

par Thémélis Diamantis

À Ulysse...

(FRA/ITA - traduzione in fondo)

Notre vie est un voyage

Dans l'hiver et dans la nuit

Nous cherchons notre passage

Dans le Ciel où rien ne luit.

(*Chanson des gardes suisses*, 1793.)

Cet extrait sera placé par Céline en exergue de son roman *Voyage au bout de la nuit*, 1932)

Ce n'est pas la nuit qui te manque mais sa puissance.

(Paul Éluard)

En février 2020, en plein confinement, j'avais été invité à participer à une émission de radio pour les enfants sur les ondes de la Radio Télévision Suisse (RTS). Le thème en était « Pourquoi avons-nous peur du noir ? ». Les questions des enfants avaient été préalablement enregistrées ; mes réponses, quant à elles, étaient en direct. Vers la fin de l'émission, une surprise pourtant m'attendait. Un petit auditeur allait me poser sa question de vive voix. Il a neuf ans, aime regarder les réverbères dans la nuit et se prénomme Ulysse. Sa question, la voici : « Pourquoi est-ce qu'on pense un peu plus dans l'obscurité ? ». En l'entendant, j'ai failli tomber de ma chaise...

La question d'Ulysse, à mon sens, surpasse en justesse la phrase de Victor Hugo dans *Ruy Blas* : « La nuit, on pense mieux, la tête est moins pleine de bruit », car elle ne suppose pas que la réflexion nocturne serait d'une qualité supérieure à celle produite durant la journée mais que l'obscurité favoriserait une modification de notre manière de penser. En somme, on ne penserait pas « mieux », comme le dit Hugo, la nuit que le jour, mais « un peu plus » car on penserait (un peu) autrement. C'est de ce supplément réflexif - d'ordre qualitatif et non quantitatif ou performatif - né d'un κλίναμεν (clinamen) de la pensée quand celle-ci bascule dans un mode nocturne, que je tenterai de décrire la nature dans les lignes qui suivent en l'illustrant depuis le champ de la psychanalyse, des arts plastiques et de la littérature. La nuit serait un facteur conjoncturel qui active en nous des dispositions structurelles moins présentes durant le jour, non dans la manière de penser le monde en lui-même mais de *se penser* dans le monde.

Pour de nombreuses personnes, la nuit favorise une amplification de leurs affects associée à la modification de leurs perceptions visuelles et auditives. Elle crée un état d'esprit différent du jour, sur variété de sujets ou de plans. Si, par exemple, la nuit inspire poètes et amoureux, les statistiques révèlent aussi qu'un pic des suicides survient entre minuit et quatre heures du matin. Je chercherai surtout, pour ma part, à rapporter les incidences de ces fluctuations internes aux questions entourant la créativité. Qu'est-ce que la nuit permet de penser ou de produire dans un mouvement créatif ?

Au cours de la nuit, le monde et les situations qui de jour nous sont familiers demeurent évidemment

invariables mais la représentation (mentale et visuelle) que nous en avons ou leur appréciation émotionnelle s'en trouvent modifiées, comme l'illustrent également les vers de Baudelaire dans « Recueillement » :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. Tu réclamais le Soir ; il descend ; le voici : Une atmosphère obscure enveloppe la ville ; Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Ou ceux de Musset dans « Ballade à la lune » :

Et c'est, dans la nuit brune, / Sur son clocher jauni / La lune / Comme un point sur un i

Avec moins de lumière (y compris celle générée par nos écrans électroniques) et de bruit, la vérité du monde s'interprète davantage par le ressenti ou la singularité subjective. À une appréhension objective des choses s'ajoute en somme une autre, intime et subjective ; le monde ferait alors sens de deux manières adjacentes plutôt que d'une seule, donnant à voir, dans l'exemple de Musset, la lune sur un clocher comme un i, en plus d'un clocher sous la lune. Le premier regard rend compte de ce qui *peut être vu* (par un sujet singulier), le second de ce qui le *serait* factuellement (indépendamment de celui qui le voit). La nuit, au sens propre ou métaphorique, en remplaçant de la sorte le sujet au centre de ce que le monde signifie pour lui, transforme un monde qui lui fait face en un monde propre. C'est pourtant grâce à ce dernier, comme nous le verrons, qu'un positionnement nouveau sur le plan du monde partagé peut être construit.

De jour ou dans l'espace public commun, le monde constituerait le but externe et définirait le cadre de nos efforts ou de nos manières de penser et de mettre en œuvre des actions, alors que la nuit, il agirait davantage à la manière d'un miroir pour ceux qui en croisent les paysages (également internes). L'émergence de ce regard, comme nous le verrons, suppose une phase régressive. Mieux que le jour, la nuit nous ouvrirait l'espace d'un lien interne aux choses et nous-mêmes. Par le sommeil et les rêves qui l'accompagnent, la nuit nous impose un temps de régénération régressive, un repli sur nous-mêmes. Durant notre sommeil et dans nos rêves, nous échappons au temps des horloges qui rythment les activités au sein de l'espace externe au profit d'un temps intime (par ailleurs biologiquement indispensable) dans lequel nous nous retrouvons seuls avec à nous-mêmes. En oubliant les heures, on renoue avec le *Ur*, éprouvant en nous l'atemporalité de l'inconscient dont parle Freud. La nuit, notamment lorsque surgissent les rêves, nous ouvre les portes d'un autre espace et d'un autre temps. La nuit qu'amène la fin du jour nous ramène toujours également vers notre nuit intérieure. *Mutatis mutandis*, cette nuit - dans ces deux versants - occuperait une fonction de miroir comparable à celle du psychanalyste dans la cure, voire de l'inconscient lui-même, comme je chercherai à en défendre l'idée.

Cette intimité nocturne au monde rencontre celle de nos rêves ou de nos désirs, plus ou moins conscients, comme nous l'apprend Freud, que ne contredit pas Aragon quand il écrit, en jouant sur le sens des mots : « il y a toujours un rêve qui veille ». Dans leur forme diurne (nos espoirs) ou nocturne, nos rêves traduisent notre perception anticipatrice de la vie, comme Prévert le relève également : « la poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire et ce qui arrive, souvent ». Si le jour nous offre les moyens de nous adapter au monde, de le connaître ou d'agir sur lui, les rêves et la nuit nous en permettent une appropriation personnelle, voire nous donnent l'élan de le créer, de le réinventer ou de le réhabiter à partir de l'imagination et du désir. La subjectivité individuelle, dans ses colorations affectives, y gagne un espace que le jour maintient dans l'ombre. À la logique binaire des ordinateurs et des smartphones, et plus généralement à la fonctionnalité exclusive des divers outils logistiques et des actions auxquelles ils mènent, fait suite une obscurité au sein de laquelle se conjuguent la pluralité non-exclusive des affects et des représentations qui nous composent comme autant de marqueurs ou de clefs de lecture intimes.

De tels mouvements psychiques ont été théorisés par la psychanalyse, notamment avec Didier Anzieu dans *Le corps de l'œuvre* (1981) autour de la création artistique. Selon l'auteur, ce processus se déroule en cinq étapes: « éprouver un état de saisissement; prendre conscience d'un représentant psychique inconscient; l'ériger en code organisateur de l'œuvre; choisir un matériau apte à doter ce corps d'un corps; composer l'œuvre dans ses détails; la produire au dehors ». Avant de mobiliser les ressources psychiques les plus élevées (surmoi, idéal du Moi), ce processus nécessite donc en amont de tout acte de création – sans pour autant basculer dans la folie – une phase de régression au cours de laquelle un état de saisissement a lieu du fait de la proximité éprouvée avec des contenus inconscients. Jean-Bertrand Pontalis relève également ce processus chez Freud lui-même : « C'est dans des œuvres d'art visibles autant que dans des textes que Freud trouve ce qui déclenche en lui l'exigence de penser (...). Il se laisse d'abord ravir, saisir par une figure, un mouvement, une démarche, saisissement qui seul est de nature à provoquer le dessaisissement de soi et la défaillance de toute pensée assurée » (*Perdre de vue*, 1988). La régression vers les contenus inconscients, conduirait donc à un état de saisissement et un basculement des certitudes, desquels surviendraient un mouvement de pensée et de création authentiquement et qualitativement novateurs. On n'avance ou ne formule de propositions véritablement innovantes que sur la base d'une régression qui nous rapproche de notre inconscient. Or Freud, dans ce qu'il a qualifié de « processus primaires » (déplacements, condensations, absence de contradiction, etc.), nous a enseigné que le mode de fonctionnement de ce dernier s'exprime au travers d'une logique inclusive et non exclusive. C'est d'une reconnexion psychique avec cet obscur fond animique ignorant le principe de contradiction – ou dialectisant certains opposés de manière interne – que des chemins de pensée ou d'action novateurs pourraient voir le jour.

La nuit réelle, également du fait de son intimité avec les rêves et leur pouvoir régressif, ne serait-elle dès lors pas elle-même un ferment privilégié d'un tel mouvement de la pensée, un moyen de retrouver en nous sous une forme dialectiquement unifiée, des contenus psychiques (simultanéité non exclusive de représentations et d'affects multiples) qu'une pensée et un usage courant (et diurne) du monde organisent en les séparant ? Le sens des phénomènes – souvent mystérieux, voire contraires à la logique – que les patients produisent en séance, ne doit-il dès lors pas être compris sous un jour... « nocturne » ?

La révolution initiée par Marcel Duchamp dans le champ de l'art (« ce sont les regardeurs qui font les tableaux »), en déplaçant la question artistique de l'œuvre vers celui qui la regarde, souligne tout autant le rôle de la subjectivité regardante en matière artistique, de même qu'elle fait appel, du côté de l'artiste comme du spectateur, à la simultanéité dynamique des multiples et des contraires, comme l'atteste son ready-made « Roue de bicyclette » (1913-1964) lequel juxtapose deux éléments doublement antinomiques : une roue (dynamique et noire) et un tabouret (statique et blanc). Pour rester sur le thème de l'obscurité et de la nuit, l'écrivain et critique d'art Jean Paulhan, afin de défendre l'art moderne contre les tenants d'un art strictement figuratif, écrivait ceci : « Monsieur Babelon, qui est un critique méthodique et précis, se plaint de deux pommes éclatantes, rouges et vertes et cernées de nuit : " Qui me garantit, dit-il, que ce ne sont pas les feux d'une locomotive qui traverse un tunnel ? " Qui le lui garantit, en effet ? Certes pas moi. » (« Fautrier l'enragé », 1949). L'argument de Paulhan consistera à dire qu'il importe moins, pour la peinture moderne, de représenter les sujets de manière reconnaissable ou univoque que de favoriser l'émergence d'œuvres offrant la possibilité d'une lecture dans laquelle chacun produit ou reçoit l'œuvre en fonction de ce qu'elle évoque, convoque ou suscite en lui.

Ce principe s'appliquerait en somme de manière égale à l'artiste créateur et au bénéficiaire de l'œuvre. Ce qui pour Jean Fautrier – qui a peint la toile dont parle Paulhan – représente deux pommes, peut évoquer pour quelqu'un d'autre un train sortant de nuit d'un tunnel. Et si, en pareil contexte, des pommes devaient se

mettre à ressembler aussi aux phares d'une locomotive, ce n'est pas grave, et sans doute même est-ce tant mieux, car il y va, en de telles propositions artistiques (comme d'ailleurs en psychanalyse), de *représentations* lesquelles s'accommodent – ou mieux, s'enrichissent – d'une pluralité possible de lectures, à l'inverse des pommes et des locomotives réelles (puisqu'il semblerait qu'on ne puisse pas croquer dans une locomotive et qu'il soit difficile de voyager de Paris à Rome dans une pomme...). Anzi, lui-même concluait d'ailleurs son propos en soulignant que la réception de l'œuvre induit chez son bénéficiaire (spectateur, lecteur, auditeur, etc.), quand les phases de la création sont respectées par l'artiste, un mouvement psychique et une activité créatrice personnels en activant sur un mode régressif ses propres contenus inconscients.

Sans doute est-ce sous l'effet de tels mouvements régressifs en l'artiste qu'il convient de comprendre Picasso quand il disait : « Je ne cherche pas. Je trouve. » ou Pierre Soulages quand il affirmait : « C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche. » Ce dernier artiste retiendra d'ailleurs tout particulièrement notre attention du fait de l'intérêt privilégié qu'il a porté aux relations entre le noir – tout particulièrement dans ses « Outrenoirs » – et la lumière. C'est aussi par son biais que je me dirigerai vers les idées de nuit et de lumière dans la cure psychanalytique.

Rejoignant l'opinion de Duchamp (mais aussi celle de Paulhan, parmi d'autres), Soulages disait : « L'œuvre vit du regard qu'on lui porte. Elle ne se limite ni à ce qu'elle est ni à celui qui l'a produite, elle est faite aussi de celui qui la regarde. Ma peinture est un espace de questionnement et de méditation où les sens qu'on lui prête peuvent venir se faire et se défaire ». Ou encore : « La réalité d'une œuvre, c'est le triple rapport qui s'établit entre la chose qu'elle est, le peintre qui l'a produite et celui qui la regarde ».

Mais c'est surtout sur la question du noir que Soulages apporte un développement décisif et novateur : « Un jour je peignais, le noir avait envahi toute la surface de la toile, sans formes, sans contrastes, sans transparences. Dans cet extrême j'ai vu en quelque sorte la négation du noir. Les différences de textures réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière et du sombre émanait une clarté, une lumière picturale, dont le pouvoir émotionnel particulier animait mon désir de peindre. Mon instrument n'était plus le noir, mais cette lumière secrète venue du noir ».

On pourrait penser qu'à la lumière extérieure, Soulages opposerait une lumière intérieure, provenant du noir lui-même. En réalité, il les articule ou les condense (pour employer un terme psychanalytique) en un même espace ou un même tout : ses Outrenoirs captent évidemment la lumière ambiante, notamment dans leurs rainures qui structurent ses à-plats de noir, mais font autant ressortir la lumière du noir lui-même. Il écrit : « Outrenoir : le noir devient émetteur de clarté. Ce sont des différences de textures, lisses, fibreuses, calmes, tendues ou agitées qui captant ou refusant la lumière font naître les noirs gris ou les noirs profonds. Le reflet est pris en compte et devient partie intégrante de l'œuvre : il y intègre sa couleur transmutée par le noir ». Sans le noir, pas de lumière, ni interne à l'œuvre ni l'éclairant de l'extérieur, semble nous dire ici Soulages. De l'intérieur et de l'extérieur de l'œuvre, c'est sous leur forme combinée que le noir et la lumière révèlent la tension créatrice qui anime la toile. Le noir y devient lumière et la lumière obscurité. Le rapprochement entre « cette lumière secrète venue du noir » et la cure psychanalytique est trop tentant pour que je ne lui consacre pas les lignes à venir...

Toute cure psychanalytique naît d'une demande du patient. Celle-ci, aurais-je tendance à penser, se construit principalement durant le jour, quand la personne prend conscience du caractère répétitif de certaines situations de vie provoquant en elle une souffrance dont elle détecte le caractère familier. L'échec de ses manières de penser ou d'agir l'amène au constat que quelque chose ne va pas dans sa vie (amoureuse, sexuelle, sociale, professionnelle, etc.). La personne le « voit », objectivement, mais ne se l'explique pas. Pour

comprendre l'angle mort de son organisation psychique, pour développer d'autres potentialités et modifier son regard sur elle-même, les autres et le monde environnant, elle aura besoin de la « nuit » et d'une lumière particulière – produite par ses manifestations propres (notamment ses rêves) et les interventions de l'analyste – pour lui servir de guides dans son exploration introspective. La cure analytique reprend au fond les étapes décrites par Anzieu pour le processus créatif. Pour avancer sur le chemin d'une refondation créatrice ou éclairante, le sujet doit régresser vers une obscurité, certes inquiétante (voire absurde, au regard de certaines réalités de fait) mais porteuse subjectivement ou intimement de la lumière dont il espère les bénéfiques. Cette lumière émane de l'intérieur des manifestations dont le sens échappe au patient et que le psychanalyste vient éclairer en favorisant leurs correspondances internes. C'est dans leur nuit et à travers ou à partir d'elle que les analysants se révèlent à eux-mêmes dans leurs constructions intimes, trouvent les solutions à leurs difficultés. Sans cette lumière interne, celle externe – produite par les interventions de l'analyste – ne disposerait pas d'une surface sur laquelle s'accrocher. Le noir, dans sa lumière intrinsèque, est premier. Il produit et guide la lumière qui mène à le dépasser.

C'est en effet quand il ne porte plus un regard construit sur les situations auxquelles il participe quotidiennement qu'un sujet devient capable de le porter sur ce qu'en lui il ne voyait pas (par absence de moyens, d'aide ou par crainte), sous l'effet d'un double éclairage, comme le dit Soulages en parlant de sa peinture : celui produit par une lumière externe (les interventions de l'analyste) à *condition* que celles-ci se confondent ou rejoignent celle interne produite par les manifestations du patient lui-même (en particulier ses rêves) et celui généré par l'interaction clinique dynamique avec son analyste (dans le transfert et le contre-transfert) qui en reproduit les contenus sur un plan actuel incarné et chargé d'affects.

La psychanalyse déploie ses effets quand aux choses, aux situations ou aux personnes, elle substitue un regard sur les représentations et les affects qu'elles suscitent en ceux qui en produisent le récit ou les mettent en actes. Elle se définit par sa capacité à déplacer la prévalence objective accordée aux faits ou aux personnes réelles à une lecture des représentations orchestrée par les manifestations produites ou rapportées durant la cure. Elle contraint en conséquence une pensée diurne à se comprendre par ses soubassements nocturnes. En partant de cette « nuit », elle en cherche la lumière. Elle part de ce qui semble absurde, inquiétant ou obscur pour libérer et produire une lumière éclairante à partir de ces manifestations. C'est pourquoi, même de jour, la psychanalyse opère dans la « nuit ». Pour y voir plus clair, il faut d'abord apprendre à regarder dans le noir. La psychanalyse convoque ce qui n'apparaît pas sous la lumière trop évidente du jour. Elle trouve sa légitimité épistémique et produit ses effets par la création d'un regard intime sur les représentations et les affects des patients se dévoilant dans leur obscurité ou leur mystère. Elle s'appuie, des deux côtés du divan, sur une pensée de la nuit, même en plein jour. Freud qualifiait ce mouvement de communication d'inconscient à inconscient.

L'écoute psychanalytique va d'ailleurs chercher l'obscurité et la profondeur du discours des patients, par-delà les signifiés objectifs qu'ils désignent. On pourrait dire que dans la relation clinique en psychanalyse, c'est toujours la « nuit » qui est en jeu en tant que c'est elle qui dirige l'exploration. C'est en entraînant leurs patients dans la (ou leur) nuit que les psychanalystes – lesquels s'abandonnent également au pouvoir de leur propre inconscient – les accompagnent vers plus de lumière. Ce travail nécessite un contexte propice à l'usage et à l'expression des ressources intimes. Trop de lumière (ou de certitudes explicatives appliquées aux faits objectifs) les effacerait comme l'exprimait le psychanalyste Serge Videman, lequel comparait l'interprétation psychanalytique des manifestations des patients en séance aux peintures préhistoriques des grottes de Lascaux : ces dernières ne résistent que grâce à la pénombre (qui baigne généralement aussi les cabinets des psychanalystes) qui les a fait advenir. Un excès d'interprétations externes se voulant éclairantes ou une

exposition publique - exagérément « diurne » - de telles vérités conduiraient à en dissoudre la teneur intime.

Le paradoxe auquel la psychanalyse a pour habitude de confronter ceux qui se prêtent à son expérience consiste en ce que l'analyste - à l'inverse de ce que ferait un praticien en médecine somatique occidentale - n'agit pas sur les manifestations de l'extérieur mais de l'intérieur de celles-ci, favorisant et accompagnant leur éclairage interne et non externe, même quand celui-ci semble venir du dehors. Ce sont les « symptômes » des patients qui président à leurs interprétations, leur sens apparaissant en premier lieu depuis l'obscurité qu'ils véhiculent. Ils procurent une lumière qui sera en un second temps réfléchi par l'analyste. Comme dans l'allégorie de la Caverne (Platon, *République*, Livre VII) c'est l'ombre des objets qui conduit à la découverte de la lumière qui les fait voir. Cette ombre recouvre le champ des possibles du sujet auquel l'accès ne peut être découvert que par une levée de son système défensif qui recouvre ce qu'il ne veut pas voir (comme le fait le refoulement pour les névrosés). Cette obscurité participe cependant au problème autant qu'à sa solution. Elle en est même la clef. C'est pourquoi la psychanalyse travaille toujours avec la part d'ombre des patients et jamais contre elle ou en produisant des interprétations normatives ou explicatives depuis l'extérieur de celle-ci.

Cette nuit psychique se compose forcément aussi des éléments qui tissent nos peurs. Structurellement corrélées à nos désirs inconscients ou aux bénéfiques secondaires auxquels ces derniers nous conduisent, ces peurs - dont nos cauchemars, par exemple, sont les témoins - dictent à l'analyse un rythme également défini par les résistances (ou le système de défense) des patients. La « nuit » présente ainsi de multiples facettes : les patients ayant subi des violences traumatiques, physiques et/ou psychologiques, sont - parfois durablement - maintenus par elles dans leur noirceur. Il est des parcours de vie qui plongent les sujets dans le noir. Les différentes structures psychiques (névrotiques, état-limites, psychotiques), sous l'organisation fantasmatique propre à chacune, également, se construisent avec leurs parts d'ombre spécifiques. Pour en donner un exemple théorisé, le Complexe d'Œdipe dépose un voile noir sur la vie (non seulement sexuelle et affective) des névrosés. Dans tous les cas, cependant, la psychanalyse fondera son effort thérapeutique sur la nuit qui nous habite, pour la comprendre de l'intérieur. Le patient doit ainsi rencontrer - mieux, traverser - sa noirceur interne pour s'extraire de l'emprise de ce qui le contraint. Il s'en libère par un mouvement de compréhension ou de réconciliation et non de fuite. Cet accompagnement par le psychanalyste dans les parties sombres du psychisme du patient constitue une part essentielle du travail analytique : le patient, aidé par l'analyste, doit comprendre de quoi son obscurité interne est composée et pourquoi il s'y maintient afin de pouvoir s'en extraire. Avant cela il lui faudra être entendu dans l'obscurité de son propos. Il doit la produire (ou la reproduire au cours des séances) et la donner à entendre pour ensuite la comprendre et la surmonter. C'est pourquoi, reprenant les propos de Soulages, la lumière ne peut venir que du noir ; c'est de l'intérieur de la « nuit » que le patient produit et découvre une lumière salutaire et non en se dirigeant vers ce qui lui apparaîtrait comme une lumière externe lui permettant d'échapper à son obscurité propre, laquelle sans quoi inmanquablement le rattraperait. En matière intime, c'est de notre obscurité que surgit notre lumière.

Cette noirceur interne trouve un point d'ancrage particulier - pour évoquer un aspect théorique majeur - dans ce que Freud a qualifié de « pulsions de mort » : les dispositions internes poussant à la déliaison, qui génèrent des comportements auto et hétéro-agressifs. Là aussi, rien ne sert de les ignorer ou de produire un jugement de valeur à leur égard ; il faut les reconnaître en soi - et comprendre en quoi elles nous aimantent et nous concernent - pour en limiter les débordements. Nous sommes également constitués d'un noir dont nous ne sommes cependant pas tenus de rester prisonniers à défaut de pouvoir nous en affranchir pleinement. Plus récemment, des auteurs comme Sylvie Le Poulichet (*L'art du danger : de la détresse à la création*, 1996), ont même tenté de redéfinir les contours du concept de sublimation en invoquant le rôle prédominant des facteurs

liés à l'angoisse dans le processus de création lui-même. Il est des tourments qu'aucune élévation et aucune transformation ne peuvent effacer ; mieux, ils participent aux élans créatifs des artistes et des autres. Le peintre Georges Braque, dans un recueil de réflexions précisément intitulé *Le jour et la nuit*, n'écrivait-il pas déjà : « L'art est fait pour troubler. La science rassure » ?

En psychanalyse comme dans la nuit réelle, nous baignons dans une obscurité traversée par la lumière que produit notre regard, parfois inquiet, quand il contemple ces (ou ses) paysages nocturnes. Peut-être est-ce pour cela que Hésiode, dans sa *Théogonie*, désignait la déesse Nyx (Νύξ) et son frère Érèbe (Ἔρεβος, divinité des Ténèbres) parmi les premières forces divines issues du Chaos primordial. Ils annonceraient, au fond, ce que eux seuls permettraient dans l'après-coup de comprendre. Si la vie naît du chaos et de la nuit, n'est-il au fond pas naturel ou normal qu'ils président aussi au sens qu'on tente d'y trouver ?

Regression e creatività: ciò che la psicanalisi deve alla notte

di Thémélis Diamantis

A Ulysse...

Notre vie est un voyage

Dans l'hiver et dans la nuit

Nous cherchons notre passage

Dans le Ciel où rien ne luit.

(Chanson des gardes suisses, 1793.

Cet extrait sera placé par Céline en exergue de son roman *Voyage au bout de la nuit*, 1932)

Ce n'est pas la nuit qui te manque mais sa puissance.

(Paul Éluard)

Nel febbraio 2020, in piena pandemia, sono stato invitato a partecipare a un programma radiofonico per bambini su Radio Télévision Suisse (RTS). Il tema era "Perché abbiamo paura del buio?". Le domande dei bambini erano state precedentemente registrate; le mie risposte, dal canto loro, erano in diretta. Verso la fine dello spettacolo, però, mi aspettava una sorpresa. Un piccolo ascoltatore stava per farmi la sua domanda di persona. Ha nove anni, gli piace guardare i lampioni di notte e si chiama Ulisse. La sua domanda è questa: "Perché pensiamo un po' di più al buio?". Quando l'ho sentito, sono quasi caduto dalla sedia...

La domanda di Ulisse, secondo me, supera di gran lunga la frase di Victor Hugo in Ruy Blas: "Di notte si pensa meglio, la testa è meno rumorosa", perché non si presuppone che la riflessione notturna sia d'una qualità superiore a quella prodotta durante il giorno ma che il buio favorirebbe una modificazione del nostro modo di pensare. Insomma, non pensiamo "meglio", come dice Hugo, di notte che di giorno, ma "un po' di più" perché

pensiamo (un po') diversamente. È a partire da questo supplemento riflessivo - di ordine qualitativo e non quantitativo o performativo - nato da un κλίναμεν (clinamen) del pensiero quando passa alla modalità notturna, che cercherò di descrivere la natura nelle righe che seguono dal lato della psicoanalisi, delle arti visive e della letteratura. La notte sarebbe un fattore congiunturale che attiva in noi disposizioni strutturali meno presenti durante il giorno, non nel modo di pensare il mondo in sé ma nel pensare se stessi nel mondo. Per molte persone, la notte favorisce un'amplificazione degli affetti associata alla modificazione delle percezioni visive e uditive. Crea uno stato d'animo diverso rispetto al giorno, su una varietà di argomenti o piani. Se, ad esempio, la notte ispira poeti e amanti, le statistiche rivelano anche che il picco dei suicidi si registra tra mezzanotte e le quattro del mattino. Cercherò soprattutto, da parte mia, di mettere in relazione l'incidenza di queste fluttuazioni interne con le questioni relative alla creatività. Cosa ci permette la notte di pensare o produrre in un movimento creativo?

Durante la notte, il mondo e le situazioni che ci sono familiari durante il giorno rimangono ovviamente invariabili ma la rappresentazione (mentale e visiva) che ne abbiamo o il loro apprezzamento emotivo si modificano, come illustrano anche i versi di Baudelaire in "Collezione":

Sii saggio, o mio dolore, e mantieniti più quieto. Hai chiesto la Sera; scende; eccola: Un'atmosfera cupa avvolge la città; Ad alcuni portare la pace, ad altri preoccupare.

O quelle di Musset in "Ballade à la lune":

Ed è, nella notte buia, / Sul suo campanile ingiallito / La luna / Come un punto su una i

Con meno luce (compresa quella generata dai nostri schermi elettronici) e rumore, la verità del mondo viene interpretata maggiormente attraverso il sentimento o la singolarità soggettiva. Ad una percezione oggettiva delle cose se ne aggiunge un'altra, intima e soggettiva; il mondo avrebbe quindi senso in due modi adiacenti anziché in uno solo, mostrando, nell'esempio di Musset, la luna su un campanile come una i, oltre a un campanile sotto la luna. Il primo sguardo rende conto di ciò che può essere visto (da un soggetto singolare), il secondo di ciò che verrebbe visto di fatto (indipendentemente da chi lo vede). La notte, letteralmente o metaforicamente, ponendo così il soggetto al centro di ciò che il mondo significa per lui, trasforma un mondo che gli sta di fronte in un mondo tutto suo. È però grazie a quest'ultimo, come vedremo, che si può costruire un nuovo posizionamento in termini di mondo condiviso.

Di giorno o nello spazio pubblico comune, il mondo costituirebbe la meta esterna e definirebbe il quadro dei nostri sforzi o dei nostri modi di pensare e di attuare le azioni, mentre di notte agirebbe più come uno specchio per coloro che incontrano i suoi paesaggi (anche interni). L'emergere di questa visione, come vedremo, presuppone una fase regressiva. Meglio del giorno, la notte ci aprirebbe lo spazio di una connessione interna con le cose e con noi stessi. Attraverso il sonno e i sogni che lo accompagnano, la notte ci impone un tempo di rigenerazione regressiva, di ritiro in noi stessi. Durante il sonno e nei sogni sfuggiamo al tempo degli orologi che scandiscono le attività all'interno dello spazio esterno a favore di un tempo intimo (anche biologicamente essenziale) in cui ci ritroviamo soli con noi stessi. Dimenticando le ore, ci riconnettiamo con l'Ur, sperimentando dentro di noi l'atemporalità dell'inconscio di cui parla Freud. La notte, soprattutto quando nascono i sogni, apre le porte ad un altro spazio e ad un altro tempo. Anche la notte che porta la fine della giornata ci riporta sempre alla nostra notte interiore. Mutatis mutandis, questa notte - in queste due parti - occuperebbe una funzione di specchio paragonabile a quella dello psicoanalista nella cura, o addirittura all'inconscio stesso, come cercherò di sostenere.

Questa intimità notturna nel mondo incontra quella dei nostri sogni o dei nostri desideri, più o meno coscienti, come ci insegna Freud, che Aragon non contraddice quando scrive, giocando sul significato delle parole: "c'è sempre un sogno a occhi aperti". Nella loro forma diurna (le nostre speranze) o notturna, i nostri sogni traducono la nostra percezione anticipatrice della vita, come sottolinea anche Prévert: "la poesia è ciò che sogniamo, ciò che immaginiamo, ciò che desideriamo e ciò che accade, spesso". Se il giorno ci offre i mezzi per

adattarci al mondo, per conoscerlo o per agire di conseguenza, i sogni e la notte ce ne permettono l'appropriazione personale, ci danno anche lo slancio per crearlo, reinventarlo o riabitarlo. dall'immaginazione e dal desiderio. La soggettività individuale, nei suoi colori affettivi, conquista uno spazio che il giorno mantiene nell'ombra. La logica binaria di computer e smartphone, e più in generale la funzionalità esclusiva dei diversi strumenti elettronici e delle azioni a cui conducono, segue un'oscurità all'interno della quale la pluralità non esclusiva di affetti e rappresentazioni che componiamo come tanti marcatori o intime chiavi di lettura. Tali movimenti psichici sono stati teorizzati dalla psicoanalisi, in particolare con Didier Anzieu in *Le corps de l'oeuvre* (1981) intorno alla creazione artistica. Secondo l'autore, questo processo si svolge in cinque fasi: "sperimentare uno stato di crisi; prendere coscienza di un rappresentante psichico inconscio; stabilirlo come codice organizzativo del lavoro; scegliere un materiale in grado di fornire un corpo a questo corpo; comporre l'opera nei suoi dettagli; produrlo fuori." Prima di mobilitare le risorse psichiche più elevate (Super-Io, Ideale dell'Io), questo processo richiede quindi, a monte di qualsiasi atto di creazione - senza sfociare nella follia - una fase di regressione durante la quale si verifica uno stato di sorpresa dovuto alla prossimità vissuta con contenuti inconsci. . Jean-Bertrand Pontalis nota questo processo anche nello stesso Freud: "È nelle opere d'arte visibili così come nei testi che Freud trova ciò che fa scattare in lui l'esigenza di pensare (...). Egli si lascia dapprima deliziare, afferrato da una figura, un movimento, un'andatura, uno shock che, solo, può provocare l'abbandono di sé e il fallimento di ogni pensiero sicuro" (*Perdre de vue*, 1988). La regressione verso contenuti inconsci porterebbe quindi ad uno stato di presa e ad uno spostamento delle certezze, da cui scaturirebbe un movimento di pensiero e di creazione autenticamente e qualitativamente innovativi. Avanziamo o formuliamo proposte veramente innovative solo sulla base di una regressione che ci avvicina al nostro inconscio. Ora Freud, in quelli che ha definito "processi primari" (spostamenti, condensazioni, assenza di contraddizione, ecc.), ci ha insegnato che il modo di operare di questi ultimi si esprime attraverso un approccio inclusivo e non esclusivo. È da una riconnessione psichica con questo oscuro background dell'anima ignorando il principio di contraddizione - o dialettizzando internamente certi opposti - che percorsi innovativi di pensiero o di azione potrebbero vedere la luce.

La notte reale, anche per la sua intimità con i sogni e per la loro forza regressiva, non sarebbe essa stessa un fermento privilegiato di un tale movimento di pensiero, un mezzo per ritrovare dentro di noi, in modo dialetticamente unificato, dei contenuti psichici (simultaneità non esclusiva di molteplici rappresentazioni e affetti) che un pensiero e un uso attuale (e diurno) del mondo organizzano separandoli? Il significato dei fenomeni - spesso misteriosi, addirittura contrari alla logica - che i pazienti producono in seduta non dovrebbe essere compreso in una luce... "notturna"?

La rivoluzione avviata da Marcel Duchamp nel campo dell'arte ("sono gli spettatori che fanno i dipinti"), spostando la questione artistica dall'opera a chi la guarda, sottolinea anche il ruolo della soggettività visiva nell'arte è importante, così come fa appello, sia da parte dell'artista che dello spettatore, alla dinamica simultaneità di multipli e opposti, come dimostra il suo ready-made "Ruota di bicicletta" (1913-1964) che giustappone due elementi doppiamente antinomici : una ruota (dinamica e nera) e uno sgabello (statico e bianco). Per restare in tema di oscurità e notte, lo scrittore e critico d'arte Jean Paulhan, per difendere l'arte moderna dai fautori di un'arte strettamente figurativa, scrive quanto segue: "Monsieur Babelon, che è un critico metodico e preciso, si lamenta due mele luminose, rosse e verdi e circondate dalla notte: "Chi mi garantisce", dice, "che queste non siano le luci di una locomotiva che passa in una galleria? Chi glielo garantisce, infatti?" Certamente non io.» ("Fautrier il furioso", 1949). L'argomentazione di Paulhan consisterà nel dire che è meno importante, per la pittura moderna, rappresentare i soggetti in modo riconoscibile o inequivocabile che favorire l'emergere di opere che offrano la possibilità di una lettura in cui ognuno produce o riceve l'opera a seconda di ciò che evoca, convoca o suscita in lui.

Questo principio, in breve, si applicherebbe allo stesso modo all'artista creativo e al beneficiario dell'opera.

Ciò che per Jean Fautrier - autore della tela di cui parla Paulhan - rappresenta due mele, per qualcun altro può evocare un treno che esce di notte da una galleria. E se, in un contesto del genere, le mele cominciassero a somigliare anche ai fari di una locomotiva, non importa, e senza dubbio è anche meglio, perché è lì, in tali proposte artistiche (come del resto in psicoanalisi), di rappresentazioni che accolgono - o meglio, si arricchiscono - di una possibile pluralità di letture, a differenza delle vere mele e delle locomotive (poiché sembra che non si possa non addentare una locomotiva ed è difficile viaggiare da Parigi a Roma in un mela...). Lo stesso Anzieu ha concluso il suo intervento sottolineando che la ricezione dell'opera induce nel suo destinatario (spettatore, lettore, ascoltatore, ecc.), quando le fasi della creazione sono rispettate dall'artista, un movimento psichico e un'attività creativa personale attivando la propria contenuti inconsci in modo regressivo.

Senza dubbio è sotto l'effetto di questi movimenti regressivi dell'artista che dobbiamo comprendere Picasso quando dice: "Non sto guardando. Io trovo." o Pierre Soulages quando diceva: "È quello che faccio che mi insegna quello che cerco." Quest'ultimo artista attirerà particolarmente la nostra attenzione per il particolare interesse che nutre per il rapporto tra il nero - in particolare nei suoi "Outrenoirs" - e la luce. È anche attraverso lui che mi avvicinerò alle idee di notte e luce nel trattamento psicoanalitico.

Concordando con l'opinione di Duchamp (ma anche di Paulhan, tra gli altri), Soulages afferma: "L'opera vive del modo in cui la guardiamo. Non è limitato né a ciò che è né a chi lo ha prodotto, è fatto anche da chi lo guarda. La mia pittura è uno spazio di domande e meditazione in cui i significati ad essa attribuiti possono essere creati e disfatti. O ancora: "La realtà di un'opera è il triplice rapporto che si instaura tra la cosa che è, il pittore che l'ha prodotta e colui che la guarda".

Ma è soprattutto sulla questione del nero che Soulages fornisce uno sviluppo deciso e innovativo: "Un giorno stavo dipingendo, il nero aveva invaso l'intera superficie della tela, senza forme, senza contrasti, senza trasparenze. In questo estremo ho visto, in un certo senso, la negazione del nero. Le differenze di consistenza riflettevano la luce più o meno debolmente e dall'oscurità emanava una chiarezza, una luce pittorica, la cui particolare forza emotiva animava il mio desiderio di dipingere. Il mio strumento non era più nero, ma questa luce segreta proveniente dal nero.

Si potrebbe pensare che alla luce esteriore Soulages contrapponga una luce interiore, proveniente dal nero stesso. In realtà, li articola o li condensa (per usare un termine psicoanalitico) nello stesso spazio o nello stesso insieme: i suoi Outrenoir catturano ovviamente la luce ambientale, in particolare nelle loro scanalature che strutturano le sue zone piatte di nero, ma fanno anche risaltare la luce dell'oscurità stessa. Scrive: "Outrenoir: il nero diventa trasmettitore di chiarezza. Si tratta di differenze di consistenza, liscia, fibrosa, calma, tesa o agitata, che catturano o rifiutano la luce, dando origine a neri grigi o neri profondi. Il riflesso viene preso in considerazione e diventa parte integrante dell'opera: integra il suo colore trasmutato dal nero." Senza il nero non c'è luce, né interna all'opera né illuminante dall'esterno, sembra dirci qui Soulages. Dall'interno e dall'esterno dell'opera, è nella loro forma combinata che il nero e la luce rivelano la tensione creativa che anima la tela. Il nero diventa luce e la luce diventa oscurità. Il collegamento tra "questa luce segreta che viene dall'oscurità" e il trattamento psicoanalitico è troppo allettante per non dedicarvi le seguenti righe...

Qualsiasi trattamento psicoanalitico nasce da una richiesta del paziente. Questa, tenderei a pensare, si costruisce soprattutto durante la giornata, quando la persona prende coscienza della ripetitività di alcune situazioni della vita che provocano in lei sofferenze di cui rileva il carattere familiare. Il fallimento del suo modo di pensare o di agire lo porta a rendersi conto che qualcosa non va bene nella sua vita (romantica, sessuale, sociale, professionale, ecc.). La persona lo "vede", oggettivamente, ma non può spiegarlo. Per comprendere il punto cieco della sua organizzazione psichica, sviluppare altre potenzialità e modificare la sua visione di se stessa, degli altri e del mondo circostante, avrà bisogno della "notte" e di una luce particolare - prodotta dalle sue stesse manifestazioni (in particolare i suoi sogni) e dalla interventi dell'analista - per

fungere da guida nella sua esplorazione introspettiva. La trattazione analitica riprende sostanzialmente le tappe descritte da Anzieu per il processo creativo. Per avanzare nel cammino di una rifondazione creativa o illuminante, il soggetto deve regredire verso un'oscurità, certamente preoccupante (anche assurda, alla luce di certe realtà di fatto) ma portatrice soggettivamente o intimamente della luce da cui spera trarne benefici. Questa luce emana dall'interno delle manifestazioni il cui significato sfugge al paziente e che lo psicoanalista illumina promuovendone le corrispondenze interne. È nella loro notte e attraverso o a partire da essa che gli analizzandi si rivelano a se stessi nelle loro costruzioni intime, trovano le soluzioni alle loro difficoltà. Senza questa luce interna, la luce esterna - prodotta dagli interventi dell'analista - non avrebbe una superficie a cui aggrapparsi. Il nero, nella sua luce intrinseca, è il primo. Produce e guida la luce che porta a superarlo. È infatti quando non ha più uno sguardo costruito sulle situazioni a cui partecipa quotidianamente che un soggetto diventa capace di guardare ciò che non vedeva in se stesso (per mancanza di mezzi, di aiuto o per paura), sotto l'effetto di una doppia illuminazione, come dice Soulages parlando della sua pittura: quella prodotta da una luce esterna (gli interventi dell'analista) a condizione che queste si fondano o si uniscono a quella interna prodotta dalle manifestazioni del paziente stesso (in particolare i suoi sogni) e quello generato dall'interazione clinica dinamica con il suo analista (nel transfert e nel controtransfert) che ne riproduce i contenuti a livello incarnato attuale e responsabile degli affetti.

La psicoanalisi dispiega i suoi effetti quando le cose, le situazioni o le persone, sostituiscono uno sguardo sulle rappresentazioni e sugli affetti che esse suscitano in chi produce la storia o le mette in atto. Si definisce dalla sua capacità di spostare la prevalenza oggettiva data a fatti o persone reali verso una lettura di rappresentazioni orchestrate dalle manifestazioni prodotte o riportate nel corso della cura. Di conseguenza costringe il pensiero diurno a essere compreso attraverso i suoi fondamenti notturni. A partire da questa "notte" ne cerca la luce. Si parte da ciò che sembra assurdo, inquietante o oscuro per liberare e produrre da queste manifestazioni una luce illuminante. Ecco perché anche di giorno la psicoanalisi opera nella "notte". Per vedere più chiaramente, devi prima imparare a guardare nel buio. La psicoanalisi evoca ciò che non appare alla luce troppo evidente del giorno. Trova la sua legittimità epistemica e produce i suoi effetti creando uno sguardo intimo sulle rappresentazioni e sugli affetti dei pazienti che si rivelano nella loro oscurità o nel loro mistero. Si appoggia, su entrambi i lati del divano, al pensiero della notte, anche in pieno giorno. Freud descrisse questo movimento di comunicazione dall'inconscio all'inconscio.

L'ascolto psicoanalitico cercherà anche l'oscurità e la profondità del discorso dei pazienti, al di là dei significati oggettivi che essi designano. Potremmo dire che nella relazione clinica in psicoanalisi è sempre la "notte" ad essere in gioco perché è lei che orienta l'esplorazione. È conducendo i loro pazienti nella (o nella loro) notte che gli psicoanalisti - che si abbandonano anch'essi al potere del proprio inconscio - li accompagnano verso più luce. Questo lavoro richiede un contesto favorevole all'uso e all'espressione delle risorse intime. Troppa luce (o certezze esplicative applicate a fatti oggettivi) li cancellerebbe, come espresso dallo psicoanalista Serge Videman, che ha paragonato l'interpretazione psicoanalitica delle manifestazioni dei pazienti in seduta ai dipinti preistorici delle grotte di Lascaux: questi ultimi resistono solo grazie alla all'oscurità (che in genere bagna anche gli studi degli psicoanalisti) che li ha fatti accadere. Un eccesso di interpretazioni esterne destinate a essere illuminanti o un'esposizione pubblica - esageratamente "diurna" - di tali verità porterebbero alla dissoluzione del loro contenuto intimo.

Il paradosso con cui la psicoanalisi è abituata a confrontarsi con chi si presta alla sua esperienza consiste nel fatto che l'analista - a differenza di quanto farebbe un professionista della medicina somatica occidentale - non agisce sulle manifestazioni dell'esterno ma dall'interno di esse, favorendo e accompagnandone l'illuminazione interna e non esterna, anche quando sembra provenire dall'esterno. Sono i "sintomi" dei pazienti che governano le loro interpretazioni, il cui significato emerge innanzitutto dall'oscurità che trasmettono. Forniscono luce che verrà successivamente riflessa dall'analista. Come nell'allegoria della

Caverna (Platone, Repubblica, Libro VII) è l'ombra degli oggetti che conduce alla scoperta della luce che li rende visibili. Quest'ombra copre il campo delle possibilità del soggetto, al quale l'accesso può essere scoperto solo sollevando il suo sistema difensivo che copre ciò che non vuole vedere (come fa la repressione per i nevrotici). Questa oscurità, tuttavia, contribuisce tanto al problema quanto alla sua soluzione. È anche la chiave. Ecco perché la psicoanalisi lavora sempre con il lato oscuro dei pazienti e mai contro di esso o producendo interpretazioni normative o esplicative dall'esterno di esso.

Questa notte psichica è necessariamente composta anche dagli elementi che intrecciano le nostre paure. Strutturalmente correlate ai nostri desideri inconsci o ai benefici secondari a cui questi ultimi ci conducono, queste paure - di cui sono testimoni, ad esempio, i nostri incubi - dettano all'analisi un ritmo definito anche dalle resistenze (o dal sistema di difesa) di i pazienti. La "notte" presenta quindi molteplici sfaccettature: i pazienti che hanno subito violenza traumatica, fisica e/o psicologica vengono tenuti - a volte per lungo tempo - nella loro oscurità. Ci sono viaggi di vita che immergono i soggetti nell'oscurità. Le diverse strutture psichiche (nevrotica, borderline, psicotica), sotto l'organizzazione fantasmatica propria di ciascuna, si costruiscono anche con i loro specifici lati d'ombra. Per fare un esempio teorizzato, il Complesso di Edipo pone un velo nero sulla vita (non solo sessuale ed emotiva) dei nevrotici. In tutti i casi, però, la psicoanalisi baserà il suo sforzo terapeutico sulla notte che ci abita, per comprenderla dall'interno. Il paziente deve così incontrare - meglio, attraversare - la sua oscurità interna per sfuggire alla presa di ciò che lo vincola. Se ne libera attraverso un movimento di comprensione o di riconciliazione e non di fuga. Questo sostegno dello psicoanalista nelle parti oscure della psiche del paziente costituisce una parte essenziale del lavoro analitico: il paziente, aiutato dall'analista, deve comprendere in cosa è costituita la sua oscurità interna e perché rimane lì per poter estrarre. Prima di ciò dovrà farsi ascoltare nell'oscurità delle sue parole. Deve produrlo (o riprodurlo durante le sedute) e farlo sentire per poi comprenderlo e superarlo. Ecco perché, ripetendo le parole di Soulages, la luce può provenire solo dal nero; è dall'interno della "notte" che il paziente produce e scopre una luce salutare e non andando verso quella che gli apparirebbe come una luce esterna che gli permette di sfuggire alla propria oscurità, senza la quale inevitabilmente lo raggiungerebbe. Nelle questioni intime, è dalla nostra oscurità che emerge la nostra luce.

Questa oscurità interna trova un particolare punto di ancoraggio - per evocare un importante aspetto teorico - in quelle che Freud definì "pulsioni di morte": le disposizioni interne che spingono verso il disimpegno, che generano comportamenti autoaggressivi ed eteroaggressivi. Anche qui è inutile ignorarli o esprimere giudizi di valore su di essi; dobbiamo riconoscerli in noi stessi - e capire come ci magnetizzano e ci preoccupano - per limitare i loro eccessi. Siamo costituiti anche da un'oscurità della quale non siamo tenuti a rimanere prigionieri a meno che non riusciamo a liberarcene completamente. Più recentemente, autrici come Sylvie Le Poulichet (*L'arte del pericolo: dal disagio alla creazione*, 1996), hanno addirittura tentato di ridefinire i contorni del concetto di sublimazione invocando il ruolo predominante dei fattori legati all'ansia nel processo creativo stesso. Ci sono tormenti che nessuna elevazione e nessuna trasformazione possono cancellare; meglio, partecipano agli impulsi creativi di artisti e altri. Il pittore Georges Braque, in una raccolta di riflessioni intitolata appunto *Giorno e Notte*, non aveva già scritto: "L'arte è fatta per disturbare. "La scienza rassicura"? In psicoanalisi, come nella notte reale, siamo immersi in un'oscurità penetrata dalla luce che il nostro sguardo produce, a volte preoccupato, quando contempla questi (o i suoi) paesaggi notturni. Forse è per questo che Esiodo, nella sua Teogonia, designò la dea Nyx (Νύξ) e suo fratello Erebo (Ἔρεβος, divinità delle Tenebre) tra le prime forze divine emergenti dal Caos primordiale. Annuncerebbero, in sostanza, ciò che solo loro ci permetterebbero di capire in seguito. Se la vita nasce dal caos e dalla notte, non è in definitiva naturale o normale che essi governino anche il significato che cerchiamo di trovarvi?