

LA DOULEUR: PARMIS LE PROPRE, L'AUTRUI ET L'ANONYME

Carlos Mogueillansky¹

"Le chemin à parcourir restera entouré par deux termes qui laisseront un intervalle entr'eux: l'analyste va essayer «ni de la gâter" "ni de l'étouffer." Ces deux signifiants niés encadrent un espace que l'analyste devra supporter, en essayant de "laisser subsister nécessité et nostalgie comme des forces qui pulsionnent le travail et l'altération... la passion du patient doit débiter son petit discours et s'inscrire par rapport à un cadre, qui lui sert de contour symbolique".

D. Rodriguez, 1994.

Introduction

L'anonymat est la paradoxale précondition qui deux façons opposées des défenses ont devant la douleur. La manie et la symbolisation requièrent du passage de la douleur propre à un stade anonyme comme condition pour le développement de leurs respectives stratégies. H. Segal (1992) donne une réponse possible à cette étrange similitude; elle a noté que la direction de la motivation psychique expliquerait les différentes destinations défensives: soit d'éviter la douleur ou de l'assumer avec l'aide d'un symbole. Paraphrasant Rodriguez, le patient "*doit débiter son petit discours*", ce « *petit discours* » est adressé vers une oreille qui devra répondre à sa raison ou à son pourquoi. Dans le cadre de l'analyse on cherche ces réponses; mais ce contour est aussi un lieu de questions, parce que «*on n'appelle pas un esprit ... et on l'envoie là-bas sans rien lui demander*» (ibid. 1994:582). Le dispositif analytique propose un cadre qui va au-delà d'un contour vide et neutre. Dans le vide de la séance il s'enquiert de quelque chose. Ce n'est pas l'analyste qui prend l'initiative. En tout cas, la question d'un analyste ne sera pas aussi inquiétante que celle qui posera le silence du cadre, par sa seule présence. Dans ce silence, un regard vient de l'autre côté de la scène et demande. À la manière d'un échec des échecs impose une question à résoudre: «*Qu'est-ce qu'il fait là, pourquoi est-il là, à cause de quoi il est là et, encore pire, qu'est-ce que lui attend?*»

Les questions quant à la raison du sujet sont accompagnées par la douleur. Personne ne les répond sérieusement sans prendre en charge la partie de douleur qui accompagne une réponse pour la propre condition humaine. Cette douleur qui va main

¹ 1425 ATE Av. Las Heras 3745 11 C. Capital. Telefax (5411) 4801 4561. cmogueillansky@gmail.com

dans la main avec une exposition personnelle au risque d'un contact. Pendant cette transe, dans la décision de partager avec l'autre, on risque ce qui a été protégé dans l'intimité à une offense narcissique ou à une injure dans la répression. Après ces risques connus vient l'autre, qui découle du cadre établi par la psychanalyse, dans un regard vide qui habite dans ce cadre. Ce regard demande dès un lieu anonyme, sans se tenir à un visage, connu ou non, qui rassure avec son désir défini. Il est tout simplement ce qui est là et qui demande, dès fond du vide, au-delà des politesses de n'importe quel échange (Didi-Huberman, G. 2006).

L'anonymat est présent sur les deux côtés du dispositif analytique: dans la question muette qui se pose après la présence de l'analyste et dans la réponse du patient à sa douleur: soit comme la défense maniaque² qui lui nie en forme anonyme, soit comme un stade anonyme dans le cours de son élaboration. Chacun de ces anonymats a ses particularités, comme on l'indique dans la discussion qui suit.

Antécédents

La douleur a eu une apparition précoce dans la théorie psychanalytique (Freud, S. 1895). Elle avait un double caractère: comme expression de l'accroissement de la tension psychique -défini comme déplaisir- et avec une qualité affective qui permettrait de la reconnaître comme tel. Freud a défini la douleur dans *Deuil et mélancolie* (1915) et à l'Annexe du livre *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926) comme l'affection qui apparaît devant la perte d'investiture de l'objet. À son tour, Bion a élevé la douleur à la catégorie d'un «*élément de la psychanalyse*» (Bion, W., 1982). Comme corollaire de son étude sur la perspective réversible, il a noté que "*la perspective réversible est la preuve de la douleur; le patient renverse la perspective pour transformer une situation dynamique en une situation statique.*" (Ibid.: 85). Bion évoque l'apparition de la douleur qu'est implicite dans tout changement, dans une situation dynamique et il souligne la douleur devant l'imprévu, qui exige une réponse inattendue, ce que j'ai appelé: début. La douleur est un élément, car il "*ne peut pas être absent de la personnalité*» et une analyse ne peut être que douloureuse, parce que si elle ne l'est

² Les défenses maniaques ont pris leur nom de la psychiatrie, mais ont des racines profondes dans la littérature analytique. Freud a introduit la notion en *Deuil et mélancolie* (1916-7) et elle a ensuite gagné une plus grande spécificité associée à la défense du démenti (1917, 1925 1927 et 1940). Cette correspondance permet l'utilisation dans des domaines apparemment sans rapport, comme les croyances et le démenti de la réalité. M. Klein a étendu ce territoire théorique en parlant des défenses maniaques comme une négation de la réalité externe et interne, qui empêche la poursuite ou la douleur, et arrive à la négation complète de la réalité psychique. Dans ce texte, les défenses maniaques sont comprises comme un répertoire complexe défensif devant l'apparition de la douleur, de la perte ou de l'effraction. L'anonymat maniaque est traité dans Moguillansky, C. *El dolor y las defensas maníacas*, 2005.

pas, "ne peut pas être considérée comme faisant face à une des principales raisons pour lesquelles le patient est en analyse » (ibid.: 87). Ce pari est si important pour Bion, qu'il arrive à dire que «l'expérience analytique augmente la capacité du patient pour souffrir, même quand le patient et l'analyste peuvent désirer diminuer la douleur même» (ibid.: 87). La capacité à tolérer la douleur (*painning*) est étroitement liée à l'idée d'une capacité croissante de contention de la douleur. Bion est un antécédent important pour localiser la fonction du cadre: la contention de la douleur transforme l'évitement en une tendance à modifier ses conditions d'apparition et à reconnaître son irrémédiable présence. La relation de la douleur avec la relation contenant-contenu a conduit Bion à penser au mythe, notamment au mythe d'Œdipe, comme un élément narratif qui contient la douleur. "Les mythes offrent un énoncé succinct de la théorie psychanalytique qui a à voir avec l'aide qu'ils offrent à l'analyste pour percevoir la croissance et les problèmes qui ont à voir avec la croissance» (ibid.: 89).

Cette idée éclaire la relation de la douleur avec le mot; elle est le continent par excellence de la douleur. Le mot exprime, mais sa fonction la plus importante est de contenir la douleur et de permettre sa présence - maintenant limitée- dans la mémoire et dans l'anticipation de l'avenir. La douleur, abritée avant dans les couvertures tégumentaires et dans l'abri de la vie viscérale, trouve dans le mot un véhicule d'expression qui protège le sujet de ses excès expressifs.

La figuration de la douleur³ survient dans des situations où prédomine l'absence de qualités. Le moi éprouve la douleur quand une perte l'oblige à renoncer à cette présence et à accepter que sa prétention possessive était vaine. La douleur survient aussi quand la vie a une magnitude inqualifiable ou impossible d'être comprise. Dans les deux cas, la douleur est un synonyme d'expériences sans qualité. La douleur même semble manquer de la qualité, même si elle comporte des éléments qui la distinguent des autres affections. Pouvons-nous imaginer ce qui manque de qualité? Quel est le mode de présentation de la douleur et comment on la trouve en sa présence clinique?

Généralement on considère que l'évacuation projective de la douleur et le manque d'un contact avec soi sont des défenses pathologiques. Cependant, Meltzer a souligné: «Bion a été qui nous a enseigné qu'une grande partie de notre vie se vit en dehors de la zone dans laquelle des expériences émotionnelles sont acceptées et on pense au sujet d'elles grâce à la symbolisation de la signification des émotions évoquées." (Meltzer, 1990:19) Comment distinguer ces distances? Comment faire la différence entre la distance symbolique et la maniaque? L'éloignement de la douleur va

³ La notion de figuration de la douleur exprime comment la douleur acquiert représentation psychique et peut être distinguée des autres réponses affectives.

main dans la main avec des pauses, des distances, des dissociations, des démentis ou quelle que soit la stratégie pour désarmer le lien entre la douleur et qui la souffre.

Dans la perte, la douleur est adressée dès la nostalgie pour l'objet perdu vers la reconnaissance de son absence définitive. Avec l'objet tombe une constellation de croyances associées à sa présence habituelle et on fait le deuil aussi pour elles. Dans l'expérience insupportable, la douleur apparaît quand le vécu s'éloigne du ce qui est attendu et du ce qui est cru. Cette douleur survient dans l'effraction d'un système de croyances qui fonctionne comme un niche vital micro climatique.

Ces deux modes prédominantes de la douleur délimitent un continuum entre deux extrémités. Dans les deux cas l'absence oblige à la recomposition des attentes, car on ne sera pas le même après elle. La qualité de la douleur, si on en peut parler, fait partie de l'expérience blessée, dans la limite floue entre une perte et ses conséquences. Par conséquent, la douleur concerne au glissement de qualités présentes dans le moment initial de l'expérience de la perte: l'horreur et la déchirure qui accompagnent la perte ou l'effraction d'une croyance⁴. A la fin du processus, ne reste rien et seulement persiste la douleur muette et crue. Cette expérience est solitaire; d'autres fois, il faut se communiquer et présenter la face de la douleur aux autres.

Récit de la douleur, dès la présentation du témoignage jusqu'à la représentation anonyme

Une présentation est habituellement de témoignage et elle essaye de donner une version communicable de l'évidence qui s'enracine dans la vie même du témoin. La vraisemblance de ce témoignage s'arbitre dans l'accord du lecteur, qui le juge au même niveau que son expérience. Le lecteur complète, croit et ajoute des éléments de son cru ou, suivant une procédure à l'identique, le rejette à moitié ou complètement. Le passage, de la présentation d'un fait à la représentation qui le rend partagé, a la même valeur dans ce texte et dans la séance psychanalytique. Dans les deux situations, le réel de la vie doit atteindre à être une fiction narrative et à promouvoir un contact entre le vivant de l'un et de l'autre: l'auteur et le lecteur ou bien le patient et l'analyste.

Après viendra l'interprétation que chacun fera de ce qui s'est passé dans une opération de sélection et de mise en narration de ce qui est partagé. Dans ce mouvement le vécu change sa nature quand on le communique; il fait le passage du cru au cuit, du cas individuel au cas générique et de l'expérience idiosyncrasique à la

⁴ Freud fait allusion à l'effraction comme la douleur qui survient quand échoue une barrière de contact. Par analogie, lorsque les croyances tombent, il survient une effraction de la douleur de la vie que les croyances aident à prévenir. cf. Moguillansky, C. *El dolor y las defensas maníacas*, 2005.

situation partagée. L'expérience initiale perd son état original en faveur d'un récit qui puisse être communiqué. Cette perte de l'expérience est une source de divergences entre ce qui est vécu et ce qui est dit et entre le témoignage et le crédit que celui-ci atteint.

La présentation fait circuler un fait de la propre vie du témoin. Toutefois, si le témoignage était vraisemblable, ce fait perd son auteur et devient anonyme et générique. Seulement dans cette condition il trouve l'accueil de l'auditeur, qui s'en appropriera -lui fera propre- et lui donnera un sens dès sa propre référence. Le passage du propre à l'autrui et de l'autrui au propre à une étape intermédiaire anonyme et fictive éloignée de la vie pratique. Autrement dit, il entre dans le terrain narratif et anonyme du mythe.

W. Benjamin a souligné les différences entre deux domaines; celui pratique de la vie et celui narratif historique. Les différentes règles qui prévalent dans leurs temps et dans leur construction sont vérifiées dans le changement de ce qu'on a vécu à ce qu'on a narré. Ce récit rassemble deux nuances contradictoires; il doit être un récit assaisonné avec la couleur personnelle du narrateur et, à son tour, il doit être assez anonyme de sorte que l'auditeur puisse peser le pour et le contre. Si on ne peut pas obtenir la coloration de l'auteur, le récit perd l'intérêt et c'est ennuyeux; et si on ne peut pas obtenir la dose d'anonymat, le récit est rejeté parce qu'il menace avec une perte de la propre subjectivation de l'auditeur. Dans sa description du complexe du semblable, S. Freud (1895) a remarqué que le cri d'autrui se compare avec le cri propre; et dans un deuxième temps on peut comprendre l'état interne et d'autrui du semblable en reconnaissant les faits associés au cri propre. Ce jugement comparé de deux cris et du propre état affectif permet de s'approprier de l'état affectif d'autrui.

Ce simple schéma montre que la communication n'est possible que si une équation intervient entre deux faits dissemblables: chaque cri est proféré par de différents auteurs dans des circonstances différentes, mais la compréhension leur groupe faisant appel à leur caractère commun de cri, abstrait des états de chaque cas. Le cri générique perd la qualité qui le faisait reconnaissable comme propre à lui, à elle, à celui-là. Il est devenu anonyme. Dans cet état générique a lieu la suivante appropriation qui fait de ce cri anonyme un reflet de ma propre façon de crier. G. Steiner (1961) illustre le cri générique avec le muet hurlement gelé du cheval de *Guernica* ou avec l'interprétation théâtrale d'Helene Weigel du hurlement contenu, silencieux et déchiré de la *Mère Courage* devant le cadavre de *Schweizerkas*⁵. Aussi bien le cheval que l'actrice perdent leur état d'être avec une vie ordinaire et

⁵ Il se réfère à la représentation faite par l'Ensemble de Berlin-Est.

s' élèvent au rôle d' archétypes héroïques qui expérimentent et expriment un état expérientiel universel et partagé (Castellucci, R. 2004). Cette élévation se fait en faveur d'un changement d'état: le cri se vide de sa valeur de décharge affective et il acquiert un caractère communicatif. Le parcours du cri individuel et déchiré au cri muet des expressions artistiques universelles implique un parcours parallèle de perte et profit expressif, de dépouillements et d'appropriations et de variation dans l'extension et dans l'intention représentatives. Dans le changement du propre à l'autrui et de l'individuel au générique, le cri migre d'une logique de l'un à une logique du multiple et d'un état idiosyncrasique à un fait anonyme et partageable. La figuration (Freud, S. 1900⁶) de l'unitaire illustre la complexité de ce qui est pratique, comme se présente dans chaque individu, et la figuration du multiple se réduit à un acte anonyme et neutre de citation et de numérotation, c'est à dire, à une séquence de dates, des cas et des noms. Le problème analytique est de savoir comment obtenir le changement du vivant au communicable, de ce qui reste dans le background de l'émotion individuelle à ce qui circule dans un fait rapporté, sans que cette dimension émotionnelle soit perdue.

Les chaises et les *mmshff*

a) Voyons-nous quelques faits pratiques qui permettent de situer le problème.

L'ineffable Fernando Sendra éclaire la question avec une grande économie de traits dans la blague suivante (Sendra F. 2009):



Sendra, F. Clarín 2-4-2009*



chaise avec une pipe de V. Gogh.1888
National Gallery, Londres.

L'efficacité blagueuse de ce parlement, que nous faisons propre, illustre un fait et nous lui attribuons un sujet en absence de l'auteur. L'hésitation entre Claude l'auteur absent, et le sujet qui se fait présent lors de l'annonce de son départ, double son effet de réalité sur le reproche émotif et subjectif de la dame. La scène absurde dérange et met en

⁶ Freud, S. *Die Traumdeutung*. Wien. 1900. G W. Bd 2/3.

* Je fais cadeau d'un fiancé ventriloque parce qu'il m'a laissée parlant tout seule
- Je vous avoue, Claude, qu'à côté de vous, j'éprouve un grand vide
- Peut être, je suis parti il y a une demie heure (N. des T.)

évidence les éléments qui sont en jeu. La chaise vide et le globe sont restés comme des références dans l'image du lieu énonciatif d'un Claude déjà parti comme personne, mais encore présent comme sujet de l'énonciation. Cette chaise est inscrite avec une autre -*La chaise avec une pipe* de van Gogh- dans la série des chaises vides qui évoquent la douleur de l'absence, présente dans son évocation d'un lieu où, habituellement, ils étaient. La chaise de Sendra propose une blague absurde sur la douleur d'un vide et ouvre un vide à remplir par le lecteur. La chaise de Van Gogh évoque la douleur du peintre en l'absence de son ami. L'anonymat de la chaise se dépouille de ses références explicites et le propre mot de l'auteur obtient un état invisible. La *chaise...* s'éloigne de leur références à l'ami du peintre et au peintre lui-même; seulement comme ça elle permet que, dans un acte intime d'appropriation, le spectateur fasse de cette chaise un symbole qui évoque leur propres expériences. Cet espace générique est approprié et occupé par la propre mémoire du spectateur.

Si l'œuvre génère cet effet à plusieurs reprises, devient un classique; Castellucci a remarqué qu' «*il existe un lien spirituel entre les classiques et nous: à travers eux, il est possible se reconnecter avec l'individu et l'universel de l'individu, il est également possible de rencontrer le familial et la réelle solitude*» (Castellucci, R. 2004⁷). Cette invisibilité de l'individuel de l'auteur en faveur d'un état générique et anonyme est la précondition pour éviter la résistance qui s'élève dans son interlocuteur devant le risque d'une invasion qui trouble son individualité. b) Maintenant, voyons-nous les faits dès point de vue de la version imaginaire d'un jeu. La petite fille suçait son pouce de manière intense et addictive; à cause de cela, pratiquement elle était empêchée de jouer et de commencer à apprendre à écrire. Après quelques mois de travail la scène suivante a eu lieu. Un groupe de marionnettes de doigt exprime son point de vue unique sur les événements d'une séance psychanalytique; on a pu reconstruire son évolution à peu près comme suit: le dialogue se développe entre un ange, un lézard, un poulpe, une grosse dame et un monsieur à moustache. L'ange, le lézard et la grosse dame sont dans les doigts d'une petite fille et le poulpe et le monsieur à moustache dans les mains de l'analyste.

L'ange dit: «*J'ai faim et je veux que quelqu'un me prépare quelque chose.*» La grosse dame s'efforce à cuisiner dans sa cuisine énorme pleine de casseroles, d'assiettes et de la pâte à modeler colorée. Le lézard et le poulpe l'aident. Le monsieur à moustache regarde en silence. La grosse dame d'une attitude pédante est convaincue de son grand talent pour la cuisine. Le lézard tolère patiemment ses ordres et ses reproches.

⁷ Castellucci, R. Op. Cit. («*A spiritual connection exists between us and the classics; through them it's possible to reconnect with the individual and with the universality of the individual, it is also possible to find the familiar as well as real solitude*»).

L'ange sait que ses désirs sont des ordres. Le poulpe dit au lézard: *"il doit être difficile d'accepter tels reproches."* La grosse dame se met en colère et, comme si elle était la seule à faire les choses dans cette cuisine, exige le poulpe de faire silence, *"tais-toi"*. Le monsieur à moustache dit, *«l'ange aussi bien que madame ne sont pas habitués à que leurs désirs soient désobéis»*, et puis: *«il doit être difficile de tolérer une telle insolence."* Le poulpe cherche à se défendre, mais en vain. La dame est active et efficace et en quelques minutes a préparé un repas. Elle le présente: *"il y a de la salade, de la viande à la sauce et mmmshff"* ou quelque chose comme ça qui était un plat exotique que personne ne sait prononcer très bien. Quand la grosse dame explique que *mmmshff* est exotique, le poulpe demande: *«Qu'est-ce que veux dire exotique"* et la grosse dame lui répond, *"c'est quelque chose d'autres pays."* La scène semble virer vers une émission de télévision où le chef indique ses recettes et il les écrit sur le tableau noir, en présentant les nouvelles compétences en écriture de l'enfant. Le poulpe est étonné de ces nouvelles compétences et la cuisinière lui dit une autre fois de rester en silence. Le monsieur à moustache demande *"comment-on écrit mmmshff?"* et il reçoit comme réponse que personne ne sait l'écrire. L'ange dit: *«la cuisine est amusante parce que personne ne te dit comment faire les choses."* Le monsieur à moustache dit au lézard: *«peut-être mmmshff soit une chose de grands, de la télé, que personne ne sait pas qu'est-ce que c'est, mais il semble très important de savoir le cuisiner"*. Le lézard change le doigt et dès la place de l'analyste dit, *"je me tais, parce que j'ai peur de rester seul si je me bats avec la grosse dame."* Le jeu s'estompe vers un grand désordre dans lequel la petite fille, qui personnifie la grosse dame, jette le plat par terre avec un grand scandale. Le monsieur à moustache dit, *«la nourriture par terre est une énorme protestation de la dame qui se sent seule et ne sait pas quoi faire pour être prise en considération»* Les affections et les lieux circulent dans le groupe dans une spirale d'événements. Les lieux de l'invention et de la dépendance affective oscillent et gagnent alternativement la prédominance de l'attention, exposant leurs chances. Dans ce circuit, le *mmmshff* circule et maintient son énigme: personne ne le sait prononcer correctement. Dans sa présence anonyme, il appelle à être soutenu comme une question qui nous concerne tous. C'est intéressant que le doigt qui sert encore comme une stratégie de pouvoir addictive pour résoudre son anxiété, maintenant participe à un jeu symbolique, représentatif, et que quelques-unes des questions qui sont condensées dans la succion du pouce se déploient sur un *mmmshff* métaphorique. Cette métaphore aspire à comprendre, dans sa signification ambiguë, cet effet de sens qui a été soutenu précairement par la stratégie addictive. Elle déploie ses circuits de nouvelles significations et ouvre la porte à des identifications, des déplacements et des conjugaisons qui forment un réseau symbolique. Les personnages imaginés du poulpe, du lézard, de l'ange, de la grosse dame et du monsieur à moustache déguisent le doigt

en cru et le transportent à une scène mythique, dont les personnages anonymes construisent un récit de plats et de pays lointains, féconde en remissions à une scène idéale, pleine de mystères. Les personnages obéissent à un scénario symbolique, où les lettres ordonnent, qui transporte dans son *mmmshff* les raisons qu'ont provoqué une autre obéissance, celle d'un doigt docile disponible pour la succion tyrannique. Le *mmmshff* soutient une question énigmatique à résoudre: on sait seulement que c'est exotique -«d'autres pays»- et personne ne le sait bien prononcer. L'invention a permis la situer comme un *mmmshff* et de maintenir dans ce mot une première définition. *Mmmshff* est un mot anonyme et encore vide de sens, mais se place comme l'épicentre d'une question à déployer. Sa seule présence, naturellement, jette par terre la prétentieuse attitude de la dame pédante, qui n'a pas hésité à dire que personne ne sait qu'est que ce ou comment le prononcer, même pas elle. Ceci propose une nouvelle différence: il ne s'agit plus de maîtres et de soumis, de chefs célèbres de la télé et d'enfants étonnés qui leurs regardent; maintenant il s'agit de ceux qui savent dire *mmmshff* et ceux qui n'en savent pas, de ceux qui habitent des pays lointains et connaissent des expériences exotiques et de ceux qui se contentent d'en avoir une idée approximative et seulement feignent de savoir ce qui, en vérité, ignorent. Le mot innocent introduit la question de l'énigme de «ce qui ceux-ci savent faire»: les adultes, les parents, les habitants d'autres pays ... Si nous commettons l'erreur de dire que *mmmshff* est quelque chose de plus que cela et nous essayons de développer ou de préciser sa signification, il perdrait sa précieuse qualité et deviendrait un mot commun. Celui qui a offert l'œuf d'or de la création ludique deviendrait la poule ordinaire d'un mot de plus qui fait connaître au patient les théories de l'analyste. Prendre soin de la valeur anonyme de *mmmshff* est la question qui est en jeu, car son mode générique de donner un sens nous permet de jouer avec lui. Dans le jeu il nous montre le chemin vers le trésor des significations qui seront développés dans sa dérive. Le sens a son propre mode de déployer ses significations. Les pays lointains se réfèrent à un espace d'autrui où se logent des significations encore imprécises et, encore plus, le patient ne les a pas encore assumées. La chaise vide ne signifie plus une perte mais évoque une absence qui s'annonce. La douleur pour la perte retourne sous la forme d'espoir et, avec le symbole, récupère quelque trait de ce sens annoncé. La peur de ne plus être pris en considération cède la place à un nouveau fait: on annonce une nouvelle expérience dont la seule définition provisoire est un *mmmshff* mal prononcé. Ce terme propose dans le terrain discursif une suppléance à un fait difficile à comprendre: sa signification ambiguë reste dans une certaine latence suspendue dans l'attente d'une transformation qui lui donne des possibles significations futures. Elle est née comme une question nouvelle qui insiste sur sa demande: *Qu'est-ce que c'est? Comment l'écrit-on? D'où vient-il? Qui sait d'elle?* Le mythe la projette vers des pays lointains, exotiques où le voyageur pèlerin

saura la trouver et, ensuite, apporter son récit (Benjamin, W. 1936). *Mmmshff* libère le pèlerin de son voyage réel en faveur d'une dérive ludique où il trouvera de nouvelles couleurs et lumières. Dans ce cas, la latence est un temps de structure dans lequel la transformation se déploie en significations. Cette transformation implique des déchirures, des solitudes, des changements d'état, des rencontres et de nouvelles perspectives; ces temps que le rite du début a réussi à maintenir comme une habitude de groupe (Freud, S. [1934] 1938). La métaphore *Mmmshff* résume dans son économie une curiosité infantile aussi difficile à expliquer qu'à signaler.

Les esclaves, la domination, la manie et la dépendance

Quand Giorgio Agamben (2006⁸) fait la distinction entre l'animal et l'humain il a ouvert une discussion sur la nature de l'émotion et de son rôle dans la liaison humaine. Son intuition principale mène directement au cœur de notre sujet: l'économie de la douleur distribue deux ordres différents dans la relation émotionnelle. Si la relation de dépendance des désirs entre semblables se maintient, et se respecte la mutuelle apparition de la douleur, se produit une scène intime et concentrée. Si, toutefois, la dépendance du désir se déplace à une relation consommatrice, sensuelle ou tyrannique, à la fois sujet et objet perdent leur droit à désirer en liberté. Dans le rapport du désir seulement est possible avoir de la liberté si on l'accorde et il s'en déduit que le comportement humain signalé par la puissance souffre d'une pathologie de la liberté. Les comportements consommateurs et de dépendance déplacent la douleur de la vie émotionnelle au domaine de l'abus d'un objet qui ne se résiste pas, parce qu'il est inanimé ou parce qu'il est soumis à une condition animale. Il n'y a pas de vainqueurs ni de vaincus, parce que ce n'est pas un acte de mauvaise foi (Baranger, M, 1969). Le consommateur et le consommé s'enfoncent dans la même déception. On néglige les lettres minuscules du contrat faustien dans l'illusion du lien inconditionnel. Lorsque l'esclavage montre son évidence et le lien addictif devient irrésistible, les dés sont déjà jetés. La faible réaction du *Moi* faustien ne peut pas casser un contrat si exigeant. Par contre, le respect pour la mutuelle douleur et la liberté de désirer place dans un lieu remarquable le propre de la personne, sa façon unique et authentique d'investir les faits de la vie avec un engagement spontané avec son propre désir. Ce respect se donne et s'exige, au sein d'une scène qui doit être nécessairement intime. Enfin, on souligne la valeur de l'auditeur impersonnel. Plusieurs fois, l'aveu est fait à une personne dont le visage est caché, derrière une grille, un masque, ou plus encore, à quelqu'un complètement inconnu, à un passant occasionnel ou à un compagnon de

⁸ Agamben, G. *Lo abierto. El hombre y el animal*. A. Hidalgo. Bs. As. 2006

voyage qui offre son oreille pour ces choses qu'on ne dirait pas à quelqu'un qui après pourrait s'en rappeler. Le témoin doit mourir avec l'aveu. Il a lieu dans une zone clandestine ou secrète, dans un climat dissocié de l'être officiel du confident. Si le matériel d'une session adopte le ton d'un aveu, ce fait marque la réalité transférentielle. Son secret à garder s'éloigne de l'intimité élaboratrice vers une scène clandestine. Dans une analyse est décisif différencier les deux régimes, parce que si l'intimité exige de garder de la réserve pour protéger de la douleur, la clandestinité exige de la complicité pour maintenir la démentie dissociée. Cependant, le masque est une ressource commune dans la pratique représentative. De la même façon que les jouets et les marionnettes présentés dans la vignette, il joue un rôle de médiateur entre l'acteur et le personnage, mais aussi entre le personnage de la scène et le fait cru mis en représentation. L'anonymat est nécessaire pour en faire un fait générique, éloigné des événements originaux. La découverte freudienne a montré l'écart entre l'auteur manifeste d'un acte et le sujet implicite qui découle du sens de son énoncé. L'auteur et le sujet sont deux effets discursifs qui ne correspondent pas. Dans sa dérive, l'auteur cherche à s'approprier de l'effet découlant de ses actions. Cette dérive illustre

l'assujettissement de l'auteur à l'intention, toujours future d'un sujet, chaque fois qu'il entreprend une action. L'auteur impose son *intentio auctoris*, mais il n'évite pas de faire face à l'*intentio opera* et à l'*intentio lectoris* qui se génèrent chaque fois qu'il se propose de le faire (Eco, U., 1990). La coexistence de ces trois intentions génère un auteur de l'énonciation et un sujet attribué de l'énoncé. Cette divergence fonctionnelle entre l'auteur et le sujet trouve dans l'anonymat le carrefour de deux chemins opposés: dans le premier, l'anonymat participe et dans l'autre fait partie du contour élaborateur qui loge la douleur dans un espace qui puisse la soutenir et la signifier.

La manie désarticule la relation entre l'auteur et la douleur en minimisant l'effet sujet associé à la douleur. L'élaboration trouve dans le contour anonyme l'expression d'un sujet générique qui soutien une douleur commune et partagée et ouvre à la communion et à l'identification des différents auteurs autour de lui. Il y a un carrefour d'intentions qui adoptent des voies divergentes et contradictoires. La manie se leurre en donnant de l'importance à la consommation d'objets insignifiants. Elle s'enivre plus avec cette confusion qu'avec les substances qu'elle consomme et sa sensation euphorique de pouvoir apparaît en manipulant des objets qui ne se résistent pas. Sa confusion entre l'humain et l'animal va de pair avec sa confusion entre l'excitation sexuelle et l'exaltation maniaque. Au contraire, la tâche élaboratrice de la douleur se dirige vers une voie différente; elle cherche un jeu symbolique qui loge la douleur en même temps qu'il la reconnaisse. Le pouvoir illusoire de la manie réside dans la confusion entre un semblable qui désire et un objet qui ni désire ni se résiste pas. Cette question est cruciale dans

l'expérience analytique, car l'absence de résistance du jouet analytique s'offre de la même façon à deux significations émotionnelles opposées du transfert: a) le manque de désir de l'analyste se confond avec la place d'un objet fétiche et b) l'instrumentation abstinent et concentrée que usuellement fait l'analyste de sa technique. Une façon de distribuer les deux facettes du jouet, quoiqu'il en soit: un objet symbolique ou un fétiche.

La relation de l'anonymat avec l'économie de la douleur s'exprime sur le chemin, d'aller, dès l'intolérance exquise vers la défense qui calme la douleur et, sur le chemin de retour, dès la douleur anonyme à une ligature qui le reconnaisse et le contienne. L'anonymat participe de la même façon à la défense maniaque, qui désarticule le lien entre le propre et la douleur, et à l'ultérieure constitution d'un contour qui loge, sans des conditions ni des pressions, sa demande de reconnaissance. L'euphorie maniaque est l'œuvre de la démentie. Elle ne dément pas la perte de l'objet; cela ne se produit que dans des cas extrêmes, où la douleur de la perte déclenche la démentie de l'expérience blessée. Sauf dans ce cas, la perte est acceptée à des degrés variables. Ce qu'on dément c'est qu'il n'est pas possible tout remplacer. Quand le Moi remplace, il dénie ce qui est propre à l'objet et qui a imprégné ses différentes expériences avec son sceau. Il nie son style unique qui, vraiment, ne peut pas être remplacé. La manie prévient la douleur en remplaçant ce qui est perdu grâce à la négation défensive de sa qualité unique, qui la distinguait des autres. Le remplacement maniaque prétend un objet anonyme. Dans la manie, *le remplacement de l'objet détermine que l'anonymat tombe du côté de l'objet*. Elle consomme des objets en série dans sa condition des êtres anonymes. Cette marque distingue sa pleine disponibilité, à l'abri de son propre désir d'entraver la toute-puissance du Moi. L'objet maniaque s'offre sans aucune condition et son désir remplit le désir du Moi, même au risque de dénaturer la nature humaine et émotionnelle de l'expérience. Cette exigence maniaque participe à la dépendance des objets fétiches, déshumanisés, animalisés ou inanimés. L'objet ne doit pas être un sujet indépendant qui résiste.

La défense maniaque force aussi l'anonymat du côté du sujet. Le sens se distingue de la sensorialité en tant qu'effet associatif de la condition parlante. La condition humaine atteint le niveau d'expérience où l'auteur humain assume la responsabilité d'être le sujet d'un sens. Dans cette position, il s'approprie ses expériences et les articule avec son enregistrement de la mémoire. Il s'agit d'un récit singulier qu'il considère propre de soi-même, tel qu'il est vécu comme la manière la plus authentique d'être dans la vie et dans le monde. En revanche, la banalité sensorielle de la consommation addictive n'a pas des racines dans l'expérience personnelle. En s'éloignant de l'enregistrement personnel elle gagne de l'analgésie par rapport à la douleur.

En résumé, la tolérance de la douleur permet à la mémoire associative de donner un sens à l'expérience et d'imprégner les expériences avec des émotions spécifiques et personnelles, ce qui peut être défini comme la tâche d'interprétation qui fait le transfert (Moguillansky C., 2009). Cette tâche soignée par rapport à la douleur: la concentration et l'abstinence préviennent le développement d'une douleur excessive. À l'autre extrémité, la manie empêche la douleur: elle désactive la mémoire associative et offre un enregistrement connectif sensoriel de consommations sans l'émotion de l'expérience consommée. La distraction, la superbe et l'euphorie sont le complément d'une expérience sensorielle et sans un sens personnel car le propre a été désactivé. Dans la manie on cherche à ne pas être reconnu pour éviter l'engagement émotionnel; l'incontinence et l'anonymat sont inévitables. Nous *trouvons l'anonymat maniaque dans une autre variante, maintenant du sujet, une fois qu'il a perdu activement ses racines avec cela qui le rend original et l'offre un nom propre et une histoire propre.*

Dans la manie, le sujet se dissipe lorsque il utilise le modèle de la copie; la consommation confond avec le commun et desubjectivise l'objet consommé et le consommateur. Les émotions disparaissent avec les sujets et apparaissent à sa place l'exaltation et la tyrannie qui exigent de l'obéissance. Les deux cherchent désespérément que la douleur n'émerge pas et elles ne recèlent pas sa crainte (Meltzer, D.1968) avec les costumes de l'euphorie et de la puissance.

Conclusion

On peut établir une différence entre les façons d'éviter la douleur de la manie et de l'acceptation blessée de la douleur. Toutefois, l'anonymat se pose également dans la frénésie et dans les figures silencieuses d'Aizemberg (2003) dans le *Parque de la Memoria*⁹. Là-bas l'anonymat est différent. Si le comportement maniaque cherche dans l'anonymat une fuite qui soulage la douleur, l'élaboration fait appel à lui comme un style générique expressif pour une douleur qui aspire à être partagée. Ce différent propos tourne à une stratégie discursive qui diffère dans l'objectif et dans le dispositif qu'elle utilise. Ils sont différents les lieux de l'auteur manifeste du comportement et du sujet du sens qui apparaît dans sa production. La superficialité maniaque contraste avec le contour vide qui, silencieux, remémore les victimes NN souillées. Si la manie est aveugle pour nier la douleur, le contour vide nous regarde dès l'indéfinit point visuel que nous créons en lui en le regardant. (Didi-Huberman, G. 2006).

Jusqu'ici, nous avons vu la fonction défensive de l'anonymat associée à la défense maniaque de la douleur, maintenant nous devons aborder le chemin de retour de l'anonyme à la recherche de sa reconnaissance. Tant les expériences catastrophiques

⁹ Monument érigé à la *Costanera Norte* (Buenos Aires) en mémoire des victimes du terrorisme d'État de 1976-83.

que le deuil ont besoin d'un contour qui loge les expériences dispersées jusqu'à ce qu'un effet choisi leur donne un lien de sens. Ce contour peut être vu comme une donnée visuelle concrète: une silhouette, un tumulus ou un espace délimité (Moguillansky, C. 2009) ou bien émerger comme un intervalle dans le désir d'un semblable qui prête l'oreille au souffrant. Dans tous les cas, le contour doit être anonyme puisque il est présidé par le désir d'accueillir dans toute sa dimension inconditionnelle à la demande endeuillée, sans rien ajouter pour éviter que ceci soit un obstacle pour cette émergence. L'anonymat préside une réception abstinent, ouverte et inconditionnelle. La silhouette d'Aizemberg évoque dans son anonyme géométrie les silhouettes d'innombrables êtres avec un visage reconnaissable et une histoire unique. L'anonymat est également exprimé dans la production du contour qui loge cette douleur, en produisant une manifestation neutre et générique, qui est éloignée d'un auteur car elle soutient la douleur partagée. Toutefois, l'anonymat comporte la référence spécifique au cas unique: une victime précise, dans sa manifestation solitaire, exprime beaucoup plus que le nombre vague des milliers de cas. La double exigence de l'anonymat et de la référence à chaque cas se montre dans la nécessité de numéroter et de contenir toutes les victimes dans une litanie de figures et de noms: le mur qui nomme les connus et le contour qui figure les connus et les inconnus, les soupçonnés ou les présumés, regroupés dans le NN générique. Dans ces figures vides apparaît l'objet générique qui s'incarne dans chaque cas. La double référence produit un aller et retour de la douleur individuelle à la douleur partagée et de la douleur générale à la reconnaissance personnelle dans un cas.

L'enlèvement de la douleur individuelle vers ce qui est partagé favorise l'identification qui groupe le « chaque cas » dans un « nous » impliquant le propre et l'autrui, les victimes et les témoins (Rorty, R. 1991) comme un groupe éthique qui en est impliqué et ne peut pas se refuser d'être affecté par l'événement douloureux. Le groupe est contraint de prendre en charge une cause qu'on considérerait volontiers d'autrui. Souvent, la douleur est seulement sur les marges des victimes et ne produit pas le « nous » ; d'autres fois, le « chaque cas » émeut et frappe. L'impact se multiplie et crée une identification croissante quand elle est partagée. Chaque cas trouve un autre avec lequel partager une cause qui devient générique. L'expansion de l'identification ajoute des témoins directs ou par oui-dire autour du fil de la douleur. Les cas individuels perdent leur cause personnelle en faveur d'une généralisation abstraite et neutre qui rassemble une cause générique. On renonce tant aux visages qu'aux noms en faveur d'une stylisation qui montre seulement une ligne qui dessine un contour. Les représentations individuelles sont vidées de leur signification personnelle en faveur de la plus grande extension dans l'imaginaire collectif qui produit un fait générique et partagé. Laclau (2005) fait une remarque similaire en décrivant la fonction politique du signifiant vide. Le contour visuel illustre, dans son anonymat, le renoncement aux

causes personnelles pour le regroupement dans un « nous » impliqué. On trouve le retour dès ce générique dans l'incarnation de cette figure abstraite dans le « chaque cas », dans la numérotation soigneuse de chacun des cas, une figure pour chaque cas, un numéro chaque victime, pour que personne ne reste en dehors de la reconnaissance exigée pour la douleur de chacun. La figure du "nous" est maintenant un objet construit symbolique qu'on peut circuler dans chaque cas et il peut être "l'un" dans chacun des nous. C'est un emblème qui groupe, mais il est aussi un objet qui circule et s'incarne pour faire, dans chaque cas, un effet de reconnaissance. Il y a des différences claires entre la reconnaissance singulière du "chaque cas" et l'appartenance d'un membre au groupe symbolisé par l'exhibition d'un symbole. La figure d'Aizemberg est vide et précisément pour cela elle s'incarne dans Jean ou Marie. Elle fait plusieurs mouvements de production d'un emblème, de regroupement, de distribution et d'incarnation. Ils sont tous elle et elle est tous eux. La représentation, loin de prendre une distance qui dément la douleur, prend une distance narrative qui permet figurer ceci non représenté dans un contour possible qui le loge, mais ne le clôture pas. L'anonyme s'inscrit ici comme une qualité nécessaire pour représenter la douleur intime, s'éloigné de l'anonyme de la clandestinité. Cette figure fait un tonneau; elle inscrit la reconnaissance intime de chaque disparu à son combat clandestin. Si la lutte inégale a forcé à l'anonymat public comme le seul moyen pour faire une résistance, la reconnaissance publique introduit un anonymat public pour réintroduire une cause intime qui exige que toutes les résistances, sociales et individuelles, se plient pour manifester sa présence.

Le contour agit à la façon d'une métaphore qui vient de naître. Sa présence évoque et soutient un sens indéfinissable mais parfaitement localisé qui ne peut être traduit en un mot ponctuellement, mais qui s'inscrit parfaitement au sein de cette métaphore. Les figures d'Aizemberg encadrent des traits humains dans sa droite géométrie, mais elles aussi interagissent avec le fleuve et ce fleuve apparaît à l'intérieur d'elles. Le fleuve, témoin des atrocités commises, est maintenant encadré dans la géométrie pacifique et droite de la statue. Nous assistons à quelque chose de semblable dans l'expérience psychanalytique. Dès cet anonymat, le psychanalyste se prête à participer dans la présentation de la douleur. La présentation contient dans sa constellation maladroitte les points de référence essentiels qui localisent ce qui est important dans cette expérience. L'anonymat de l'analyste fournit divers services: il s'abstient de son désir et de ses façons d'être au service d'une participation passive dans la présentation du patient et il arrive à être le jouet de sa subjectivité presque hallucinatoire. Comme ça il fait partie du mobilier subjectif souffrant et sa présence s'imprègne de cela qu'on présente. L'analyste ne peut moins que vivre la scène de son patient et y participer le veuille ou non. Ainsi, il extrait une connaissance ensuite utilisée dans son interprétation. Dans une deuxième étape, l'analyste revient à un nouvel

anonymat au moment où il formule son interprétation; il la fait dès le lieu anonyme de quelqu'un qui ne compte pas, sans autre désir que celui de dire ce qu'il sait. Cet anonymat double de l'analyste fait partie de la règle d'abstinence. La différence entre le récit exacte et l'intrusion du sujet trouve, dans le langage théâtral de Castellucci, la distance entre l'interprétation d'un texte guide et l'improvisation de l'acteur qui met en jeu sa propre imagination; si l'acteur fait son propre truc sans suivre le directeur ni l'auteur, le spectacle perd sa virtualité et il devient dangereusement un fait de la vie réelle (Ibíd.2004¹⁰). L'anonymat et l'interprétation sont deux ingrédients essentiels de la mise en récit. L'acteur partage avec l'analyste le respect pour le texte, qui à son tour doit être interprété pour le rendre vraisemblable et il aspire à être vécu comme une scène presque réelle. C'est clair que la réalité vécue reste du côté du patient. Il met en jeu sa vie et il invite l'analyste à en participer partiellement, au moins pour le temps qu'il en ait besoin pour comprendre à partir de sa participation quelque chose de ce que le patient a voulu exprimer. Puis, comme l'acteur, dès le masque qu'il a reçu ou dès le rôle de chroniqueur anonyme, il formule son texte en précisant qu'il ne fait pas partie de la vie réelle, mais de la féconde fiction qui nous permet de comprendre la vie.

Dans la présentation, sa participation anonyme permet que la scène de transfert soit accomplie. Comme ça il assure son adéquate expression. Elle sera vécue comme réelle et authentique seulement si rien du réel de la présentation ne reste sans expression. La réceptivité de la scène du transfert produit une sorte de rencontre avec l'objet-support-du-transfert. Le jouet analytique sera la rencontre avec l'objet original transféré. Cette rencontre aura plus de poids hallucinatoire quand moins sera la résistance du jouet à introduire l'objet du passé. Son manque de résistance exprime l'abstinence analytique comme une attitude réceptive. L'analyste se met à la place du jouet anonyme dans les projections de son patient et admet que ce jouet joue sa position dans le jeu du transfert. Seulement dans un deuxième temps, quand le jeu a été assez joué et tant le patient que l'analyste en ont extrait un savoir, la seconde moitié de l'interprétation a lieu; à ce moment, l'analyste cesse de jouer le rôle de jouet et interprète dès une nouvelle place anonyme, racontant ce qu'il croit est arrivé.

La réception anonyme de la douleur semble liée à l'attitude inconditionnelle qui préside le contact avec la douleur. Personne ne propose un échange potentiel douloureux s'il n'attend la garantie d'un soin qui imprègne cette expérience. Ce soin a quelque chose de dévotion pour le désir du souffrant. Cela garantit un maximum de respect. D'autre part, il y a quelque chose d'annulation du désir de l'accompagnateur, qui participe sans un autre survenu que ce d'admettre la douleur. Cette annulation du

¹⁰ Castellucci, R. *"This infers how dangerous it is when an actor does without the director, without the author, because it changes from being performance to being life"*. Ibíd.:24

propre désir est exceptionnelle et son effort illustre les considérations qu'on a pour la douleur, soit-elle propre ou autrui.

En bref, l'anonymat est présenté de deux manières différentes: a) l'anonymat défensif enlève la relation entre la douleur et le sujet qui souffre, soit par le remplacement maníaco d'un objet anonyme, soit par la participation anonyme du sujet dans des activités qui ne le compromettent pas avec sa douleur, b) l'anonymat élaborateur est un contour qui essaie d'accueillir la douleur; sa présence témoigne

l'abstinance et le désir d'un semblable d'assurer un espace ouvert et inconditionnel pour le plein exercice de la douleur et ses possibles implications.

Bibliographie

- AGAMBEN, G (2006) Lo abierto. El hombre y el animal. A. Hidalgo. Bs. As..
- AIZEMBERG, R.(2003) Escultura sin título. Parque de la memoria.
- BARANGER, M.(1969) "Mala fe, identidad y omnipotencia". Problemas del campo psicoanalítico. Kargieman, Bs. As.
- BELMONT, N. (1987)"Propositions pour une anthropologie de la naissance » Topique N 43 :7-18.
- BENJAMIN, W. (1936) "El narrador", Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Taurus, Madrid, 1998.
- BION, W. (1955) "Desarrollo del pensamiento esquizofrénico". Volviendo a pensar. Hormé. Second Thoughts. London: Heinemann, 1970
- BION, W. "Diferenciación entre las personalidades psicóticas y no psicóticas". Volviendo a pensar. Hormé. Second Thoughts. London: Heinemann, 1970
- BION, W. (1982) Elementos de psicoanálisis. Lumen-Hormé, Bs. As. 2000.
- BLEGER, J. (1967): Simbiosis y ambigüedad, Buenos Aires, Paidós, 1978.
- CASTELLUCCI, R. The Universal, the simplest place possible. PAJ, 77, 2004: 16-25.
www.mitpressjournals.org/.../152028104323048
- CHABERT, C. "Presentación de un caso clínico" Journal de Psychanalyse de l'Enfant N° 7. 1989. R. Psic. APDEBA, Vol. XIII, N° 3, Bs. As. 1991
- DELEUZE, G. (1989) Logique du sens. Minuit, Paris, 1969. Lógica del sentido. Paidós, Barcelona, 1989
- DIDI-HUBERMAN, G.(2006) Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial, Bs. As.
- ECO, U. (1990) Los límites de la interpretación. Lumen, Barcelona, 1998. - FREUD, S. Proyecto de Psicología. O. C. .A E. Bs. As. 1979.
- FREUD, S. "Tres ensayos de vida sexual". O. C. A. E. Bs. As. 1979.
- FREUD, S. (1926) "Inhibición, síntoma y angustia", apéndice. O. C. A. E. Bs. As. 1979.
- FREUD, S. (1939) "Moisés y la religión monoteísta". O. C. A. E. 1979.

- KANDINSKY, W.(1926) *Punkt und Linie zu Fläche, Beitrag zur Analyse des malerischen Elemente*. Munchen, 1926.
- KLEE, P. *Teoría del arte moderno*. Cactus, Bs. As. 2007:55. Schriften, Ch. Geelhard ed. Cologne 1976 y Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Glaesemer, ed. Basle-Stuttgart 1979.
- KLEIN, M. (1930). "La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo". En *Contribuciones al psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LACLAU, E. *La razón populista*. Bs. As. FCE, 2005.
- MELTZER, D. (1990) "¿Qué es una experiencia emocional?" en *Metapsicología ampliada*. Spatia, Buenos Aires, 1990:19.
- MELTZER, D. (1968). "Terror, Persecution, Dread". *Int. J. Psycho-Anal.*, 49:396-400; "Terror, Persecution, Dread." *Sexual States of Mind*, Clunie Press, Perth Shire. 1973. *Estados Sexuales de la mente*, Bs. As., Ed. Kargieman, 1974.
- MOGUILLANSKY, C. « La invención de la experiencia". R. *Psic. APDEBA*, 29: 2, 2007.
- MOGUILLANSKY, C. *La recuperación simbólica de las catástrofes*. Tesis maestría UNSAM, 2009.
- MOGUILLANSKY, C. "La interpretación de la transferencia", R. *Psic. APDEBA*, 31, 2-3, 2009.
- RODRIGUEZ, D. "El perfume, la mujer y el amor de transferencia" *Psic. APDEBA*, 16, 3, 1994.
- RORTY, R.(1991) *Contingencia, ironía y solidaridad*. Paidós, Barcelona,
- SEGAL, H. *Dream, phantasy and art*. Routledge, London, 1992.
- SENDRA, F. Chiste gráfico del diario Clarín del 2 de abril de 2009
- STEINER, G. (1961) *The death of tragedy*. Borchardt, La muerte de la tragedia, M. Ávila, Barcelona, 2001