

*Jean Starobinski*

# Trois fureurs

essais

*Le Chemin*

---

*nrf*

Gallimard







© *Éditions Gallimard, 1974.*

## AVERTISSEMENT

*Trois fureurs.*

*Trois nocturnes. Trois possessions. Les études ici réunies concernent, toutes trois, des situations extrêmes, où, tantôt dans la violence, tantôt dans l'inertie, l'individu subit la loi d'un pouvoir supérieur : Ajax massacrant le bétail, le possédé de Gerasa hurlant parmi les rocs et les tombes, la dormeuse abandonnée à l'épouvante.*

*Trois puissances oppressives : Athéna, le démon Légion, l'incube. Figures dans lesquelles est nommé, cerné d'un trait distinct, sur fond de ténèbres, l'ennemi qui dérobe à l'homme la maîtrise de ses actes. Figures hostiles nées peut-être de l'interprétation que nous donnons de nos états d'impuissance. Figures formées aussi par notre désir pervers de nous livrer à plus fort que nous, de nous remettre à une force étrangère, fût-elle maléfique, et de précipiter notre perte — notre délivrance noire — en laissant advenir le pire.*

*Trois aveuglements : la nuée trompeuse enveloppe les yeux d'Ajax, le démon refuse de se soumettre au Sauveur, les paupières de la dormeuse sont closes. Les*

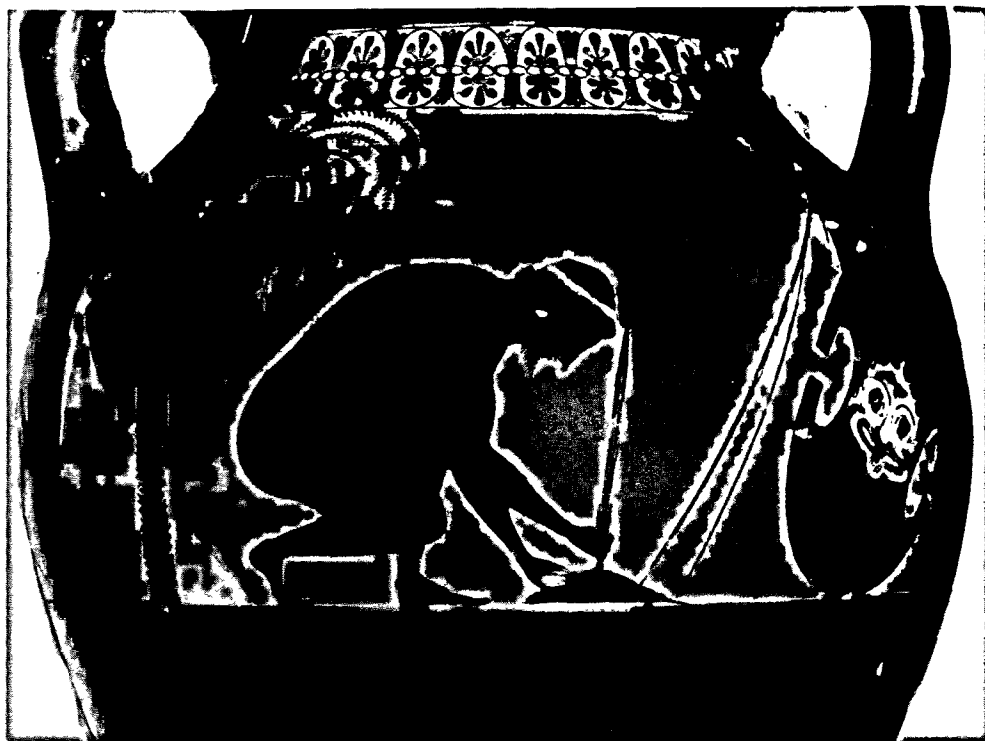
*possédés sont des êtres séparés : ils n'ont plus accès à la lumière. Leur misère, leur faute, c'est d'avoir cessé de s'appartenir en cessant d'appartenir au jour.*

*Mais les trois œuvres montrent aussi le retour — douloureux, triomphant — d'une conscience accrue, la nouvelle naissance du sujet à lui-même, la dépossession surmontée. Après l'éclipse démentielle, Ajax se retrouve lui-même sous la lumière d'un savoir acéré qui exige la mort. Le démoniaque délivré reçoit mission de narrer sa délivrance, et de propager le verbe qui l'a soustrait à l'Ennemi. L'œuvre de Füssli est le témoignage d'une conscience fascinée, mais qui ne cille pas : la réflexion se fait spectatrice de l'aveuglement, elle voit et donne à voir, dans un dessin net, la femme aux yeux fermés, la victime des ténèbres.*

*Un nouveau savoir, une nouvelle parole, un nouveau regard : voilà ce qui est atteint, une fois traversées la fureur et l'absence. Encore faut-il que soient assez vigoureuses les énergies mises au service du retour à soi. Sinon il n'y a pas de traversée, et la fureur n'est qu'engloutissement et dissolution dans la nuit. On discernera ici une raison supplémentaire pour que ces lignes s'intitulent : avertissement.*







*Ajax préparant son suicide.*

Amphore d'Exékias (env. 530 avant J.-C.).  
Boulogne-sur-Mer, Musée communal.

*Photo Henri Devos.*

*L'épée d'Ajax*

*L'Épée d'Ajax* a paru sous une forme abrégée dans *Le Nouveau Commerce*,  
Cahier 12, hiver 1968, p. 47-66.

### *Ce qui mène au suicide*

Les images du suicide, dans la culture d'Occident, oscillent entre deux types extrêmes : d'un côté, le suicide accompli en pleine conscience, au terme d'une réflexion où la nécessité de mourir, exactement évaluée, l'emporte sur les raisons de vivre; à l'opposé, l'égarement démentiel qui se livre à la mort sans penser la mort. Les deux exemples antithétiques pourraient se nommer Caton et Ophélie. Caton se donne la mort dans le plein éveil héroïque et viril<sup>1</sup>; Ophélie, entraînée par son rêve désolé, « comme inconsciente de sa détresse »<sup>2</sup>, s'abandonne et se laisse submerger. Le suicide philosophique, chef-d'œuvre de l'autonomie volontaire, appelle sur lui l'éclat du jour, le rayon de la gloire; fût-il accompli solitairement, il s'expose à

1. « Si c'eust esté à moy à le représenter en sa plus superbe assiete, c'eust esté deschirant tout ensanglanté ses entrailles, plustost que l'espée au poing, comme firent les statueres de son temps » (Montaigne, *Essais* II, XIII).

2. *Hamlet*, IV, VII : *As one incapable of her own distress.*

tous les regards; la raison qui le gouverne requiert l'approbation universelle; nous y trouvons l'image active et mâle du fer retourné contre soi, preuve d'une liberté toujours présente au terme de la bataille perdue. L'image inverse est féminine, passive et nocturne : elle implique la défaite intérieure, la montée de l'ombre, la dépossession; l'être fait retour aux ténèbres originelles et à l'eau primitive.

Entre ces deux exemples si nettement antinomiques, il y a place, à n'en pas douter, pour des cas moins purs, où la mort est appelée tout ensemble par les arguments de la pensée volontaire et par le maléfice du désarroi envahissant. Selon le vocabulaire contemporain : dans l'intervalle entre la raison intacte et la psychose, s'étend la possibilité multiforme de la névrose. On voit foisonner les formes mixtes, c'est-à-dire celles où raison et déraison se mêlent et se confondent, sans qu'il soit possible de les départager. Il arrive que la raison délibérante se mette au service de l'égarément, que la culpabilité produite par le jeu des humeurs s'entoure de prétextes énoncés avec rigueur; la logique, devenue paralogisme, sauve l'honneur en préservant les apparences, mais obéit aux injonctions d'une panique obscure. Le suicide à la Werther, dont l'exemple domine l'âge romantique, appartient à ce domaine trouble. On sait que, dans la réalité, les gestes suicidaires sont rarement attribuables à une cause unique et simple. Ils sont surdéterminés. Le présent oppressif (interprété comme oppressif) et le passé mal oublié, les circonstances « extérieures » et les dispositions

« internes », le choix prémédité et les impulsions subites entrent si étroitement en composition qu'il est difficile, pour les survivants, de prétendre savoir pourquoi un homme s'est tué. On cherche une cause, une clé : on en trouve trop. Le champ est ouvert pour les reconstructions interprétatives.

La ressource du savoir, aujourd'hui, consiste à faire affleurer les forces motivantes dans le déroulement d'un processus analytique. Mais ce processus (faut-il le rappeler?) ne peut avoir lieu que *sur le vif*; il se poursuit entre vifs, dans le dialogue progressif entre les propositions de l'analysant et les contre-propositions de l'analyste, à la recherche d'une image du passé sur laquelle tous deux puissent convenir, et à partir de laquelle un avenir vivable puisse librement s'inventer. Le suicide, qui manifeste le refus de faire face à un futur, est la négation par excellence de l'entreprise analytique : c'en est souvent, on le sait, l'échec retentissant, imputant à l'analyste (à tort ou à raison) la responsabilité d'une irrévocable rupture du dialogue. Pour qui veut le comprendre, le suicide oblige à reconstruire fictivement, avec des matériaux désormais *finis*, une histoire que l'on fera remonter aussi haut que l'on voudra vers l'enfance, mais qui devra nécessairement aboutir au geste destructeur. La fin est désormais connue. Raconter une histoire achevée : il y a là tout ensemble une contrainte et une commodité. La narration est désormais livrée à l'arbitraire d'un narrateur qui, assuré d'aboutir à un événement réel, n'a plus à craindre d'être contredit par celui dont

il parle. Cette licence narrative, greffée sur un dénouement obligé, permet d'agencer les hypothèses et les enchaînements de la façon la plus plausible. Le narrateur ne rencontre plus de résistance : c'est le signe même de la *disparition* de l'interlocuteur. (Tant de récits ingénieusement démonstratifs, dans la littérature psychanalytique, savent d'avance à quels événements ils doivent aboutir, et ressemblent de la sorte à des histoires de suicidés, même si leurs héros sont toujours bien vivants. Quand le narrateur est maître de la conclusion, tout se passe comme s'il tuait son personnage<sup>1</sup>.) A l'aide des concepts de frustration et d'agression, et en faisant jouer les partenaires que toute existence rencontre sur son chemin, le narrateur-interprète d'un destin suicidaire n'a pas de peine à retracer les moments successifs du désir malheureux, du désir voué à devenir désir de la mort. Ainsi se développe un mythe explicatif, une fable vraisemblable, grâce auxquels le non-sens du suicide s'éclaire par le sens d'un récit, et l'instant de la mort par les événements enchaînés d'une dramaturgie interne.

Telle qu'elle est habituellement narrée, cette fable n'a pas pour seul acteur le sujet lui-même. Ce n'est pas l'individu qui décide de disparaître, c'est son surmoi qui le condamne, ou telle autre instance, qu'il ignore et qu'il subit. A qui imputer la responsabilité de la résolution fatale? On nous engagera à ne pas poser cette question. On nous invitera à percevoir une

1. Ou comme s'il le licencierait, le renvoyait guéri (l'anglais médical dit : *to discharge*).

scène qui se joue à plusieurs, entre pulsions, instincts, acteurs masqués intervenant par délégation : le suicide, loin d'être la fin d'un individu, apparaît comme l'effondrement d'un théâtre entier, saboté par la troupe des figures armées qui s'y affrontent.

Qu'une de ces figures soit l'Œdipe de Sophocle, ramené de la personnalité héroïque à l'impersonnalité conceptuelle du nom commun (orthographié avec l'initiale minuscule), voilà qui marque nettement une filiation dramaturgique. La figure dressée à ciel ouvert par le mythe antique — en dehors de tout souci d'explication psychologique — est recrutée pour figurer parmi les schèmes et les universaux d'une psychologie dont le champ d'exploration est l'inconscient, le rapport lacunaire que les individus entretiennent avec leur passé occulté. Une fois accompli le processus d'assimilation qui permet au langage psychologique d'intégrer les figures mythiques parmi ses outils conceptuels, ces figures prennent rang au nombre des forces motrices du comportement individuel; à tout le moins, elles prêtent leur nom à certains états du désir ou à certains vecteurs affectifs, qui orientent le destin psychique des individus.

La figure mythique se trouve ainsi contribuer au bon fonctionnement d'une interprétation naturaliste. Celle-ci, à la limite, se défend d'imputer à un sujet volontaire la responsabilité de ses choix et de ses décisions, pour la distribuer à une pluralité de forces, vis-à-vis desquelles l'individu se trouve à tout moment en situation de main forcée. (Le premier meurtrier du



père a d'avance choisi pour moi : j'en porte l'héritage phylogénétique.) Comment le sujet ne serait-il pas, comme on aime à dire, « mis en question », dès lors que les causes de sa conduite se dispersent à travers une pluralité de mécanismes qui ne connaissent d'autre contrôle que leur mutuelle limitation? La responsabilité — qui ne s'attache plus à personne — n'a plus droit même d'être nommée. Elle cède la place à un déterminisme fragmenté, où le *moi*, quand la théorie ne va pas jusqu'à le nier, n'est plus coextensif à l'ensemble des énergies en lutte.

Une telle théorie est radicalement disculpante : elle dissout la faute morale (considérée comme un vestige d'un discours dépassé) dans une nécessité impersonnelle. Reste-t-il quelqu'un qui puisse soit acquiescer, soit s'opposer à ces déterminismes? Les renforts intérieurs que le sujet voudrait rallier pour sa défense sont soit suspects de trahison, soit déjà pris à revers.

Dans le cas du suicide, la psychologie contemporaine alléguera l'incapacité du sujet à maîtriser ses affects; elle y verra le triomphe d'une culpabilité sado-masochiste; elle incriminera soit l'excès, soit l'insuffisance d'un mécanisme de défense contre l'angoisse. Bref, elle y verra un geste dans lequel s'appesantit le déterminisme. Et elle suspectera de duperie l'argumentation philosophique qui place dans la mort volontaire le dernier recours d'une liberté rebelle aux déterminismes intolérables imposés du dedans ou surgis du dehors.

Ce type d'explication psychologique postule l'uni-

versalité. Il n'exclut pas de sa compétence les figures de la fiction, les êtres fabuleux, et ceux-là mêmes dont le destin lui avait paru assez chargé de sens pour servir de modèle conceptuel. Après avoir emprunté à la tragédie grecque, la psychanalyse veut l'éclairer en retour. Il ne lui suffit pas d'avoir, dans le cas d'Œdipe, retenu une situation exemplaire; elle veut que cette situation relève désormais de sa compétence, c'est-à-dire du système d'explication qu'elle applique aux comportements quotidiens<sup>1</sup>. Cela ne va pas sans violence. Elle analyse les héros de la tragédie comme s'ils avaient affaire à leur inconscient, à leur propre passé vécu, alors que le dramaturge nous les montre aux prises avec les dieux. Elle les traite comme des êtres réels, doués d'une enfance réelle, dont les traumatismes doivent être retrouvés, alors qu'ils n'ont d'existence que dans la parole qui leur est attribuée. A défaut, s'il paraît trop absurde d'explorer l'enfance hypothétique des héros, la psychologie se repliera sur l'enfance du dramaturge. Bref, les figures héroïques migrent d'un lieu dominé par la colère des dieux, pour entrer dans le rang des images qui figurent le danger intérieur constitué par les affects non liquidés. Leur grandeur poétique, la majesté de leurs désastres n'est que la version sublimée d'une mauvaise résolution du conflit familial. En quoi elles contribuent à une catharsis privée, dans un monde déserté par les dieux.

L'interprétation psychologique moderne, dans la

1. Nous avons plus longuement traité ce problème dans « Hamlet et Œdipe » (*La Relation critique*, 1970, p. 286-319).

mesure où elle est disculpante, efface le tragique et lui substitue le pathologique, l'ouverture pragmatique sur les chances du traitement. Tandis que les dramaturges grecs dressaient un caractère (*ethos*) en lutte avec un pouvoir supérieur (*daimon*)<sup>1</sup>, la théorie moderne la plus courante nous invite à considérer l'unité du caractère comme un masque, recouvrant le faisceau des forces intérieures contraignantes, qui portent en elles l'héritage naturalisé des pouvoirs « démoniques » du polythéisme antique. L'homme ne cesse pas d'avoir affaire à plus fort que lui, mais ce *plus fort* est désormais l'ensemble des énergies qui le meuvent, qui le constituent, et qui le déposèdent de la faculté de répondre en son nom propre. Si les psychothérapies classiques (psychanalyse incluse) visent à la récupération de ce *nom propre*, il ne manque pas aujourd'hui d'extrémistes pour qui cette ambition paraît dérisoire et répressive : ils proposent, à la place, un polythéisme des pulsions, qui ne laisse plus personne en scène pour soutenir un affrontement et une responsabilité. Nous voici à l'exact opposé de la dramaturgie antique, où le héros, eût-il été le jouet d'une force supérieure, ne peut se dispenser de payer pour les actes accomplis.

1. L'on se borne ici à renvoyer aux remarques développées dans deux études de J.-P. Vernant : « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque », et « Œdipe sans complexe », in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.



JEAN STAROBINSKI

## Trois fureurs

Jean Starobinski interroge trois figures exemplaires de la folie. Remontant à des documents capitaux, il met en évidence ce qui nous fascine et nous terrorise dans l'aliénation. L'enjeu n'est pas esthétique : il y va de notre principal pouvoir – celui que nous exerçons sur nos actes, et que dissout la *fureur*.

Trois textes sont lus au plus près : l'*Ajax* de Sophocle; le récit de l'Évangile de Marc qui relate l'exorcisme du démoniaque de Gerasa par le Christ; une œuvre picturale enfin, le *Cauchemar* de J. H. Füssli, où l'apparition de l'incube provoque l'effet d'étrangeté inquiétante.

Quelle est la puissance égarante? Un dieu irrité? Un émissaire de Satan? Un désordre dans les humeurs du corps – ce que les Anciens nommaient mélancolie? Mais il faut aussi demander : quelle est la puissance qui peut sauver?

Jean Starobinski, mettant en œuvre son savoir d'historien, de médecin, de critique, se donne tout entier à l'écoute des textes et de leurs relations internes.



9 782070 290383



Extrait de la publication

74-X A 29038

ISBN 2-07-029038-7