**par Thémélis Diamantis**

(FRA/ITA)

*À Philip, avec reconnaissance, pour m'avoir aidé à penser ce sujet au cours de nos discussions.*

*« Le langage réalise en brisant le silence ce que le silence voulait et n'obtenait pas. Le silence continue d'envelopper le langage; silence du langage absolu, du langage pensant ». Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible (1964)*

« Une cruche de vin parmi les fleurs ;

Sans aucun de mes proches, seul, je bois.

Je lève ma coupe pour inviter la lune ;

Avec mon ombre nous sommes trois. »

Li Bai (701-762), *Libation solitaire sous la lune*

« La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence » Miles Davies

Qui, devant un tableau ou une sculpture, n'a jamais un jour dit ou entendu dire la phrase : « Cette œuvre me parle » ? Simple à saisir, cette proposition mérite cependant de s'attarder un instant sur le pronom personnel sur lequel sa signification repose : si c'est bien à moi – sujet regardant l'œuvre – que celle-ci parle, elle le fait non en s'adressant à moi *depuis l'extérieur* de ma personne, comme n'importe quel locuteur le ferait, mais en activant *en moi* un ensemble d'émotions, de mots et d'images. Les œuvres que nous qualifions de « parlantes » le sont donc par notre réception interne et non à partir de leurs supports externes . Si je mets l'accent sur cette évidence, c'est parce que la distinction qu'elle établit servira de fil rouge à la réflexion à venir sur le silence, puisque sous ce jour, et malgré son absence manifeste de contenu, un silence rencontré peut autant nous parler que des supports concrets, imagés ou langagiers. Je mettrai ces questions en dialogue autour de l'art et de la psychanalyse.

Dire qu'une œuvre nous parle relève évidemment de la métaphore. Dans leur réalité objective, les arts plastiques ne disent rien. Leur silence, par contre, participe à ce qui nous parle. Les nombreux Papes hurlants peints par Francis Bacon entre 1949 et 1971, les cinq versions – entre 1893 et 1917 – du *Cri* d'Edvard Munch ou le *Guernica* (1937) de Pablo Picasso n'émettent en réalité aucun son ni aucune parole, pas plus que la Vénus de Milo, une Crucifixion de Giotto, un paysage de Jean-Baptiste Corot, un mobile d'Alexander Calder ou – malgré son titre – le tableau *Polyphonie* (1932) de Paul Klee. Tous en seraient bien incapables. Ils convoquent par contre en nous des mouvements de langage et d'affects analogues à ceux qu'une parole proférée, par exemple, pourrait produire. C'est par notre *regard* (et non par nos oreilles) et dans le silence de leur réception intime que nous les « entendons », que nous brisons celui de leurs supports[1]. D'un plan à un autre, d'un silence à un autre, d'une subjectivité à l'autre, des représentations intimes circuleraient entre les œuvres et ceux qui les regardent. Mais quels en seraient, au fond, l'enjeu et la raison ? Autour de quoi ce dialogue des silences grandirait-il ?

Nombre d'artistes[2], d'historiens d'art[3], de philosophes[4], de sociologues[5] ou de psychanalystes[6] se

sont déjà longuement interrogés sur la réception des œuvres par le public, sur la participation de ce dernier à leur sens ou sur les processus psychiques qu'elles mettent chez lui en mouvement.

Ce n'est pourtant pas tant la question de la mise en parole, en sonorités, voire même en sens des œuvres à partir de *leur contenu* que je souhaite aborder ici, mais *celle du silence lui-même des œuvres* dont la rencontre par les spectateurs produit également chez ces derniers un effet en termes de sens. Si l'art ne parle pas mais produit une parole (interne), qu'en est-il du silence ? Sa symbolisation – au sens de Freud comme de Lacan – est-elle possible ? À quoi l'associer ou comment faire advenir au langage une chose qui se définit par son absence de contenu ?

Tout silence n'est rendu apparent que par un contexte – donc un support – qui en révèle la présence. Sinon il n'y aurait juste rien. Le silence suppose le contraste. Dans les arts plastiques, il[7] est produit par l'œuvre elle-même, dans sa corporéité et sa proposition, dans le récit, par des mouvements de parole qui encadrent un temps de silence. Dans ce qui suit, je porterai mon attention sur ce qui est visible ou audible, pour mieux m'intéresser au silence lui-même, à la manière dont ce qui l'entoure le rend parlant.

J'ai choisi à cet effet de prendre exemple sur des œuvres dont l'absence (manifeste) de parole propre se trouve dédoublée par le silence qu'elles-mêmes figurent dans leur composition. M'appuyant également sur les travaux de Martin Heidegger et de Sigmund Freud, *je défendrai l'idée que la mise en abyme du silence par les œuvres d'art donne à la mort une forme de parole dont elle-même ne dispose pas*. La mort trouverait en somme son espace d'expression, de résonance ou de rencontre interne ou métaphorique *en nous* dansle rapport entre le silence des supports qui le produisent et celui de notre réception interne. Dans ses profondeurs ultimes, notre silence intérieur répondrait à celui par lequel la mort … nous parle. Le silence propre dans lequel celui des œuvres nous plonge serait un espace intermédiaire entre la vie et la mort à l'usage de ceux qui – dans un mouvement de contemplation, de réflexion ou d'introspection – pénétreraient dans un temps – intérieur – de retrait du monde : si le silence interne auquel l'art conduit reflète – par analogie ou mimétisme – celui de la mort, l'expérience à laquelle il conduit survient quant à elle dans le champ du vivant. Le silence que l'art peut générer en nous, même s'il ressemble à celui de la mort qui – par son propre silence – l'inspire, n'est donc pas d'une même nature que cette dernière. Il participe au contraire à un temps dont seuls les vivants peuvent se prévaloir et faire usage.

La mort ne pouvant être directement regardée dans les yeux – ou alors c'est trop tard comme avec la Gorgone – le silence[8] servirait de « bouclier » – comme celui de Persée – permettant aux hommes de s'y confronter de leur vivant, et même d'en retirer un possible enseignement de vie. Je chercherai d'ailleurs à faire voir, en un second temps, en référence à la clinique psychanalytique, pourquoi un « silence de mort » constitue une étape préalable essentielle à un possible mouvement de vie[9], mais aussi parfois à son contraire, quand la parole échoue à produire du sens ou du lien[10]…

Je n'aborderai donc ici – malgré leur grand intérêt et le fait qu'elles accordent une place de prédilection au thème du silence – aucune œuvre qui par le titre ou par l'image renverrait directement à la mort. En l'objectivant par la figuration et le langage – même si telle n'est pas leur intention – elles en font une réalité extérieure au sujet vivant, postérieure à son temps de vie. C'est précisément l'inverse qui m'intéresse : l'évocation de la mort par le silence, sa résonance intime en nous, dans un temps et un espace de vie. C'est pourquoi il ne sera question par la suite – malgré leur lien évident avec le sujet – ni des natures mortes, ni des Memento Mori, pas davantage que de certaines œuvres majeures du XVIème siècle comme *La femme et la mort* (vers 1517) de Hans Baldung Grien, *Le triomphe de la mort* (vers 1562) de Pieter Brueghel l'Ancien, le *Christ mort* (1520-1522) de Holbein le Jeune ou, plus près de nous, *La réserve des Suisses morts* (plusieurs

versions autour de 1990) de Christian Boltanski ou *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) de Damien Hirst, bien que toutes attestent de la permanence du thème de la mort dans les arts plastiques au fil des siècles.

Seule m'intéresse ici la mort qui habite ou accompagne, à la manière d'un passager clandestin, le silence des œuvres et celui qu'elles inspirent à ceux qui les reçoivent… ce que notre mort à venir, dans la conscience que nous en possédons, est pour chacun de nous. Irreprésentable aux yeux comme à l'entendement des vivants, c'est dans le silence que j'entends chercher son reflet ou sa voix. La mort nous parlerait *par* son silence et *dans* le nôtre, quand nous opérons un retrait du monde caractéristique d'un temps contemplatif ou introspectif. Pour le dire autrement, le silence, comme la mort, par l'entremise des œuvres qui expriment le second par le premier, nous parleraient de notre finitude de l'intérieur de nous-mêmes.

C'est pourquoi, au contraire du discours et des supports imagés, la mort comme le silence ne peuvent faire l'objet que d'une approche oblique transitant nécessairement par le questionnement des supports qui le produisent. Je chercherai d'abord à en illustrer le principe sur le plan visuel (par les arts plastiques) avant de le faire sur celui de la parole ou du récit (dans la clinique psychanalytique).

Dans « L'origine de l'œuvre d'art » (conférence prononcée pour la première fois en 1935 avant d'être publiée en 1950 dans *Chemins qui mènent nulle part*) Heidegger, a avancé une proposition inexistante dans *Être et Temps* (1927). Il y confère à l'art un statut privilégié sur la question du sens de l'être. Révélatrice de la vérité du monde – en tant qu'événement ontologique – l'œuvre d'art le serait autant de celle humaine par sa capacité à offrir un espace pour penser la mort et lui dégager du sens dans l'horizon du temps[11]. De manière combinée et convergente, l'art et la mort (à la conscience de laquelle conduit l'art) confrontent l'homme à la vérité, lui rendant possible un engagement authentique dans la vie fondé sur la conscience de soi et de sa finitude. L'art rejoint par ce biais le concept de l'« Être-vers-la-mort » – développé dans *Être et Temps* – comme modalité d'être authentique du *Dasein*. Trouver du sens à la vie par la conscience de sa finalité relève pour Heidegger d'une nécessité plus que d'une possibilité d'être. Heidegger la qualifie d'ailleurs de "devoir-être" (*Sollen*). L'art y participe substantiellement.

Freud, quant à lui – qui, comme nous l'apprend Ludwig Binswanger, n'éprouvait aucune peine à tenir la pensée heideggérienne à distance respectable de la sienne … – plaçait cependant aussi la question de la mort non (uniquement) au terme de la vie mais en son sein-même. Il a formulé cette conception dans la théorie des pulsions de vie et des pulsions de mort[12], dont je rappelle ici sommairement la définition en soulignant que dans les faits elles ne détiennent leur sens que l'une par rapport à l'autre, qu'elles sont constitutivement et intimement articulées l'une avec l'autre. Cette ambivalence, comme nous le verrons, concerne aussi le silence lui-même, ainsi que le rapport qu'il entretient avec ce qui le précède ou y fait suite.

Les pulsions de vie regroupent les pulsions sexuelles et d'autoconservation ; selon la définition qu'en donnent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), elles tendent à « constituer des unités toujours plus grandes et à les maintenir ». Inspiré par le principe de la multiplication des cellules dans la construction des corps et des fonctionnalités organiques, Freud dit des pulsions de vie qu'elles contribuent à la conservation et à la perpétuation du vivant par un travail de liaison.

À l'inverse des pulsions de vie, mais consubstantiellement liées à ces dernières, les pulsions de mort travaillent à la déliaison dans l'horizon du nécessaire retour du vivant à l'état pré-organique, conformément à notre condition mortelle. Tournées vers les tiers, elles conduisent à des dispositions hétéro-agressives, retournées vers soi, à des tendances auto-agressives. Comme de nombreux autres auteurs en psychanalyse, j'ai moi-même

souligné leur rôle dès le début de la vie et leur impact sur son déroulement[13].

M'appuyant sur le thème du silence, je reprendrai à mon compte l'idée selon laquelle l'enjeu entourant la mort réside au cœur du vivant et non seulement à son extrémité finale (comme le soutenait notamment Épicure). Je rejoindrai ainsi Martin Heidegger dans son idée que l'art, comme expérience existentielle concrète, est un agent de dévoilement de la vérité de l'être, et qu'il favorise une ouverture authentique au monde résultant de la conscience de la finitude, autant que Sigmund Freud dans celle de l'irruption continuelle de la mort – entendue comme agent effectif ou latent de la déliaison – au sein des processus d'action ou de pensée produits par les vivants.

J'entends ainsi montrer – d'abord dans les arts plastiques, puis par la clinique psychanalytique – que le silence, entendu comme lieu intérieur de rencontre avec la mort, constitue l'espace contemplatif ou réflexif privilégié conduisant – quand son inscription dans la mortalité est véritablement intégrée par le sujet[14] – à un mouvement (authentique selon Heidegger) de vie et à son contraire dans le cas inverse (quand les pulsions de mort, dirait Freud, prennent l'ascendant sur les pulsions de vie). Selon le contexte et les circonstances, le silence serait ainsi une matrice du vivant ou un oracle de la mort. Il lui arrive même d'en former la balance, parfois avec une grâce et une sensibilité infinies, comme nous le montrent les deux tableaux dont il sera question à présent : *Le philosophe en méditation* – parfois désigné aussi sous le titre *Le philosophe en contemplation**[15]*** – (1632) de Rembrandt et *Le Moine au bord de la mer* (1808-1810) de Caspar David Friedrich. J'esquisserai une lecture transversale de ces deux tableaux malgré les différences de style et d'époques.

Rien dans ceux-ci ne suggère un environnement de complet silence. Celui du moine en particulier laisse voir des vagues, et donc une mer rendue bruyante, sans doute sous l'effet du vent puissant qui semble mouvoir également l'imposante masse de nuages ; quant au philosophe, il partage l'espace avec une femme qui s'affaire auprès d'un feu donnant l'impression de crépiter.

Et pourtant un sentiment de profond silence se dégage de ces deux toiles. Sans doute est-ce parce que ces œuvres restituent le silence *interne* ou *contemplatif* (ce qu'évoque d'ailleurs le titre associé à la peinture de Rembrandt) dans lequel se trouvent leurs personnages principaux au moment qui les représente. C'est à produire en eux ce même repli méditatif dans le silence que ces tableaux semblent également inviter leurs regardants. Accompagnant ce silence, nous verrons également en quoi la mort autant que la conscience de celle ci – sans jamais être désignées ou figurées explicitement – définissent l'horizon de sens de ces deux tableaux. Ces derniers représenteraient aussi pour leurs regardants une surface possible de réflexion (au sens des verbes réfléchir et refléter) sur leur mort dans la perspective du temps.

L'attitude contemplative est facilement déductible de celle des personnages et de leurs identités révélées : un moine et un vieux philosophe. Les moines vivent majoritairement dans le silence, à l'écart du monde, et l'activité réflexive d'un philosophe, au XVIIème siècle, est facilement associable à une forme de retrait de ce dernier. Ils ne sont pas passifs pour autant. Comme le souligne Walter Benjamin, la contemplation véritable traduit un mouvement dialectique entre une réceptivité sensible au monde et un recul critique par rapport à lui. C'est parce qu'ils sont pleinement immergés dans l'instant et dans le monde que ce dernier « leur parle »[16], qu'ils peuvent intérieurement s'en retirer dans le silence, non pour le fuir mais pour s'en

imprégner afin de mieux le comprendre ou définir plus précisément leur rapport interne à celui-ci (par exemple dans un mouvement de foi religieuse ou de connaissance philosophique).

L'environnement des personnages révèle quant à lui, comme nous le verrons, une tension et un contraste nécessaires à rendre représentable (au sens de « parlant ») leur silence intérieur ou méditatif[17], lequel, à défaut de pouvoir être vu se laisse entendre au point même de déborder sur le reste de la composition et jusqu'aux regardants du tableau. Le silence, plus que les personnages, est selon moi le véritable sujet de ces deux peintures.

Méditer sur le monde ou s'interroger sur son sens ne peut se faire sans lui. En considérant sur les deux tableaux l'environnement visible dans lequel les personnages apparaissent comme le support – ou mieux, le miroir – de leurs états internes, je dirais que la tonalité d'ensemble de ces compositions reflète autant les propriétés du décor ou des paysages que celle des pensées ou des émotions (invisibles autant que silencieuses) que les protagonistes éprouvent à cet instant dans leur silence. Le visible extérieur servirait de support, dans le temps du silence, à l'élaboration interne comme à la représentation de l'invisible, mettant en balance le temps de la vie et celui de la mort.

Le silence qui habite les personnages (autant que celui du tableau qui les représente) serait ainsi traversé par la *tension* que le monde autour d'eux révèle, à la manière de deux issues possibles dont aucune n'apparaît encore de manière certaine. L'une pointe vers un mouvement de vie (plus favorable), l'autre vers la mort (inéluctable), mais les deux grandissent de manière ambivalente ou simultanée dans l'espace du silence. C'est pourquoi ce dernier marque un temps d'incertitude, un temps vivant mais suspendu entre la vie et la mort.

Dans l'œuvre de Friedrich, si la terre, la mer, les nuages et le ciel invitent à une lecture de la composition dans son horizontalité, celle-ci se voit complétée par une autre, verticale, sous l'effet des couleurs et de la luminosité : le tableau passe – dans un jeu de dégradés plus particulièrement apparent dans les nuages – des couleurs sombres ou mates de la partie inférieure vers celles plus claires qui dominent le haut du tableau. Le point de bascule entre les deux semble assuré par le soleil que l'on devine poindre derrière les nuages. S'ils avaient une volonté, on dirait que chacun lutte pour s'imposer sur l'autre.

Le paysage auquel le moine fait face paraît immense[18] (autant que lui-même semble petit) et agité, partagé entre la noirceur et la lumière, en lutte « interne » entre ces deux destins possibles. Quant au moine – lui-même vêtu de noir -, il se trouve dans la partie inférieure du tableau, la plus sombre, comme si sa plongée dans le silence et dans l'obscurité (du monde et de ses pensées) était la condition nécessaire pour une élévation possible (à défaut d'être nécessaire) vers plus de lumière. Comme pour davantage souligner cette incertitude, notons que le peintre a placé le soleil dans l'axe vertical du moine autant qu'il l'a recouvert d'épais nuages…

L'issue est toujours incertaine… Le calme ou la tempête ? L'obscurité ou la lumière ? Et au final, la mort ou la vie ? Le soleil, par exemple, qui paraît bas, indique-t-il l'orée ou la fin du jour ? Sommes-nous encore au début ou déjà à la fin du cycle ? Le tableau ne le dit pas. Le silence (du moine, du tableau), comme l'axe vertical d'une balance, soutient chacune de ces options sans dire de quel côté la balance finira par pencher. À l'échelle de la condition humaine, elle finira nécessairement par basculer du côté de la mort, mais le silence qu'elle induit pointe pour sa part en direction du temps de vie qui nous en sépare.

Cette ambivalence et cette lutte, dans la forme et dans le fond, caractérisent également le tableau de Rembrandt, comme nous le verrons à présent. Organisés autour de cette même question du silence

contemplatif, on y retrouve le thème de l'obscurité et de la lumière – sublimé par la maîtrise parfaite de la technique du clair–obscur par le Maître hollandais – combiné à la (double) lecture du tableau dans son horizontalité et sa verticalité.

D'apparence plus calme ou moins menaçant et tourmenté que celui du moine, l'environnement de la toile de Rembrandt n'en est de loin pas moins sombre. Sa noirceur enveloppe l'ensemble de la composition, celle-ci n'étant traversée que par une diagonale – d'ailleurs interrompue – de lumière allant de celle (externe) venue de la fenêtre à celle (domestique) du foyer.

La lecture de l'œuvre dans sa verticalité (descendante et ascendante) est quant à elle assurée par l'escalier au pied duquel le philosophe se tient. Comme pour le tableau de Friedrich, elle participe à l'antagonisme de l'ombre et de la lumière autant qu'au thème du silence introspectif et de ses possibles issues.

Dans son mouvement descendant, cet escalier peut évidemment symboliser la descente du philosophe dans ses pensées[19]. C'est d'ailleurs dans cette pièce obscure située à un étage inférieur de la maison auquel il conduit, qu'il serait descendu pour méditer[20], dans son obscurité qu'il serait venu chercher la lumière dans le silence.

Pris en montée, ce même escalier représenterait tout autant, dans un mouvement de dialectique ascendante platonicienne[21], le moyen de remonter vers la « lumière » à laquelle la plongée contemplative conduit à son terme. Mais y en-a-t-il en haut de l'escalier ? Le tableau ne le dit pas. Pas plus que le contraire. Il se contente de représenter un authentique moment de plongée réflexive du philosophe, en laissant les devenirs possibles en suspens. Le philosophe aboutira-t-il à une réflexion éclairante ? Atteindra-t-il les lumières de la connaissance ou restera-t-il dans l'obscurité de l'ignorance ? Nous ne l'apprendrons pas davantage. Nous ignorons même dans quelle perspective ou sur quoi, cet homme médite.

Le silence – du moine, du philosophe – traduit une ambivalence et une incertitude. C'est à celui qui s'y abandonne qu'il appartient d'y trouver ses réponses, *a fortiori* si ses pensées mettent en jeu les questions de sa vie dans l'horizon de sa mort. Cette dernière impose l'humilité aux personnages des tableaux comme à chacun de nous. C'est bien parce que la mort effective ne se confond pas avec la manière dont elle nous parle intimement, depuis l'art notamment, que dans le temps du silence réflexif qu'elle produit, elle est avant tout un enjeu intime ou personnel qui concerne isolément chacun d'entre nous. Heidegger d'ailleurs distingue bien la mort singulière (*eigentlicher Tod*), unique et personnelle en tant que possibilité propre, de la mort biologique, autant que de l'idée générale et abstraite de la mort ou de celle des autres.

Quand l'ambivalence et l'incertitude règnent, la mort n'est jamais loin, comme ces deux œuvres l'illustrent dans leur silence. La seule certitude qu'elles paraissent mettre en avant est d'ailleurs celle de la finitude et de la précarité de nos existences : le moine semble fragile, minuscule[22]; il apparaît comme un passager occasionnel dans l'immensité du paysage qui l'absorbe, pris dans des forces qui lui qui échappent et animent les éléments. Ce paysage d'ailleurs, si vraiment il existe, survivra au moine, à Friedrich et à nous tous qui regardons son tableau. Le philosophe, quant à lui, est un vieil homme ; il n'a plus de cheveux et sa barbe est blanche ; sa position méditative peut facilement se confondre avec ces assoupissements fréquents propres aux vieillards, comme un avant-goût du repos éternel. Le feu dans l'âtre – pouvant aussi bien symboliser sa vie que sa pensée – finira bien d'ailleurs aussi par s'éteindre, au même titre que disparaîtra la lumière qui l'éclaire depuis la fenêtre[23].

Et d'ailleurs ces tableaux, comme tous les autres, ne sont-ils pas à la fois des choses (sans vie), elles-mêmes

appelées un jour (lointain, espérons-le) à disparaître ?

La permanence du monde, et à sa manière celle de l'art, sont des miroirs redoutables de l'impermanence de nos existences. Le mystère de la mort, s'il ne connaît pas de réponse, convoque à l'intention de ceux qui s'y confrontent (à la manière du moine face à son paysage ou de nous-mêmes devant les tableaux de Friedrich et de Rembrandt) un temps de silence réflexif nécessaire au sens que nous entendons donner à nos vies, comme nous l'enseigne Heidegger. On peut méditer sur notre mort à défaut d'empêcher qu'elle advienne[24].

Abordons à présent cette question combinée du silence et de la mort sous l'angle de la psychanalyse. À l'instar du moine ou du philosophe des deux tableaux précédents, nous verrons que le patient comme son analyste naviguent entre l'ombre et la lumière, conscients qu'ils doivent plonger dans la première dans l'espoir de trouver la seconde. Sur le fil permanent du rasoir, l'analyse vise un double objectif pouvant sembler antinomique : libérer chez les patients une énergie de vie entravée par leurs conflits psychiques afin de la mettre au service de leurs projets de vie, tout en menant à l'idée (salutaire) que certaines pertes seront nécessaires et judicieuses. Il y va bien sûr du renoncement à leurs symptômes, dans la cure, mais également à celui plus général auquel conduit la prise de conscience de notre universelle mortalité[25]. Les pulsions de vie n'existent que parce qu'elles sont structurellement intriquées aux pulsions de mort et à la déliaison finale dont ces dernières sont les précurseurs. La mort nous attend. Mieux vaut le savoir. Cela aide à vivre mieux.

De très nombreux psychanalystes se sont évidemment déjà exprimés sur les temps de silence dans leur discipline[26], de leur importance des deux côtés du divan. Je ne me livrerai pas ici à une revue de littérature sur le sujet, ni n'en aborderai l'ensemble des aspects, me limitant à l'explorer sous le même jour que pour les tableaux précédemment évoqués : le silence introspectif comme temps de rencontre intime avec la question de la mort, soulignant au passage l'articulation de fond que cette thématique entretient avec la question que tous les psychanalystes mettent en exergue sur le thème du silence et auquel, à titre d'exemple, Bernard Brusset (2015) a donné le titre de son article : « le silence en psychanalyse et l'élaboration psychique ».

Après quelques considérations d'ensemble, je tenterai, par le truchement de deux brèves vignettes cliniques de mettre en correspondance certains types de silences que les patients produisent en analyse[27] avec la manière dont la mort leur parle et les destins qui en résultent.

Freud pensait que l'inconscient est atemporel, qu'il ne connait pas le temps. Les représentations qui en traduisent le surgissement, en particulier lors des rêves, reflèteraient une temporalité élargie recouvrant – au sens également de la condensation – diverses époques de la vie du patient. Solliciter l'inconscient, des deux côtés du divan, fait appel à cette temporalité particulière, laquelle trouve un espace de réalisation privilégié dans les silences respectifs des protagonistes de la relation analytique. Dans le silence, on navigue librement entre toutes les époques, tous les affects et toutes les représentations. C'est de leurs recoupements et de leurs analogies dynamiques que l'élaboration psychique se nourrit.

En quoi le silence du patient, et, sur un plan contingent, celui de son analyste, traduisent-ils leurs temps d'élaboration psychique respectifs ? J'avancerai l'idée que celui du patient est le marqueur d'un mouvement de « vie » ou de « mort », et que celui de l'analyste lui sert à les détecter. Plus généralement, l'« attention flottante » – comme Freud la désigne – de l'analyste ne sert pas uniquement à identifier les conflits du patient mais également, sur les plans du transfert et du contre-transfert, à en accompagner – voire en deviner – les mouvements (ambivalents). Cette écoute profonde, prenant progressivement ses distances avec une simple écoute des signifiés[28], scrute les mouvements de fond du discours, comme le moine le fait de ceux du paysage produisant sa méditation. C'est une question téléologique. Dans quelle(s) direction(s) le discours des

patients s'oriente-t-il et non seulement quels en sont les contenus ? De leur bonne identification découle notamment la justesse des interventions que l'analyste formulera[29].

Concernant les patients, je désigne par « mouvements de vie », leurs dispositions à quitter leur problématique et la souffrance qui les accompagne ; par « mouvements de mort », celles visant à en maintenir l'entropie sous l'effet des résistances, à en prioriser les bénéfices secondaires sur ceux réels. Les premiers demandent une identification et une compréhension des causes – avec l'aide de l'analyste – par l'exploration associative de la mémoire et du ressenti ; les seconds traduisent l'insuffisance ou la mise en échec de cette prospection. Entre résistances et élaboration psychique, les silences des patients forment la matrice ambivalente abritant chacun de ces deux possibles mouvements. Aux pulsions de vie s'opposent les pulsions de mort ; à la volonté de construire ou de mettre en lien, celle de s'opposer à la guérison par un mouvement inverse. Les divers silences produits par les patients sont souvent à l'image des discours qu'ils fournissent et de la teneur qu'ils expriment. Ils fluctuent également en fonction des moments que traverse l'analyse et des spécificités – structurelles ou de parcours de vie – des patients. La question de la mort qu'ils croisent dans leurs silences participe, comme nous le verrons à présent, à l'issue à laquelle ils mènent. La première vignette illustrera l'issue favorable de cette question ; la seconde son contraire.

*Paul (ou la vie après la mort)*

Alors qu'il avait douze ans, en 2012, Paul a regardé dans le salon familial en présence de ses parents, le film « 2012 »[30], une superproduction américaine qui relate – images enchaînées et spectaculaires de catastrophes naturelles dévastatrices à l'appui – la fin du monde annoncée par une ancienne prophétie maya. En état de choc, il était parti à la fin du film se coucher sur son lit, sans pouvoir en bouger, se cloîtrant dans un profond silence. Ce soir-là, Paul n'a pas rejoint sa famille pour le dîner. Ses parents lui ont simplement dit qu'il pouvait rester couché aussi longtemps qu'il le souhaitait et qu'il pourrait ne pas aller à l'école les jours prochains. D'ailleurs l'état de Paul a perduré plusieurs jours. L'enfant n'a donc pas été rassuré, ni dans les mots ni par les gestes, la différence entre la fiction et la réalité ne lui a pas davantage été signifiée. Ses parents, sans le vouloir, avaient validé la prophétie dans son esprit. Ils l'ont laissé seul – délié du reste de sa famille comme de ses pairs sociaux – dans sa chambre, lui apportant simplement ses repas au lit. Il s'était senti abandonné à la mort, ayant acquis en cette circonstance la certitude que les événements du film allaient prochainement survenir, entraînant la mort de tous et donc aussi la sienne. Il a surtout connu à cette occasion une expérience intense et interne de la mort – dans son caractère injuste et absurde – en miroir de celle qui de l'extérieur allait inéluctablement s'abattre sur le monde et sur lui. Il s'était senti anéanti[31].

Paul est aujourd'hui un jeune médecin plein d'avenir. Il envisage de travailler dans les soins palliatifs. Tout ce qui précède la vie ou y fait suite le fascine. Il se reconnaît volontiers un côté mystique. Il pratique également des retraites spirituelles et des activités contemplatives (dessin, marches) qu'il aime partager avec ses parents. Tout deuil, symbolique ou effectif, lui est difficile. En parlant d'une femme qu'il a aimée, il se demande – notamment à la suite d'un rêve – si leurs âmes se connaissaient avant leurs naissances respectives et si elles se retrouveraient après leur mort. Aujourd'hui il pense que non, qu'il s'est inventé ce scénario.

Au sortir de ses silences sur le divan, Paul parle souvent de la mort, non par envie pour elle mais par fascination pour son mystère. Ses silences en analyse le ramènent, sans qu'il en soit toujours conscient, à son état le soir du film. Il est médecin pour guérir des patients mais aussi pour les accompagner (ce que ses parents n'ont pas su faire dans la circonstance évoquée), en particulier vers la mort si l'on pense aux soins palliatifs. Jeune homme attachant, il restera aimanté sa vie durant par le mystère de la vie et de la mort autant que déterminé par son visionnage du film « 2012 », lequel a produit dans le psychisme de l'enfant d'alors une

effraction analogue à celle dont la mort a été ou sera la cause pour chacun. Cette expérience pénible l'a pourtant aussi amené précocement à se poser la question du sens qu'il voulait concrètement donner à sa vie dans la conscience (intérieurement éprouvée et acceptée) de la mort.

Ce film a donc autant représenté une effraction traumatique pour l'enfant qu'il a scellé son destin de vie, l'amenant à produire des choix qu'il n'a pas regrettés. Son retrait dans le silence, les jours ayant suivi le film, l'ont mené à faire d'un mal un bien, à transformer une expérience précoce et confrontante avec la mort (comme réalité et comme fiction) en un tremplin de vie. S'il n'avait vu cette fiction à ses douze ans, Paul serait-il devenu médecin ? Aurait-il développé une telle empathie pour ses semblables ? Un tel désir de les secourir quand ils traversent des souffrances ? Sous ce jour, à défaut de lui avoir sauvé la vie, ce film l'aurait surtout aidé à construire la sienne. Au respect de la logique héritée d'Aristote, je ne peux évidemment pas affirmer ce qui précède. D'un point de vue psychanalytique, je n'en écarte pas l'idée pour autant.

La médecine offre à Paul l'opportunité de côtoyer au quotidien les mystères de la vie et de la mort, sans pour autant lui offrir la réponse aux énigmes qu'elles posent. Sa psychanalyse lui a offert celle de prendre conscience du versant intime et personnel de ces questions et de le libérer de divers symptômes anxieux.

Dans *l'Être et le néant* (1943), Sartre écrit : « l'homme est condamné à être libre». Paul incarne le meilleur de cet oxymore, non parce que ses choix seraient meilleurs que ceux des autres mais parce qu'ils traduisent une trajectoire authentique, engagée librement depuis la conscience de la mortalité.

Étrange paradoxe : la mort qui un jour a parlé (un peu trop fort…) à Paul l'a aussi rendu plus libre.

*André (ou la mort comme espace de vie)*

André a grandi dans un lointain continent, au sein d'un milieu modeste et d'un contexte familial difficile où l'argent a toujours été un problème. Dans ses jeunes années, ces questions le préoccupaient également beaucoup. Ses moyens, notamment financiers, pourraient-ils un jour être à la hauteur de ses ambitions ? André n'en manquait pas et elles étaient élevées, surtout en matière de réalisation personnelle. Enfant, il rêvait de voyager et de vivre peut-être un jour sur le Vieux Continent, notamment pour la culture et l'Histoire dont l'Europe est si riche. André voulait autant jouir du monde qu'il craignait de ne pas en avoir les moyens. Il a pourtant fait des études universitaires et c'est un homme instruit.

Sa principale angoisse a cependant toujours été la mort. Enfant, il imaginait fréquemment au moment du coucher qu'un avion de ligne allait connaître un incident de vol et venir s'écraser sur son lit. Adulte, André est hypocondriaque[32].

Le hasard de la vie a voulu qu'il rencontre et épouse une femme fortunée. André a eu des enfants avec elle dont il s'occupe avec soin et bonheur. Sa vie familiale le comble et il vit aujourd'hui en Europe dans des conditions privilégiées. Ses problèmes personnels, à l'inverse des moyens financiers dont il dispose à présent, sont pourtant restés les mêmes. C'est pourquoi il a entamé une psychanalyse. Avec le recul, il peut être dit que celle-ci a été mise en échec.

André est un patient qui s'exprime avec facilité. Il décrit cependant des faits, présents ou passés, dont il semble être le commentateur ou le spectateur. Il les énonce comme des vérités externes à lui-même. Le récit qu'il produit atteste de son impuissance à en diriger ou en infléchir le cours. Or, entre les choses, les situations, les époques ou les personnes, il n'y a pas de liens ; ceux-ci n'existent qu'entre les représentations et

les affects que leur mise en parole fait advenir. Elle exprime une vérité interne, non extérieurement factuelle au sujet. C'est dans l'espace subjectif, dans le kaléidoscope des représentations et de leurs affects, que les liens se produisent et révèlent le sens qu'ils détiennent pour le sujet qui les exprime. La manière dont on a vécu les situations importe autant (et sans doute plus) que les faits eux-mêmes. Sensible aux seuls signifiés de son discours, André manque la dimension intime de ses propos et des correspondances qu'ils révèlent. Il esquive tout autant ces aspects quand je cherche à attirer son attention sur eux.

La raison, au fond, en est simple : loin d'incarner un possible lieu de prospection, de découverte ou de libération, son monde intérieur ou intime représente celui qu'en priorité il doit fuir car il est massivement occupé par sa peur de la mort. Alors André regarde dehors et ailleurs…Au fond, se dit-il, sa vie va bien.

Ses silences lui ressemblent. Pour ne pas risquer d'y être confronté à sa principale angoisse, il en biaise l'usage analytique. À l'issue de certains silences longs qu'André produisait, je lui demandais parfois à quoi il était en train de penser. Il me répondait alors souvent qu'il réfléchissait aux différents biens (notamment immobiliers) qu'il pouvait acquérir avec sa femme, aux vacances qu'ils allaient entreprendre ou aux pays dans lesquels ils pourraient vivre un jour. André attend du monde qu'il remplisse son vide, mais au fond il vit dans la crainte – je dirais même l'attente – de la catastrophe finale. L'écho de cette dernière s'entend dans son incapacité à produire des libres-associations qui mettraient ses représentations en relations internes. De la même façon, si l'affect qui domine André exprime avant tout sa peur de mourir, il ne s'y abandonnera pas, par crainte d'y croiser le reflet de sa mort.

Sur le papier, toutes les possibilités et toutes les envies semblent accessibles à André. Dans les faits, aucune n'est susceptible de se concrétiser, de le mener à un accomplissement personnel ou à une réalisation dont le mérite lui reviendrait. Pouvant tout faire, il ne fait rien, du moins rien qui lui donnerait la place dont il rêve parmi les autres vivants. Tout engagement dans un métier ou une formation lui semble vain, déceptif. Alors il continue à hésiter et à compter les saisons. Au fond, à quoi bon[33] ? Sur un plan inconscient, s'engager dans une direction équivaut pour ce patient à le faire nécessairement en direction de la mort. Il confond la nécessité de celle-ci avec les possibilités que la vie offre à chacun. Son immobilisme, pense-t-il inconsciemment, le protège de la mort. Espérant la tenir à distance, il se prive surtout d'une vie propre et des réalisations auxquelles elle pourrait le mener. Refusant de penser (et d'admettre) sa mort, il reste au seuil de sa vie.

Si on repense à l'oxymore sartrien, Paul en a fait pencher la balance vers la liberté d'une vie, là où André se vit comme un condamné dans le couloir de la mort. Le premier, dans le silence de la confrontation à sa mort, y a puisé sa liberté de décisions, là où le second, depuis le même espace, en a fait sa prison. La rigidité défensive partage avec celle s'emparant des cadavres le fait d'être un espace annexé par la mort.

La mise en mots du matériel psychique, par le jeu des libres-associations, est un travail qui incombe au patient. L'analyste ne peut qu'y revenir afin de l'éclairer, en pointant notamment des analogies significatives entre divers éléments de son discours. En l'absence de dispositions introspectives suffisantes chez les patients, c'est la « mort » et son silence particulier qui gagnent. Une aimantation mortifère excessive chez ces derniers entraîne l'analyse vers la « mort » qui les habite ; figés dans l'impasse de leurs conflits irrésolus, ils offrent à la mort une prise à laquelle, souvent, elle n'a pas encore droit.

Je voudrais conclure ces lignes sur un autre espace du silence, celui de la prière, en l'articulant à ce qui précède.

Nombre de croyants, toutes religions confondues, voient dans la prière un lien direct avec Dieu. Sans vouloir

leur faire offense, je pense qu'ils se trompent. Comme les arts plastiques, et pour les mêmes raisons, la prière, dans le silence, confronte avant tout ceux qui l'exercent à la vérité de leur mort. La prière n'en abolit pas la nécessaire limite, pas plus qu'elle ne l'enjambe.

Comme le moine et le philosophe des tableaux de Friedrich et de Rembrandt, les personnes qui prient aspirent à la lumière dans la conscience de l'obscurité que la mort à venir incarne – dans son propre silence – pour chacun. Le silence de la prière est porteur de cette même ambivalence. Pour de nombreuses personnes qui prient, l'obscurité constitue même un lieu privilégié afin de s'adresser à Dieu, dans le silence (intérieur mais aussi souvent constitutif des lieux de prière). Si Dieu répond aux prières des fidèles, c'est d'ailleurs dans le même silence que la mort. Celle-ci, par le sien, demeure pourtant l'unique certitude dont nous pouvons nous prévaloir ; la vie qui y ferait suite, au même titre que l'existence de Dieu, seraient (au plus) une possibilité (qu'on ne peut exclure) à défaut d'être une certitude (que l'on pourrait affirmer). C'est à ce titre que le possible de l'existence de Dieu ou d'une vie après la mort diffèrent des possibilités que la vie humaine offre à chacun de nous (croyants ou non). Le premier plan nous dépasse, le second nous concerne…Tous deux reposent sur la vérité de notre mort à venir.

Par l'écho interne qu'elle génère, la prière interpelle singulièrement les humains qui la produisent autant que le dieu auquel elle s'adresse. Elle questionne les possibilités dont chacun peut faire preuve au cours de sa vie terrestre autant qu'elle sollicite l'intervention divine. Aide-toi et le ciel t'aidera, dit l'adage…Prier Dieu revient ainsi à questionner également ses propres choix, dans son temps de vie. C'est pourquoi le reflet de leurs prières dans le silence qui les entoure devrait surtout conduire ceux qui les pratiquent à des choix de vie propres, pouvant évidemment être inspirés par leurs croyances métaphysiques mais fondamentalement indépendants de l'existence ou de la non-existence de Dieu ou d'une vie après la vie. La mort est avant tout l'affaire des vivants. De la conscience qu'ils en ont naît l'au-delà de leurs silences.

---

**Questo silenzio che ci parla: l'esperienza intima della morte nelle arti visive e in psicoanalisi**

**di Thémélis Diamantis**

A Philip, con riconoscenza, per avermi aiutato a riflettere su questo tema durante le nostre discussioni.

« Il linguaggio realizza, spezzando il silenzio, ciò che il silenzio voleva e non otteneva.

Il silenzio continua ad avvolgere il linguaggio; silenzio del linguaggio assoluto, del linguaggio pensante. »

— Maurice Merleau-Ponty, Il visibile e l'invisibile (1964)

« Una brocca di vino tra i fiori;

senza alcun amico, solo, bevo.

Alzo la coppa per invitare la luna;

con la mia ombra siamo in tre. »

— Li Bai (701-762), Libagione solitaria sotto la luna

« La vera musica è il silenzio e tutte le note non fanno che incorniciarlo. »

— Miles Davis

Chi, davanti a un quadro o a una scultura, non ha mai detto o sentito dire: « Quest'opera mi parla »?

Espressione semplice, che merita però un'attenzione particolare sul pronome personale da cui dipende il suo significato: se è a me — soggetto che guarda l'opera — che essa "parla", lo fa non dall'esterno come farebbe un qualsiasi interlocutore, ma attivando dentro di me un insieme di emozioni, parole e immagini.

Le opere che definiamo "parlanti" lo sono dunque in virtù della nostra ricezione interiore, non per i loro supporti esterni.

Insisto su questa apparente evidenza perché la distinzione che essa stabilisce guiderà la riflessione che seguirà sul silenzio: poiché, in questa prospettiva, nonostante la sua assenza di contenuto, anche un silenzio incontrato può parlarci tanto quanto un supporto concreto, visivo o linguistico.

Metterò quindi queste domande in dialogo attraverso l'arte e la psicoanalisi.

Dire che un'opera ci parla è evidentemente una metafora.Nella loro realtà oggettiva, le arti visive non dicono nulla.

Il loro silenzio, invece, partecipa a ciò che ci parla.

I numerosi Papi urlanti dipinti da Francis Bacon tra il 1949 e il 1971, le cinque versioni del Grido di Edvard Munch (1893-1917) o il Guernica (1937) di Pablo Picasso non emettono in realtà né suoni né parole, così come la Venere di Milo, una Crocifissione di Giotto, un paesaggio di Corot, un mobile di Calder o — malgrado il titolo — la Polifonia (1932) di Paul Klee.

Eppure, ci convocano interiormente a movimenti di linguaggio e di affetti simili a quelli che potrebbe produrre una parola pronunciata.

È con il nostro sguardo (e non con le orecchie), nel silenzio della ricezione intima, che le "ascoltiamo" e rompiamo il silenzio dei loro supporti.

Da un piano all'altro, da un silenzio all'altro, da una soggettività all'altra, circolano rappresentazioni intime tra le opere e chi le osserva.

Ma qual è, in fondo, la posta in gioco? Attorno a cosa cresce questo dialogo dei silenzi?

Molti artisti, storici dell'arte, filosofi, sociologi e psicoanalisti si sono interrogati sulla ricezione delle opere da parte del pubblico, sulla partecipazione di quest'ultimo al loro senso o sui processi psichici che esse mettono in moto.

Non è tuttavia la questione della verbalizzazione o del significato che voglio affrontare qui, ma quella del silenzio stesso delle opere, che nella loro fruizione produce negli spettatori un effetto di senso.

Se l'arte non parla ma genera una parola interiore, che ne è del silenzio?

È possibile simbolizzarlo — secondo Freud o Lacan? A cosa associarlo, o come tradurre in linguaggio qualcosa che si definisce per la sua assenza di contenuto?

Ogni silenzio diventa percepibile solo grazie a un contesto — un supporto — che ne rivela la presenza. Altrimenti non ci sarebbe nulla.

Il silenzio implica contrasto.

Nelle arti visive è prodotto dall'opera stessa, nella sua materialità e nella sua proposta; nel racconto, da movimenti di parola che incorniciano un tempo di silenzio.

In ciò che segue, mi concentrerò su ciò che è visibile o udibile per interessarmi meglio al silenzio stesso, al modo in cui ciò che lo circonda lo rende "parlante".

Per questo ho scelto di prendere ad esempio opere che non solo sono prive di parola, ma raffigurano esse stesse il silenzio nella loro composizione.

Basandomi anche sui lavori di Heidegger e Freud, difenderò l'idea che la messa in abisso del silenzio da parte dell'arte offra alla morte una forma di parola che essa non possiede.

La morte troverebbe così il suo spazio di espressione e di risonanza in noi, attraverso il rapporto tra il silenzio delle opere e quello della nostra ricezione interiore.

Nelle sue profondità ultime, il nostro silenzio interiore risponderebbe a quello con cui la morte… ci parla.

Il silenzio nel quale l'arte ci immerge diventa uno spazio intermedio tra vita e morte, accessibile a chi — in un movimento contemplativo, riflessivo o introspettivo — si ritira interiormente dal mondo.

Se il silenzio interiore cui l'arte conduce riflette, per analogia o mimetismo, quello della morte, l'esperienza che ne deriva appartiene tuttavia al campo del vivente.

Il silenzio che l'arte può generare in noi, pur somigliando a quello della morte che lo ispira, non è della stessa natura: appartiene a un tempo che solo i viventi possono sperimentare.

Poiché la morte non può essere guardata negli occhi — o, se accade, è troppo tardi, come con la Gorgone — il silenzio servirebbe da "scudo", come quello di Perseo, permettendo all'uomo di confrontarvisi in vita, e persino di trarne un insegnamento.

In seguito, con riferimento alla clinica psicoanalitica, cercherò di mostrare perché un "silenzio di morte" costituisca una tappa preliminare essenziale a un possibile movimento di vita — o, al contrario, quando la parola fallisce nel produrre senso o legame, a un vicolo cieco.

Non prenderò dunque in esame opere che rimandino esplicitamente alla morte per titolo o immagine — nature morte, memento mori, o capolavori del XVI secolo come La donna e la morte (1517 ca.) di Hans Baldung Grien, Il trionfo della morte (1562 ca.) di Brueghel il Vecchio, il Cristo morto (1520-22) di Holbein il Giovane, né opere più vicine a noi come La réserve des Suisses morts (1990 ca.) di Boltanski o The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (1991) di Damien Hirst.

Ciò che mi interessa è piuttosto la morte che abita, come un passeggero clandestino, il silenzio delle opere e quello che esse ispirano in chi le contempla.

Irrappresentabile allo sguardo e alla mente dei viventi, è nel silenzio che intendo cercarne il riflesso o la voce.

La morte ci parlerebbe con il suo silenzio e nel nostro, quando ci ritiriamo dal mondo in un tempo contemplativo o introspettivo.

In altre parole, il silenzio, come la morte, attraverso le opere che esprimono la seconda mediante il primo, ci parlerebbe della nostra finitezza dall'interno di noi stessi.

Per questo, a differenza del discorso e delle immagini, la morte come il silenzio non possono essere affrontati che indirettamente, tramite i supporti che li producono.

Cercherò prima di illustrarne il principio sul piano visivo (arti visive), poi su quello del linguaggio e del racconto (clinica psicoanalitica).

Nulla in queste opere suggerisce un ambiente di completo silenzio. Quella del monaco, in particolare, lascia intravedere le onde, e dunque un mare reso rumoroso, senza dubbio sotto l'effetto del vento potente che sembra muovere anche l'imponente massa di nuvole; quanto al filosofo, egli condivide lo spazio con una donna che si dà da fare vicino a un fuoco che dà l'impressione di crepitare.

Eppure da entrambe le tele si sprigiona un sentimento di profondo silenzio. Senza dubbio ciò avviene perché queste opere restituiscono il silenzio interiore o contemplativo (evocato, del resto, dal titolo stesso attribuito al dipinto di Rembrandt) in cui si trovano i loro personaggi principali nel momento in cui vengono rappresentati. È a suscitare in loro quello stesso raccoglimento meditativo nel silenzio che questi quadri sembrano invitare anche i loro osservatori. Insieme a questo silenzio, vedremo anche in che modo la morte e la coscienza di essa – senza mai essere designate o raffigurate esplicitamente – definiscono l'orizzonte di senso di entrambe le opere. Queste ultime rappresenterebbero, per chi le guarda, una possibile superficie di riflessione (nei due sensi del verbo "riflettere": pensare e rispecchiare) sulla propria morte nella prospettiva del tempo.

L'atteggiamento contemplativo si deduce facilmente da quello dei personaggi e dalle loro identità: un monaco e un vecchio filosofo. I monaci vivono per lo più nel silenzio, lontani dal mondo, e l'attività riflessiva di un filosofo, nel XVII secolo, è facilmente associabile a una forma di ritiro dal mondo. Non sono per questo passivi. Come sottolinea Walter Benjamin, la vera contemplazione esprime un movimento dialettico tra una ricettività sensibile al mondo e un distacco critico da esso. È proprio perché sono pienamente immersi nell'istante e nel mondo che quest'ultimo "parla" loro, ed è per questo che possono interiormente ritirarsene nel silenzio, non per fuggirlo, ma per impregnarsene al fine di comprenderlo meglio o definire più precisamente il proprio

rapporto interiore con esso (ad esempio in un movimento di fede religiosa o di conoscenza filosofica).

L'ambiente dei personaggi rivela a sua volta, come vedremo, una tensione e un contrasto necessari a rendere rappresentabile (nel senso di "parlante") il loro silenzio interiore o meditativo, il quale, pur non potendo essere visto, si lascia percepire al punto da traboccare sul resto della composizione e fino agli sguardi di chi osserva il quadro. Il silenzio, più ancora dei personaggi, è a mio avviso il vero soggetto di queste due opere.

Meditare sul mondo o interrogarsi sul suo senso non può avvenire senza di esso. Considerando nei due dipinti l'ambiente visibile in cui appaiono i personaggi come il supporto – o meglio, lo specchio – dei loro stati interiori, direi che la tonalità complessiva delle composizioni riflette tanto le proprietà del paesaggio e dell'ambiente quanto quelle dei pensieri o delle emozioni (invisibili e silenziose) che i protagonisti provano in quell'istante nel loro silenzio. L'esteriorità visibile fungerebbe da supporto, nel tempo del silenzio, per l'elaborazione interiore e per la rappresentazione dell'invisibile, mettendo in equilibrio il tempo della vita e quello della morte.

Il silenzio che abita i personaggi (così come quello del quadro che li rappresenta) sarebbe dunque attraversato dalla tensione che il mondo intorno a loro rivela, come due possibili esiti di cui nessuno appare ancora certo. Uno punta verso un movimento di vita (più favorevole), l'altro verso la morte (ineluttabile), ma entrambi crescono in modo ambivalente o simultaneo nello spazio del silenzio. Per questo esso segna un tempo di incertezza, un tempo vivo ma sospeso tra la vita e la morte.

Nell'opera di Friedrich, se la terra, il mare, le nuvole e il cielo invitano a una lettura orizzontale della composizione, essa è completata anche da una lettura verticale, per effetto dei colori e della luminosità: il quadro passa – con un gioco di sfumature particolarmente evidente nelle nuvole – dai colori scuri o spenti della parte inferiore a quelli più chiari che dominano la parte superiore. Il punto di transizione tra i due sembra assicurato dal sole che si intuisce spuntare dietro le nuvole. Se avessero una volontà, si direbbe che ciascuno lotta per imporsi sull'altro.

Il paesaggio a cui il monaco si rivolge appare immenso (mentre egli sembra piccolissimo) e agitato, diviso tra oscurità e luce, in una lotta "interna" tra due destini possibili. Quanto al monaco – egli stesso vestito di nero – si trova nella parte inferiore del quadro, la più scura, come se la sua immersione nel silenzio e nell'oscurità (del mondo e dei suoi pensieri) fosse la condizione necessaria per una possibile (ma non garantita) elevazione verso una maggiore luce. Come a sottolineare ulteriormente questa incertezza, notiamo che il pittore ha posto il sole nell'asse verticale del monaco, pur ricoprendolo di spesse nuvole…

L'esito resta sempre incerto… La calma o la tempesta? L'oscurità o la luce? E, alla fine, la morte o la vita? Il sole, per esempio, che appare basso, indica l'inizio o la fine del giorno? Siamo ancora all'alba o già al tramonto del ciclo? Il quadro non lo dice. Il silenzio (del monaco, del quadro), come l'asse verticale di una bilancia, sostiene entrambe le opzioni senza dire da quale parte essa finirà per inclinarsi. Su scala umana, essa finirà necessariamente col pendere dal lato della morte, ma il silenzio che ne deriva punta invece verso il tempo di vita che ancora ci separa da essa.

Questa ambivalenza e questa lotta, nella forma e nel contenuto, caratterizzano anche il quadro di Rembrandt, come vedremo tra poco. Organizzati intorno alla stessa questione del silenzio contemplativo, vi ritroviamo il tema dell'oscurità e della luce – sublimato dalla perfetta padronanza della tecnica del chiaroscuro del Maestro olandese – combinato con la duplice lettura dell'opera nella sua orizzontalità e verticalità.

Di apparenza più calma e meno minacciosa o tormentata di quella del monaco, l'atmosfera della tela di Rembrandt non è affatto meno cupa. La sua oscurità avvolge l'intera composizione, attraversata soltanto da una diagonale – peraltro interrotta – di luce che va da quella (esterna) proveniente dalla finestra a quella (domestica) del focolare.

La lettura verticale (discendente e ascendente) è assicurata dalla scala ai piedi della quale si trova il filosofo. Come nel quadro di Friedrich, essa partecipa all'antagonismo tra ombra e luce, nonché al tema del silenzio introspettivo e delle sue possibili conseguenze.

Nel suo movimento discendente, questa scala può ovviamente simboleggiare la discesa del filosofo nei propri pensieri. È infatti in questa stanza oscura, situata a un piano inferiore della casa a cui essa conduce, che egli sarebbe disceso per meditare, nella sua oscurità per cercare la luce nel silenzio.

Considerata in salita, la stessa scala rappresenterebbe invece, in un movimento di dialettica ascendente platonica, il mezzo per risalire verso la "luce" a cui la discesa contemplativa conduce alla fine. Ma vi è davvero qualcosa in cima alla scala? Il quadro non lo dice. Né dice il contrario. Si limita a rappresentare un autentico momento di immersione riflessiva del filosofo, lasciando i possibili esiti in sospeso. Il filosofo giungerà a una riflessione illuminante? Raggiungerà le luci della conoscenza o resterà nell'oscurità dell'ignoranza? Non lo sapremo. Non sappiamo nemmeno in quale prospettiva, o su cosa, quest'uomo mediti.

Il silenzio – del monaco, del filosofo – esprime un'ambivalenza e un'incertezza. Tocca a chi vi si abbandona trovarvi le proprie risposte, tanto più se i propri pensieri mettono in gioco le questioni della vita nell'orizzonte della morte. Quest'ultima impone umiltà ai personaggi dei quadri come a ciascuno di noi. È proprio perché la morte effettiva non coincide con il modo in cui essa ci parla intimamente – in particolare attraverso l'arte – che, nel tempo di silenzio riflessivo che essa produce, essa è prima di tutto una questione intima e personale che riguarda ciascuno di noi singolarmente. Heidegger, del resto, distingue bene la morte singolare (eigentlicher Tod), unica e personale in quanto possibilità propria, dalla morte biologica, come pure dall'idea generale e astratta della morte o di quella degli altri.

Quando regnano ambivalenza e incertezza, la morte non è mai lontana, come queste due opere illustrano nel loro silenzio. L'unica certezza che sembrano mettere in evidenza è quella della finitudine e della precarietà delle nostre esistenze: il monaco appare fragile, minuscolo; sembra un passeggero occasionale nell'immensità del paesaggio che lo assorbe, preso in forze che gli sfuggono e che animano gli elementi. Questo paesaggio, del resto, se davvero esiste, sopravviverà al monaco, a Friedrich e a tutti noi che guardiamo il suo quadro. Il filosofo, invece, è un vecchio; non ha più capelli e la barba è bianca; la sua posizione meditativa può facilmente confondersi con quei frequenti assopimenti propri degli anziani, come un assaggio del riposo eterno. Il fuoco nel focolare – che può simboleggiare tanto la sua vita quanto il suo pensiero – finirà anch'esso per spegnersi, allo stesso modo della luce che lo illumina dalla finestra.

E del resto, questi quadri, come tutti gli altri, non sono forse anch'essi delle cose (senza vita), anch'essi destinati un giorno (lontano, si spera) a scomparire?

La permanenza del mondo, e a suo modo quella dell'arte, sono specchi implacabili dell'impermanenza delle nostre esistenze. Il mistero della morte, se non conosce risposta, convoca in chi vi si confronta (come il monaco di fronte al suo paesaggio o noi stessi davanti ai quadri di Friedrich e Rembrandt) un tempo di silenzio riflessivo necessario al senso che intendiamo dare alle nostre vite, come ci insegna Heidegger. Si può meditare sulla nostra morte, pur non potendone impedire l'arrivo.

Affrontiamo ora questa questione combinata del silenzio e della morte sotto l'angolo della psicoanalisi. Al pari del monaco o del filosofo dei due quadri precedenti, vedremo che il paziente come il suo analista navigano tra l'ombra e la luce, consapevoli di dover scendere nella prima nella speranza di trovare la seconda. Sul filo permanente del rasoio, l'analisi mira a un duplice obiettivo che può sembrare antinomico: liberare nei pazienti un'energia vitale bloccata dai loro conflitti psichici per metterla al servizio dei loro progetti di vita, conducendo al contempo all'idea (salutare) che alcune perdite saranno necessarie e opportune. Si tratta, naturalmente, del rinunciare ai sintomi durante la cura, ma anche di quel rinunciamento più generale cui porta la presa di coscienza della nostra universale mortalità. Le pulsioni di vita esistono solo perché sono strutturalmente intrecciate con le pulsioni di morte e con la disgregazione finale di cui queste ultime sono precursori. La morte ci attende. Meglio saperlo. Questo aiuta a vivere meglio.

Numerosissimi psicoanalisti si sono ovviamente già espressi sui tempi di silenzio nella loro disciplina, sulla loro importanza da entrambe le parti del lettino. Non intendo qui fare una rassegna della letteratura sull'argomento, né trattarne tutti gli aspetti, ma limitarmi a esplorarlo sotto lo stesso sguardo che abbiamo applicato ai quadri evocati: il silenzio introspettivo come momento di incontro intimo con la questione della morte, sottolineando al contempo il legame di fondo che questa tematica intrattiene con il nodo che tutti gli psicoanalisti mettono in evidenza quando trattano del silenzio e che, a titolo di esempio, Bernard Brusset (2015) ha dato come titolo a un suo articolo: *«Il silenzio in psicoanalisi e l'elaborazione psichica»*.

Dopo alcune considerazioni generali, tenterò, attraverso due brevi vignette cliniche, di mettere in corrispondenza certi tipi di silenzi prodotti dai pazienti in analisi con il modo in cui la morte parla loro e con i destini che ne derivano.

Freud pensava che l'inconscio fosse atemporale, che non conoscesse il tempo. Le rappresentazioni che ne traducono l'emergere, in particolare nei sogni, rifletterebbero una temporalità ampliata che ricopre – anche nel senso della condensazione – diverse epoche della vita del paziente. Sollecitare l'inconscio, da entrambe le parti del lettino, significa fare appello a questa temporalità particolare, la quale trova uno spazio privilegiato di realizzazione nei silenzi rispettivi dei protagonisti della relazione analitica. Nel silenzio si naviga liberamente tra tutte le epoche, tutti gli affetti e tutte le rappresentazioni. È dall'incrocio e dalle analogie dinamiche tra questi elementi che l'elaborazione psichica si nutre.

In che modo il silenzio del paziente, e, in modo contingente, quello dell'analista, traducono i loro tempi rispettivi di elaborazione psichica? Avanzerei l'idea che quello del paziente sia il marcatore di un movimento di "vita" o di "morte", e che quello dell'analista serva a rilevarli. Più in generale, l'«attenzione fluttuante» – come Freud la definisce – dell'analista non serve soltanto a identificare i conflitti del paziente ma anche, sul piano del transfert e del controtransfert, ad accompagnarne – o persino intuirne – i movimenti (ambivalenti). Questa ascolto profondo, che prende progressivamente le distanze da una semplice decifrazione dei significati, scruta i movimenti di fondo del discorso, come il monaco fa con quelli del paesaggio che alimenta la sua meditazione. È una questione teleologica: in quale direzione il discorso del paziente si orienta, e non soltanto quali siano i suoi contenuti? Dalla corretta identificazione di ciò dipende anche la precisione delle eventuali interpretazioni dell'analista.

Per quanto riguarda i pazienti, definisco "movimenti di vita" le loro disposizioni ad abbandonare la loro problematica e la sofferenza che l'accompagna; per "movimenti di morte" quelle che mirano a mantenerne l'entropia sotto l'effetto delle resistenze, a privilegiare i benefici secondari rispetto a quelli reali. I primi richiedono l'identificazione e la comprensione delle cause – con l'aiuto dell'analista – tramite l'esplorazione associativa della memoria e del vissuto; i secondi traducono l'insufficienza o il fallimento di questa ricerca. Tra

resistenze ed elaborazione psichica, i silenzi dei pazienti formano la matrice ambivalente che accoglie ciascuno di questi due possibili movimenti. Alle pulsioni di vita si oppongono quelle di morte; alla volontà di costruire o collegare, quella di resistere alla guarigione con un movimento inverso. I diversi silenzi prodotti dai pazienti sono spesso a immagine dei discorsi che forniscono e della loro intensità. Essi fluttuano anche in funzione dei momenti che attraversa l'analisi e delle specificità – strutturali o biografiche – dei pazienti. La questione della morte, che incrociano nei loro silenzi, partecipa, come vedremo, all'esito cui conducono. La prima vignetta illustrerà l'esito favorevole di questa questione; la seconda il suo contrario.

**Paul (o la vita dopo la morte)**
Quando aveva dodici anni, nel 2012, Paul guardò nel salotto di casa, in presenza dei genitori, il film *2012*, una superproduzione americana che racconta – con una sequenza spettacolare di immagini di catastrofi naturali devastanti – la fine del mondo annunciata da un'antica profezia maya. Sotto shock, alla fine del film si era coricato sul letto senza riuscire a muoversi, chiudendosi in un profondo silenzio. Quella sera Paul non raggiunse la famiglia per la cena. I genitori si limitarono a dirgli che poteva restare a letto quanto voleva e che non era necessario che andasse a scuola nei giorni successivi. Lo stato di Paul durò infatti parecchi giorni. Il bambino non fu quindi rassicurato, né con le parole né con i gesti, e la differenza tra finzione e realtà non gli fu spiegata. I genitori, senza volerlo, avevano confermato la profezia nella sua mente. Lo lasciarono solo – separato dal resto della famiglia e dai coetanei – nella sua stanza, limitandosi a portargli i pasti a letto. Si sentì abbandonato alla morte, convinto che gli eventi del film sarebbero realmente accaduti e avrebbero portato alla morte di tutti, compresa la sua. Visse soprattutto, in quella circostanza, un'esperienza intensa e interiore della morte – nel suo carattere ingiusto e assurdo – come riflesso di quella che dall'esterno sarebbe inevitabilmente piombata sul mondo e su di lui. Si sentì annientato.

Paul è oggi un giovane medico promettente. Pensa di lavorare nelle cure palliative. Tutto ciò che precede la vita o la segue lo affascina. Si riconosce volentieri un lato mistico. Pratica anche ritiri spirituali e attività contemplative (disegno, camminate) che ama condividere con i genitori. Ogni lutto, simbolico o reale, gli è difficile. Parlando di una donna che ha amato, si chiede – anche a seguito di un sogno – se le loro anime si conoscessero prima delle rispettive nascite e se si sarebbero ritrovate dopo la morte. Oggi pensa di no, che si sia inventato quello scenario.

Uscendo dai suoi silenzi sul lettino, Paul parla spesso della morte, non per desiderio ma per fascinazione del suo mistero. I suoi silenzi in analisi lo riportano, senza che ne sia sempre consapevole, al suo stato la sera del film. È medico per guarire i pazienti, ma anche per accompagnarli (ciò che i suoi genitori non seppero fare in quella circostanza), in particolare verso la morte, se pensiamo alle cure palliative. Giovane uomo affascinante, rimarrà attratto per tutta la vita dal mistero della vita e della morte, tanto quanto determinato dalla visione del film *2012*, che produsse nella psiche del bambino di allora una frattura analoga a quella che la morte è stata o sarà per ciascuno. Questa esperienza dolorosa lo portò tuttavia anche precocemente a interrogarsi sul senso concreto che voleva dare alla propria vita, nella consapevolezza (interiormente vissuta e accettata) della morte.

Quel film rappresentò dunque tanto una rottura traumatica per il bambino quanto il sigillo del suo destino di vita, conducendolo a fare scelte che non ha mai rimpianto. Il suo ritiro nel silenzio, nei giorni successivi al film, lo portò a trasformare un male in un bene, a convertire un'esperienza precoce e sconvolgente della morte (come realtà e come finzione) in trampolino di vita. Se non avesse visto quella finzione a dodici anni, Paul sarebbe diventato medico? Avrebbe sviluppato una tale empatia per i suoi simili? Un tale desiderio di soccorrerli nelle loro sofferenze? Sotto questo aspetto, pur non avendogli salvato la vita, quel film lo avrebbe

soprattutto aiutato a costruirla. Secondo la logica aristotelica non posso naturalmente affermarlo con certezza. Dal punto di vista psicoanalitico, non mi sento però di escluderlo.

La medicina offre a Paul l'opportunità di confrontarsi quotidianamente con i misteri della vita e della morte, senza però dargli la risposta agli enigmi che esse pongono. La sua psicoanalisi gli ha offerto quella di prendere coscienza del lato intimo e personale di queste domande e di liberarlo da diversi sintomi d'ansia.
In *L'Essere e il nulla* (1943), Sartre scrive: «l'uomo è condannato a essere libero». Paul incarna il meglio di questo ossimoro, non perché le sue scelte siano migliori di quelle degli altri, ma perché traducono un percorso autentico, intrapreso liberamente dalla consapevolezza della mortalità.
Strano paradosso: la morte che un giorno ha parlato (un po' troppo forte…) a Paul lo ha anche reso più libero.

**André (o la morte come spazio di vita)**
André è cresciuto in un lontano continente, in un ambiente modesto e in un contesto familiare difficile, dove il denaro è sempre stato un problema. Nei suoi primi anni, queste preoccupazioni lo assillavano molto. I suoi mezzi, soprattutto finanziari, sarebbero mai stati all'altezza delle sue ambizioni? André non ne mancava e le sue ambizioni erano elevate, soprattutto in termini di realizzazione personale. Da bambino sognava di viaggiare e forse un giorno vivere nel Vecchio Continente, soprattutto per la cultura e la Storia di cui l'Europa è così ricca. André voleva tanto godere del mondo quanto temeva di non avere i mezzi per farlo. Eppure ha completato studi universitari ed è un uomo istruito.

La sua principale angoscia è sempre stata la morte. Da bambino, immaginava spesso al momento di andare a dormire che un aereo di linea avrebbe subito un incidente e sarebbe caduto sul suo letto. Da adulto, André è ipocondriaco.
Il caso della vita ha voluto che incontrasse e sposasse una donna benestante. André ha avuto figli con lei di cui si prende cura con attenzione e gioia. La sua vita familiare lo appaga e oggi vive in Europa in condizioni privilegiate. Tuttavia, i suoi problemi personali, a differenza dei mezzi finanziari di cui dispone ora, sono rimasti gli stessi. Per questo ha intrapreso una psicoanalisi. Con il senno di poi, si può dire che essa sia stata infruttuosa.

André è un paziente che si esprime con facilità. Tuttavia, descrive fatti, presenti o passati, di cui sembra essere il commentatore o lo spettatore. Li enuncia come verità esterne a sé stesso. Il racconto che produce testimonia la sua impotenza nel dirigere o influenzare il corso degli eventi. Tra le cose, le situazioni, le epoche o le persone, non esistono legami; essi esistono solo tra le rappresentazioni e gli affetti che la loro messa in parola fa emergere. Essa esprime una verità interna, non esternamente fattuale al soggetto. È nello spazio soggettivo, nel caleidoscopio delle rappresentazioni e dei loro affetti, che i legami si producono e rivelano il senso che hanno per il soggetto che li esprime. Il modo in cui si vivono le situazioni conta tanto (e probabilmente più) dei fatti stessi. Sensibile solo ai significati del suo discorso, André manca la dimensione intima delle sue parole e delle corrispondenze che rivelano. Egli evita questi aspetti anche quando cerco di attirare la sua attenzione su di essi.

La ragione, in fondo, è semplice: lungi dall'incarnare un possibile luogo di esplorazione, scoperta o liberazione, il suo mondo interiore o intimo rappresenta quello da cui deve prioritariamente fuggire, perché è massicciamente occupato dalla sua paura della morte. Così André guarda fuori e altrove… In fondo, dice a sé stesso, la sua vita va bene.

I suoi silenzi gli somigliano. Per non rischiare di confrontarsi con la sua principale angoscia, ne devia l'uso analitico. Al termine di alcuni lunghi silenzi prodotti da André, gli chiedevo talvolta a cosa stesse pensando.

Rispondeva spesso che stava riflettendo sui diversi beni (in particolare immobiliari) che poteva acquistare con sua moglie, sulle vacanze che avrebbero intrapreso o sui paesi in cui avrebbero potuto vivere un giorno. André aspetta che il mondo colmi il suo vuoto, ma in fondo vive nel timore – direi addirittura nell'attesa – della catastrofe finale. L'eco di quest'ultima si percepisce nella sua incapacità di produrre associazioni libere che mettano in relazione interna le sue rappresentazioni. Allo stesso modo, se l'affetto dominante in André esprime soprattutto la paura di morire, egli non vi si abbandonerà, per paura di incontrare il riflesso della sua morte.

Sulla carta, tutte le possibilità e tutti i desideri sembrano accessibili ad André. Nei fatti, nessuno di essi è suscettibile di concretizzarsi, di portarlo a una realizzazione personale o a un compimento di cui gli spetterebbe il merito. Potendo fare tutto, non fa nulla, almeno nulla che gli dia il posto che sogna tra gli altri viventi. Qualsiasi impegno in un lavoro o in un percorso formativo gli sembra vano, deludente. Così continua a esitare e a contare le stagioni. In fondo, a cosa serve? Su un piano inconscio, impegnarsi in una direzione equivale per questo paziente a farlo necessariamente verso la morte. Confonde la necessità di questa con le possibilità che la vita offre a ciascuno. Il suo immobilismo, pensa inconsciamente, lo protegge dalla morte. Sperando di tenerla a distanza, si priva soprattutto di una vita propria e delle realizzazioni a cui essa potrebbe condurlo. Rifiutando di pensare (e ammettere) la sua morte, rimane alla soglia della sua vita.

Se ripensiamo all'ossimoro sartriano, Paul ne ha fatto pendere la bilancia verso la libertà di una vita, mentre André si vive come un condannato nel corridoio della morte. Il primo, nel silenzio del confronto con la propria morte, ha tratto la libertà di decisioni, mentre il secondo, dallo stesso spazio, ne ha fatto la propria prigione. La rigidità difensiva condivide con quella che si impadronisce dei cadaveri il fatto di essere uno spazio annesso alla morte.

La messa in parola del materiale psichico, attraverso il gioco delle associazioni libere, è un lavoro che spetta al paziente. L'analista può solo ritornarvi per illuminarlo, indicando analogie significative tra vari elementi del suo discorso. In assenza di sufficiente disposizione introspettiva nei pazienti, è la «morte» e il suo silenzio particolare a prevalere. Un'eccessiva attrazione mortifera in questi ultimi porta l'analisi verso la «morte» che li abita; congelati nell'impasse dei loro conflitti irrisolti, offrono alla morte una presa che, spesso, essa non ha ancora diritto di avere.

Vorrei concludere queste righe su un altro spazio del silenzio, quello della preghiera, collegandolo a quanto precede.
Molti credenti, di tutte le religioni, vedono nella preghiera un legame diretto con Dio. Senza volerli offendere, penso che si sbaglino. Come le arti visive, e per le stesse ragioni, la preghiera, nel silenzio, confronta prima di tutto chi la pratica con la verità della propria morte. La preghiera non abolisce il limite necessario, né lo oltrepassa.

Come il monaco e il filosofo dei dipinti di Friedrich e Rembrandt, le persone che pregano aspirano alla luce nella consapevolezza dell'oscurità che la morte futura incarna – nel proprio silenzio – per ciascuno. Il silenzio della preghiera porta questa stessa ambivalenza. Per molte persone che pregano, l'oscurità costituisce persino un luogo privilegiato per rivolgersi a Dio, nel silenzio (interiore ma spesso anche costitutivo dei luoghi di preghiera). Se Dio risponde alle preghiere dei fedeli, è d'altronde nello stesso silenzio in cui lo fa la morte. Essa, tramite il suo silenzio, resta tuttavia l'unica certezza di cui possiamo avvalerci; la vita che ne seguirebbe, così come l'esistenza di Dio, sarebbero (al massimo) una possibilità (che non si può escludere) e non una certezza (che si potrebbe affermare). È per questo che la possibilità dell'esistenza di Dio o di una vita dopo la morte differisce dalle possibilità che la vita umana offre a ciascuno di noi (credenti o non credenti). Il primo piano ci trascende, il secondo ci riguarda… Entrambi si fondano sulla verità della nostra morte futura.

Per l'eco interna che genera, la preghiera interpella singolarmente gli esseri umani che la praticano quanto il Dio a cui si rivolge. Essa interroga le possibilità di ciascuno durante la vita terrena e allo stesso tempo sollecita l'intervento divino. Aiutati e il cielo ti aiuterà, dice il proverbio… Pregare Dio equivale quindi a interrogare anche le proprie scelte, nel tempo della propria vita. È per questo che il riflesso delle loro preghiere nel silenzio che li circonda dovrebbe soprattutto condurre chi le pratica a scelte di vita proprie, che possono ovviamente essere ispirate dalle loro credenze metafisiche, ma fondamentalmente indipendenti dall'esistenza o meno di Dio o di una vita dopo la morte. La morte è innanzitutto affare dei vivi. Dalla coscienza che essi ne hanno nasce l'aldilà dei loro silenzi.

---

[1] À titre comparatif, si ce sont les avancées technologiques qui ont permis dès 1927 le passage du cinéma muet au cinéma parlant, en matière d'arts plastiques, c'est la réception intime et singulière des œuvres par leurs regardants qui de tous temps leur confère une « bande-son ». La mise en paroles est externe dans le cas du cinéma, interne dans celui des arts plastiques.

[2] « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », disait Marcel Duchamp.

[3] Par exemple Pierre Vaisse, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art » (1996).

[4] Par exemple Walter Benjamin, qui s'est interrogé sur l'impact social des œuvres d'art (ce qu'il nomme leur « aura » ) ou Hans-Robert Jauss, pour lequel le sens de l'œuvre d'art évolue au fil des époques en faisant l'objet de lectures et d'interprétations renouvelées.

[5] Notamment Pierre Bourdieu.

[6] Notamment Didier Anzieu.

[7] Le silence comme le contraste.

[8] Des œuvres comme de leur réception.

[9] « Je suis plein du silence assourdissant d'aimer », écrivait Louis Aragon dans *Le fou d'Elsa* (1963).

[10] Martin Heidegger définissait le langage comme « la maison de l'être », et Roland Barthes écrivait : « Tout refus du langage est une mort ». L'illustrations de la résignation fataliste et silencieuse vers la mort se donne par exemple à voir dans la nouvelle « La mort » (1848) de Ivan Tourgueniev.

[11] Pour maladroitement paraphraser Heidegger, c'est le temps qui viendrait de la mort et non la mort du temps.

[12] S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920).

[13] T. Diamantis, « Naître et apprendre à mourir »,  Revue *Exagere*, janvier – février 2023

[14] On en trouve une belle illustration chez Simone de Beauvoir : « Dans les siècles révolus, dans le silence des êtres inanimés je pressentais ma propre absence : je pressentais la vérité, fallacieusement conjurée, de ma

mort » (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958).

[15] Détail piquant mais en lien soutenu avec notre propos, le titre initial de l'œuvre pourrait avoir été « Tobie et Anne attendant le retour de leur fils » selon un catalogue de vente de 1738… Ne pourrait-on pas alors penser que c'est précisément le ressenti de quelqu'un devant cette toile qui lui a valu le titre qu'on lui connaît de nos jours ? Un Rembrandt ne serait sous cet angle au fond pas si éloigné d'un Duchamp. Sur le plan de sa réception, la vérité d'une œuvre est une affaire intime. C'est la piste que j'explorerai en retenant l'option du « Philosophe »… même si Rembrandt lui-même avait voulu représenter un thème différent…

[16] Comme la toile le fait à ceux qui la regardent.

[17] J'utiliserai par la suite, les termes de contemplation et de méditation, comme des synonymes.

[18] Les dimensions impressionnantes – 110 x 171,5 cm – du tableau, que j'ai eu la chance de voir dans des conditions réelles à l'occasion de l'exposition « Mélancolie » au Grand Palais à Paris fin 2005, participent d'ailleurs à ce sentiment.

[19] Dont les psychanalystes disent qu'elle conduit à l'inconscient, menée sous un jour introspectif

[20] Avec l'aide des livres (une Bible, comme c'était fréquent à l'époque ?) ouverts sur la table à côté de laquelle il est assis.

[21] Figurée notamment par l'allégorie de la Caverne dans la *République.*

[22] On met d'ailleurs du temps à le trouver sur le tableau quand on le voit pour la première fois.

[23] Sans en développer davantage le propos, je relèverais simplement que sur ce thème du silence contemplatif, de la vie et de la mort, Edward Hopper a produit un ensemble de toiles où des personnages dans une *posture figée* apparaissent dans un *temps silencieux et suspendu,* souvent dans un état de *stupeur* ou de *contemplation* à forte tonalité *mélancolique*. La mort débute quand le temps s'arrête…

[24] Dans les faits nous n'avons pas davantage de prise sur la mort que le moine du tableau de Friedrich sur l'évolution des conditions météorologiques qu'il rencontre.

[25] C'est un enjeu lié au narcissisme. Si celui-ci vise l'unité du Moi, ses possibles pathologies peuvent présenter de dangereuses entraves pour le sujet et son rapport au monde comme aux tiers.

[26]Citons, parmi les plus connus, Robert Barande, Juan- David Nasio, François Duparc, Julia Kristeva, Jean-Luc Donnet, Michel De M'Uzan, Theodor Reik, André Green, Donald Winnicott, etc.

[27] En précisant être pleinement conscient de l'aspect non-exhaustif de ces choix.

[28] Personnellement j'aime à dire que l'analyste cherche à faire entendre à ses patients la « musique » dont leurs propos fourniraient les « notes ».

[29] Le *καιρός* – le temps opportun – des Grecs. Cette notion sera d'ailleurs reprise par Heidegger.

[30] « 2012 » (2009) de Roland Emmerich.

[31] Sans en avoir les mots, il est traversé par un sentiment analogue à celui décrit dans la scène du marronnier par Sartre dans *La Nausée.*

[32] Au sens névrotique, c'est-à-dire non-délirant.

[33] D'une part, car il dispose maintenant de suffisamment d'argent … et d'autre part, car la mort ne peut être évitée.