Une chambre à soi :
Réflexions sur les liens entre espace et présentabilité

PASCALE BALIGAND

« [...] il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction. »¹

Virginia Woolf

En 1928, alors qu'elle est sollicitée pour faire une série de conférences sur les femmes et le roman auprès d'étudiantes de l'Université de Cambridge, Virginia Woolf propose à son auditoire une fiction où elle se joue de la réalité des souvenirs et des identités – « Appelez-moi Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou de tout autre nom qui vous plaira, cela n'a pas d'importance » (Woolf, 1992, p. 9) nous invite-t-elle – pour aller chercher le diable dans ce qu'elle qualifie au départ de « point de détail » (Woolf, 1992, p. 8). Ce point de détail, c'est un carré de pelouse qui vient l'incarner dans une histoire que Virginia Woolf raconte à la première personne, où il est question d'une femme assise au bord d'une rivière et méditant sur le thème de sa prochaine conférence. Plongée dans ses pensées, elle est, tel un pêcheur, dans l'attente que quelque inspiration s'accroche à l'hameçon de la ligne qu'elle a lancée (Woolf, 1992, p.10). C'est alors qu'une idée survient et notre héroïne s'en agite au point qu'elle ne peut rester assise. Pour suivre le cours de ses réflexions, elle se met en marche et chemine jusque sur un gazon où elle est arrêtée par un homme qui lui signifie avec un visage exprimant « l'horreur et l'indignation » (Woolf, 1992, p.9) que ledit gazon est réservé aux professeurs et étudiants qui sont des hommes. Il ne lui reste alors qu'à marcher sur le gravier, tout en concluant (Woolf, 1992, p. 11) :

« [...] l'aventure en fin de compte n'était pas tragique. Je ne pouvais porter contre les professeurs et les étudiants de cette université indéterminée qu'une seule accusation : celle d'avoir, pour protéger leur gazon tondu depuis trois cents ans, fait fuir mon poisson ».

L'impossible accès à un espace a fait s'échapper l'idée qui avait point. Le fil d'un trajet tant spatial qu'intellectuel a été rompu. Ainsi, de point de détail, cet espace qu'incarne le gazon devient essentiel puisqu'il est nécessaire à la possibilité de suivre le cours d'une pensée et de question contingente dans les liens entre les femmes et le roman, le fait de disposer d'un espace à soi devient la condition de possibilité d'une écriture de fiction pour celle qui en aurait l'intention. Woolf ouvre ainsi la voie à une possible articulation entre espace et psyché. Nous allons déplier les enjeux de cette articulation dans le champ de la psychanalyse pour comprendre ce qui viendrait faire la nécessité d'un espace pour qu'un sujet se constitue, et la manière dont cet espace nécessaire peut être compris comme un chez-soi. Pour cela, nous proposerons tout d'abord un repérage de l'émergence de l'espace dans le texte freudien. Cela nous permettra d'interroger les liens entre espace et présentabilité, et de voir comment l'espace s'organise à partir d'une négativité. Nous terminerons en reprenant le fil de notre

¹ WOOLF Virginia (1929), *Une chambre à soi*, tr. C. Malraux, Paris, Denoël, 1992, 171 p., p. 8.

flânerie woolfienne pour penser cet espace particulier qu'est le chez-soi car, dans la continuité de la fable introductive, quelques séquences tirées de l'œuvre de Virginia Woolf nous semblent particulièrement éclairantes sur ce thème.

L'ESPACE COMME MÉTAPHORE POUR PENSER UN INCONSCIENT QUI NE CONNAÎT PAS LE TEMPS

Si l'espace n'a pas été un objet de recherche privilégié pour Freud, il se trouve néanmoins au cœur de l'écriture freudienne (Eiguer, 2004, p. 21) et cette modalité d'apparition de l'espace dans le champ de la psychanalyse peut permettre de le constituer comme objet de recherche. L'espace pour Freud a été avant tout le moyen de rendre compte de ce qui s'inscrivait dans un autre mode de temporalité. Le constat clinique de l'intensité avec laquelle le passé continue d'avoir une action efficiente dans le présent à travers les symptômes va en effet fonder la clinique des hystériques puis la théorisation freudienne de l'appareil psychique. Ainsi, Anna O. se déplace dans son nouvel appartement comme s'il s'agissait de celui où elle vivait lorsque son père était mourant (Freud, Breuer, 1895d, p. 51). Elle est de plus régulièrement en proie à des rêveries diurnes intenses, dédoublant ainsi le moment présent pour mettre en scène son théâtre privé. Cette « condition seconde » (Freud, Breuer, 1895d, p.36) dont Anna O. fait l'expérience consiste précisément en l'irruption d'un autre régime de temporalité. La fameuse formule « c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique » (Freud, Breuer, 1895d, p. 28) qui inaugure les *Études sur l'hystérie* va par la suite irriguer toute la pensée freudienne. Dans l'*Introduction à la psychanalyse*, Freud met à nouveau en évidence ce lien singulier entre les symptômes de deux patientes et des éléments de leur passé :

« [...] les deux malades nous laissent l'impression d'être pour ainsi dire *fixées* à un certain fragment de leur passé, de ne pas pouvoir s'en dégager et d'être par conséquent étrangères au présent et au futur » (Freud, 1916-1917a, p. 283).

Le symptôme serait une manière pour le passé d'apparaître et de se faire entendre, il serait le lieu de ce que nous pourrions appeler une temporalité seconde. Cette temporalité seconde est, au cours du premier moment fondateur de la clinique des hystériques, supposée liée à la survenue d'un événement supposé pathogène et à la non-liquidation des affects associés qui entraîneraient la fixation à cet événement, la névrose se développant sur le terrain de cette fixation. Il s'agit alors de comprendre ce paradoxe : comment un moment du passé peut-il se faire jour et provoquer toutes sortes de désagréments dans le présent alors que son souvenir semble effacé ?

Pour autant, et avant même l'abandon de la *neurotica*, la mémoire dont il est question dans cette clinique qui n'est pas encore psychanalytique se révèle plus complexe qu'il n'y paraît. Si la *neurotica* relie l'apparition de la névrose à un événement considéré comme pathogène, la conception de la mémoire sous-jacente n'est pas celle d'une cire vierge sur laquelle viendrait s'imprimer une trace unique et univoque correspondant à un événement donné. Autrement dit, même si le lien est fait entre un événement et la constitution d'une névrose, les modalités de son inscription sont multiples. Par cette complexité, le côté mécanique d'un lien entre un stimulus et une réponse pathologique correspondante se trouve subverti, et le statut de l'événement traumatique interrogé, ce qui contribue à ouvrir une brèche dans la *neurotica*. Pour Freud, l'intérêt de sa conception d'alors ne consiste d'ailleurs par tant dans la découverte d'une causalité entre un événement et une névrose que dans la nouvelle théorisation de la mémoire qui émerge :

« Ce qu'il y a d'essentiellement neuf dans ma théorie, c'est l'idée que la mémoire est présente non pas une seule mais plusieurs fois et qu'elle se compose de diverses sortes de « signes ». » (Freud, 1950a [1896], p. 154).

L'aspect novateur du travail de Freud ne réside donc pas tant dans le fait de mettre au jour un événement oublié qui est supposé être à l'origine du symptôme, mais bien dans la découverte de la façon dont l'inscription de cet événement peut s'opérer et les traces en être réactivées. Dans la lettre 52 à Fliess (Freud, 1950a [1896]), Freud se détache progressivement d'une conception de la mémoire qui se réduirait à un tracé neuronal unique et univoque pour aboutir à la celle d'une mémoire composée de différents types d'enregistrements, bien distincte d'un système perceptif qui ne conserverait aucune trace de ce qui est arrivé. Freud va considérer un premier enregistrement des perceptions qui fonctionnerait suivant des associations (le signe de perception) et estime que l'inconscient « est une seconde transcription » (Freud, 1950a [1896], p. 155). Il souligne que la temporalité, et en particulier celle du développement psycho-sexuel, implique que des traductions doivent s'effectuer et que la névrose survient lorsque « la traduction de certains matériaux ne s'est pas réalisée » (Freud, 1950a, p. 155), autrement dit lorsque les matériaux sont demeurés toujours actifs mais inconscients. Dans cette lettre, Freud commence donc à évoquer la possibilité qu'il y ait plusieurs types de fonctionnement dans la mémoire, plusieurs types d'inscription.

Or, c'est précisément dans ce cadre qu'une métaphore spatiale s'impose à Freud. L'espace survient pour Freud comme moyen de rendre compte de ce fonctionnement singulier de la mémoire :

« Si aucun enregistrement nouveau ne se produit, l'excitation s'écoule suivant les lois psychologiques gouvernant l'époque psychique précédente et par les voies alors accessibles. Nous nous trouvons ainsi en présence d'un anachronisme : dans une certaine province, des fueros existent encore, des traces du passé ont survécu. C'est le défaut de traduction que nous appelons en clinique refoulement. Le motif en est toujours le déplaisir qui résulterait d'une traduction. » (Freud, 1950a [1896], p. 155).

C'est donc au moment d'évoquer la question de la traduction des matériaux psychiques soumis à cette temporalité singulière à l'œuvre dans l'inconscient que Freud utilise une métaphore spatiale, celle des fueros. La question de l'espace en psychanalyse, mais aussi pour le psychisme aurait donc à voir avec un enjeu de traduction qui se trouve au cœur de l'actualité du passé dans le présent du symptôme. Cette métaphore nous semble révélatrice d'un certain usage fait par Freud des métaphores et comparaisons spatiales tout au long de son œuvre. Dans la même veine, il comparera le névrosé à un habitant de Londres qui se recueillerait éploré devant le monument du convoi funèbre de la reine Éléonore au lieu de vaquer à ses occupations présentes et comme si le décès de la reine venait de se produire (Freud, 1910a, p. 12). Il parlera également de l'inconscient comme d'une Rome dans laquelle persisteraient tous les vestiges de la longue histoire de cette ville dans une superposition avec les bâtiments les plus contemporains (Freud, 1930a, p.255), mettant ainsi quelque peu à mal le travail de l'archéologue psychanalyste (Kahn, 2001, p. 992). Il évoquera le fonctionnement psychique inconscient comme une subversion d'une vie psychique qui serait dominée par le conscient pour affirmer que le moi rencontre des « limites à sa puissance dans sa propre maison » (Freud, 1917a, p. 48). Cette dernière métaphore est à mettre en lien avec ce que l'on peut considérer comme un paroxysme de la métaphore spatiale : la modélisation des topiques psychiques. Mais il convient de se demander quel est leur statut. Doit-on comprendre que si l'inconscient ne connaît pas le temps, il connaîtrait l'espace ?

Le fait que l'espace permette de donner à voir un lieu autre de la psyché et de rendre compte de son fonctionnement nous incline plutôt à interroger les rapports entre espace et hallucinatoire, ce que le contexte d'apparition de la première topique semble confirmer. En effet, le schéma de l'appareil psychique est conçu par Freud pour expliquer les phénomènes de mémoire et parallèlement, pour penser un aspect particulier du rêve. On retrouve ce schéma distinguant le préconscient, le conscient et l'inconscient au chapitre VII de *L'interprétation du rêve* (Freud, 1900a, p. 590) alors que c'est ce même chapitre qui aborde la question de la régression permettant la présentation sur un mode sensoriel de l'accomplissement de souhait (Freud, 1900a, p. 588). Nous faisons l'hypothèse que cela a à voir avec un aspect essentiel du rêve : une mise en espace est nécessaire à cette régression qui permet la présentation du souhait comme réalisé. Le rêve est un processus psychique dans lequel la question de la mise au présent du passé se pose tout particulièrement puisqu'il est par définition présentation d'un souhait. Freud souligne bien que le présent est le temps du rêve, qui est vécu par le rêveur avec un sentiment d'actualité et de vérité très fort :

« Le présent est la forme temporelle sous laquelle le souhait est présenté comme accompli. Mais ce qui est particulier au rêve seul, à la différence du rêve diurne, c'est le second caractère, à savoir que le contenu de représentation n'est pas pensé, mais transformé en images sensorielles auxquelles on accorde alors foi et que l'on croit vivre » (Freud, 1900a, p. 588).

Si toute pulsion tend à la satisfaction, le rêve constitue un contexte particulier de la mise en œuvre de cette satisfaction: celui de la pure mise en forme hallucinatoire de sa réalisation. Or, pour expliciter ce phénomène, Freud va recourir à un espace, celui du schéma de l'appareil psychique, dont on peut penser qu'il est l'homologue de la spatialisation qu'emprunte le rêve pour présenter le souhait comme accompli. De l'espace utilisé comme métaphore pour penser la mise au présent du passé dans le symptôme, on en arrive à l'espace ouvert par cette mise au présent, et donc aux modalités de sa contribution à la prise en considération de la présentabilité.

Dans la partie du chapitre sur le travail du rêve qui traite de la prise en considération de la présentabilité, Freud nous livre l'analyse d'un rêve que lui a rapporté une amie et dans lequel elle se trouve à l'opéra. Le récit de ce rêve mentionne notamment un aristocrate qui se trouve dans le public et qui apparaît comme l'amant d'une cousine tout juste de retour de son voyage de nocces, ainsi qu'une haute tour portant à son sommet des grilles en fer qui est située au milieu des places d'orchestre (Freud, 1900a, p. 387). Freud comprend cette haute tour comme une figure composite. Elle permet à la rêveuse de mettre à la place du chef d'orchestre un ami à elle musicien qui présente différents traits que la tour condense. En effet, il nous est dit que selon l'expression imagée, cet homme « dépasse les autres membres de l'orchestre de la hauteur d'une tour » (Freud, 1900a, p. 388), et que par ailleurs, il souffre d'une maladie mentale, ce que Freud met en lien avec le terme ancien *Narrenturm*, littéralement la tour des fous, qui désigne un asile. Parallèlement, cette tour est aussi un moyen de réaliser un autre accomplissement de souhait puisqu'elle crée un lien de similitude entre l'aristocrate et le musicien, qui sont alors tous deux des personnages haut placés en même temps que des amants, l'un étant l'amant de sa cousine dans le rêve, l'autre étant l'objet de grandes espérances de la part de cette dame. Ce rêve est un moyen pour la rêveuse d'accomplir son souhait de mariage avec le musicien et de réparer ainsi la douleur que lui cause sa maladie.

² Nous choisisons de nous référer à cette traduction du terme *Darstellbarkeit*, notamment interrogée par Laurence Kahn dans l'article déjà cité (cf. supra), dans la mesure où elle rend bien compte de l'idée d'une mise au présent.

On a donc affaire à un travail d'échange d'expressions abstraites en expressions concrètes et imagées, ce qui est la définition même de la prise en considération de la présentabilité :

« Le déplacement se fait en règle générale dans une certaine direction, une expression incolore et abstraite de la pensée de rêve étant échangée contre une expression concrète et imagée de celle-ci. L'avantage et, partant, la visée de ce remplacement sont évidents. Ce qui est imagé est pour le rêve apte à la présentation » (Freud, 1900a, p. 385).

Par la prise en considération de la présentabilité, la condensation se trouvera notablement facilitée dans la mesure où les termes concrets offrent davantage de points de contact permettant la constitution de figures regroupant plusieurs traits, autrement dit l'identification d'un élément à un autre. Finalement, nous dit Freud, l'aspect concret des termes permettra de trouver un « agencement verbal » (Freud, 1900a, p. 385) condensé qui, à la manière du mot d'esprit, jouera sur l'équivocité et la polysémie. La réalisation de souhait sur un mode hallucinatoire dans le rêve passe donc par le recours à des termes plus concrets et imagés qui sont étroitement liés à une spatialisation. Le choix de la rêveuse s'est porté sur la haute tour comme élément d'architecture car cet élément concret est particulièrement approprié à la mise en espace nécessaire à la présentabilité. Nous concevons ainsi d'un même tenant la possibilité de mettre au présent le passé dans le symptôme et la possibilité de présenter un souhait comme réalisé dans le rêve sur un mode hallucinatoire: par le biais d'une spatialisation qui est une condition de possibilité de la présentabilité et qui passe notamment par le recours à des éléments concrets, c'est-à-dire spatialisés.

L'ESPACE ET « L'OBJET-PERDU-DE-LA-SATISFACTION-HALLUCINATOIRE »³

Avant d'introduire son schéma de l'appareil psychique, Freud développe une discussion sur le terme de localité psychique par le biais d'une métaphore photographique. Il assimile ainsi la localité psychique comme autre scène du rêve à « un lieu à l'intérieur d'un appareil où l'un des stades préliminaires de l'image s'est produit » (Freud, 1900a, p. 589). Il rappelle cependant que paradoxalement, dans l'appareil photographique, ce lieu ne correspond à aucune réalité matérielle :

« Dans le microscope et la longue-vue, ce sont-là, on le sait, des localités en partie idéelles, des régions où n'est située aucune partie constituante concrète de l'appareil. » (Freud, 1900a, p. 589)

En soulignant ce paradoxe, Freud montre que la localité psychique ne saurait être une entité localisable anatomiquement et que le sujet n'est pas issu d'un tracé neuronal. Il nous dit aussi, c'est du moins la lecture que nous en proposons, qu'une localité psychique se forme à partir d'une négativité : l'hallucinatoire est consubstantiel du lieu de l'inscription d'un manque. Si la mise en espace est nécessaire pour permettre la régression à la satisfaction sur un mode hallucinatoire, c'est pour autant que cette mise en espace vient signifier cette négativité. Le rêve marqué par la prise en considération de la présentabilité est donc un lieu où cette négativité est rendue présente comme telle via une mise en espace. Une telle lecture peut être rapportée à l'analyse freudienne de l'expérience de satisfaction dans « L'Esquisse d'une psychologie scientifique » (Freud, 1950c [1895], p. 338). Le nourrisson en situation de désaide commence par halluciner l'objet, c'est-à-dire par réactiver l'image mnémonique de l'objet. On peut dès lors comprendre, en s'appuyant notamment sur les travaux de César et

³ Botella C. et Botella S., *La figurabilité psychique*, Lausanne, Delachaux et Nieslté, 2001, 261 p., p. 226.

Sára Botella sur la figurabilité, que la part inassimilable de l'objet renvoie à l'objet halluciné en tant qu'il est fondamentalement perdu (Botella, 2001, p. 228) et que c'est cette perte qui introduit la dimension hallucinatoire dans le psychisme, dimension qui sera à l'origine de l'investissement du dehors et qui orientera la quête de l'objet :

« [...] il nous semble inévitable de postuler l'existence d'une trace originaire, celle du manque, une trace indiscernable entre la perte de l'objet et celle de la satisfaction hallucinatoire » (Botella, 2001, p. 230).

L'objet perdu-retrouvé n'est dès lors jamais exempt de toute composante hallucinatoire, même lorsque le principe de réalité prévaut. Il existe une analogie de forme entre l'hallucination et la satisfaction réelle, car quelque chose persiste de la satisfaction hallucinatoire dans les retrouvailles avec l'objet en même temps que le manque s'inscrit au cœur de l'hallucinatoire. Il est alors possible de soutenir qu'un espace est nécessaire au sujet dans la mesure où le sujet se constitue par la mise en espace de la pulsion que produit la spatialisation d'une perte. Les rapports à l'espace sont faits de la tentative de faire avec et de remettre en jeu la part inassimilable de l'objet. Dès lors, l'étude de l'espace en psychanalyse pourra être comprise comme étude de la négativité au cœur de la mise en espace de la pulsion. Comment comprendre la nécessité d'une chambre à soi dans une telle perspective ?

UNE CHAMBRE À SOI OU LE CHEZ-SOI COMME ESPACE NÉCESSAIRE AU SUJET

Nous reprendrons ici le cours de la flânerie woolfienne entamée en introduction pour apporter quelques éléments de réponse à cette question. Si le terme chez-soi désigne au sens littéral un lien entre un lieu et une identité (Bernard, *in* Segaud M., Bonvalet C., Brun J., 1998, p. 374), nous pouvons l'entendre comme mise en espace nécessaire au sujet. Cet espace s'ouvre à partir d'une négativité et un chez-soi advient dans la mesure où cette négativité est prise en compte et apparaît au cœur même de la présentation d'un souhait comme réalisé. Dans son roman *La promenade au phare* (Woolf, 1983), Virginia Woolf montre comment le phare organise un espace pour la famille Ramsay, en posant cette question de la possibilité qu'offrira le jour suivant d'y aller en promenade. Le phare devient un horizon, un point de focalisation des regards mais aussi du récit, alors même que le suspens créé laisse présager la dimension illusoire de l'accès à ce point. La première partie du récit est celle de l'attente à la fenêtre et des débats sur le temps qu'il fera le lendemain, notamment entre un météorologue en herbe, le petit James Ramsay, et son père qui décourage régulièrement ses espoirs. Cette partie se termine avec l'annonce de la pluie, mais également avec une promesse d'amour de Mrs. Ramsay à son époux. Le phare, en place d'objet perdu de la satisfaction hallucinatoire, vient ouvrir l'espace d'un sujet qui peut investir des objets d'amour. La deuxième partie décline la temporalité ouverte pour le sujet par cette perte, qui coïncide dans le roman avec la mort de Mrs. Ramsay : « Eh bien, il faut attendre l'avenir » (Woolf, 1983, p. 171) dit l'un des hôtes de la famille Ramsay. Cette partie est porteuse de négativité. On y voit la maison en deuil de son hôtesse, « vide » (Woolf, 1983, p. 175), « désertée » (Woolf, 1983, p. 187), recouverte par un « manteau de silence » (Woolf, 1983, p. 177), traversée par les vents et des lumières indistinctes dont on ne sait plus si elles viennent du phare, d'un « navire errant » (Woolf, 1983, p. 172) ou d'une « étoile dévoilée » (Woolf, 1983, p. 172). La temporalité se distend jusqu'à un moment de réveil, celui de Lily Briscoe (Woolf, 1983, p. 194). Cette héroïne qui est peintre n'est pas sans rappeler celle de la fable inaugurale d'*Une chambre à soi* puisqu'elle cherche à saisir des moments d'inspiration par une œuvre, picturale cette-fois. Or, la dernière partie du roman, intitulée « Le phare », est consacrée à la manière dont Lily Briscoe va pouvoir finalement réaliser une toile tout en pleurant Mrs. Ramsay et en

accompagnant du regard Mr. Ramsay parti au phare avec ses enfants. Au moment de perdre de vue leur bateau et de penser qu'ils sont arrivés au phare, Lily Briscoe peut finir son tableau. La perte a organisé un espace, et rendu possible ce qu'elle appelle sa « vision » (Woolf, 1983, p. 278). Un mouvement se dessine ainsi dans ce roman que l'on retrouve dans *Une chambre à soi*, mais également dans « Au hasard des rues. Une aventure londonienne » (Woolf, 1968). Quelque chose d'une perte va mettre en mouvement : le phare, l'idée échappée, le crayon à mine de plomb que l'on doit acheter. Un espace s'ouvre alors qui rend possible un accès au monde sur fond de cette négativité réactivée. Et le chez-soi pourrait être le lieu et le moment où cette perte s'inscrit dans une forme : celle du tableau, celle de l'œuvre de fiction, ou encore celle du texte que la promeneuse écrira avec le crayon qu'elle est sortie acheté, objet fondamentalement perdu mais aussi « seul butin prélevé sur les trésors de la cité » (Woolf, 1968, p. 156). Quelque chose s'est ainsi déployé dans un espace nécessaire au sujet et à la négativité qui le fonde.

Le chez-soi nous apparaît ainsi comme un certain lieu ou un ensemble de lieux, désignés par la possibilité qu'ils offrent ou ont offerte à cette mise en espace. On se sent chez-soi dans un espace où une vectorisation est possible. Un chez-soi, tout comme un rêve, fonctionne dans l'après-coup de quelque chose qui a pu s'y accomplir. Le chez-soi serait donc un espace où l'articulation entre espace et psychisme prend un tour particulier. Si habiter un espace est toujours une mise en forme de soi, la notion de chez-soi, plus que tout autre, renverrait à la possibilité de se sentir exister comme sujet en un espace, à un espace qui serait une ouverture pour le fonctionnement du psychisme et qui viendrait, par une mise en espace, donner lieu au sujet. Perla Serfaty-Garzon souligne qu'une dimension de création intime est toujours présente dans l'habitat (Serfaty-Garzon, *in* Segaud, Brun, Driant, 2003, p. 67). Si l'intime renvoie à ce qui est le plus intérieur, nous avons vu qu'au cœur de l'intime se situe aussi un plus étranger, un inassimilable. Le chez-soi permettrait donc une mise en espace et un aménagement procédant de la prise en compte de cet inassimilable. Nous terminerons ainsi notre déambulation avec les questions lancées par Georges Perec, autre auteur pour lequel l'espace occupe une place toute particulière :

« Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est ? Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-ce que s'approprier un lieu ? A partir de quand un lieu devient-il vraiment vôtre ? Est-ce quand on a mis à tremper ses trois paires de chaussettes dans une bassine de matière plastique rose ? Est-ce quand on s'est fait réchauffé des spaghettis au-dessus d'un camping gaz ? Est-ce quand on a utilisé tous les cintres dépareillés de l'armoire penderie ? Est-ce quand on a punaisé au mur une vieille carte postale représentant le *Songe de Sainte Ursule* de Carpaccio ? Est-ce quand on y a éprouvé les affres de l'attente, ou les exaltations de la passion, ou les tourments de la rage de dents ? Est-ce quand on a tendu les fenêtres de rideaux à sa convenance, et posé les papiers peints, et poncé les parquets ? » (Perec, 2000, p. 50).

A ces questions, nous proposons une trame pour une réponse orientée par la psychanalyse. Habiter un espace, c'est en faire un chez-soi, c'est-à-dire se l'approprier au sens d'en avoir fait sa chose (au sens de *Ding*), et qu'il ait pu jouer comme espace de présentabilité. Un espace devient sien quand quelque chose du sujet s'est ouvert et présenté grâce à lui. Le chez-soi, entendu comme une nécessité subjective et intime, nous semble ainsi une notion capable de rendre compte du fonctionnement psychique sur un mode dynamique.

CONCLUSION

Si Freud souligne à plusieurs reprises les limites des métaphores spatiales et le caractère imparfait des topiques en tant que représentations théoriques, nous pouvons au terme de cet article leur reconnaître une efficacité de figuration indéniable et féconde. Ces métaphores nous ont permis de penser l'espace dans le champ de la psychanalyse et de le situer comme composante des processus psychiques ayant trait à la présentabilité. Ainsi, les topiques seraient les fictions dont nous parle Virginia Woolf qui ont eu nécessairement besoin d'un espace pour s'écrire. Elles donnent à voir la dynamique du fonctionnement inconscient et présentent un certain travail de la pulsion, une mise en mouvement. L'espace, pour le psychisme comme pour la psychanalyse, se trouve ainsi consubstantiel d'un enjeu de traduction, d'une possibilité de créer des voies de passage et de transformation pour la pulsion. L'action de la forme est donc aussi un travail de l'espace comme espace du sujet. Nous proposerons alors de lire l'aphorisme de Freud « Psyché est étendue, n'en sait rien » (Freud, 1941f, p. 320) comme l'énoncé d'un rêve, le rêve freudien de faire apparaître la psyché, en passant par un espace nécessaire, tout en ignorant cette nécessité.

Pascale Baligand

Bâtiment Olympe de Gouges

27 rue Jean-Antoine de Baïf

75013 Paris

pbaligand@hotmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Bernard Y., « Du logement au chez-soi », in Segaud M., Bonvalet C., Brun J., *Le logement et l'habitat, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1998, 395 p., pp. 374-382, p. 374.

Botella C. et Botella S., *La figurabilité psychique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2001, 261 p., p. 228, p. 230.

Eiguer A., *L'inconscient de la maison*, Paris, Dunod, 2004, 160 p., p. 21.

Freud S., (1900), *L'interprétation du rêve*, OCF vol. IV, tr. J. Altounian, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy, F. Robert, Paris, PUF, 2004, 768 p., p. 385, p. 387, p. 388, p. 588, p. 589, p. 590.

Freud S. (1910a), *De la psychanalyse*, OCF vol. X, tr. J. Altounian, A. Balseinte, A. Bourguignon, P. Cotet, R. Lainé, A. Rauzy, J. Stute-Cadiot, E. Wolff, Paris, PUF, 2009, 352 p., p. 12.

Freud S., (1916-1917a), *Introduction à la psychanalyse*, OCF vol. XIV, tr. A. Bourguignon, J.-G. Delabre, D. Hartmann, F. Robert, Paris, PUF, 2000, 528 p., p.283.

Freud S. (1917a), *Une difficulté de la psychanalyse*, OCF vol. XV, tr. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J.-G. Delabre, J. Doron, R. Doron, J. Dupont, D. Hartmann, R. Lainé, J. Laplanche, C. von Petersdorff, A. Rauzy, F. Robert, J. Stute-Cadiot, C. Vincent, A. Zäh-Gratiaux, Paris, PUF, 2002, 400 p., p. 48.

Freud S., (1930a), *Malaise dans la culture*, OCF vol. XVIII, tr. J. Altounian, A. Balseinte, A. Bourguignon, E. Carstanjen, B. Colomb, P. Cotet, J.-G. Delabre, D. Hartmann, R. Lainé, A. Rauzy, J. Stute-Cadiot, E. Wolff Paris, PUF, 2002, 416 p., p. 255.

Freud S. (1941f), *Résultats, idées, problèmes*, OCF vol. XX, J. Altounian, P. Cotet, P. Haller, C. Jouanlanne, F. Kahn, R. Lainé, J. Laplanche, A. Rauzy, F. Robert, Paris, PUF, 2010, 388 p., p. 320.

Freud S., (1950a [1887-1902]), *La naissance de la psychanalyse. Lettres à Fliess. Notes et plans (1887-1902)*, tr. A. Berman, Paris, PUF, 1956, 396 p., pp. 153-160, p. 154, p. 155.

Freud S., (1950c [1895]), « Esquisse d'une psychologie scientifique », in Freud S., *La Naissance de la psychanalyse*, tr. A. Berman, Paris, PUF, 1956, 396 p., pp. 307-396, p. 338.

Freud S., Breuer J., (1895d), *Études sur l'hystérie*, OCF vol. II, tr. J. Altounian, P. Cotet, P. Haller, C. Jouanlanne, F. Kahn, M.-T. Schmidt, A. Rauzy, F. Robert, Paris, PUF, 2009, 448 p., p. 28, p. 36, p. 51.

Kahn L., « L'action de la forme », *Revue française de psychanalyse* 4/2001 (Vol. 65), pp. 983-1056, p. 992.

Perec G., (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, 200 p., p. 50.

Serfaty-Garzon P., « Le chez-soi : habitat et intimité » in Segaud M., Brun J., Driant J.-C., *Dictionnaire de l'habitat et du logement*, Paris, Armand Colin, 2003, 451 p., pp.65-69, p. 67.

Woolf V., (1929), *Une chambre à soi*, tr. C. Malraux, Paris, Denoël, 1992, 171 p., p.8, p. 9, p. 10, p. 11.

Woolf V., (1927), *La promenade au phare*, tr. M. Lanoire, Paris, Stock, 1983, 278 p., p. 171, p. 172, p. 175, p. 177, p. 194, p. 278.

Woolf V., (1927), « Au hasard des rues. Une aventure londonienne » in Woolf V., *La Mort de la phalène*, tr. H. Bokanowski, Paris, Seuil, 1968, 276 p., pp. 141-156, p. 156.

Mots clés – espace, présentabilité, hallucinatoire, chez-soi, Virginia Woolf

Résumé – L'auteur prend l'affirmation de Virginia Woolf selon laquelle une chambre à soi est nécessaire à l'écriture d'une œuvre de fiction comme point de départ pour une étude de l'espace en psychanalyse en se demandant comment espace et psychisme peuvent s'articuler. Dans l'œuvre de Freud, l'espace apparaît avant tout comme un moyen de donner à voir, de présenter le psychisme. Sur cette base, l'auteur tente d'explorer les liens entre espace et présentabilité. Ces liens apparaîtront notamment à travers une lecture de séquences de l'œuvre de Virginia Woolf.