme source du sentiment d'inquiétante étrangeté. D'après mes observations, il est indubitable qu'à certaines conditions, et combiné avec des circonstances précises, il provoque un tel sentiment, qui rappelle en outre la détresse de bien des états de rêve.⁷ ». En effet, comme nous l'évoquions, ça réveille. Voici donc le moment où Freud se perd en Italie : « Mais après avoir erré pendant un moment sans guide, je me retrouvai soudain dans la même rue où je commençai à susciter quelque curiosité, et mon éloignement hâtif eut pour seul effet de m'y reconduire une troisième fois par un nouveau détour. Mais je fus saisi alors d'un sentiment que je ne peux que qualifier de *unheimlich*, et je fus heureux lorsque, renonçant à poursuivre mes explorations, je retrouvai le chemin de la *piazza* que j'avais quittée peu de temps auparavant.⁸ ». Il s'agit donc ici d'un repère qui permet de le raccrocher et le sortir de cette sorte de torpeur que constitue l'*unheimlich*. Peut-être y a-t-il au fond une question d'anticipation de la part du sujet, qu'autrement dit il se préparerait, qu'il y aurait une certaine dimension d'attente. De plus, il est nécessaire d'insister quelque peu sur cette question de la répétition. N'est-ce pas d'une certaine manière cette répétition du même qui peut parfois être ô combien déboussolant ? Songeons donc à cette situation dans laquelle un enfant peut se retrouver, lorsqu'un de ses amis le singe à la limite troublante de la perfection, faisant à un moment, surgir, au-delà du jeu, l'*unheimlich* en voyant que ça ne cesse pas. N'y a-t-il pas ce sentiment d'*unheimlich* également, lorsque nous pouvons nous retrouver face à deux « vrais » jumeaux ayant une apparence et une démarche identique ?

La désorientation, le déboussolage est donc au sein de l'*unheimlich*. Pour Freud, « Par exemple, lorsqu'on s'est égaré dans une forêt, à la montagne, surpris peut-être par le brouillard, et qu'en dépit de tous les efforts pour trouver un chemin balisé ou connu on se retrouve à plusieurs reprises au même endroit que caractérise un relief déterminé. Ou bien lorsqu'on erre dans une pièce inconnue et obscure à la recherche de la porte ou de l'interrupteur, et que, ce faisant, on entre en collision pour la énième fois avec le même meuble [...].⁹ ». Nous pouvons retrouver ces différents exemples à une autre échelle dans l'œuvre fictive que constitue *Layers of fear*. En effet, prenons pour exemple ce moment où nous nous retrouvons dans une pièce où

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, 85.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

se trouvent uniquement 4 portes, dont celle par laquelle nous venons d'entrer, et qui est fermée à clé une fois que notre personnage est dans la pièce en question. Lorsque l'on ouvre une à une les portes, derrière se trouve un mur ; ces portes ne débouchent sur rien. Nous trouvons là le surgissement d'un évènement fortuit, qu'on ne peut prévoir, dont la répétition tend à mettre hors circuit notre habitude, qui est celle de déboucher sur un ailleurs quand on ouvre une porte. Ce qui nous semble couler de source dans la réalité est ravalé dans la fiction ; cela n'a pas une place habituelle. A Freud d'ajouter qu'« Une autre série d'expériences nous fait également reconnaître sans peine que c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui rend étrangement inquiétant quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de "hasard" ». ¹⁰ ».

Or, qu'est-ce qui caractérise les habitudes ? Voici la façon dont Lacan en parle : « C'est certain que cette question, ce n'est pas la première fois que je me la formule. Le manque me manque. Quand le manque manque à quelqu'un, il ne se sent pas bien. C'est une affaire comme ça que j'essaye de réduire au fait que je suis de l'espèce de cet *hommâle* dont j'ai parlé comme d'une *hommelle*, voire d'une *hommelette*. L'*hommâle* en a trop, mais ça ne l'empêche pas d'être sensible au manque. Pourquoi est-il si sensible au besoin de manque, si je puis m'exprimer ainsi ? Je ne vois absolument pas d'autre raison à en donner, sinon qu'il a des habitudes. Il a l'habitude de manquer. Et ses habitudes, il en fait un principe qui, dans l'analyse, a été intitulé – d'ailleurs on n'a jamais entendu parler que de ça – le principe du plaisir. ¹¹ ». Que retenir de cette citation bien complexe ? Nous pouvons agripper le fait que l'habitude du sujet est relative au manque. Qui plus est, Lacan enserme ici la question autour de l'angoisse, en tant que le manque vient à manquer lorsque surgit cette même angoisse. Alors qu'elle est donc le lien avec l'*unheimlich* ? Nous avons jusqu'ici esquissé brièvement les ressorts de l'*unheimlich*. Avançons plus encore.

Au préalable, insistons : l'*unheimlich* est relative à l'objet, au désir, au manque et au fantasme. Mais comment cela plus précisément ? Suivons ici une nouvelle fois Lacan : « [...] ce qu'il faut commencer par dire, c'est qu'il y a bien en effet quelque chose de l'ordre du *a* qui apparaît à la place au-dessus de l'image *i'(a)* que je vous désigne au tableau, place du *Heim* qui est le lieu d'apparition de l'angoisse. Ce fantasme dont le névrosé se sert, qu'il organise au moment où il en use, il est frappant que c'est justement ce qui lui sert le mieux à se défendre

¹⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹¹ Lacan J., « "Inhibition et *acting out*" clôture du congrès », in *Neuvième congrès de l'Ecole freudienne de Paris*, Palais des congrès de Strasbourg, Lettres de l'Ecole freudienne, 1976, p. 555.

contre l'angoisse, à la recouvrir.¹² ». Or, le *Heim*, comme nous l'avons vu constitue aussi bien ce qui est familier que ce qui dérange le familier même, le rendant ainsi étranger aux yeux du sujet. Or, qu'est-ce qui apparaît si familier au sujet et qui est mis en lien par Lacan dans le fonctionnement du fantasme chez le névrosé ? N'est-ce pas justement le manque, suivant ce que Lacan formulait et que nous avons repris plus avant ?

Autrement dit, est-ce que ce qui dérange, aussi bien dans la fiction que dans la réalité, correspond au fait que le manque, dans le rapport qu'entretient le sujet avec l'objet *a*, tend à apparaître comme n'étant plus voilé, n'étant plus refoulé ? Freud avait déjà cette idée par rapport à l'*Unheimlich*, puisque d'après lui, « [...] si la théorie psychanalytique a raison quand elle affirme que tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. Cette espèce de l'angoissant serait justement l'étrangement inquiétant et, dans ce cas, il doit être indifférent qu'il ait été lui-même angoissant à l'origine ou qu'il ait été porté par un autre affect.¹³ ». Ainsi, si l'on suit Freud avec l'idée selon laquelle l'angoisse est rattachée aux expériences infantiles refoulées, puis Lacan avec l'idée selon laquelle l'angoisse dénote du rapport du sujet avec son manque, et faisant intervenir le fantasme afin de recouvrir cette même angoisse, alors, est-ce que l'on peut dire que l'angoisse permettrait de remettre en jeu le fantasme du sujet, afin de relancer la machine du manque inhérente au sujet divisé ? Mais, en quoi n'est-ce pas de la peur ? Quelle est la particularité de l'angoisse alors ? Qu'est-ce qui différencie l'angoisse de l'*unheimlich* ?

Angoisse et peur, quelles différences ?

La question de la rupture avec l'habitude se retrouve au centre de notre questionnement dans son rapport à l'angoisse. Pour Lacan, « quand quelque chose apparaît là, c'est donc, si je puis m'exprimer ainsi, que le manque vient à manquer. [...] Je vous ferai simplement observer qu'il peut se produire bien des choses dans le sens de l'anomalie, et que ce n'est pas ça qui nous angoisse. Mais si tout d'un coup vient à manquer toute norme, c'est-à-dire ce qui fait l'anomalie

¹² Lacan J. *L'angoisse*, op. cit., p. 63.

¹³ Freud S., « L'inquiétante étrangeté » [1919], op. cit., p. 97.

comme ce qui fait le manque, si tout d'un coup ça ne manque pas, c'est à ce moment-là que commence l'angoisse.¹⁴ ». Or, les habitudes ne viennent-elles pas normer précisément tout comme le manque ? Manque d'habitude et son corollaire le trop de surprise, correspondraient alors à l'implication de l'angoisse pour un sujet ; le manque venant à manquer à ce moment précis. Or, qu'est-ce qui différencie l'angoisse de la peur ? Prenons un nouvel exemple tiré de *Layers of fear* : il s'agit d'une pièce dans laquelle nous entrons ayant beaucoup de lumière et un feu de cheminée. Un grand portrait siège au-dessus de la cheminée. Lorsqu'on s'approche du grand portrait siégeant au-dessus de la cheminée, soudainement, l'écran s'assombrit grandement, les lumières s'éteignent. Par ailleurs, il s'avère que la peinture du portrait se met à couler, à fondre, à se liquéfier, accompagné d'un bruit strident, laissant place à un trou de peinture noir à l'endroit du visage de l'homme représenté sur le portrait. En se retournant, on peut voir les livres de la bibliothèque qui lévitent et se jettent subitement sur nous, dans notre vision subjective tout du moins. Cela est toujours accompagné d'un bruit strident rompant le calme et la sérénité silencieuse, du feu crépitant dans le salon.

Ainsi, est-ce que la peur entraînerait plutôt une réponse immédiate de la part du sujet, contrairement à l'angoisse qui apparaît comme un affect lancinant, faisant du bruit dans le fond de la logique du sujet, l'étreignant, le saisissant au plus intime de son être ? Est-ce que la peur nécessite obligatoirement la fuite, l'extraction ? Est-ce que l'angoisse apparaîtrait comme ayant ceci de particulier qu'elle saisit le sujet par son *extimité* ? Pour Colette Soler, « D'une façon générale, l'angoisse apparaît là où il y a rupture des significations attendues, que ce soit par un accroc dans le champ perceptif ou par un raté dans celui du discours. L'angoisse est inséparable de cette dimension du non-savoir, [...].¹⁵ ». N'est-ce pas ce que vient précisément caractériser notre dernier exemple tiré de *Layers of fear* ? Au fond, pour Soler, « quand manque cette dimension de l'inconnu, ce sont d'autres affects qui répondent à la confrontation avec l'Autre : terreur, effroi ou épouvante... L'apologue de la mante religieuse proposé par Lacan permettrait d'en faire le test : devant une mante religieuse géante, si je sais porter le masque du mâle qu'elle va dévorer, ce n'est pas l'angoisse, mais la peur panique et la fuite éventuelle.¹⁶ ». L'angoisse se caractérise donc par cet inconnu face auquel le sujet se retrouve, ce qui est bien différent de la peur.

¹⁴ Lacan J. *L'angoisse*, op. cit., p. 53.

¹⁵ Soler C., *Les affects lacaniens*, P.U.F., Paris, 2011, p. 22-23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24-25

Nous avons donc l'idée selon laquelle l'*unheimlich* fait irruption de façon soudaine, qui surgit abruptement, etc... or, est-ce à l'opposé de l'angoisse qui elle prépare le sujet à un évènement, en tant qu'elle est pare-excitation si nous suivons Freud dans son texte *Au-delà du principe de plaisir*¹⁷ ? Est-ce que l'angoisse joue alors sa petite musique à ce moment-là à rebours de la conscience du sujet ? S'agirait-il alors d'un état qui se trame en filigrane de l'être du sujet ? Quel lien entre *unheimlich* et angoisse ? Pour Lacan, l'*unheimlich* est liée à l'angoisse par la question du fantasme et plus particulièrement du réel. Citons-le : « C'est le surgissement de l'*heimlich* dans le cadre qui est le phénomène de l'angoisse, et c'est pourquoi il est faux de dire que l'angoisse est sans objet.¹⁸ ». Angoisse, objet et fantasme sembleraient donc liés structurellement pour un sujet. Mais quel rapport à l'Autre l'angoisse suscite-t-elle ?

Lacan est tout à fait clair sur cette position : le désir de l'Autre cause l'angoisse chez un sujet. Et ce, même lors du séminaire sur l'angoisse, il dira que « Dès l'année dernière, j'ai dès lors introduit l'angoisse comme la manifestation spécifique du désir de l'Autre.¹⁹ ». Comment se figurer cela ? Qu'est-ce qu'est le désir de l'Autre ? Quelle est la différence d'avec la volonté de jouissance de l'Autre à l'endroit du sujet ? Quel rapport y a-t-il avec l'*unheimlich* ? Prenons ce moment dans *Layers of fear* pour exemplifier notre propos : nous nous retrouvons ici avec notre personnage enfermé dans une pièce. Nous interagissons avec divers objets, puis, soudain, ça tambourine bruyamment et ardemment à la porte. Lorsque nous ouvrons la porte, nous nous trouvons face à un mur de brique. Au moment où l'on se retourne vers la cuisine, les couteaux de cuisine se plantent dans le mur juste à côté de nous. La vision se trouble alors. Il n'y a surtout plus de lumière hormis celle émise par le tableau. La vision est déformée, mouvante, oscillante. Puis, quand on s'approche du tableau, des fruits et légumes ne cessent de tomber faisant disparaître, au fur et à mesure, le tableau initial pour en faire apparaître un nouveau.

N'avons-nous pas là une grande partie de ce que nous avons repéré de la structure de l'*unheimlich* et de l'angoisse, à savoir le surgissement, le désir de l'Autre, la vision déformée, la désorientation, etc... ? De plus, Lacan nous donne ici une indication sur le désir de l'Autre et l'*unheimlich* : « Réfléchissez à la portée de cette formule, que je crois pouvoir donner comme la plus générale de ce qu'est le surgissement de l'*unheimlich*. Pensez que vous avez affaire au désirable le plus reposant, à sa forme la plus apaisante, la statue divine qui n'est que divine –

¹⁷ Cf. Freud S., *Au-delà du principe de plaisir* [1920], Points, 2014, p. 82.

¹⁸ Lacan J. *L'angoisse*, op. cit., p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 179.

quoi de plus *unheimlich* que de la voir s'animer, c'est-à-dire se montrer désirante ?²⁰ ». Réitérons autrement : en quoi le désir animé fait surgir l'inquiétant, l'angoissant ? N'est-ce donc pas ce moment angoissant lorsque le désir de l'Autre tend à se modifier en volonté de jouissance ? Je laisse ici ces questions ouvertes.

Pour conclure, citons Freud : « Mais dans l'ensemble se trouve réalisé ici le cas que nous avons précédemment annoncé, à savoir que la fiction crée de nouvelles possibilités d'inquiétante étrangeté qui ne sauraient se rencontrer dans le vécu. Toutes ces variantes ne se rapportent à strictement parler qu'à l'inquiétante étrangeté qui prend sa source dans le dépassé. L'inquiétante étrangeté née de complexes refoulés est plus résistante, elle reste dans la littérature – à une condition près – tout aussi étrangement inquiétante que dans le vécu.²¹ ».

Nicolas Lebreton, le 10/05/17 à Rennes.

²⁰ *Ibid.*, p. 314.

²¹ Freud S., « L'inquiétante étrangeté » [1919], op. cit., p. 133.

BIBLIOGRAPHIE

FREUD (S.), « L'inquiétante étrangeté » [1919], in *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Gallimard, folio bilingue, 2001.

FREUD (S.), *Au-delà du principe de plaisir* [1920], Points, 2014.

LACAN (J.), Le Séminaire X, *L'angoisse*, Seuil, Paris, [1962-1963], 2004.

LACAN (J.), « ''Inhibition et *acting out*''clôture du congrès », in *Neuvième congrès de l'Ecole freudienne de Paris*, Palais des congrès de Strasbourg, Lettres de l'Ecole freudienne, 1976, pp. 555-559.

Layers of fear, Bloober Team SA, Aspyr, 2016.

SOLER (C.), *Les affects lacaniens*, P.U.F., Paris, 2011.

WILDE (O.), *Le Portrait de Dorian Gray*, Librairie générale française, Le Livre de Poche Classiques, 2001.