

Gradiva (2007), 2 (X): 145-159

Le créateur littéraire et la fantaisie (*)

HENK HILLENAAR (**)

Le créateur littéraire et la fantaisie est le texte d'une conférence prononcée par Freud à Vienne le 6 décembre 1906 et qui a eu un certain retentissement à l'époque. Son accueil par le public ce jour-là et, le lendemain, par le grand journal viennois *Die Zeit*, contraste avec celui que *L'Interprétation des Rêves* avait reçu sept ans plus tôt¹. Après le silence, la réticence, c'est désormais la reconnaissance, le début même d'une certaine renommée. Le texte de cette conférence s'insère dans le cadre des études que Freud a lancées depuis quelques années et qu'il appelle 'psychologie appliquée' (*angewandte Seelenkunde*), auxquelles participent des gens comme Abraham, Jung, Jones, Rank et Pfister. Lui-même va bientôt publier sa *Gradiva* dans cette collection².

Ce succès auprès du public viennois s'explique assez facilement. Dans *Le créateur littéraire et la fantaisie*, nous reconnaissons l'originalité et la qualité de la *Traumdeutung*, mais nous n'y rencontrons plus ce qui avait pu inquiéter ceux qui s'étaient aventurés dans le grand livre de 1900. Freud, cette fois-ci, ne parle ni inconscient, ni sexualité. Ce qui avait fait scandale dans l'analyse du rêve nocturne a disparu dans celle du rêve diurne. Ce dernier – ou rêve éveillé, ou fantaisie: ces trois expressions indiquent ici le même phénomène – concerne les rêveries auxquelles nous nous livrons parfois, construisant autour de notre

(*) In Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, coll. Folio Essais, Gallimard 1985, trad. Bertrand Féron.

(**) Amsterdam, Pays Bas.

¹ Cf. Marcos Aguinis, 'A Masterpiece of Illumination', in Spector Person, Fonagy and Figueira, *On Freud's 'Creative Writers and Day-dreaming'*, Yale University Press, 1995.

² En 1906. En 1905 il avait publié les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, et *Le mot d'esprit*.

moi et ses désirs un monde à part, loin de la réalité et de ses bruits, loin surtout de toute autoréflexion³. Dans l'analyse de ce phénomène, un autre grand thème freudien fait désormais tout le travail, celui, bien plus facile à saisir, de l'enfance et de ses jeux. L'inconscient et la sexualité, on les devine parfois en lisant cette conférence, mais ils n'y apparaissent pas vraiment. Le jeu de l'enfant et ses remplaçants occupent ici toute la scène.

Freud avait déjà parlé du rêve éveillé dans *L'interprétation des rêves*, et même avant. Frère inoffensif du rêve nocturne, il y apparaissait comme le précurseur possible de l'hystérie, mais cette thématique-là a également disparu ici. Le rêve éveillé annonce désormais l'art et la littérature, c'est cette intuition très féconde que Freud nous présente dans *Le créateur littéraire et la fantaisie*. Nous y rencontrons l'autre visage du sévère maître de l'angoisse et de l'instinct de mort: un visage plus positif, souriant aussi parfois. Le cauchemar est devenu jeu, la pathologie a fait place à la créativité.

LE RÊVE ÉVEILLÉ

Le texte, une série d'idées au sujet du rêve éveillé, est assez fragmenté et commence par une '*captatio benevolentiae*', quelques mots pour gagner la bienveillance de l'auditoire: 'Nous autres profanes', dit Freud, se déclarant ignorant en matière d'art, et supposant que son public sera son complice. Puis il introduit la distinction classique, celle du titre, qui reviendra tout au long du texte: il y a, d'une part, la 'matière littéraire', la fantaisie dont l'auteur de la *Traumdeutung*⁴ est censé savoir quelque chose et, de l'autre, 'l'essence de l'art', 'la mise en forme poétique'. Sur ce grand 'secret', que Freud repoussera tout au long de son texte – 'je vais en parler' –, il ne dira en effet que quelques mots, tout à fait à la fin de la conférence. Pour la présentation de ses idées sur la fantaisie, qui constitue la première moitié et également une bonne partie de la seconde moitié de son exposé, Freud adopte un certain ordre, celui qu'il a dû apprendre en classe, en étudiant l'*inventio*' de la rhétorique. Les différents alinéas semblent répondre aux questions, disparates mais offrant néanmoins un soutien, que propose cette rhétorique à qui cherche

³ Dans la 5e *Satire* d'Horace nous lisons déjà cette jolie description du rêve éveillé: '*Ibam forte Via Sacra, sicut meus est mos, / Nescio quid meditans nugarum, totus in illis*'.

⁴ Pour notre commentaire nous nous servons non seulement de *L'Interprétation des rêves*, mais aussi du *Rêve et son interprétation*, qui en est comme le résumé, et des *Leçons de psychanalyse* que Freud donnera vingt ans plus tard et où il reprendra et précisera beaucoup de ses idées concernant le rêve.

des idées pour traiter un sujet quelconque: ‘*Quis* (qui?), *quid* (quoi?), *ubi* (où?), *quibus auxiliis* (par quels moyens?), *cur* (pourquoi?), *quomodo* (comment?), *quando* (quand?).

Freud lance d'emblée l'idée clé qui va inspirer tout son texte: Chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, il se crée son monde à lui. En jouant, il arrange les choses qui composent sa réalité quotidienne suivant un ordre nouveau, à sa convenance. Dans la *Traumdeutung* Freud avait comparé le poète aux architectes romains qui utilisent les pierres des ruines antiques pour construire leurs palais baroques. L'enfant en fait autant dans son jeu. Les structuralistes des années soixante-dix – Roland Barthes par exemple – ont fait leur miel de cette idée: déconstruction suivie de construction de quelque chose d'autre, d'une nouvelle création. Cette façon de procéder se voit aussi bien chez l'enfant que chez l'artiste. Tous les deux, ils vivent dans une deuxième réalité, intérieure, qui n'est qu'à eux, et qu'ils prennent souvent plus au sérieux que la première, la 'vraie' réalité. D'où la constatation de Freud que l'opposé du jeu n'est pas le sérieux mais la réalité.

Parlant des moyens dont se servent l'enfant aussi bien que l'artiste, Freud ajoute un élément important: tous deux dotent leurs créations de grandes quantités d'affect accompagnées de plaisir. L'un des mystères de l'art est que celui-ci procure une jouissance, même si l'artiste prend comme sujet quelque chose qui dans la réalité est pénible ou même insupportable. C'est pourquoi en langue allemande la tragédie a pu être appelée '*Trauerspiel*', littéralement 'jeu du deuil'. Jeu et réalité concernent les mêmes choses ou 'objets', mais à des distances différentes. Ils ont sur nous des effets opposés: dans l'art, le corps qui souffre peut se transformer en un corps qui éprouve du plaisir. De même, quand l'enfant sera devenu adulte et qu'il disposera du langage réfléchi, il pourra, grâce à cette distance intérieure, ne pas prendre au sérieux la réalité qui l'entoure et le chagrine si souvent. Il pourra la transformer en source de plaisir. Ce sera là le travail de l'humour sans lequel la vie est souvent difficile à supporter. Sur ce phénomène Freud vient d'écrire une étude fort originale, intitulée *Le mot d'esprit*, dont il rappelle ici l'idée centrale.

Puis le texte parle de la différence entre la fantaisie de l'enfant et celle de l'adolescent. Le premier a besoin d'étayer ses rêves sur des objets réels dans son entourage. Sa fantaisie est limitée, il vit encore dans le monde de la mère où seul le visible et le tangible comptent. L'adolescent, lui, abandonne cet appui sur le réel immédiat. Tout l'espace et même tout le temps lui appartiennent désormais. Aussi il 'se livre tout entier' à ses fantaisies, dit Freud. Il bâtit des châteaux en Espagne, l'enfant par contre n'est capable que de bâtir des châteaux de sable. Chose aussi importante, la vraie fantaisie ne connaît pas, dans son stade initial, de retour sur soi. Elle est passive, laisse venir, suspend toute réflexion. Au moment du réveil, où la réflexion intervient tout de même dans ce processus, l'enfant, nous dit

Freud, n'a pas honte de ses fantaisies; l'adulte par contre, a honte, lui, il 'préfererait confesser ses fautes plutôt que ses fantaisies'. Honte et culpabilité sont les deux sentiments qui ébranlent la machine du désir, et qui mettent ainsi la réflexion en marche. Dans la *Traumdeutung* le corps du rêveur est souvent un corps coupable, mais celui qui se laisse emporter par un rêve éveillé se sent, après coup, surtout honteux.

Freud s'arrête ensuite aux motifs, au *cur* ou pourquoi du rêve éveillé? Car l'enfant a d'autres motifs, beaucoup plus simples, que l'adolescent ou l'adulte: 'l'enfant joue à être grand'. Par contre, les motifs de l'adulte sont souvent ressentis par lui ou elle comme infantiles ou interdits. D'où sa honte. La distinction entre 'adolescent' et 'adulte'⁵ va permettre à Freud d'arriver au cœur de son sujet: Comment en effet savoir ces motifs? Comment pénétrer dans les soubassements de la fantaisie humaine? À cette question Freud répond en nous renvoyant aux œuvres des grands auteurs. Et il cite Goethe: 'La déesse Nécessité' a donné pour charge aux auteurs 'de dire ce qu'ils souffrent et de quoi ils se réjouissent'. L'écrivain doit écrire, comme l'enfant doit jouer et comme l'adolescent doit se laisser aller à ses fantaisies. Mais c'est grâce aux grands auteurs que nous pouvons pénétrer dans le for intérieur de l'homme. Freud ne pense donc pas en premier lieu à sa propre découverte, la psychanalyse, comme à la porte d'entrée dans la psyché humaine. C'est que la psychanalyse doit, elle aussi, ses principales découvertes à des créateurs comme Sophocle, Shakespeare, Dostoïewski et tant d'autres. La littérature précède et instruit très souvent la psychanalyse. Les successeurs de Freud ont tiré de ces considérations un motif supplémentaire. En deçà ou au-delà des motifs propres de notre fantaisie – et de notre écriture – il y a le grand motif 'originel' de toute création: nous voulons et devons représenter, reproduire notre expérience intérieure. Cette 'pulsion' ou '*representation drive*' (Christopher Bollas) fait partie de notre être. Becket, que l'on ne saurait suspecter d'être trop optimiste, disait à ce propos: 'Écrire, c'est la joie!'

Enfin le 'pourquoi' fait place au 'comment', le *cur* au *quomodo*. Freud écrit: 'Faisons connaissance avec quelques-uns des caractères de la fantaisie', comment se présente-t-elle à nous? Cette fois-ci, la référence aux découvertes de *L'Interprétation des rêves* s'impose. Car derrière rêves diurnes et rêves nocturnes, Freud voit le même moteur: le désir insatisfait. Aussi répète-t-il l'une des grandes idées de sa *Traumdeutung*, à savoir qu'il n'existe au fond que deux formes de désir, et donc de fantaisie: la première concerne l'ambition, la seconde l'érotisme. Ambition,

⁵ Enfant, adolescent, adulte: il va de soi que ces trois stades n'existent pas à l'état pur, qu'ils s'interpénètrent.

surtout masculine d'après lui, et érotisme, surtout féminin, nous mènent, bien entendu, au complexe d'Œdipe, mais Freud ne va pas jusqu'à le mentionner ici. L'érotisme n'en remonte pas moins au temps de l'enfance, de la mère, de la proximité, au mouvement 'métonymique' dans l'imagination puis dans le langage, tandis que l'ambition est surtout liée au temps où le père nous fait rencontrer l'autre, et où le jeu d'images et de paroles qui en résulte, est celui, entre différence et ressemblance, de la métaphore.

LE RÉCIT DE DEUX RÊVES ÉVEILLÉS

Pour illustrer ces dires, Freud évoque la fantaisie d'un jeune ambitieux, celle d'un Viennois de 1900 qui construit son château en Espagne en rêvant la carrière classique: plaire à l'employeur, se rendre indispensable à ce dernier, épouser sa fille et finalement diriger la maison. La littérature mondiale abonde évidemment en exemples de ce genre, en fantaisies aussi bien érotiques qu'ambitieuses. La littérature française présente même le cas d'un auteur qui cite deux rêves éveillés consécutifs illustrant presque littéralement l'hypothèse de Freud. Ils se trouvent dans les *Fables* de La Fontaine: deux poèmes qui sont comme frère et sœur non seulement par leurs histoires respectives – délicieuses, pleines d'ironie – mais aussi par l'analogie entre les procédés de versification dont ils se servent.

La première fable est celle, bien connue, de l'ambitieuse laitière et son pot au lait. Elle raconte au féminin et poétiquement ce que Freud évoque, prosaïquement, dans l'histoire de son jeune Viennois.

La laitière et le pot au lait

Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait
Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.
Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.
Notre laitière ainsi troussée
Comptait déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait, en employait l'argent;
Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée,
La chose allait à bien par son soin diligent.
'Il m'est, disait-elle, facile
D'élever des poulets autour de ma maison;

Le renard sera bien habile
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
Le porc à s'engraisser coûtera peu de son;
Il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable;
J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau?
Perrette là-dessus saute aussi, transportée:
Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée.
La dame de ces biens, quittant d'un œil marri
Sa fortune ainsi répandue,
Va s'excuser à son mari,
En grand danger d'être battue.
Le récit en farce en fut fait;
On l'appela le Pot au lait
Qui ne fait châteaux en Espagne?
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.
Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux;
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes:
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi;
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi;
On m'élit roi, mon peuple m'aime;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant:
Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis Gros-Jean comme devant.

(La Fontaine, *Fables*, livre VII, 10)

Perrette s'adonne tout entière à son rêve. Elle sort de la réalité quotidienne et invente des lendemains qui chantent. La jeune femme ne fait que 'penser', associer, elle ne réfléchit pas: son réveil, le retour sur elle-même sera provoqué par la réalité, un 'accident' faisant soudainement irruption dans ses belles 'pensées'. À ce moment-là seulement l'ingénue ambitieuse 'rentrera en elle-même'. L'ambition est toujours un jeu avec l'inconnu, et donc avec la métaphore. Dans sa fable, qui enchaîne plaisamment – dans un mouvement métonymique – toute une série d'objets rêvés, La Fontaine n'utilise qu'une seule métaphore, mais celle-ci résume tout le contenu de son rêve: c'est celle de la fortune. Perrette est la femme qui veut

faire fortune. Ce mot dit son désir, son aspiration vers l'inconnu. Cette fortune se répandra bientôt à ses pieds sous la forme d'une flaque de lait, c'est-à-dire de dure réalité.

Comme toujours, la métaphore s'appuie sur la métonymie, l'inconnu sur le connu. Ce rêve-poème sur la fortune est en fait une chaîne métonymique, avec l'argent – la fortune en herbe – comme intermédiaire. Le lait mène aux œufs, donc à une couvée, puis à un cochon, et enfin à une vache et son veau. Et nous comprenons que, sans le petit saut de 'transport' qui cause le réveil, Perrette se serait égarée bien plus avant encore dans l'inconnu, loin de la maison où tout commence. Dans la morale de sa fable, le poète lui-même se charge de ce saut dans l'inconnu. Le rêve de Gros-Jean va jusqu'au trône royal...

La métaphore, figure de la relation à l'inconnu, concerne le domaine du père, celui qui vient déranger le monde connu, protégé, sécurisant de la mère. Le père fait une apparition dans le poème, sous la figure du mari qui risque de battre sa femme, de la traiter comme un enfant. Aussi vit-elle un scénario paternel, celui de faire carrière, de faire mieux que les autres, et le mari-père est là au besoin pour la punir. La morale n'en reste pas moins: 'Chacun songe en veillant, il n'est rien de plus doux'. Freud ne saurait mieux dire.

Pour un rêve éveillé plus enfantin, il faut lire la fable suivante où La Fontaine opère dans un autre registre:

Le curé et le Mort

Un mort s'en allait tristement
S'emparer de son dernier gîte;
Un curé s'en allait gaiement
Enterrer ce mort au plus vite.
Notre défunt était en carrosse porté,
Bien et dûment empaqueté.
Et vêtu d'une robe, hélas! qu'on nomme bière,
Robe d'hiver, robe d'été,
Que les morts ne dépouillent guère.
Le pasteur était à côté,
Et récitait, à l'ordinaire,
Maintes dévotes oraisons,
Et des psaumes et des leçons,
Et des versets et des répons:
'Monsieur le Mort, laissez-nous faire,
On vous en donnera de toutes les façons;
Il ne s'agit que du salaire.'

Messire Jean Chouart couvait des yeux son mort
Comme si l'on eût dû lui ravir ce trésor,
Et des regards semblait lui dire:
'Monsieur le Mort, j'aurai de vous
Tant en argent, et tant en cire,
Et tant en autres menus coûts.'
Il fondait là-dessus l'achat d'une feuillette
Du meilleur vin des environs;
Certaine nièce assez proprette
Et sa chambrière Pâquette
Devaient avoir des cotillons.
Sur cette agréable pensée,
Un heurt survient: adieu le char.
Voilà Messire Jean Chouart
Qui du choc de son mort a la tête cassée:
Le paroissien en plomb entraîne son pasteur;
Notre curé suit son seigneur;
Tous deux s'en vont de compagnie.

Proprement toute notre vie
Est le curé Chouart, qui sur son mort comptait,
Et la fable du *Pot au lait*.

(La Fontaine, *Fables*, Livre VII, 11)

Cette fable a été inspirée par un 'fait divers' arrivé aux environs de Versailles où un curé s'était fait tuer au cimetière par la lourde bière de l'un de ses riches paroissiens qui s'était mise à glisser et lui était tombée sur la tête. La Fontaine n'a rien inventé sauf, bien entendu, le rêve éveillé du pauvre curé.

Perrette, à son éveil, se sentait coupable. Le curé Chouart, s'il avait pu se réveiller, aurait sans doute éprouvé de la honte. Son rêve ne le lance pas dans l'inconnu. Il ne s'intéresse qu'à ce qu'il voit. Il 'couvait des yeux son mort [...] comme un trésor', écrit La Fontaine. Freud constate que les rêves d'enfant ont besoin de s'étayer sur le réel autour d'eux, tandis que l'adolescent, et l'adulte après lui, n'ont plus besoin de cet appui, mais laissent leur fantaisie partir au loin. Pour l'enfant imagination et mémoire⁶ coïncident pratiquement, plus tard

⁶ Chose curieuse ou coïncidence remarquable, le mot 'mémoire' nous montre un 'moi' entouré et protégé par les syllabes 'me' et 're' qui nous renvoient à la 'mère'...

cette même imagination suit son propre cours, vers l'inconnu, prenant toujours appui sur la mémoire, mais construisant à partir d'elle un monde intérieur tout autre. Perrette fait ce dernier type de rêve, tandis que notre curé, lui, pour le contenu de son rêve, s'en tient au monde de l'enfance.

Aussi le texte ne comporte-t-il aucune métaphore importante, tout est en métonymies, figure de la proximité, de la mère, celle qui est à l'origine de tout érotisme. Le jeu merveilleux des sons et des rythmes – le chant maternel de la langue – semble encore plus important ici que dans le poème qui précède. Aussi l'érotisme du curé prend-il un caractère très régressif. Le texte résume même à sa façon tous les stades infantiles de la sexualité: L'oralité se manifeste dans le goût du vin, l'analité dans l'obsession avec l'argent, le coût, le trésor, et une sexualité enfantine dans les 'agréables pensées' au sujet des jeunes filles et leurs cotillons. Tout s'achève de nouveau avec une irruption du réel dans ce rêve éveillé, irruption, dirait-on, de la mère dévorante, sans père à ses côtés qui, finit par prendre le visage de la mort. Heureusement, l'humour du poète est tel que le sourire au sujet de la condition humaine l'emporte ici de loin sur toute autre considération. Notre plaisir augmente encore lorsque nous lisons la morale du poète: La Fontaine dit, plus de trois siècles avant Freud, poétiquement tout à fait la même chose que ce dernier. Là où Freud affirmait qu'il n'y avait à proprement parler que deux sortes de rêves, nourris soit par l'ambition, soit par l'érotisme, La Fontaine, lui nous assure que:

'Proprement toute notre vie
Est le curé Chouart, qui sur son mort comptait,
Et la fable du *Pot au lait*.'

CRÉATEUR ET CRÉATION

'En voilà assez sur la fantaisie', écrit Freud en passant au second volet de son diptyque, voyons maintenant le créateur littéraire. Cependant, celui-ci aussi, il va le décrire presque exclusivement par le biais de la fantaisie. Car si les auteurs constituent notre principale source d'information au sujet de la fantaisie humaine, la question reste de savoir où ces derniers trouvent leur bien? Ici Freud se heurte à un vieux problème ou plutôt à un préjugé qu'il ne résoudra pas vraiment. Car dans son expérience et ses théories de médecin, une riche fantaisie semble renvoyer à la névrose, ou même à la psychose, dans certains cas aussi à la perversion. Son horizon avant tout scientifique, psychiatrique, ne lui permet pas de croire que la libre fantaisie pourrait mener à quelque chose de vraiment positif. Il n'empêche qu'on peut difficilement voir en Sophocle et Shakespeare des névrosés. Pour se tirer d'embarras, Freud invente une distinction assez inattendue mais qui va le sauver. Il présente, d'un côté, les anciens auteurs qui travaillent sur un matériel

tout fait, traditionnel – mythes, légendes, contes – et, de l'autre, ceux qui, dit-il, 'créent librement'. Ces derniers, il n'arrive pas à leur accorder le même sérieux qu'aux premiers. L'auteur qui invente tout est gouverné, pense-t-il, par 'sa majesté le Moi, héros de tous les rêves diurnes comme de tous les romans', invulnérable, égocentrique et donc, devons-nous ajouter, névrosé. Aussi, à partir d'ici, le texte nage dans l'ambiguïté. Faut-il retrouver dans chaque auteur une part d'héritage de ces anciens mythes et récits, ou serait-il tout de même possible de se livrer à ses fantaisies sans s'égarer dans la névrose? Freud nous fournit là-dessus une série d'observations et d'idées, mais pas de véritable réponse. Ces questions-là, compliquées, concernant la créativité seront traitées et approfondies par des auteurs qui viendront après lui. Ceux-ci n'en seront pas moins inspirés pas les intuitions que Freud leur aura suggérées ici.

Freud donne ensuite des précisions sur ce genre de 'romans égocentriques' où toutes les femmes sont amoureuses du héros en où les autres personnages sont soit les auxiliaires de ce dernier, soit ses ennemis. Ici son approche fait penser aux analyses actantielles qui seront populaires vers les années 1970. Mais Freud, qui a lu Zola, Conrad Ferdinand Meyer et surtout Jensen, réalise que ses schémas risquent de paraître trop simplistes. Dans le cas d'un roman psychologique plus compliqué, déclare-t-il, l'auteur 'scinde son moi en moi partiels' et 'il personnifie les courants conflictuels de sa vie psychique en plusieurs héros', vivant des scénarios très 'variés'. La même chose arrive parfois, pense-t-il, dans nos rêves éveillés. Puis il rappelle son hypothèse centrale: ce qui compte avant tout, c'est que l'œuvre soit un accomplissement de désir, et que ce désir dérive d'un souvenir d'enfance. 'Ne vous effrayez pas', ajoute-t-il, se souvenant sans doute des réactions 'effrayées' qu'a suscitées sa *Traumdeutung*: Ma théorie est féconde. Il doit penser à ses propres analyses d'œuvres littéraires, plus spécialement de *La Gradiva* de Jensen qu'il va bientôt publier. Mais l'idée qui lui tient le plus à cœur dans cet essai reste celle du souvenir d'enfance et du jeu enfantin, essentielle pour comprendre aussi bien le rêve que l'œuvre d'art.

Ce n'est qu'à la dernière page de son essai que Freud aborde enfin la 'création' à proprement parler, '*l'ars poetica*'. Pas cependant pour y détecter une quelconque technique littéraire, qui n'est pas son affaire. En tant que psychanalyste il s'intéresse aux 'effets d'affect' dans le texte, qu'il identifiera un jour comme effets de 'transfert'. Comment la technique de l'artiste arrive-t-il à les créer? Freud hésite de nouveau, puis parle de la voie du plaisir, de la jouissance. 'Le rêveur, écrit-il, cache sa honte, l'écrivain joue ses jeux et donne du plaisir'. 'C'est là son secret le plus intime.' Arrivé là, Freud lance tout de même quelques idées sur le travail de l'écrivain. Celui-ci a recours, pense-t-il, à deux sortes de moyens. Le premier concerne de nouveau la fantaisie: il 'atténue les caractères du rêve égoïste diurne'. C'est

ce que nous voyons arriver dans l'œuvre des grands romanciers de 19e siècle, où les personnages sont désormais aussi compliqués que ceux de la vie 'réelle'. Le second moyen consiste à donner, par son art, son style, un plaisir purement formel et esthétique, une 'prime de séduction'. Freud l'appelle 'plaisir préliminaire', c'est-à-dire un plaisir qui en rend possible un autre plus grand, émanant de sources plus profondes, 'un relâchement de tensions siégeant dans notre âme'. Le plaisir que procure la littérature peut nous rendre plus libres, comme doit le faire aussi la psychanalyse.

En fait, ce genre d'intuitions et d'idées, aussi bien dans *Le créateur littéraire et la fantaisie* que dans *L'Interprétation des rêves* ne prouveront leur fécondité que bien plus tard.

L'ESSENTIEL EST DANS L'ASSOCIATION LIBRE

Depuis 1960 environ *L'Interprétation des rêves* s'est révélée être l'une des principales sources pour connaître les lois qui gouvernent non seulement les rêves et la fantaisie humaine, mais aussi le discours littéraire et ses artifices. Freud aurait sans doute été étonné d'apprendre cela. Il ne pensait nullement que les découvertes de son livre, notamment celles qu'il a baptisées condensation et déplacement, puissent servir à pénétrer le mystère de la création. Car – et c'est le grand mérite de certains linguistes comme Roman Jakobson ou structuralistes comme Gérard Genette, et bien sûr, de Lacan – l'étude des principaux mécanismes du rêve a montré que ceux-ci sont analogues aux mécanismes qui gouvernent l'imagination et le langage humains. Condensation et déplacement se retrouvent en effet dans toutes les opérations de notre esprit, aussi bien dans nos rêves éveillés que dans la littérature, la peinture et d'autres manifestations artistiques.

Car la grande découverte de Freud n'est pas, malgré le titre de son ouvrage, l'interprétation des rêves. Celle-ci a toujours existé, et pas seulement dans notre monde occidental. Lévi-Strauss l'a découverte, il y a cinquante ans, chez les Hurons et les Iroquois. Les Senoi, une tribu en Malaisie, en ont même fait le centre de leur civilisation. Non, la grande découverte de Freud a été d'utiliser, pour son interprétation des rêves, l'association des idées et les mécanismes qui y jouent. Freud interprète le rêve par le rêve, c'est-à-dire en demandant au rêveur d'associer – de 'rêver' – à leur propos. C'est ainsi que Freud a vu les mêmes mécanismes à l'œuvre un peu partout dans notre esprit, non seulement dans le rêve nocturne et le rêve éveillé, mais aussi dans nos discours, qu'ils soient littéraires ou non, et même dans les habitudes de notre existence quotidienne. Peu de découvertes semblent avoir autant contribué au progrès des sciences humaines. Avec l'association et ses lois nous sommes au centre non seulement de la psychanalyse mais plus

encore du fonctionnement de notre esprit à tous les niveaux. La psychanalyse y devient anthropologie.

Du reste, pas plus que l'inconscient, Freud n'a découvert le phénomène 'association d'idées'. Il a vu comment nous pouvons nous en servir d'une façon originale. Le penseur qui a été le premier à signaler l'existence en notre for intérieur des mécanismes de l'association, a été le philosophe écossais David Hume, au dix-huitième siècle, dans son *Essai sur l'entendement humain*. Hume distingue trois façons d'associer, trois façons de 'penser', déclare-t-il, car il ne veut pas entendre parler d'une pensée indépendante des sens: Nos associations, les pensées de notre corps, dit-il, expriment soit le proximité ou la distance, soit la ressemblance ou la dissemblance, soit encore la cause et son effet. Et il ajoute, assez péremptoirement: 'Il n'y a pas d'autres façons d'associer, de penser, que ces trois-là. L'histoire lui a donné raison. Il n'y a que ces trois mécanismes qui décrivent ou définissent les mouvement de l'esprit humain. Freud, lui, a vu, un siècle et demi plus tard, comment certaines façons de se servir de la condensation ou du déplacement peuvent être à l'origine de la névrose, de la psychose, de la perversion. Mais il savait qu'il y avait plus. Il n'avait probablement pas lu l'ouvrage de Hume⁷, mais il ne pouvait pas ne pas savoir que ces lois du rêve servent aussi la pensée de l'esprit éveillé. Dans sa théorie il s'en est tenu au domaine psychiatrique, mais dans ses analyses littéraires, l'anthropologue va plus loin. La leçon qui se dégage de toute son œuvre est claire à cet égard. Elle dit que, dans la mesure où nous acquérons plus de liberté dans le maniement de ces associations libres, qui concernent toutes les fonctions de notre esprit – affects, imagination, pensée – nous nous sentirons aussi mieux dans notre peau, plus heureux d'exister. N'est-ce pas là le but poursuivi par la psychanalyse, mais aussi l'effet sur nous de l'écriture ou d'une bonne lecture?

Or, nous venons de voir Freud faire son petit inventaire des fantaisies humaines en les ramenant à deux catégories très simples: l'erotisme, le désir de proximité, et l'ambition, le désir de ressembler à autrui, plus grand ou plus intéressant que nous. Nous reconnaissons dans ces catégories deux des trois manières d'associer de Hume. Freud ne parle pas de la troisième, la cause et l'effet, et pour de bonnes raisons sur lesquelles nous aurons à revenir. Ailleurs Freud établit d'autres distinctions: entre fantaisies stéréotypées et fantaisies accidentelles, ou entre les différentes fantaisies érotiques, masturbatoires, masochistes etc. Puis il y a, bien sûr, les fantaisies au sujet des parents et de la famille, présentes dans chaque vie humaine, le 'roman familial' sur lequel Marthe Robert a écrit un beau livre⁸. Et, fait plus fondamental

⁷ Il cite Hume une fois, dans *Totem et tabou*, mais au sujet de son *Natural History of Religion*.

⁸ *Roman des origines, et origines du roman*, 1972.

encore, il y a les fantaisies ou plutôt fantasmes – puisqu'ils sont la plupart du temps inconscients – que Freud appelle 'originaires': images, souvenirs visuels accompagnés d'idées, sentiments enfouis dans notre for intérieur, qui se rapportent à la scène originelle, à la castration, à une séduction qui aurait eu lieu dans un lointain passé, et même à notre séjour dans le ventre maternel. Ce sont ces fantasmes-là aussi qui ont suscité l'incompréhension et le refus devant son *Interprétation des rêves*. Il ne les a pas reniés, bien sûr, mais il n'a pas voulu les évoquer en présentant ses idées sur le jeu enfantin et la création littéraire. C'est que dans sa théorie du rêve, puis dans celle de la psychanalyse, ces deux catégories – érotisme et ambition – se révèlent être les plus fécondes, les plus centrales.

Pour le comprendre, il faut regarder érotisme et ambition à la lumière des découvertes de Freud dans le domaine de l'association libre. Là ils reflètent et symbolisent non seulement les deux mouvements associatifs de base de la pensée consciente – proximité et ressemblance – mais également les lois de l'imaginaire inconscient, le jeu qui définit le travail du rêve, entre un mouvement métonymique – 'amoureux', cherchant l'intimité, la proximité – et un autre, métaphorique – 'ambitieux', avide d'inconnu, de nouvelles ressemblances et dissemblances. C'est ce jeu-là aussi que la postérité de Freud, à la recherche du 'mystère de l'art', a découvert à l'œuvre dans le travail artistique. L'articulation entre ces deux-là – érotisme et ambition, proximité et ressemblance, métonymie et métaphore, ou encore mouvement 'maternel' et mouvement 'paternel' – fournit la meilleure entrée dans le secret aussi bien du texte que de la culture en général. Une même structure affective traverse aussi bien l'imaginaire que le langage dans lequel il se moule, que ce soit au niveau conscient ou inconscient. D'où la célèbre affirmation de Lacan – car il ne saurait être loin lorsque nous parlons métaphore paternelle et métonymie maternelle – que l'inconscient est structuré comme un langage. Ce parallélisme n'est possible que parce que tous les deux – imagination et langage – sont des manifestations du même corps, et traversées par les mêmes affects. C'est le jeu de ces affects qui est à la base de nos associations et qui rend possible le contact mystérieux entre deux êtres, deux corps, au niveau le plus profond, au-delà de l'imaginaire et du langage, rencontre opérée par ce que nous appelons, à la suite de Freud, transfert et contre-transfert.

Ainsi, s'éclaire également la question soulevée par la troisième manière d'associer dont parlait Hume. Les deux premières manières – recherche de la proximité, recherche de la ressemblance – étaient assez faciles à identifier, comme la matière, l'apport maternel et l'apport paternel à l'œuvre en train de se faire. La troisième – recherche et constatation de cause et effet – restait obscure. Mais son caractère plus abstrait, plus intellectuel, fait comprendre qu'avec lui, nous avons affaire au moteur du travail créateur qui accompagne les deux autres, les 'travaille', les dirige dans le sens d'un désir vécu. Le mécanisme de la cause et

de l'effet, nous pouvons l'appeler 'l'association du sujet', ou de l'affect. C'est le moteur, la 'pulsion' derrière l'acte créateur, organisant les associations qui proviennent du monde de la mère et du monde du père. 'Érotisme et ambition', disait Freud, ces deux-là symbolisent en effet tout ce à quoi un sujet a affaire pour devenir un sujet. C'est le 'je' qui non seulement est né d'une mère et d'un père, mais qui continue, une vie durant, à renaître, à se faire, à travers l'héritage que ces deux ont laissé en lui: désirs et directives du monde maternel, directives et désirs du monde paternel. Dans le monde de la mère le 'je' fait de son propre moi le centre, dans celui du père domine la relation avec l'autre, avec tous les autres 'moi'. C'est entre ces deux pôles que se déroule la vie de chaque être humain. Ainsi le sujet créateur, celui qui est la cause d'un effet, tout en étant le premier, restera toujours aussi le troisième, issu du jeu entre les deux du commencement. La métamorphose à laquelle aboutit le jeu de la cause et l'effet, se réalise grâce à la traversée de ces deux donnés de base, la métaphore paternelle et la métonymie maternelle. On est toujours trois⁹.

C'est ainsi que le sujet existe, se crée une identité, un style, qui est le reflet de son monde intérieur, et son propre effet. Le style c'est le sujet. Il n'y a qu'un seul Jean de la Fontaine, un seul Picasso, un seul Mozart. Le sujet, original ou moins original, crée ses propres figures de style, reconnaissables, analysables, corrigibles aussi. Quoi d'étonnant si ces figures de style ont toujours à voir avec l'un de ces deux facteurs de base, érotisme ou ambition, et la plupart du temps avec les deux à la fois? Aussi métonymie et métaphore ne réfèrent-elles pas seulement aux mouvements fondamentaux de notre imaginaire, mais sont également les figures de base d'une bonne écriture. Ce que nous appelons figures de style – de l'ellipse à l'allusion et de la répétition à l'omission - résultent du même jeu entre mouvement ou désir métaphorique et mouvement ou désir métonymique.

Le plus important en tout cela – Freud termine sa conférence ainsi – resteront les effets de l'affect, du corps, du réel, les effets donc de la cause première. S'agissant de création, cet effet est ici surtout le plaisir que nous ressentons. L'un des bienfaits de l'art et de la littérature c'est justement qu'ils nous permettent de nous sentir plus libres et même d'éprouver du plaisir face à des actes ou des faits qui autrement nous feraient honte. Le plaisir est la marque de la création, pas seulement un plaisir esthétique mais aussi un plaisir plus profond, causé par la perte de la tension que honte, manque et culpabilité créent en nous. Freud parle à ce propos de 'plaisir

⁹ Aussi le chiffre trois semble être le premier qu'un enfant apprend vraiment, au moment où il réalise qu'un troisième – le 'père' – s'introduit dans le couple mère-enfant, rompant leur belle unité à deux dont l'enfant n'a pas de notion. Seule la distance créée par le troisième clarifie les choses.

préliminaire', préparant des plaisirs plus grands encore, sans doute dans la réalité. Disant cela il ne pouvait pas ne pas penser à tout ce qu'il avait dit à ce propos un an plus tôt dans son ouvrage sur *Le Mot d'esprit*.

Ainsi le créateur trouve son plus grand plaisir dans l'acte même de créer. Le plaisir créateur que nous connaissons en nous reproduisant biologiquement trouve son accomplissement dans le plaisir qui accompagne l'acte par lequel nous nous reproduisons mentalement, en créant une œuvre littéraire ou artistique. 'Écrire, c'est la joie'. En effet, cet instinct-là, le besoin inné, souvent irrépressible, de représenter, de créer, d'être cause d'un effet et effet d'une cause, définit notre être. Ce mystère que sans doute nous ne dévoilerons jamais entièrement n'en procure pas moins une part essentielle de notre plaisir de vivre.