

Connaissance
de
L'INCONSCIENT

DIDIER ANZIEU

Le corps de l'œuvre

nrf
Éditions Gallimard

© *Éditions Gallimard, 1981.*

A Annie

AVANT-PROPOS

Ce livre est, du moins je l'espère, à multiple entrée. Si, avant d'entendre mes raisons, le lecteur désire faire connaissance de mes motifs, qu'il commence par le début, qu'il se laisse pénétrer par le climat, que j'ai voulu reconstituer, de la création d'une œuvre, qu'il m'accompagne où je souhaite le mener, tout en restant lucide à l'égard de la rhétorique que je déploie, et qui n'est pas sans rapport annexe à mon sujet. S'il préfère examiner directement ce dont j'ai à le convaincre, s'il veut savoir quelle théorie je développe concernant le travail psychique de la création et ses cinq phases, qu'il lise d'abord la deuxième partie. Enfin s'il aime mieux entrer dans le processus par ses produits, et être conduit à mes idées par des exemples, il s'intéressera en premier à l'analyse du *Cimetière marin*, qui se trouve au milieu de cette deuxième partie, et aux monographies qui constituent la troisième partie. J'y parle d'écrivains : Henry James, Robbe-Grillet, Borges, Pascal, et d'un peintre, Francis Bacon.

Quelques mots sur la perspective dans laquelle je me suis placé. Ma méthode consiste à recouper trois ordres de renseignements : ceux fournis par l'observation de moi-même quand il m'est arrivé de connaître pour mon compte, mais de façon bien fugace, l'une ou l'autre des phases de ce travail créateur ; ceux apportés par des patients en psychanalyse qui se trouvaient à certains moments de leur évolution amenés à faire l'expérience de telle ou telle de ces mêmes phases ; enfin et surtout ceux trouvés au contact des « grandes » œuvres et qui sont, presque toujours, précisément des œuvres qui portent en elles des traces ou des inscriptions du processus qui les a produites.

Quelle portée donner à la théorie de la démarche créatrice que je

propose ? J'ai préféré laisser cette portée ambiguë mais que mon élaboration théorique reste ouverte. Je suis parti de la littérature, plus particulièrement du roman, du conte et de la nouvelle, et j'aboutis à ces essais, qui relèvent d'un autre genre littéraire. Est-ce à dire que les créations picturale, musicale, architecturale, scénographique — qui me sont, il est vrai, moins familières — ou celles, incluant le langage, d'énoncés scientifiques, de systèmes philosophiques, politiques, religieux, suivent d'autres chemins, passent par d'autres phases ? Je crois que le processus créateur obéit à des lois générales, à propos desquelles j'ai fait des hypothèses qu'il faudra soumettre à vérifications, et sans doute à ajustement, dans des domaines différents de celui d'où je les ai tirées. Peut-être l'ordre de succession des cinq phases n'est-il pas immuable, peut-être certains arts ou certains types de créateur recourent-ils, à l'instar du mot d'esprit sur lequel je conclus ce livre, à des circuits plus courts, en trois phases par exemple ?

En revanche, je peux délimiter avec précision mon domaine d'étude. C'est celui de la poïétique, c'est-à-dire de la production de l'œuvre par le créateur. Je laisse de côté l'esthétique, qui concerne l'effet de l'œuvre sur son public. Non pas qu'ici et là je ne sois pas amené à esquisser en passant la description de quelques-unes des illusions que l'œuvre d'art exerce sur les usagers (et qui la font justement reconnaître comme œuvre d'art, plutôt que de pensée) et à opposer ainsi l'illusion du lecteur, du public travaillé par l'œuvre achevée à l'hallucination et au délire de l'auteur travaillé par la création en train de se faire. Peut-être compléterai-je, en un ouvrage ultérieur, ma théorie psychanalytique de la poïétique par une théorie psychanalytique de l'esthétique.

Bien que traitant principalement de littérature, je ne parlerai pas de la poétique, qu'il me semble nécessaire de distinguer de la poïétique. La poétique est le recueil des règles, des conventions, des préceptes relatifs à la composition des divers genres de poèmes, sens qui s'est étendu de nos jours à celle des divers genres de textes. La poétique qui s'intéressait autrefois seulement à la construction des vers concerne maintenant la construction plus générale des énoncés qui exercent sur le lecteur un effet esthétique. La poétique est donc d'une part liée, voire subordonnée, à l'esthétique (tandis que la poïétique en est relativement indépendante) ; et d'autre part, son objet se limite à l'étude des procédés par lesquels l'écrivain exploite certaines propriétés de la langue et de la parole en vue de produire cet effet esthétique. La poïétique, elle, étudie le travail de création dans sa généralité et dans son universalité. Elle s'applique

à la création littéraire de textes à effet esthétique (auquel cas ses explications requièrent la prise en considération complémentaire de la poétique), à celle des textes visant non plus un effet esthétique mais à persuader ou à convaincre, à savoir notamment les œuvres de science et de pensée (auquel cas ses explications requièrent la prise en considération complémentaire de la rhétorique) et à la création d'œuvres d'art non littéraires.

Ma théorie de la poétique est d'orientation psychanalytique. Mais de quelle psychanalyse me suis-je inspiré ? Il y en a en effet tellement de nos jours et qui sont plus « freudiennes » les unes que les autres... Pour m'en tenir à la psychanalyse « appliquée » à la littérature (mais ses concepts, sa technique ne sont-ils pas souvent le reflet de celle impliquée dans la cure ?), j'ai cherché mon chemin entre deux écueils : celui d'une psychanalyse traditionnelle qui limite son investigation au contenu de l'œuvre et le met en rapport avec de supposés fantasmes inconscients de l'auteur ; celui d'une sémiotique qui importe des notions psychanalytiques de façon approximative ou détournée de leur sens. J'entends dire par exemple que c'est le langage qui produirait le texte ou même qu'il y aurait un « inconscient du texte » distinct de celui de l'auteur comme de celui du lecteur. Ces postulats sont peut-être utiles à des linguistes pour mieux cerner les effets, certes incontestables, de la langue sur la parole. Mais dans ma pratique clinique, cet inconscient-là, je ne l'ai jamais rencontré, pas plus que ce langage.

L'inconscient auquel j'ai à faire est une réalité vivante et individuelle. Vivante, car articulée au corps, réel et imaginaire, à ses pulsions, à ses fonctions, aux représentations d'abord sensorimotrices et secondairement verbales que s'en font certaines parties de l'appareil psychique. Individuelle, car tout au long d'une psychanalyse, c'est d'une personne particulière qu'il s'agit, avec son inconscient singulier, avec la multiplicité de ses identifications et des sous-systèmes qui composent son appareil psychique comme un groupe interne. Cette personne me parle ou se tait, elle m'adresse ses rêves, ses souffrances, ses demandes de plaisir. Les paroles, les affects, les transferts qui se produisent sont produits par elle, à partir de zones du corps et de lieux psychiques qu'il convient de distinguer, de repérer. Il n'y a que des inconscients singuliers. Le langage n'a nulle origine divine ou transcendante. Il a été inventé par les êtres humains, il est réinventé par eux dès qu'ils se trouvent dans le double état neurologique et social qui le leur permet. Toute autre perspective expose à l'irrespect de la vie dans son dynamisme

propre, à l'irrespect de la personne dans son individualité biopsychique.

C'est l'inconscient de l'auteur, réalité vivante et individuelle, qui donne à un texte sa vie et sa singularité. C'est l'inconscient du lecteur non pas qui retrouve cette vie et cette singularité, mais plutôt qui lui apporte une nouvelle vie, une autre originalité. Le processus est le même au cours d'une cure entre l'analysant et l'analyste. Coupé de ces deux inconscients, le texte est un simple corps inanimé et anonyme, un corpus de lettres mortes. Un texte réussi est si « parlant » qu'il procure à l'auteur l'illusion qu'il se suffit à lui-même et qu'il pourrait se passer de public pour survivre. Symétriquement il procure au lecteur l'illusion que ce texte existe par lui-même, sans auteur préalable, et que c'est lui le lecteur qui crée ce texte au fur et à mesure qu'il le lit. La colombe du philosophe de Königsberg imaginait que, sans la résistance de l'air, elle n'en volerait que mieux de ses propres ailes. En souvenir d'Emmanuel Kant, je propose d'appeler cette illusion, qui aboutit à confondre la poïétique et la poétique, l'inconscient et l'écrit, l'illusion de légèreté.

PREMIÈRE PARTIE

L'auteur travaillé par la création

ENTRER EN CRÉATION

L'identification héroïque.

J'avertis le lecteur, pour qui s'intéresser à ce qui opère dans l'appareil psychique des créateurs serait espérer entendre quelque grande émotion cogner à la vitre, que la rigueur seule sied à un tel sujet. Freud sera ma première référence, étant un des rares à avoir fourni des documents, nombreux, précis, et point trop falsifiés sur la façon dont l'activité de création le travaillait. Il découvrait la psychanalyse en même temps qu'il se découvrait (aux deux sens du terme) et qu'il dévoilait comment il la découvrait. Freud appartient à cette race d'austères savants germaniques qui, entre la chute, ici, de Napoléon I^{er}, et celle, là-bas, de Guillaume II, ont fondé la physiologie et la philologie, renouvelé la logique, la physique, l'histoire, la philosophie. C'est aux gestes minutieux, aux relevés exacts, aux concepts stricts de l'histologie, de l'anatomie comparée, de la neuropathologie cérébrale que Freud doit la rigueur de l'analyse psychique, son invention propre, dont il n'invente toutefois les concepts fondamentaux que par une rupture épistémologique avec les disciplines précédentes. C'est aussi que, de *La Leçon d'anatomie* et de l'*Autoportrait* de Rembrandt à ce rêve de dissection de son propre bassin qui marque sans doute, en mai 1899, la décision d'achever et de soumettre à publication le livre originaire de la psychanalyse, *L'Interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*), en passant par les fresques de Signorelli à Orvieto où ce même Freud a été fasciné par la collusion de la nudité, de la sexualité et de la mort, court quelque chose que le psychanalyste a en commun avec le médecin, le magicien, l'aviateur, l'explorateur, l'inventeur, et que Daniel Lagache a judicieusement dénommé l'identification héroï-

que. Encore que, je l'évoquerai plus loin, l'identification héroïque soit une réponse grandiose à ce qu'ont eu d'insoutenable des traumatismes anciens et qu'elle soit surtout l'affaire du créateur juvénile, ou du moins commençant.

L'idée du présent ouvrage est, évidemment, de ma part le fruit d'une identification héroïque à Freud. Pour Freud lui-même, a été décisive l'identification à Goethe, homme de science en même temps que poète et écrivain. Comme Goethe, entre trente-sept et trente-neuf ans, avait trouvé, dans son séjour à Rome et à Naples (1786-1788), un renouveau d'inspiration et de style, de même c'est à trente-neuf ans qu'à l'occasion de son premier voyage en Italie pendant l'été 1895, entre le rêve princeps de l'injection faite à Irma (24 juillet 1895) et un voyage éclair à Berlin auprès de son ami Fliess à la fin septembre, que Sigmund Freud, ayant successivement rompu avec Brücke, Meynert et Breuer, ses premiers maîtres, vole de ses propres ailes. Il établit que, chez les sujets normaux, le sens du rêve est un accomplissement de désir, ce qu'on savait déjà des malades ; il écrit d'une traite, dans un état d'exaltation qu'il connaîtra une demi-douzaine de fois encore dans sa vie, le manuscrit (dont la publication sera posthume et le titre apocryphe) de *l'Esquisse d'une psychologie scientifique* : première version de la théorie psychanalytique de l'appareil psychique mais que Freud appelle encore « le système nerveux ». Créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu. Sans cette filiation, et sans son reniement ultérieur, pas de paternité possible d'une œuvre. Icare doit toujours ses ailes à quelque Dédale.

Le « décollage ».

« Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être

mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. Le jour où le jeune Bergotte put montrer au monde de ses lecteurs le salon de mauvais goût où il avait passé son enfance et les causeries pas très drôles qu'il y tenait avec ses frères, ce jour-là, il monta plus haut que les amis de sa famille, plus spirituels et plus distingués : ceux-ci dans leurs belles Rolls-Royce pourraient rentrer chez eux en témoignant un peu de mépris pour la vulgarité des Bergotte ; mais lui, de son modeste appareil qui venait enfin de "décoller" il les survolait¹. » Ce texte a introduit, à son époque, un renouveau métaphorique notable. Au XIX^e siècle, et sans doute antérieurement sous l'influence de l'alchimie, l'analogie courante chez les écrivains et les critiques consistait à rapprocher la création de la transmutation chimique. Proust est d'autant plus frappé par les débuts de l'aviation qu'il a eu une liaison avec un aviateur destiné à disparaître en mer (ce « héros » a été un des modèles du personnage d'Albertine). La citation est extraite du dîner chez les Swann, vers le début d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où le narrateur de la *Recherche* fait connaissance du célèbre romancier Bergotte — c'est-à-dire Anatole France mâtiné de Daudet, de Bourget, de Renan, de Bergson —, personnage dans lequel Proust résume ses principales identifications héroïques et dont la rencontre est censée l'avoir décidé à vouer sa vie à la création littéraire. Dans la réalité, un dîner de ce genre eut lieu entre 1890 et 1892 : Proust avait vingt ans et commençait d'écrire. C'est bien plus tard, autour de quarante-cinq ans, vers 1916, qu'il rédigea le récit de cette rencontre et l'insérera dans son œuvre comme signature des origines.

Cet extrait proustien marque bien la différence entre créativité et création. La créativité se définit comme un ensemble de prédispositions du caractère et de l'esprit qui peuvent se cultiver et que l'on trouve sinon chez tous, comme tendent à le faire croire certaines idéologies qui ont été un temps à la mode, du moins chez beaucoup. La création, par contre, c'est l'invention et la composition d'une œuvre, d'art ou de science, répondant à deux critères : apporter du nouveau (c'est-à-dire produire quelque chose qui n'a jamais été fait), en voir la valeur tôt ou tard reconnue par un public. Ainsi définie, la création est rare. La plupart des individus créatifs ne sont jamais créateurs : ce qui fait la différence, comme le dit Proust

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, éd. de la Pléiade, t. I, p. 555.

de Bergotte, c'est le décollage. Les auteurs qui se sont intéressés à l'étude expérimentale de la créativité ont constaté là un moment de « pensée divergente », celle qui fait l'écart, qui dévie des stéréotypes et des normes, par dissociation d'éléments habituellement associés. Description correcte mais partielle du processus. Pourquoi un être que, dans le meilleur des cas, l'on savait doué et qui lui-même croyait ou non l'être, se met-il, subitement ou au terme d'une longue incubation, à écrire, peindre, composer, énoncer des formules et, ce faisant, à exercer un impact de pensées, de fantasmes et d'affects sur des lecteurs, des spectateurs, des auditeurs, des visiteurs ? Pourquoi s'est-il envolé quand les autres restaient à ras de terre ?

Il ne saurait être question de se contenter des réponses approximatives, proposées par les créateurs eux-mêmes. Créer serait une façon de lutter contre la mort, d'affirmer une conviction d'immortalité, ne fût-ce, comme dit le poète du *Cimetière marin*, que d'une « immortalité laurée ». Ou encore l'homme — on a en effet noté combien jusqu'à présent il y a parmi les créateurs plus d'hommes que de femmes — trouverait une compensation à son incapacité naturelle d'enfanter en mettant au monde des productions culturelles, aptes à plus ou moins survivre par elles-mêmes, comme une illusion, ou un symbole, de descendance. Il y a du vrai dans tout cela, mais qu'il conviendra de préciser et plus encore de compléter.

Travail du rêve, travail du deuil, travail de la création.

Ce sont les extrêmes de l'être humain qui intéressent le psychanalyste : tantôt celui atteint par la névrose ou la psychose dans son plaisir de vivre, dans ses possibilités d'être, d'agir, de penser, et tantôt ceux que pendant la première moitié du XX^e siècle on a encore appelés des génies. Les psychanalystes ont presque autant publié sur les grands artistes, les grands écrivains, les grands savants par lesquels ils se sentent attirés que sur leurs patients. Ce n'est pas seulement pour mieux connaître le fonctionnement de l'homme moyen en le scrutant sous le verre grossissant des anormalités. C'est surtout pour saisir les processus des opérations transformatrices : passage entre la santé mentale et les désordres psychiques, passage entre les désordres psychiques et la guérison, passage entre la créativité et la création.

Une notion psychanalytique demande à être dès maintenant

énoncée : de tels passages résultent d'un « travail psychique ». La première grande découverte freudienne contenue dans *Die Traumdeutung* (le livre, daté de 1900, paraît en novembre 1899) porte sur le travail du rêve. Sur ce modèle, Freud développe pendant quinze ans la compréhension des symptômes névrotiques, celle de la construction de l'appareil psychique chez l'enfant, celle de son fonctionnement normal chez l'adulte. En 1917, *Deuil et mélancolie* annonce le grand chambardement de la topique (le Ça, le Moi, le Surmoi vont remplacer — sans les supprimer — le conscient, le préconscient et l'inconscient) et de l'économique (l'opposition distinctive des pulsions de vie et de mort va élargir celle des pulsions sexuelles et narcissiques). Ici, le travail, non plus du rêve, mais du deuil sert à Freud de repère. Un travail qui dure des semaines, des mois, tandis que celui des rêves n'occupe que quelques minutes. Le travail de la création représente la troisième forme, plus mal connue, du travail psychique : un travail de quelques secondes dans le surgissement de l'inspiration, de quelques semaines dans la conception de la trame, de plusieurs années souvent dans la réalisation matérielle de l'œuvre. Travail du rêve, travail du deuil, travail de la création : telle est la série fondamentale que l'expérience psychanalytique permet de parcourir et où la normalité sert à éclairer la pathologie, non l'inverse. Rêve, deuil, création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises, internes et externes, une régression à des ressources inemployées qu'il ne faut pas se contenter d'entrevoir mais dont il reste à se saisir et c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur, ou, si la régression ne trouve que du vide, c'est le risque d'une décompensation, d'un retrait de la vie, d'un refuge dans la maladie, voire d'un consentement à la mort, psychique ou physique¹.

Tout travail opère une transformation. Le travail du rêve transforme un contenu latent en contenu manifeste, que l'élaboration secondaire modifie à son tour. Le travail psychique de création dispose de tous les procédés du rêve : représentation d'un conflit sur une « autre scène », dramatisation (c'est-à-dire mise en images d'un désir refoulé), déplacement, condensation de choses et de

1. Sur la dynamique intra- et interindividuelle de la crise, cf. la contribution de René Kaës à l'ouvrage collectif qu'il a dirigé, et auquel j'ai contribué, sur *Crise, rupture et dépassement*, Dunod, 1979.

mots, figuration symbolique, renversement en son contraire. Comme le travail du deuil, il se débat avec le manque, la perte, l'exil, la douleur ; il réalise l'identification à l'objet aimé et disparu qu'il fait revivre, par exemple, sous forme de personnages de roman ; il active les secteurs endormis de la libido, et aussi la pulsion d'autodestruction. Mais même si une œuvre d'art ou de pensée résulte de l'élaboration d'un rêve ou d'un deuil, cette élaboration « tertiaire », pour reprendre une expression d'André Green, redistribue autrement l'interaction des processus psychiques primaires et secondaires. C'est cet « autrement » que le présent livre veut tenter de cerner.

Crise et création.

Le rêve est le signe d'une mini-crise, en même temps que sa résolution, souvent partielle et provisoire. Sinon pourquoi éprouverions-nous le besoin de nous remémorer nos rêves, de les raconter à nos proches, de chercher à les comprendre ? Il arrive — signe d'une crise potentielle plus importante — qu'un rêve nous mette dans un climat intérieur confus, désagréable, irrité, qui dure tout le jour. Et que dire du rêve d'angoisse, à plus forte raison du cauchemar, de la terreur nocturne, qui laissent le sujet désarmé, voire dissocié par le conflit porté brutalement à sa conscience ? Le travail du deuil est un signe, plus patent encore, d'une crise intérieure (et souvent aussi relationnelle), d'une durée généralement plus longue, mais dont la gamme de gravité croissante recoupe celle que je viens d'ébaucher à propos du rêve. Une conversation, un rêve suffisent parfois à résoudre la souffrance provoquée par la perte d'un être aimé. A l'autre extrémité, c'est le risque de sombrer dans la mélancolie. Les crises créatrices me semblent se distribuer selon un continuum analogue. L'inspiration peut surgir inopinément, comme un rêve que le futur créateur fait les yeux ouverts (elle survient même parfois sous forme d'un rêve nocturne) et dont il lui suffit d'enregistrer le message et de conserver le dynamisme jusqu'à l'achèvement rapide du travail de composition. L'inspiration peut le mettre dans un état second et le retour à la réalité lui poser des problèmes plus ou moins durables. Enfin l'angoisse, la souffrance, la terreur, le vide intérieur peuvent être tels que la création apparaisse comme la seule autre issue, à la fois possible et impossible.

DIDIER ANZIEU

Le corps de l'œuvre

**Essais psychanalytiques
sur le travail créateur**

Les nombreuses contributions de la psychanalyse à l'esthétique se sont surtout attachées à l'interprétation du contenu fantasmatique des œuvres ou à la psychopathologie des auteurs. Si féconds qu'aient été en leur temps ces travaux, ils laissaient sans réponse les questions que pose toute œuvre d'art : l'effet de captation qu'elle produit, les affects et les identifications qu'elle suscite, le dévoilement du réel qu'elle opère.

Pour saisir de tels effets, on doit interroger moins le produit fini que l'expérience et le processus d'où résulte ce produit. Tout comme le rêve suppose un « travail », non visible, tout comme l'épreuve de la perte engage un douloureux « travail de deuil », l'œuvre d'art et de pensée est tout entière traversée par un travail créateur. Bien plus, son originalité et son pouvoir sur nous tiennent à ce qu'elle figure ce travail dans sa forme et dans son style. Le corps de l'œuvre — et non le seul texte — est l'œuvre elle-même.

Trois parties dans cet ouvrage. D'abord, une clinique et une théorie du travail créateur, où le cas de Freud est pris pour paradigme. Ensuite une analyse, menée à partir du *Cimetière marin*, « poème de la création du poème », qui permet à l'auteur d'y différencier cinq phases : l'état de saisissement, l'appréhension d'un représentant psychique inconscient, sa transformation en code organisateur, la donation d'un corps à ce code, l'affrontement imaginaire puis réel à un public. Enfin, venant préciser et affiner le modèle théorique, quelques monographies : sur une nouvelle d'Henry James et le dédoublement, sur les contes et codes de Borges, sur la détresse et les toiles de Francis Bacon, sur les romans de Robbe-Grillet et les techniques de la pensée obsessionnelle. Autant de lectures psychanalytiques qui nous font effectuer un aller et retour entre l'opacité de la création et la complexité de l'intelligible.

Une « poétique » psychanalytique serait donc possible ?



9 782070 255320



81-IX A-25532

ISBN 2-07-025532-8