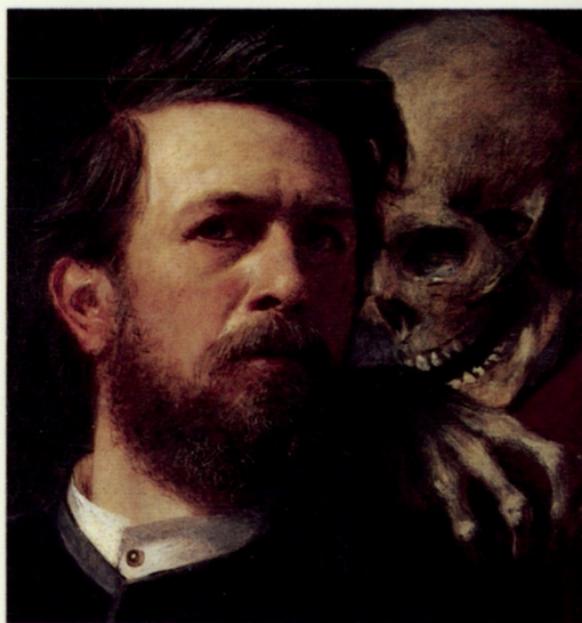


MICHEL DE M'UZAN

De l'art à la mort



tel gallimard

Extrait de la publication

AVANT-PROPOS

Les textes de ce recueil, sauf un, qui est inédit, sont reproduits pour l'essentiel tels qu'ils ont été publiés en revues : ils sont datés, et c'eût été, je crois, peine perdue que de vouloir les remanier ou les compléter pour leur conférer après coup une sorte d'unité. Certains ont été conçus comme interventions à des colloques et à des congrès ; d'autres sont nés directement d'expériences cliniques qui me forçaient à approfondir ou à renouveler mes propres concepts ; d'autres enfin relèvent d'une réflexion relativement plus abstraite sur les grands sujets — l'art et la mort par exemple — que le psychanalyste le plus attaché à la clinique se trouve tôt ou tard amené à considérer. Mais, par-delà leur diversité, tous ont ceci de commun qu'ils sont issus d'une même recherche empirique et marquent ainsi des étapes sur mon chemin.

Naturellement ce chemin n'était pas tracé par avance, je dirais presque que c'est en composant ce recueil que le dessin m'en est clairement apparu. Le fait est qu'en le parcourant pour ainsi dire à rebours, j'ai dû plus d'une fois me demander si je n'allais pas paraître m'être éloigné beaucoup de mon point de départ et, même, si les derniers textes ne risquaient pas de contredire gravement les premiers. La contradiction a beau être plus apparente que réelle, elle n'en exige pas moins quelques éclaircissements, d'abord pour qu'on ne se méprenne pas sur sa réalité, ensuite parce que, née en quelque sorte sur le terrain, elle a maintenant pour moi quelque chose de fécond.

Dans Transferts et Névrose de Transfert, Acting Out, et Le Même et l'Identique, on reconnaîtra, je pense, aisément

la tonalité de l'univers psychique que nous nommons « œdipien », pour rappeler tout à la fois sa genèse, sa structure originale et les liens étroits qu'il entretient avec toute histoire. A cet univers entièrement ordonné autour de la castration, je me suis surtout attaché comme au lieu où se constitue un passé construit, reconstruit, voire inventé. A partir de la castration, les exigences de l'instinct et les relations du sujet avec ses objets sont définitivement compliquées, elles subissent le contrecoup de l'organisation romanesque qui, désormais, influe décisivement sur l'économie psychique de l'individu. Là rien ne se répète, tout se refait, ou plus exactement tout se répète autrement, c'est précisément ce qui se passe dans la névrose de transfert et qui fait défaut dans ce que j'ai appelé les « transferts », pour désigner un mode de relations dans lequel le passé n'est pas retravaillé. Cette opposition met en évidence deux types de fonctionnement mental, ou peut-être même deux types de structures, l'un dans lequel le développement, marqué par une mutation radicale contemporaine de l'Œdipe, abolit le passé en tant que répertoire de faits et suite chronologique ; l'autre qui ne connaît pas de rupture et où par conséquent le passé, limité à ses dates et à son contenu réels, est exempt de tout remaniement. Ces deux « modèles » peuvent être retrouvés aussi bien hors de l'analyse — dans la création littéraire, par exemple — que dans le champ analytique proprement dit, où leur confrontation permet entre autres choses de préciser la structure de la résistance, la nature du passage à l'acte, le rôle et la valeur fonctionnelle des phénomènes de répétition. Ici l'Œdipe et son corollaire, la castration, apparaissent comme les agents historiques d'une organisation psychique qui dépend pour une bonne part de la force ou de la faiblesse avec laquelle ils sont mis en images, mis en scène, littéralement représentés.

On ne laissera sans doute pas de s'étonner que ces agents, auxquels j'attachais d'abord une importance capitale, ne jouent plus aucun rôle dans mes textes plus récents. En effet, dès mon travail sur le masochisme et sur l'idéal du Moi, je me suis trouvé entraîné dans de toutes autres régions, où le modèle « œdipien » ne permettait plus à lui seul d'appréhender et de conceptualiser les faits, mais où en revanche l'examen de la problématique narcissique ouvrait le champ de la réflexion. Qu'il s'agisse de la bisexualité, du contre-transfert ou de certaines expériences liées aux fantasmes de mort, je me suis vu ainsi conduit à mettre

constamment en question la notion d'identité, notion qui, lorsque la castration était encore le premier facteur d'organisation, présentait justement la plus grande solidité. Dans cette nouvelle perspective, ce ne sont plus les personnifications « œdipiennes », mais, au sens très large du mot, les faits de dépersonnalisation qui réclament toute l'attention.

Pour éviter un malentendu : la dépersonnalisation telle que je l'entends ici recouvre des manifestations très diverses qui, bien qu'ayant en commun un certain flou des limites du Moi, ne s'accompagnent pas nécessairement d'angoisse et de déstructuration. Sont à ranger dans cette catégorie le « saisissement » que j'ai décrit comme le moment de la création littéraire ; certaines expériences de deuil ; la naissance de l'affect ; certains états de l'analysé juste avant une prise de conscience ; et, chez l'analyste, des moments très particuliers de l'attention flottante. Plus ou moins fugitifs, plus ou moins profonds, ces ébranlements de l'identité du sujet, qui passent généralement pour des accidents appartenant soit à la psychopathologie de la vie quotidienne, soit à la pathologie tout court, ne sont pour moi ni accidentels, ni négatifs. J'y vois au contraire une donnée fondamentale de la vie psychique individuelle, quelque chose en somme d'absolument contradictoire avec l'idée que nous nous faisons de notre identité, mais de contradictoire en un sens positif. Car ces moments où le Moi et le non — Moi échangent si facilement leur place entraînent un élargissement considérable de l'expérience, grâce auquel l'individu peut parachever son intégration pulsionnelle et rejoindre ainsi son fond le plus authentique. Loin de n'être que des symptômes, ils sont la meilleure chance offerte à l'être d'échapper aux identifications étrangères à sa vérité, autrement dit de se construire lui-même, par lui-même, sans risque de falsification. Si j'en crois une expérience clinique probante, c'est paradoxalement lorsque l'individu n'a pas peur de se défaire qu'il a le plus de chances d'atteindre réellement ce qu'il est.

Le paysage mental que je viens de décrire forme un contraste frappant avec celui du sujet « œdipien » bien retranché dans les limites de son identité qui, lui, ne se conçoit pas hors de cette stricte définition. Comment concilier ces deux sujets apparemment si peu faits pour coexister ? Faut-il les tenir pour des modèles de fonctionnement psychique diamétralement opposés

et s'excluant par conséquent l'un l'autre dans le même individu? Pour ma part ce n'est pas ainsi que je poserais la question, bien que dans un autre contexte elle puisse naturellement être soulevée; car si, comme on le notera peut-être dans les essais réunis ici, je me suis plus souvent attaché à suivre des trajectoires qu'à travailler sur des entités théoriques fixées, c'est précisément qu'à mes yeux l'appareil psychique, étant par nature inachevé, ne cesse jusqu'à la mort de se construire et de se remanier. Vu sous l'angle de ce travail incessant, les deux types évoqués plus haut sont donc non seulement parfaitement conciliables, mais bel et bien complémentaires; non seulement représentatifs d'âges psychiques différents, mais actifs ensemble dans le même champ temporel. Il n'y a pas d'individu si solidement délimité, si « œdipien », qui ne soit exposé à passer dans cet autre monde où le « je » et le « il » tendent sans cesse à se confondre; mais à mon avis il n'y en a pas non plus à qui ce passage dans la sphère intermédiaire de l'identité incertaine, qui n'est pas exactement une régression, du moins au sens classique du mot, ne doive apporter un accroissement dans le sens de sa propre vérité. En quelque occasion qu'ils se produisent — bien des choses me donnent à penser qu'ils ont profondément à faire avec une expérience de la nature du deuil —, je tiens ces vacillements de l'être pour des moments féconds, voire pour les instants les plus authentiques de l'inspiration. De même que le « saisissement » de l'écrivain, qui est en fait dessaisissement de sa personne, est ce qui change l'œuvre projetée en tâche impérieuse, et lui communique les forces dont elle a besoin pour prendre forme et s'individualiser; de même en général c'est dans les états hors limites, où le verbe « œdipien » cesse de se conjuguer, que l'être peut trouver de quoi se changer lui-même en œuvre à achever.

On trouvera précisées à la fin du volume les références d'origine de chaque texte. On y trouvera aussi indiqués, pour les interventions de congrès regroupées dans la deuxième partie de cet ouvrage, les travaux qui ont suscité nos réflexions.

PREMIÈRE PARTIE

Aperçus sur le processus de la création littéraire

1964

Ce n'est pas sans une certaine appréhension que je me propose d'exposer quelques réflexions sur le processus de la création littéraire. Mais pour me soulager d'une partie de mes scrupules, je dirai tout de suite que je partage l'avis de Francis Pasche sur ce sujet, tel qu'il l'a exprimé récemment, lors d'un colloque introduit par Gérard Mendel¹. En d'autres termes, je crois moi aussi que l'investigation psychanalytique ne peut pas toucher l'essence même de la sublimation artistique ; que les problèmes du don, du talent, du génie, etc., échappent à notre discipline, comme selon moi à toute autre, fût-ce celle de l'esthétique classique. Je me bornerai donc à soulever quelques questions qui me paraissent dignes d'examen et peut-être même susceptibles d'être éclairées en partie.

Mais, dira-t-on, pourquoi revenir à un sujet aussi épineux si nous ne pouvons contribuer à l'élucider pleinement ? Tout simplement parce qu'il excite à juste titre la curiosité, et, surtout, parce que nous ne pouvons méconnaître le rôle important qu'il joue fréquemment dans les cures. Il me semble, en effet, que depuis l'époque où Freud exprimait à Pfister son scepticisme sur les chances de l'issue sublimatoire précisément, les choses ont beaucoup changé². Il y a partout, dans presque tous les milieux, des gens qui écrivent, qui entrent d'une manière ou d'une autre dans le circuit de la production

1. Cf. *Revue française de Psychanalyse*, XXIX, n° 1, 1965.

2. S. Freud-O. Pfister, *Briefe*, lettre du 9-2-1909, S. Fischer Verlag, 1963 ; trad. fr. Gallimard, 1966.

dite artistique et qui, par surcroît, ont des moyens de publier ce qu'ils font. D'où les cas fréquents où nous sommes confrontés dans nos cures avec le désir plus ou moins velléitaire d'écrire, l'échec plus ou moins grave d'une vocation, des inhibitions passagères, ou encore l'apparition tout à fait inattendue, au cours de l'analyse, d'une activité littéraire authentique. Je note d'ailleurs que, tandis qu'une partie du public garde ce préjugé que l'analyse stérilise l'inspiration de l'artiste, les intéressés eux-mêmes semblent partager souvent l'opinion de Freud, qui disait à ce sujet dans une lettre : « Si l'impulsion à créer est plus forte que les résistances intérieures, l'analyse ne peut qu'augmenter, jamais diminuer les facultés créatrices ¹. »

J'ai parlé de velléités, d'échec, d'inhibitions, donc, des accidents que nous sommes amenés à rencontrer. C'est évidemment un aspect qui n'a pas échappé aux travaux psychanalytiques. Mais, dans l'ensemble, l'importante littérature consacrée à ce sujet m'a paru présenter le processus créateur lui-même sous un jour quelque peu idyllique. Or, il n'y a pas là d'idylle, mais une entreprise aléatoire, toujours menacée, à tel point que pour certains elle peut tirer de ses risques mêmes une part de sa dignité. C'est le cas d'une tendance littéraire actuelle — je pense, par exemple, aux travaux de Maurice Blanchot, de Bataille, etc. — qui va jusqu'à voir dans la difficulté, le blocage, l'inhibition, l'âme même du travail authentique. On m'a rapporté à ce propos une parole de Georges Bataille, qui aurait dit à Robbe-Grillet un jour que celui-ci se plaignait d'être entravé dans son activité du moment : « Enfin, l'impasse ! » Pour un peu, on dirait que la marque du véritable écrivain est l'impossibilité d'écrire.

Sans aller aussi loin, je crois pour ma part que le processus créateur tient de son origine même un caractère dramatique qu'il ne perd jamais, même quand l'œuvre n'en porte plus la trace. Dramatique, ce qui bien entendu ne veut pas dire négatif, car là le drame est action et joue un rôle non négligeable dans l'économie du sujet. C'est ce rôle, autrement dit la valeur fonctionnelle du processus, que je tenterai d'apprécier, autant qu'en l'occurrence on puisse parler de mesures.

1. S. Freud, *Briefe 1873-1939*, lettre à M^{lle} N. N..., 27-6-1934, S. Fischer Verlag, 1960; trad. fr. Gallimard, 1966.

J'ai dit que le processus créateur est un drame. Mais avant d'envisager ce drame sous son aspect strictement littéraire, tel qu'il se manifeste en particulier dans les productions et l'histoire littéraires modernes, je voudrais proposer quelques considérations tout à fait générales sur la notion de représentation, notion beaucoup plus large que celle de drame, mais qui éclaire utilement notre propos. La représentation, en effet, me paraît être un élément fondamental de la création artistique, ou plus exactement de la créativité en général. A cet égard, j'adopterais volontiers la formule de l'anthropologue Jensen¹, qui écrit : « L'homme est par nature un être qui représente. » Formule, d'ailleurs, très proche de l'idée exprimée par Freud dans *Les deux principes du fonctionnement mental*, et merveilleusement illustrée dans l'observation de son petit-fils, qui se dédommage du départ de sa mère en jouant avec une bobine, et « met en scène cette même disparition et ce même retour avec des objets à sa portée ».

Ce n'est pas ici le lieu de multiplier les références aux œuvres qui, telles celles de Jensen ou de Huizinga², nous montrent comment l'activité de représentation — c'est-à-dire la mise en scène, la dramatisation — est à l'origine d'un large éventail de phénomènes humains, qui vont du rêve et du fantasme à l'art, en passant par les mythes et les représentations culturelles, les jeux — sacrés et profanes —, jusqu'aux jeux de mots et aux mots d'esprit. Ce que je veux surtout rappeler, c'est que ces phénomènes considérés à juste titre comme des faits créateurs, d'un côté ne visent pas à la seule représentation du monde extérieur objectif, mais d'un autre côté ne se détournent pas non plus du réel. Ce qui est représenté ici n'est à proprement parler ni le plaisant, ni le réel, mais une *situation*, disons *la situation au monde d'un être de désir*, qui, en elle-même, constitue une nouvelle réalité. Comme Freud le dit, toujours dans *Les deux principes du fonctionnement mental*, c'est à cette nouvelle réalité que s'attache l'effort de toute création, qu'elle aboutisse au simple jeu ou à l'œuvre d'art la plus élevée.

Ceci ne veut pas dire qu'il faille confondre dans une même

1. Adolphe Jensen, *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Payot, 1954.

2. J. Huizinga, *Homo Ludens*, Gallimard, 1951.

description toutes les formes d'activité créatrice. Le jeu sacré n'est pas le jeu tout court, et le mot d'esprit n'est pas un poème. Au contraire, certaines de ces formes d'expression nous intéressent particulièrement parce qu'elles portent plus nettement la trace de l'état psychique remarquable qui paraît avoir présidé à leur naissance et que l'on désigne communément par le terme d'inspiration. A ce terme consacré, je préférerais celui de *saisissement* que propose Frobenius et qui, me semble-t-il, a le mérite de rendre au phénomène son caractère d'accident brusque et essentiel. Pour Frobenius, cet état de saisissement aboutit à un acte qui n'est pas seulement descriptif, mais organisateur, générateur d'un nouvel ordre qui constitue une acquisition. Il s'agit là, en d'autres termes, d'une expérience mythique du réel, qui double pour ainsi dire la communication immédiate et silencieuse avec la réalité objective des choses.

Le saisissement de Frobenius, tel que je le comprends, correspond pour nous à ces états que définissent :

1) une modification de la naturelle altérité du monde extérieur;

2) l'altération de l'intimité silencieuse du moi psychosomatique;

3) le sentiment d'un flottement des limites séparant ces deux ordres, avec une connotation d'étrangeté. A cette transformation dans le rapport des investissements objectaux et narcissiques répond le sentiment éprouvé par le sujet d'un changement de sa position à l'égard du monde, voire de sa propre identité. L'état de saisissement qui y est lié suscite la conscience d'entrer en rapport avec quelque chose d'essentiel et pourtant d'ineffable. Dans mon intervention sur le rapport de Maurice Bouvet à Rome¹, j'admettais que, dans certains cas, cet état, vécu dans l'angoisse, peut se ranger parmi les phénomènes de dépersonnalisation; qu'ailleurs, accompagné d'euphorie, il est ressenti comme une expérience exaltante de dilatation toute-puissante à quoi l'on peut rattacher le moment initial de l'inspiration artistique ou

1. XXI^e Congrès des psychanalystes de langues romanes (1960). M. Bouvet, « Dépersonnalisation et relation d'objet », *Rev. franç. Psychanal.* XXIV, n^o 4-5; et *Œuvres complètes*, Payot, 1967.

mystique, ou encore les expériences élationnelles décrites par Grunberger. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, l'instant de saisissement me paraît relever d'une expérience traumatique.

Je m'explique. Je considère, en effet, que tant que le narcissisme primaire est seul à régner, il n'y a rien à mettre en scène puisque tout se passe alors en deçà du conflit. Ce n'est qu'au moment où des pulsions se dégagent et se cherchent des objets, tandis que le monde extérieur commence à être reconnu comme tel, que des tensions naissent, engendrant une situation traumatique que le sujet va devoir affronter. Cette nécessité vitale le conduit à élaborer l'expérience par le moyen qui lui est le plus immédiatement accessible : une représentation de sa situation qui est une tentative de synthèse, une recherche de l'unité. Pour y parvenir, le sujet recourt spontanément à son souvenir nostalgique de l'union narcissique perdue et il réussit d'autant mieux qu'il retrouve là le sentiment primitivement vécu. Dans l'œuvre qui, éventuellement, résulte d'une pareille représentation intérieure, ce n'est pas nécessairement le traumatisme qui apparaît, mais souvent, au contraire, l'union, la réconciliation, la communion avec le monde exprimée directement dans une forme.

Que se passe-t-il maintenant du point de vue économique? Avant le saisissement, le statut économique de l'individu est celui d'une énergie comme en suspens, circulant librement dans un espace littéralement indéfini. C'est une situation foncièrement instable, en raison de la rencontre naturelle et inévitable entre maturation biologique et histoire, qui donne lieu à une série de surgissements du réel, c'est-à-dire à un mouvement où le réel suscite de nouvelles exigences pulsionnelles, tandis que les pulsions, à leur tour, font découvrir un nouvel aspect de la réalité. Les pulsions nouvellement dégagées ne pouvant être aussitôt intégrées, l'unité narcissique est plus ou moins gravement compromise. Dès lors, l'espace auparavant indéfini se « prend », des digues se dressent et se brisent presque en même temps, sans pouvoir empêcher l'inondation énergétique qui constitue le temps initial du saisissement. Grâce à la mise en scène dramatique de la

situation, qui vise à rétablir un nouveau silence fonctionnel, l'expérience acquiert une valeur positive. Mais tout est constamment à recommencer : chaque étape du développement suscite une nouvelle expérience de rupture, en règle générale moins dramatique que la première, laquelle n'est rien d'autre pour certains auteurs, comme Rank et Groddeck, que le traumatisme de la naissance, et reste de toute façon indélébile, inscrite comme en filigrane dans la psyché de l'individu qui cherche tout à la fois à l'oublier et à la ressaisir.

La représentation créatrice s'exerce donc de façon continue, le plus souvent silencieuse et automatique, dans un rapport particulier avec les mouvements pulsionnels. Elle cherche sans cesse à saisir un présent, dont l'émergence se produit à tous les instants, et par là même constitue une micro-expérience traumatique. Cette description de l'actuel, qui se fait par une récupération active du passé, et accomplit le passage du discontinu au continu, crée littéralement la réalité dont, autrement, l'opacité serait totale puisqu'elle se réduirait à un ensemble incohérent de formes abstraites. Le « nouveau roman » qui, au moins dans l'une de ses directions, affirme l'existence d'un regard entièrement pénétrant sur une réalité immédiate, découpe en fait dans une expérience vécue normalement comme globale ce secteur abstrait que seul peut faire vivre le retour du passé.

Bien entendu, l'expérience traumatique varie dans son contenu à mesure du développement psycho-sexuel de l'individu. Freud nous en donne un exemple précoce, dans le jeu de la bobine, jeu qui, selon moi, n'est pas seulement le résultat de la grande maturité culturelle de l'enfant, mais en lui-même un facteur important de maturation, puisque grâce à lui l'enfant élabore l'expérience traumatique et lui donne une issue positive. A un moment donné, cette expérience fondamentale trouve sa pleine expression dans l'angoisse de castration, qui devient alors l'expérience cruciale et qui, selon le mouvement de « projection en arrière » dont parle Bouvet, prend la valeur d'un modèle rétroactif de tous les états traumatiques antérieurement vécus. Paradoxalement, la castration peut être regardée en un sens comme une chance de l'imagination humaine, car le phallus, en tant qu'objet tout à la fois symbolique et strictement délimité, non seulement

inspire la mise en scène de la rupture, mais apporte à la représentation un élément structurant qui lui ouvre de nouvelles possibilités. L'horreur de la dévoration et du morcellement trouve son expression la plus évoluée dans le folklore universel, où l'ogre est aussi le père castrateur. Tout en gardant quelque chose de son origine archaïque, elle est tempérée, humanisée par l'intervention décisive du Petit Poucet qui, sans cesse menacé et toujours en lutte pour défendre son intégrité, devient dans le conte tout à la fois le héros et l'agent organisateur du scénario.

L'irruption du réel, l'apparition brutale de l'objet, je l'ai dit, rompent la paix économique et menacent le statut narcissique primaire, aussi bien que le silence fonctionnel psychosomatique. Il s'ensuit une situation nouvelle où se révèle l'aspect le plus destructeur des pulsions, avec l'angoisse qui y est liée. C'est alors que la nécessité de l'élaborer prend un caractère vraiment pressant. Affronter le danger interne d'être radicalement submergé par la somme des excitations engagées; vivre la montée des pulsions destructrices; puis renoncer au besoin de détruire l'objet, ce programme ne peut être réalisé économiquement que par une mise en scène de la situation qui, en projetant des images et des formes reliées entre elles dans un ordre significatif, absorbe, lie et intègre les tensions, de telle sorte que le fantasme n'est pas seulement une expérience passivement subie, mais prend jusqu'à un certain point l'efficacité d'un acte. Mise en scène et mise en ordre qui pourraient se rattacher à l'essai de maîtrise de l'angoisse liée aux pulsions les plus primitives, en quoi Fain et David voient l'une des deux fonctions du processus primaire¹.

Ainsi, le monde extérieur qui, par sa seule affirmation exigeante, collabore en quelque sorte avec le monde pulsionnel pour arracher l'individu à son organisation narcissique, et concourt au dégagement des pulsions destructrices, se voit à son tour menacé par l'être qui, voulant échapper à l'autodestruction, commence par tourner vers l'extérieur

1. XXIII^e Congrès des psychanalystes de langues romanes. M. Fain, Ch. David, « Aspects fonctionnels de la vie onirique », *Rev. franç. Psychanal.*, XXVII, 1963, numéro spécial.

ses forces d'agression. Rien d'étonnant si la description de cet état de choses, qu'elle se trouve dans des œuvres littéraires évoluées ou dans nos travaux psychanalytiques, prend d'emblée un tour extrêmement dramatique. Le contenu du drame, en effet, c'est le chaos, mais dès l'instant où il se traduit par des représentations, des fantasmes, fussent-ils les plus terribles et les plus primitifs, il prend une orientation, une valeur qui constituent déjà un début d'aménagement, de sorte que, malgré la discordance de ses thèmes, il devient aussitôt création. Nous savons qu'à un stade ultérieur de son développement, l'individu est aidé dans la tentative d'organisation de sa vie pulsionnelle par l'édification du Surmoi qui, pour autant qu'elle participe d'une introjection de l'agression, relève elle aussi du processus créateur de l'imagination. Cependant, quelle que soit la valeur de cette personnification surmoïque, il est dans sa nature de ne jouer son rôle qu'en champ clos, et, trop facilement, de façon paralysante ou castratrice; alors que la voie des réalisations sublimatoires est constamment ouverte sur le monde, de telle sorte que l'individu, qui en réalité ne travaille que pour lui, offre au monde extérieur un produit propre non seulement à lui faire plaisir, mais encore à le protéger. En sa dernière manifestation, le mouvement le plus égoïste aboutit à un don, à l'amour par conséquent, qui se trouve ainsi retrouvé dans une mise en scène de la haine. De cette haine toujours indécise dans son orientation, prête à se diriger vers l'extérieur ou à se retourner contre le sujet lui-même et par là souvent proche du crime, l'œuvre vraie garde toujours la marque, même dans ses aspects les plus volontairement réconciliés. A cet égard, l'histoire littéraire pourrait vraiment reprendre à son compte le mot de Freud dans une lettre à Pfister¹ : « On ne peut rien faire de vrai sans être un brin criminel. » Là, en effet, malgré les réserves que je faisais moi-même tout à l'heure, la psychanalyse peut peut-être apporter une contribution à l'esthétique. Le beau, n'est-ce pas, en fin de compte, le vrai, un vrai ayant subi une métamorphose radicale dans laquelle se trahissent encore le chaos et tous les conflits sauvages sur quoi l'ordre a été gagné? Si cela était ainsi, on comprendrait que l'horreur

1. Lettre du 5-10-1910, *op. cit.*

des luttes archaïques puisse engendrer la beauté fascinante de la Tête de Méduse¹.

On ne peut rien faire de vrai sans être un brin criminel — autrement dit, sans se sentir coupable. Nous touchons ici à l'écartèlement si fréquent chez les artistes entre la loi du Surmoi et l'exigence de vérité esthétique sans quoi l'œuvre n'est qu'une fade production du conformisme. L'histoire littéraire abonde en exemples de ce conflit qui, dans les cas graves, nécessairement pour nous les plus significatifs, peut compromettre plus ou moins durablement la réussite de l'œuvre, ou même la vie de l'écrivain. Je ne citerai que celui de Gogol qui, sous la pression quotidienne d'un directeur de conscience fanatique, chercha en vain à racheter par une œuvre édifiante le diabolisme de la première partie des *Ames mortes*. Dans ce cas vraiment extrême, le Surmoi religieux n'a pas réussi à forcer la véritable nature de l'œuvre : Gogol, parfaitement conscient de la nullité littéraire de son travail, mais incapable de triompher de ses scrupules, n'a pu que jeter son manuscrit au feu et sombrer dans le désespoir.

On sait bien que très souvent dans l'histoire, la lutte de l'artiste pour son œuvre ne fut rien de moins qu'une lutte pour la vie. Cela se conçoit : née de facteurs complexes où la nostalgie du paradis narcissique perdu voisine avec les exigences discordantes des pulsions, l'œuvre, produit d'une élaboration synthétique, objet fini, complet, doué d'efficacité, donc puissant, est représentée dans l'inconscient par le phallus, qui est selon Grunberger l'emblème et l'image de l'intégrité narcissique. La preuve nous est donnée qu'il en est bien ainsi dans tous les cas d'inachèvement, de morcellement ou d'interruption qui révèlent un échec ou une insuffisance du rôle fonctionnel de l'œuvre. Il y a peut-être un lien entre ces formes plus ou moins bâtardes d'échec littéraire, qui peuvent, d'ailleurs, donner lieu à de grandes œuvres, et les évolutions morbides organiques que l'on trouve si souvent dans les biographies.

Je me trouve ici ramené au problème de la fonction de l'activité créatrice, problème à quoi Jeanine Chasseguet s'est

1. S. Freud, manuscrit daté du 14-5-1922, *Gesammelte Werke*, vol. 17, S. Fischer Verlag.

MICHEL DE M'UZAN

De l'art à la mort

L'artiste, qui crée dans un moment de saisissement, mis pour ainsi dire hors de lui, le psychanalyste, qui se trouve un instant « saisi » par l'inconscient de son patient, l'être aimant, qui se laisse happer par le mourant, ne sont que des exemples extrêmes de la précarité des limites en quoi l'auteur discerne non pas une disposition nécessairement pathologique, ou un accident purement négatif, mais bien la chance de l'être dans ses efforts pour se construire lui-même et atteindre sa vérité.

Expérience et reconnaissance de l'inconscient : nous sommes ici dans le droit fil de la pensée freudienne la plus irrécusable, celle de l'*inquiétante étrangeté*.

Michel de M'Uzan, membre de la Société psychanalytique de Paris, est aussi l'auteur des *Chiens des rois* et du *Rire et la poussière*.

Arnold Böcklin : "Autoportrait avec la Mort jouant au violon" (détail).
Staatliche Museen, Nationalgalerie, Berlin.
Photo © Jörg P. Anders.



83 XI

A 70013

Extraits de la publication

ISBN 2-07-070013-5