

Nous habitons tous dans la maison de Freud: Susan Hiller chez Freud à Londres (*)

KATHARINE CONLEY (**)

Dans un interview Susan Hiller a dit que «nous habitons tous dans le musée Freud» car «le musée Freud est un concept culturel auquel nous ne pouvons pas échapper»¹. Cette idée a été confirmée par Marina Warner dans sa préface au guide du musée Freud, quand elle a déclaré que «Sigmund Freud a formé l'idée de ce qu'est une personne au cours du vingtième siècle; nous ne nous reconnaitrions pas sans lui»². Née Etats Unis en 1940, Hiller s'est installée à Londres en 1969 après avoir abandonnée ses études supérieures en anthropologie. Dans l'avant dire de son volume sur le mythe du primitivisme elle explique sa pensée: «Il y a longtemps, quand je faisais mes études supérieures en anthropologie, j'ai été si bousculée par des diapositives que je voyais en classe un jour sur l'art africain que j'ai pris la décision de devenir artiste»³. A partir des années 1970, elle s'est orientée vers des pratiques surréalistes, en particulier l'écriture automatique⁴. Ici je

(*) Je remercie Georgiana Colville pour son aide lors de la préparation de ce texte.

(**) Dartmouth College, Etats-Unis.

¹ Interview de Susan Hiller par Roger Malbert, *Papers of Surrealism* 5 (Spring 2007): 17. Ma traduction. (Toutes traductions de l'anglais sont les miennes.)

² Marina Warner, «Preface», *20 Maresfield Gardens: A Guide to the Freud Museum*, by Erica Davies et al., London: Serpent's Tail, 1998, p. ix.

³ Susan Hiller, ed., *The Myth of Primitivism*, Routledge, 1991, p. 2. Ma traduction.

⁴ En mai 1972 elle a fait un travail d'écriture automatique qu'elle a publié par la suite avec le titre *Sisters of Menon*, Coracle Press, 1983. A la même époque, elle a aussi dirigé un travail collectif influencé par le surréalisme où elle a invité dix participants à dormir dehors ensemble et à faire ensuite un compte-rendu de leurs rêves, une œuvre qu'elle a exposée en 1986 sous le titre *Dream Mapping*, la cartographie du rêve. Elle a continué l'exploration de pratiques surréalistes

traiterai de son installation *Au musée Freud*, créée en 1994 pour le musée Freud à Londres, qui l'a invitée à présenter une installation pour le musée. Je l'examinerai par rapport à Freud, à sa collection, et au surréalisme par le biais d'André Breton et ses écrits sur l'objet.⁵

Au musée Freud est constituée d'une série de boîtes à archives ouvertes au regard des visiteurs derrière une vitrine et contenant des assemblages d'objets, pour la plupart sans grande valeur, et de photocopies de textes et d'images. Chaque boîte est nommée et numérotée soigneusement comme Freud lui-même annotait et documentait tous les objets de sa collection personnelle. La situation de la maison de Freud avec son bureau au rez-de-chaussée tapissé de livres et de sa collection personnelle, et avec une pièce équipée de vitrines de chaque côté au premier étage, a aidé Hiller à choisir cette œuvre pour son exposition, comme elle le précise dans «Travaillant à travers les objets»⁶, présentation orale de son installation: «ce lieu m'a aidée à terminer cette œuvre que j'avais commencée il y a longtemps dans ma tête et qui, j'avais pensé, aurait pu continuer sans fin» (226)⁷. Hiller a été consciente de la présentation de cette collection dans une maison de famille, qu'elle appelle «la maison du père» qui, pour elle, a une qualité «hantée». Elle explique:

toute ma collection se compose de choses qui ont été jetées, ou bien de déchets, d'objets sans valeur. (...) Je pourrais dire que Freud est un homme moderne avec des goûts d'antiquaire tandis que ma collection est clairement très post-moderne – composée de fragments, de ruines, de débris, d'appropriations; (...) les objets que j'ai collectionnés sont des évocations constantes de la mortalité et de la mort, ce qui pourrait aussi se dire de la collection de Freud, bien sûr, et peut-être de toute collection. (p. 228)

influencées par le spiritualisme avec son œuvre, *From India to the Planet Mars* (1997-2004), qui comporte une référence explicite au travail automatique spiritualiste d'Elise Mueller, connue sous le nom de Hélène Smith, dont les dessins ont été publiés par Breton dans la version originale de son essai sur «Le message automatique» dans *Minotaure* numéro 3-4, 1933, pp. 55-65.

⁵ Puisque cette œuvre a évolué dans le temps, les dates données pour sa création vont des années 1991 à 1998.

⁶ Voir Susan Hiller, «Working Through Objects», *Thinking About Art: Conversations with Susan Hiller*, ed. Barbara Einzig, (1994), Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 226-41.

⁷ Dans la version publiée, intitulée *Depuis le musée Freud* (1995), il y a aussi des annotations supplémentaires pour chaque boîte. L'installation a été acquise par le musée Tate en 1998. La première version était constituée de 22 boîtes. La version du Tate en a 44. Dans le livre il y en a 27. Voir Denise Robinson, «Thought Burned Alive: The Work of Susan Hiller», *Third Text* 37, Winter 1996-97, pp. 38-40.

NOUS HABITONS TOUS DANS LA MAISON DE FREUD:
SUSAN HILLER CHEZ FREUD À LONDRES

Chaque objet trouvé, classé, annoté, et présenté par Hiller a un aspect animé, une transposition de cette qualité hantée de la maison de Freud aux objets choisis par Hiller pour l'exposition dans cette maison, comme une mise en abyme, une condensation, de la sensation d'y entrer. Cet aspect hanté rapproche ces objets de l'objet surréaliste qui, depuis la création des *readymades* dada, a été caractérisé par le détournement d'une fonctionnalité originelle. Marcel Duchamp, par exemple, a acheté son *Porte-bouteilles* au Bazar de l'Hôtel de Ville en 1913 et l'a détourné de sa fonction de séchoir pour le transformer en objet d'art et l'exposer dans une galerie. Duchamp a donné un sens inattendu aux objets quotidiens avec ses *readymades*, les tournant vers l'art mais en même temps y laissant voir le fantôme de leur fonction originelle, tel un corps vivant mais fantomatique recélé dans l'objet⁸. On notera, par ailleurs, que les objets que Duchamp a choisis se distinguent par la simplicité moderne, le fonctionnel et le beau.

Dans «Le Manifeste surréaliste» de 1924, Breton décrit le corps surréaliste aussi comme un objet hanté. Il définit le corps comme un réceptacle d'échos⁹. Avec le *nous* collectif du groupe il précise: «[nous] nous sommes faits dans nos œuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes *appareils enregistreurs* qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent» (p. 330). Or, cette comparaison entre le corps et l'objet va dans l'autre sens aussi dans «Crise de l'objet», l'essai rédigé par Breton en 1933 pour la courte exposition d'objets à la galerie de Charles Ratton:

cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* (...) C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou, pour parler plus clairement, c'est la conviction que *l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat*¹⁰.

C'est cet aspect double de l'objet – visible et caché – qui génère ce que Breton appelle des «champs de force», «créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes» (p. 22). Avec ces caractéristiques de *latences* et de *champs de force*, ces objets inanimés s'enrichissent en sensibilité.

Breton parle de l'automatisme avec un vocabulaire comparable dans «Le Message automatique», également en 1933, quand il exprime le désir de «puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter de-ci de là

⁸ Man Ray a aussi créé de l'art avec des objets quotidiens, en les photographiant – comme, par exemple la photographie d'un batteur à œufs, nommé *Man* aux USA et *La Femme* en France.

⁹ André Breton, «Manifeste du surréalisme», *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Editions Gallimard, coll. La pléiade, 1988, p. 330.

¹⁰ André Breton, «Crise de l'objet», *Cahiers d'art* no. 11.6-7 et 8-10, 1936, pp. 24. La version dans *Le Surréalisme et la peinture* a été modifiée.

sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes»¹¹. Il s'agit d'un objet caché et ramené à la surface. Il avait déjà évoqué le travail automatique de façon similaire dans le «Manifeste» de 1924: «Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a un intérêt à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison» (p. 316). Dans les deux textes, l'eau sert de métaphore pour la matière qui cache et révèle l'objet désiré. De *forces* au *trésor* mélangé aux algues, Breton identifie les moindres détails psychiques comme objets précieux que nous portons à l'intérieur de nous et qui méritent d'être mis en vue et de retenir notre attention.

Les rapports entre objets et corps sont tous liés à Freud par la psychologie qui pour Hiller et les surréalistes est associée à l'inconscient et au rêve. «Chaque objet que j'ai créé et placé derrière la vitrine me semble faire partie d'un processus qui est au fait assez onirique. J'utilise l'idée du rêve dans plusieurs sens. Si l'on pense à la notion du rêve freudien comme à un récit avec un aspect manifeste et un aspect caché il pourrait y avoir un lien entre le récit raconté par celui qui parle et le récit entendu» (227). Car, explique-t-elle, pour elle, et, sans doute, pour tout collectionneur, «chaque configuration consciente d'objets raconte une histoire» (227).

Dans la boîte intitulée *Prière* (002), par exemple, Hiller présente des objets provenant de Grèce. Elle montre des tessons anciens et un morceau de marbre contemporain collectionnés près de l'endroit où Enée est réputé être descendu aux enfers. C'est un lieu où des décombres anciens et modernes sont mélangés; elle en a fait une sélection. Comme Duchamp elle pratique le détournement d'objets ordinaires et en fait une œuvre d'art, sauf que dans l'œuvre de Hiller, ce qu'elle montre dans le musée est si ordinaire et abîmé qu'il n'y a aucune justification esthétique pour leur préservation¹². Dans la boîte *Prière*, au-dessus de ce détritrus trouvé, à la fois sentimentalement précieux et matériellement sans valeur, Hiller situe une carte de la Grèce. Elle a dit dans une interview que les «Grecs ont établi les grandes lignes de notre monde au point où nous n'avons pas réussi à trouver un plan de la conscience qui le transcende»¹³. Hiller marie l'idée de cartes géographique, historique et psychique qui coïncident dans la psyché humaine.

¹¹ André Breton, «Le Message automatique» *Œuvres complètes*, t. 2, p. 376.

¹² Un précédent à cet intérêt anthropologique pour les déchets dans le surréalisme se trouve dans les *Sculptures involontaires* photographiées par Brassai avec l'aide de Salvador Dalí et publiées dans *Minotaure* en 1933. Voir Katharine Conley, «Modernist Primitivism in 1933: Brassai's *Involuntary Sculptures* in *Minotaure*», *Modernism/Modernity*, 10.1, 2003, pp. 127-40.

¹³ Alan Woods, «Susan Hiller, Interview with Alan Woods», transcript, *A Journal of Visual Culture*, 2.1, July 1996, p. 70.

NOUS HABITONS TOUS DANS LA MAISON DE FREUD:
SUSAN HILLER CHEZ FREUD À LONDRES

Outre sa collection d'objets d'art, comme, par exemple, cette série de statues grecques d'Eros, Freud collectionnait les rêves de ses patients. Citant un texte de Freud de 1896, John Forrester explique que ce dernier souhaitait devenir archéologue de l'esprit, comparant le travail de l'archéologue au travail du psychanalyste qui, grâce à la technique de l'association libre, fouille les souvenirs refoulés de ses patients. Le contraste établi par Forrester puis développé de façon mimétique par Hiller est fondé sur la question de la valeur: tandis que la collection d'objets de Freud avait une certaine valeur matérielle, sa collection de rêves et de secrets de ses patients n'en avait pas et évoquait plutôt la valeur des déchets et de débris trouvés par Hiller. C'est sur le plan psychanalytique que Freud a réussi à transformer «des objets méprisés et négligés en choses précieuses», des plaisanteries, des à cotés ou des râtés de la parole (des actes manqués), et des récits de rêves hétéroclites ont été transformés par lui en éléments qui ont conduit à ses théories scientifiques. Forrester cite le témoignage du poète anglais H.D., Hilda Doolittle, patiente célèbre de Freud, qui a écrit:

Les pensées étaient des choses à collectionner, nommer, analyser, mettre en suspens, ou résoudre. Des idées fragmentaires, apparemment sans liens entre elles, étaient révélées comme faisant partie d'une souche ou strate particulière, et donc liées fondamentalement; ces choses étaient ensuite habilement rassemblées les unes par rapport aux autres comme les pots grecs et les bols de verre irisé et les vases qui reluisaient dans le crépuscule à partir des étagères du cabinet qui me faisait face tandis que je restais allongée sur le divan dans la pièce au 19 Bergasse à Vienne. Les morts étaient vivants tandis qu'ils vivaient dans la mémoire et étaient rappelés dans les rêves.¹⁴

Les deux séries d'objets évoqués par Doolittle ont d'autres similarités. Ils ont été créés par l'expérience humaine – par la psyché, par les mains; ils ont été enfouis – dans l'inconscient, dans la terre; et ils ont été trouvés par la méthode archéologique, recouverts de poussière – éphémère, d'une part, et matérielle de l'autre – que l'archéologue et le psychanalyste ont enlevées pour révéler la beauté parfois surprenante de l'objet retrouvé. Les deux sont hantés par la mort, le passé, et les morts qui survivent en nous. Certainement, la collection de Freud était marquée par des objets funéraires: comme, par exemple, le portrait d'une momie égyptienne, un masque funéraire, un reliquaire en forme de faucon. Après la mort de son

¹⁴ In John Forrester, «'Mille et tre': Freud and Collection», *The Cultures of Collecting*, ed. John Elsner and Roger Cardinal, Melbourne University Press, 1994, pp. 238, ma traduction.

père en 1890 Freud a commencé à collectionner des objets liés à la mort – symptôme de ce que Jacques Derrida, dans la maison de Freud et six semaines avant l'intervention de Hiller, a identifié comme *le mal d'archive*¹⁵. «Une autre économie est ainsi à l'œuvre», explique Derrida, «la transaction entre cette pulsion de mort et le principe de plaisir, entre Thanatos et Eros»¹⁶.

Hiller compare sa méthode à celle de Freud: «La décision prise par Freud de placer tous ses objets dans son bureau de travail, créant une ambiance assez différente de son espace domestique, ce qui voulait dire que tout ce qu'il pouvait voir dans son bureau venait essentiellement d'un tombeau, lié à un corps mort ou à une civilisation révolue. (...). Pour moi il serait difficile de travailler à un bureau encombré de ces objets hantés et immensément résonnants; en même temps, je me rends compte que je fais la même chose à ma façon» (p. 229). Sa collection est vivante et liée à elle-même et pourrait servir de modèle pour la description de l'archive proposée par Derrida comme *figure mobile*: «'Archive' est seulement une notion (...) une impression insistante à travers le sentiment instable d'une figure mobile» (51). Cette figure existe toujours dans le présent, saisi entre le désir qui nous pousse à rester en vie en même temps qu'on ressent la pulsion de mort qui nous motive à souhaiter la création d'une archive qui pourrait atteindre l'impossible – la fixation du début de quelque chose, d'un moment impossible à capter, qui anime la notion du *mal* dans le *mal d'archive*¹⁷. Sans référence explicite à sa dimension psychologique, Michel Foucault avait déjà décrit l'archive comme «la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite»¹⁸. Pour Derrida, c'est l'aspect psychologique qui compte au-dessus de tout. Délaissant Foucault, Derrida revient à Freud et se concentre sur le modèle du *bloc-notes magique* qu'en 1925 Freud compare à «la structure de l'appareil perceptif psychique»¹⁹. Freud assimile «le tableau de cire» qui sert de base au bloc-notes «à l'inconscient qui se trouve derrière» la feuille «celluloïd» qui recouvre la base de cire tandis que

¹⁵ Diana Fuss, *The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms that Shaped Them*, New York, Routledge, 2004, pp. 78-79.

¹⁶ Jacques Derrida, *Mal d'Archive, une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, pp. 26-27.

¹⁷ Carolyn Stedman explique que le «mal d'archive» provient du désir de trouver et posséder toutes sortes de points d'origine, de commencements que Derrida nomme un malaise, un mouvement vers la mort». Dans *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, pp. 5-6.

¹⁸ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 172.

¹⁹ Sigmund Freud, «Note sur le 'Bloc-notes magique'», *Résultats, idées, problèmes*, Paris, PUF, 1985, p. 122.

NOUS HABITONS TOUS DANS LA MAISON DE FREUD:
SUSAN HILLER CHEZ FREUD À LONDRES

«l'apparition et la disparition de l'écriture» sur le bloc-notes est comparable «à l'allumage et l'extinction de la conscience dans la perception» (p. 123).

Derrida compare la mobilité de ce modèle pour l'appareil perceptif psychique à la mobilité de l'archive. Nous pourrions aller encore plus loin et voir dans la collection d'objets assemblés par Hiller ou sur le bureau de Freud un filtre de perception non sans ressemblance à la feuille de celluloïd qui filtre et recouvre le tableau de cire du bloc-notes. Justement, pour Freud, après la séance psychanalytique et au moment de la méditation et de l'écriture, tous les fragments entendus par lui ont été harmonieusement intégrés à la rangée de statues devant lui, étalée de chaque côté de sa statuette d'Athéna au centre. Freud filtre les histoires de ses patients à travers les fils de récits de mythes associés aux pays d'origine des objets de sa collection, provenant de Grèce, d'Égypte, et de la terre sainte, comme un archéologue filtrant ses trouvailles à travers la poussière et le sable. Pour Hiller, la méditation prend la forme de son écriture tangible qui se lit selon l'ordre des rangées de boîtes derrière les vitrines. Dans ces réflexions matérielles, elle substitue des mythes contemporains aux mythes classiques qui avaient passionné Freud, dans un geste de commentaire culturel.

La fonction filtrante des objets ressemble aussi à la «glace sans tain» du titre du premier texte automatique composé à quatre mains par André Breton et Philippe Soupault en 1918, cette glace qui parfois laisse voir ce qui est au-delà selon la perspective et parfois pas. Elle trouve son corollaire dans la première phrase automatique venue à l'esprit de Breton, une phrase emblématique *qui cognait à la vitre* de sa conscience: «Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre» («Manifeste» pp. 324-25). Cette image capte l'idée que nous sommes tous partagés entre une réalité consciente et une pulsion inconsciente. Elle suggère aussi l'idéal surréaliste selon lequel il serait souhaitable de voir les *trésors* perdus dans l'inconscient comme par une fenêtre accessible et transparente. Feuille, vitre, fenêtre, rangée d'objets séparant le bureau du divan de Freud, jouent tous le rôle de l'intermède sur lequel Hiller attire notre attention avec ses vitrines qui nous invitent à voir au-delà (et il faut se pencher pour voir, justement, le contenu des boîtes) et dont nous ne pouvons pas oublier la présence.

Dans l'œuvre de Hiller, les objets ont pour modèle les choses précieuses mais parfois obscures qui résident dans l'inconscient – idée qu'elle suggère par les boîtes ouvertes qui peuvent aussi se refermer. À travers ces objets elle médite sur les liens entre elle-même et Freud dans la version publiée de son exposition, *Depuis le musée Freud*:

Tout ce que l'on peut dire de la «collection» exposée au Musée Freud est compliqué par un mélange de scénarios où l'historique, le biographique, l'archéologique, le familial, le personnel, l'ethnographique, et le psy-

chanalytique convergent pour produire des représentations dont le sens est toujours en flux.

La collection impressionnante d'art de Freud peut être vue comme une archive de la version de l'héritage et de la civilisation auxquels il se voyait attaché; ma collection est plutôt un index aux sites de conflit et de perturbation qui compliquent toute notion d'héritage. (na)

Dans la comparaison à Freud il existe pour Hiller des géographies psychiques partagées, qu'ils abordent différemment. D'abord il y a le lien de la judéité. Dans la boîte intitulée *Führer* (009), par exemple, elle montre un livre allemand, *Histoire et littérature juive*, qu'elle a trouvé partiellement brûlé dans une benne à Londres. Dans son commentaire, elle remarque que le titre était sans doute une référence sous-entendue au *mauvais* guide de l'Allemagne à l'époque, une interprétation soutenue par la dédicace: «Que ce livre vous serve de bon guide sur les chemins de votre vie». Le bon guide juif de ce livre se présente en contraste avec le mauvais guide nazi qui adopte le titre de Führer, et ce contraste est mis en évidence par la présentation de Hiller qui met l'accent sur l'aspect latent de ce titre et de cette dédicace de l'année et du lieu où le livre a été publié: 1935.

Une autre boîte, celle-ci intitulée *Moror* ou amertume (014), montre deux autres livres provenant de l'Afrique du nord francophone qui s'adressent aux traditions partagées par Juifs et Arabes: *Essai d'ethnographie traditionnelle des Mellahs*, publié sans date, et *Juifs et Arabes*, de 1957. La boîte est aussi ornée d'une photocopie d'une photographie d'une «famille israélienne» avec des inscriptions en français et en arabe. Dans *Depuis le musée Freud* Hiller inclut aussi un fragment d'un *Haggadah* égyptien du dixième siècle dans lequel le mot *moror* en hébreu peut s'interpréter comme démontrant encore une fois comment les cultures s'entrecroisent. La photocopie de la photographie, copie sans valeur d'une reproduction qui elle-même a capté un instant passé, mime la double structure du bloc-notes magique ou de la glace sans tain ou de la vitre de Breton qui sépare deux réalités semblables. Ces deux réalités, l'une consciente, l'autre inconsciente, qui ne pourront jamais exactement se correspondre, dans leur rapport l'une à l'autre simulent la relation entre un événement et son souvenir, entre l'original et la copie, entre le *mal d'archive* qui provoque la création de l'archive et l'objet archivé qui évoque le moment passé de sa découverte qu'on ne pourra jamais retrouver.

Une troisième boîte associée à l'héritage juif commun à Hiller et Freud, la pénultième, est intitulée *Relequia* (027). Cette boîte se réfère à une citation de Walter Benjamin du dernier texte qu'il a écrit avant de fuir l'occupation allemande de la France en 1942 – fuite qui s'est terminée par un suicide juste au-delà de la frontière franco-espagnole à Port Bou. «L'articulation du passé historique», a écrit Benjamin, «ne veut pas dire le reconnaître 'tel qu'il était', ce qui se réfère à l'acte de saisir le souvenir à l'instant où il passe en éclair à un moment de

danger». Encore une fois le *mal d'archive* est évoqué, la proximité et la distance entre l'instant où l'on reçoit une impression et où l'on s'en rend compte, l'instant du désir de saisir quelque chose et l'instant de la reconnaissance que tout se perd, même si on essaie de l'archiver. Dans cette boîte il y a aussi une référence à l'occupation de l'époque de Hiller – celle de la guerre froide. Il y a une branche d'arbre artificielle – il s'agit encore une fois d'une copie sans grande valeur – avec une étiquette qui annonce l'Allemagne occupée par le régime soviétique comme le lieu de fabrication.

La citation de Benjamin se concentre sur l'effet clarifiant du danger sur l'esprit humain. C'est encore Benjamin aussi qui a commenté les effets psychologiques d'une collection d'objets comme celle de Hiller ou de Freud (et aussi de Breton). «Il suffit d'observer un collectionneur maniant les objets de sa vitrine,» écrit Benjamin. «A peine les tient-il en main que, dans une inspiration, il semble les traverser du regard pour atteindre leur lointain. Voilà ce que je pourrais dire du côté magique du collectionneur»²⁰. Ce voyage rêvé qu'un objet qu'on tient dans la main peut susciter évoque comment Hiller, Freud, ou de même Breton auraient pu voyager mentalement dans une autre géographie à partir du toucher: les antiquités grecques et égyptiennes pour Freud, les masques ou statuettes provenant d'Océanie, d'Afrique, ou d'Amérique du Nord, pour Breton, et les objets trouvés ou collectionnés dans des sites spécifiques pour Hiller. Dans la boîte *Relequia*, Hiller évoque au moins trois sites psychiques associés à l'Allemagne: le pays d'origine de Benjamin et de la branche, le régime nazi et l'occupation soviétique s'y sont succédés aussi bien que l'occupation nazie de la France que Benjamin a fuie comme Freud aussi avait fui la présence nazie à Vienne en 1938, quatre ans auparavant.

Deux occupations historiques sont juxtaposées, les deux ayant provoqué des exils, des immigrations, et des aliénations: l'époque de la deuxième guerre mondiale et l'époque de la guerre froide, la guerre marquante de la génération de Freud et celle de Hiller. La figure mobile de l'archive s'élève ici: le présent oscille entre l'époque de Freud et celle de Hiller, sauf que celle de Hiller incorpore celle de Freud dans sa mémoire, dans la chambre d'échos qui constitue sa géographie psychique personnelle. Cette géographie comprend une curiosité pour Freud et sa passion

²⁰ Walter Benjamin, «Je déballe ma bibliothèque: une pratique de la collection», *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Rivages, 2000, p. 43. Jean Baudrillard aussi souligne le lien entre la collection d'objets et de rêves: «l'environnement d'objets privés et leur possession – dont la collection est le point extrême – est une dimension aussi essentielle qu'imaginaire de notre vie. Aussi essentielle que les rêves». Tandis que la collection de Freud «d'objets culturellement respectables», selon Forrester, sert de marque de distinction de l'homme privé, la collection de Freud le médecin des symptômes de ses patients a une autre qualité. Voir Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 135.

pour l'Antiquité aussi bien qu'un intérêt de la part de Hiller pour le passé archéologique et historique de son propre pays natal, les Etats Unis. Comme Breton et les surréalistes, Hiller s'intéresse aussi aux cultures autochtones des Etats Unis ce qu'elle démontre dans la boîte intitulée *A 'shiwi* ou Indigène (010), qui double la boîte *Prière* dans le sens que les deux contiennent des fragments ramassés sur le sol dans un lieu d'importance ancienne. Dans *A 'shiwi* Hiller montre des tessons de poterie ancienne du sud-ouest des Etats Unis, qu'elle a mis scientifiquement, comme un archéologue, dans de petits sachets en plastique pour les préserver. Avec les tessons, elle reproduit un ancien poème d'écolier, «Enfants Indiens», qui répète le mythe que les peuples indigènes de ce pays sont disparus, ce qui convient à un peuple qui a du mal à faire face au traitement cruel subi par ces populations depuis l'arrivée des Européens.

Hiller présente une deuxième boîte qui met encore une fois en évidence l'ignorance typique des Américains au sujet de l'histoire de ces peuples originaires de leur pays dans une exploration quasi-freudienne des mythes culturels, de leurs effets psychologiques, et de leurs traces matérielles. Dans la boîte intitulée *Situation critique (Plight)* (018) (Fig. 39-40), elle montre une peinture de sable achetée dans une boutique touristique. Pour préciser, c'est une imitation d'une peinture de sable, sauf que celle-ci n'a rien à voir avec la vraie pratique de la peinture de sable et, en plus, ce qui est représenté, une tente teepee, provient d'une autre région que celle où cette peinture est pratiquée²¹. Hiller présente en accompagnement des textes au sujet des Cowboys et des Indiens, liés aux mythes de l'héroïsme de l'homme blanc face à l'homme rouge. Ces mythes ont longtemps dominé l'histoire populaire de l'Amérique et ils ont été immortalisés par le cinéma hollywoodien. Le manque d'exactitude des renseignements touristiques sur la peinture de sable contraste avec la précision de Freud en annotant ses objets. Ce qui fixe la ressemblance, par contre, c'est la fonction psychique – les deux types d'objets peuvent inciter à des voyages mentaux, provoquer des flots de souvenirs, des évocations de géographies visitées ou imaginées. La composition de la boîte de Hiller, par ailleurs, nous livre le commentaire ironique et critique qu'elle fait sur sa culture d'origine.

L'idée du caché qui nous est révélé par le cours du temps, se réalise dans une autre boîte de Hiller intitulée *Occulte* ou *Caché* (025) qui montre un groupement de masques touristiques d'origines diverses – chinoise, tibétaine, africaine, peut-être vénitienne mais fabriqué en chine – avec un texte qui résume le *Rite de médecine* du peuple Winnebago. Ce texte raconte comment un lièvre doué invente l'art, la

²¹ Le teepee provient des Plaines tandis que la petite imitation de peinture de sable a été achetée au Nouveau Mexique.

NOUS HABITONS TOUS DANS LA MAISON DE FREUD:
SUSAN HILLER CHEZ FREUD À LONDRES

musique, la médecine, l'agriculture, et la chasse pour se consoler de la mortalité²². Dans *Totem et tabou* Freud explique que: «Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par ses désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel. C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien»²³.

Avec sa collection Hiller mime la pensée de Freud en y ajoutant sa sensibilité post-moderne. De nouveau dans *Totem et tabou* Freud analyse le rapport entre le présent et le caché, le conscient et l'inconscient:

Ce que nous projetons ainsi, tout comme le primitif, dans la réalité extérieure, ne peut guère être autre chose que la connaissance que nous avons qu'à côté d'un état dans lequel une chose est perçue par le sens et par la conscience, c'est-à-dire d'un état où une chose donnée est *présente*, il existe un autre état dans lequel cette même chose n'est que *latente*, tout en pouvant redevenir présente. Autrement dit, nous projetons notre connaissance de la perception et du souvenir ou, pour nous exprimer d'une manière plus générale, notre connaissance de l'existence de processus psychiques *inconscients* à côté de processus *conscients*. On pourrait dire que 'l'esprit' d'une personne ou d'une chose se réduit en dernière analyse à la propriété que possède cette personne ou cette chose d'être l'objet d'un souvenir ou d'une représentation, lorsqu'elle échappe à la perception directe. (134-35)

Ce geste du rappel du passé dans ce qui survit dans le présent est aussi représenté symboliquement par Hiller dans sa collection d'eaux des sources de Grèce et d'Irlande. L'eau voyage des profondeurs de la terre à la surface et souvent nécessite l'effort d'un magicien appelé radiesthésiste pour situer sa source souvent cachée dans un paysage. Dans la boîte intitulée *Virgula Divina*, Hiller montre le matériel d'un radiesthésiste avec la photocopie de notes prises par un archéologue britannique nommé Lethbridge. Les deux fouillent la terre, nous indique Hiller, sauf que l'un a plus de respect scientifique tandis que l'autre a plus de respect folklorique. Les deux auraient servi de modèle légitime aux activités de Freud.

²² On m'a dit que ce mythe n'existait pas, que Hiller l'a sans doute inventé. Mais ceci n'a pas beaucoup d'importance puisque l'authenticité de tous les mythes dans cette œuvre est mise en doute dans le sens que toute pensée mythique provient de besoins psychiques plus que de données réelles.

²³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, trad. Serge Jankélévitch, Paris, Payot, [1912-14] 1965, p. 130.

La boîte intitulée *Sophia* (019) contraste la sagesse que de nos jours nous associons à l'esprit, à l'ancienne sagesse intuitive associée aux oracles qui travaillaient près de sources mythiques. Dans des fioles, Hiller rassemble les eaux de Dodona où se situait l'oracle le plus ancien de Zeus, de Delphes, les eaux qui longent le temple d'Artemis Brauronia, et aussi les eaux du puits de Tobar Cooley en Irlande, qui sont censées redonner la vue ou la perspicacité. La boîte intitulée *L'Enfer (Hades)* (015) ne contient qu'une fiole des eaux du fleuve Acheron, entrée antique des enfers, avec l'image du panneau délabré érigé à côté du fleuve en Grèce moderne. Cette boîte-ci est la réplique de celle intitulée *Prière* puisque l'eau provient des profondeurs cachées derrière l'entrée. Ici l'eau qui monte à la surface depuis l'époque d'Enée synthétise le modèle psychique dans sa verticalité – l'eau qui remonte toujours du bas vers le haut, laisse parfois voir les profondeurs et parfois ne fait que renvoyer des reflets comme la *glace sans tain* des surréalistes. Finalement, il y a la boîte intitulée *Eaux-de-vie* (011) contenant deux fioles des eaux du Lethe et du Mnemosyne, les fleuves de l'oubli et de la remémoration. Il ne faut pas boire des eaux du Lethe sans celles du Mnemosyne. Le titre évoque le transport attaché aux eaux-de-vie alcoolisées pour évoquer le transport mental que ces eaux sont censées produire chez le croyant. Et ne sommes-nous pas tous croyants, nous demande Hiller, en ce qui concerne ces mythes fondateurs?

La dernière boîte de Hiller dont je parlerai aujourd'hui représente un autre mythe culturel des Etats-Unis – celui de la femme cowboy du Western américain. *Cowgirl* (008) montre une photocopie d'une photographie de Jennie Metcalf qui était non seulement *cowgirl* mais une criminelle hors-la-loi du type admiré au cinéma et par les surréalistes²⁴. Elle porte une arme à la main et une version féminine d'un chapeau de *cowboy*. Sous cette image on voit deux crémiers touristiques en forme de vache, l'animal que dans un Western, une femme *cowboy* est censée surveiller. Dans son livre Hiller ajoute une seule phrase: «Je n'avais jamais entendu une femme traitée d'une vache avant d'arriver en Angleterre». Les mythes fondateurs pour Hiller se dévoilent ici comme non seulement marqués par sa judaïcité, sa formation occidentale, son enfance américaine, sa résidence européenne, sa formation d'anthropologue et d'archéologue, son admiration pour Freud et pour l'automatisme, sa prédilection pour la collection, mais aussi par son intérêt pour son propre sexe. Les femmes ont depuis toujours été comparées à des vaisseaux porteurs. Porteuses de lait quand elles deviennent mères, elles peuvent aussi être porteuses d'armes nous montre Hiller, une association confirmée

²⁴ On peut penser à Musidora des films en série des *Vampires* par Louis Feuillade, très admirée par Robert Desnos dans ses comptes rendus (Voir Robert Desnos, *Œuvres*, Gallimard, 1999).

NOUS HABITONS TOUS DANS LA MAISON DE FREUD:
SUSAN HILLER CHEZ FREUD À LONDRES

par le mythe de la femme fatale. Toute femme de la génération de Hiller doit vivre avec ces mythes au fond de sa géographie psychique.

Avec des objets touristiques comme les crémiers en forme de vache Hiller montre aussi qu'elle appartient à la génération de la société de consommation. Sa soif de collectionneuse la rapproche de Freud et de Breton mais les objets qu'elle choisit identifient Hiller comme collectionneuse de son temps, marquée par une perspective formée par la pensée marxiste, filtrée à travers les mouvements d'avant-garde qui ont suivi la pensée freudienne et ont été influencés par lui. Avec son installation *Au musée Freud*, Hiller montre deux niveaux du processus de l'automatisme à travers les objets: leur sélection qui a été plutôt automatique et leur arrangement qui a été intentionnel. Elle suit l'organisation de Breton pour le «Manifeste» où il a combiné ses textes automatiques sous le titre *Poisson soluble*, avec un travail d'explication sous le titre de «Manifeste» et elle suit aussi l'approche de Freud, qui raconte les rêves de ses patients et ensuite les analyses. Ici les deux sont combinés – la découverte aléatoire et le commentaire culturel. Avec ces phrases matérielles, Hiller commente les ressemblances et les différences générationnelles entre elle et Freud. Elle montre *son* «trésor subjectif» marqué par sa génération et son sexe.

Faire de l'hydroscope pour retrouver le trésor subjectif équivaut au travail de l'archiviste et au travail de Hiller dans cette œuvre: trouver des objets qui reflètent la vie au présent et anticipent le désir futur de se rappeler le passé. Cette activité est liée à la psychanalyse, ce qui pousse Derrida à déclarer: «La théorie de la psychanalyse devient alors une théorie de l'archive et non seulement une théorie de la mémoire» (38). Malgré notre acceptation de la mortalité nous voulons laisser une trace et c'est l'aspect le plus irrationnel de cette pulsion que Hiller inscrit dans son œuvre avec sa collection. Les objets de Hiller fonctionnent comme l'écriture sur la feuille mobile de la conscience dans le modèle du bloc-notes magique freudien. Ce sont ces objets qui démontrent l'impulsion de créer une archive par une personne particulière dans une vie quelconque. Dans ce cas il s'agit de fouilles à la fois de l'antiquité et du présent, d'aspect mondial et privé, universel et idiosyncratique. C'est la sensibilité surréaliste freudienne mais aussi post-moderne que Hiller arbore, renvoyant à l'aspect fantomatique de l'objet surréaliste. Elle montre à quel point le désir de collectionner touche au désir de retrouver des aspects perdus de soi-même et de les faire revenir à la surface.

Hiller nous montre que nous habitons tous dans la maison de Freud. C'est avec Freud en tête que nous passons devant les vitrines comme si nous pouvions voir simultanément au-delà de la feuille mobile qui recouvre l'inconscient de l'appareil de perception personnel de Hiller et voir ce qui y est inscrit. C'est comme si elle avait dressé devant nous une version personnelle de la *glace sans tain* surréaliste et nous avait autorisés à voir à travers la fenêtre qui coupe la conscience en deux.

KATHARINE CONLEY

Hiller montre à quel point *nos* objets, cachés dans nos tiroirs et étalés sur les étagères de nos bureaux, ressemblent aux siens et même, par leur fonction, aux objets précieux de la collection de Freud ou de Breton. Ces objets retiennent en eux des aspects de nous et servent à nous identifier à nous-mêmes; ils nous aident à nous situer dans le temps – éternellement suspendus entre le passé et l’avenir – et à identifier nos propres *maux d’archive*. Nos objets nous ressemblent comme des miroirs, des glaces avec tain, et nous ressentons leurs fantômes en contemplant les objets de Hiller. Chaque objet cristallise notre histoire qui, en fin de compte, ressemble à celle de Hiller pour ceux d’entre nous qui reconnaissons des références aux temps et aux géographies partagés dans lesquels nous avons vécu. Dans notre for intérieur ces mêmes références se mélangent. Hiller nous montre, dans la maison de Freud, que, comme elle, nous organisons nos propres objets et aussi nous-mêmes, selon la pensée de Freud. Elle confirme que grâce à lui, et si nous prenons en compte les objets dont nous nous entourons, nous avons la possibilité de nous découvrir.