

## « Poète ou névropathe » ?

---

Anne LE BIHAN

Il y a chez Freud, nous semble-t-il, deux thèses distinctes sur ce qui définit respectivement la position du névrosé et la position de l'artiste ou du créateur.

La première thèse réfère la création artistique et la névrose à la notion de sublimation et au concept de refoulement. Cette approche de la question de la création artistique n'évite pas un hiatus entre la construction théorique et l'expérience, c'est-à-dire la technique psychanalytique appliquée aux artistes et aux œuvres d'art. L'opposition affirmée dans la théorie entre le choix de la névrose et le choix de la création semble en effet se dissoudre, au moins partiellement, lorsque Freud analyse des artistes.

Ce que nous appelons la seconde thèse privilégie un autre abord, la position différentielle du névrosé et de l'artiste à l'égard du monde de la « fantaisie » et du monde de la réalité. Cette thèse maintient un plus grand écart entre position de l'artiste et position du névrosé, elle conduit peut-être aussi à mettre la production, l'œuvre d'art, sur un autre plan que dans la première thèse. Freud développe cette seconde thèse à la fois dans la fiction clinique *Délire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen* et dans des textes théoriques écrits pour la plupart entre 1907 et 1917. Précisons que ces deux thèses ne s'opposent pas, mais coexistent tout au long de l'œuvre de Freud. Ce que nous appelons la « seconde thèse » n'est pas seconde chronologiquement chez Freud ; elle ne l'est que dans l'ordre d'exposition des questions que nous avons choisi.

### La création artistique et la sublimation

Freud donne la première définition de la sublimation – ce n'est cependant pas la première apparition du terme dans son œuvre – en 1905 dans les *Trois essais sur la théorie sexuelle* :

« Comment se bâtissent ces constructions, si importantes pour la civilisation et la normalité ultérieure de la personne ? Sans doute aux dépens des motions sexuelles infan-

tiles elles-mêmes, dont l'afflux n'a pas cessé, par conséquent, même pendant cette période de latence, mais dont l'énergie est – intégralement ou en majeure partie – détournée de l'usage sexuel et employée à d'autres fins. Les historiens de la civilisation semblent d'accord pour admettre que, grâce à ce détournement des forces pulsionnelles sexuelles loin des buts sexuels et cette orientation vers de nouveaux buts – processus qui mérite le nom de sublimation –, de puissantes composantes sont acquises, intervenant dans toutes les productions culturelles. Nous aimerions donc ajouter que le même processus joue un rôle dans le développement de l'individu isolé, et nous en ferions remonter l'origine à la période de latence sexuelle de l'enfance <sup>1</sup>. »

Freud apportera des précisions à cette première définition, qui ne connaîtra cependant pas de remaniements essentiels. Il propose en 1908, dans l'article « La morale sexuelle “civilisée” et la maladie des temps modernes », une définition qui accentue le rapport de la sublimation à la pulsion :

« Il est probable que la, ou plutôt les pulsions sexuelles, [...] met à la disposition du travail culturel une quantité extraordinaire de forces et cela, sans doute, par suite de la propriété particulièrement prononcée qui est sienne de déplacer son but sans perdre essentiellement en intensité. On appelle capacité de sublimation cette capacité d'échanger le but qui est à l'origine sexuel contre un autre qui n'est plus sexuel mais qui est psychiquement parent avec le premier <sup>2</sup>. »

Enfin, Freud introduit un dernier concept, le refoulement, essentiel pour définir la sublimation et établir la distinction entre la position du névrosé et celle du créateur :

« Le penchant au refoulement, tout comme la capacité à la sublimation, nous sommes obligés de les ramener au fondement organique du caractère, premiers fondements sur lesquels repose l'édifice animique. Comme le don et la capacité de réalisation artistique sont en corrélation intime avec la sublimation, force nous est d'avouer que l'essence de la réalisation artistique nous est psychanalytiquement inaccessible <sup>3</sup>. »

Ces définitions nous fournissent les deux notions – la pulsion et le refoulement – qui permettent à Freud de conceptualiser la sublimation et de l'inscrire dans le champ de la psychanalyse, en lien avec le reste de la théorie. Si le but final de la pulsion reste invariablement la satisfaction, il existe néanmoins plusieurs voies pour y parvenir. Les pulsions connaissent donc des destins divers. Freud en distingue quatre, parmi lesquels le refoulement et la sublimation.

1. S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 100.

2. S. Freud, « La morale sexuelle “civilisée” et la maladie nerveuse des temps modernes », dans *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1992, p. 33.

3. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1977, p. 163.

La thèse freudienne sur la création artistique et l'œuvre d'art pourrait se résumer ainsi : c'est l'aboutissement d'un processus, appelé sublimation, qui consiste en une dérivation, pour partie, de la pulsion sexuelle. La faculté de sublimation de la pulsion sexuelle est à comprendre comme la capacité d'« abandonner son but immédiat <sup>4</sup> », qui est sexuel, en faveur d'autres buts, non sexuels et non immédiats. Ce processus révèle la capacité à la sublimation qui définit le créateur, par opposition au névrosé, peu enclin à la sublimation. Freud rappelle dans l'article « Conseils aux médecins sur le traitement analytique » que « les névrosés n'apportent pas beaucoup de talents à la sublimation ; on peut admettre que beaucoup d'entre eux ne seraient jamais tombés malades s'ils avaient possédé le don de sublimer leurs pulsions <sup>5</sup> ».

Freud désigne donc la création comme sublimation, et il n'omet jamais la dimension de la valeur que prend une œuvre dans le champ social, la dimension de son effet sur ceux qui la reçoivent. Nous proposerons plus loin une interprétation de cette dimension de la valorisation sociale et de la réception de l'œuvre. Pour l'instant, remarquons qu'une opposition, une alternative entre position du névrosé et position du créateur semble, dans la théorie, fortement constituée. Ou refoulement, ou sublimation. « Une pulsion ne peut être sublimée tant qu'elle est refoulée », dit encore Freud. Le penchant au refoulement caractérise le névrosé. À l'inverse, « les artistes ont peu d'aptitude au refoulement » et ont une capacité à la sublimation.

### Un hiatus entre la théorie et l'expérience : Léonard de Vinci

Voyons maintenant ce qu'il advient de cette construction théorique à l'épreuve, non pas de la pratique clinique, mais de cette expérience particulière qu'est l'application de la psychanalyse et de la technique psychanalytique aux artistes et aux œuvres d'art. Nous savons que Freud a accepté – au nom d'une exigence à la fois épistémologique et éthique – de répudier et de revoir toute la théorie pour peu qu'un seul cas clinique l'invalide. Or, nous nous trouvons, avec la sublimation, dans une situation particulière. Freud a maintes fois répété qu'il y avait un mystère de l'œuvre d'art que la psychanalyse était impuissante à résoudre. Dans l'analyse de Léonard de Vinci, il écrit qu'à ce sujet la psychanalyse s'en remet aux lois de la biologie, ou au rôle des hasards de la naissance. Mais Freud pense que la psychanalyse a quelque chose à dire sur le processus de la création et sur la psychologie de l'artiste ; c'est la définition même de la psychanalyse appliquée freudienne. C'est ce qu'il fait, entre autres, avec le roman *Gradiva* de Jensen et Léonard de Vinci. Au lieu de cas cliniques, nous avons donc des fictions cliniques, des héros de papier, des écrivains et des peintres depuis

4. *Ibidem*, p. 31.

5. S. Freud, « Conseils aux médecins sur le traitement analytique », dans *La technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1992, p. 70.

longtemps disparus, en un mot des sujets qui ne parlent ni n'entendent. À notre connaissance, Freud n'a jamais tenté de repérer le ressort du processus de la sublimation dans le déroulement d'une cure psychanalytique, avec des patients réels. Cette situation fait un destin un peu à part à la sublimation parmi les concepts de la psychanalyse.

Au début de son étude sur Léonard de Vinci, Freud écrit que « l'essence et le secret de son être <sup>6</sup> » résident dans la sublimation de la plus grande partie de sa libido en instinct d'investigation. Mais cette tendance à l'investigation est chez Léonard développée à l'excès, elle s'exerce au détriment de la création, et elle signe une inhibition et une impuissance névrotiques : impuissance de Léonard à achever ses œuvres, « fuite finale devant leur accomplissement <sup>7</sup> », impuissance, finalement, à agir, à créer. La nature de Léonard est donc double, il est à la fois artiste et investigateur, c'est-à-dire, si l'on suit la progression de l'étude de Freud sur Léonard, en même temps créateur et névrosé. Par ailleurs, Freud corrèle très explicitement le développement excessif de l'investigation et de la soif de savoir chez Léonard – et ses effets d'inhibition sur l'acte créateur – au fait que tout ce qui est de l'ordre de la réalisation sexuelle, de l'acte sexuel est chez lui éludé, dans sa vie aussi bien que dans ses écrits. Ce trait d'abstinence sexuelle, cette répression quasi totale de la vie sexuelle réelle de Léonard de Vinci que Freud déduit des documents et des témoignages dont il dispose, révèle une « énergique poussée de refoulement » de l'érotisme oral à la fin de l'enfance, et signe également, pour Freud, la névrose du peintre.

Mais Freud va plus loin, et cette remarque est pour lui l'occasion d'énoncer une thèse plus générale. Il faut aux individus une part de satisfaction sexuelle réelle, immédiate ; toute la pulsion sexuelle ne peut être dérivée et sublimée. Ce n'est pas nouveau, Freud l'a toujours soutenu. Le sujet qui s'y refuse ne pourra que tomber malade : « Lorsqu'il y a frustration de cette dose qui est individuellement variable, le châtement en est des manifestations que nous devons, en raison de leur nocivité pour la fonction et de leur caractère subjectif de déplaisir, ranger au nombre des états de maladie <sup>8</sup>. » Mais Freud introduit une idée nouvelle lorsqu'il donne la raison de la nécessité de réserver une part de satisfaction réelle à la pulsion sexuelle. Il conçoit en effet « la vie sexuelle réelle comme le modèle de toutes les autres fonctions <sup>9</sup> ». Elle est le modèle de l'appétit à l'acte et de l'esprit de décision, elle est aussi le modèle de la satisfaction subjective. Ainsi, l'activité sexuelle n'est pas seulement un modèle de la fonction de création, elle en est une condition : « Un artiste abstinent, ce n'est guère possible <sup>10</sup>. »

6. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 35.

7. *Ibid.*, p. 16.

8. S. Freud, « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes », *art. cit.*, p. 34.

9. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 144.

10. S. Freud, « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes », *art. cit.*, p. 40.

La chasteté sexuelle de Léonard entraînera, *a contrario*, la tendance à la rumination et la paralysie de l'activité créatrice.

À la lecture de l'étude sur Léonard de Vinci, il est sensible que Freud répugne d'abord à le ranger au nombre des névropathes. Il commence par déclarer « hautement » que telle n'a jamais été son intention, et s'abrite, pour affirmer quelques lignes plus loin le contraire, derrière l'hypothèse d'un continuum entre la santé et la maladie. En effet, Freud conclut son étude par un diagnostic sur la structure clinique de Léonard : « D'après les petits traits relevés par nous en Léonard, nous pouvons le ranger au voisinage du type névrotique dénommé par nous type obsessionnel. » La restriction que le « voisinage » semble apporter ne fait pas illusion. Loin qu'en Léonard se vérifie la distinction tranchée qu'établissait la théorie entre sublimation et refoulement et entre créateur et névrosé, c'est un partage qui se révèle entre refoulement, fixation et sublimation. « Le refoulement, la fixation et la sublimation se partagent les apports faits par l'instinct sexuel à la vie psychique de Léonard <sup>11</sup>. »

### La création artistique et « la fonction de réel <sup>12</sup> »

Dans l'étude du héros Norbert Hanold du roman *Gradiva*, Freud pose explicitement une alternative entre deux positions, deux destins : devenir « poète ou névropathe ». Le jeune Norbert, raconte Freud, fut destiné par la tradition familiale à devenir archéologue ; il s'y était conformé, s'adonnait tout entier à la science, et ignorait tout de la vie et de ses plaisirs. Sa vie se réglait donc selon une dichotomie radicale entre la vie et la science. Mais alors intervint la nature qui, « dans une intention sans doute bienveillante, lui avait mis dans le sang un correctif fort peu scientifique : une imagination des plus ardentes, qui se manifestait non seulement en rêve, mais encore souvent pendant la veille. Une telle séparation de l'imagination d'avec la pensée raisonnante le destinait à devenir poète ou névropathe ; il était de ces êtres dont le royaume n'est pas de ce monde <sup>13</sup>. »

Il est nécessaire de déplier quelque peu l'énoncé de Freud. Le problème consiste en une non-séparation entre vie fantasmatique et réalité, et également en une séparation trop radicale de l'imagination d'avec la raison. Le jeune Norbert a une imagination débordante, c'est-à-dire qui ne se cantonne pas au domaine du rêve mais qui déborde sur la vie réelle, se manifeste pendant l'état de veille et brouille la distinction

11. S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 143.

12. Freud cite cette formule de Pierre Janet, dans l'article « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », p. 135. Janet parle de la perte de « la fonction de réel » comme d'un caractère propre aux névrosés ; Freud reprend la formule, en indiquant qu'elle doit être corrélée au processus du refoulement.

13. S. Freud, *Délire et rêve dans la « Gradiva » de Jensen*, Paris, Gallimard, 1976, p. 135.

entre le rêve, le fantasme – ou le délire, c'est le terme que Freud emploie, dans une acception très large, dans ce texte – et la réalité. Par ailleurs, l'imagination est séparée de la raison au sens où la raison est impuissante à opérer la distinction entre le délire et la réalité, à permettre au héros de discerner clairement en lui ce qui est de l'ordre du fantasme et ce qui appartient à la vie réelle. Nous verrons que là où cet outil qu'est la raison s'avère défaillant viendra le « traitement psychique » mis en œuvre par Zoé. C'est donc à la fois à la prédominance de la vie fantasmatique sur la vie réelle et à l'impuissance de la raison à discerner le fantasme de la réalité que Freud corrèle deux devenirs possibles, poète ou névropathe. Dans la langue française, la conjonction de coordination « ou » a deux emplois différents. Dans le premier, la vérité de l'un des termes conjoints exclut celle de l'autre ; dans le second, la vérité de l'un n'exclut pas celle de l'autre. L'étude de l'ensemble du texte de Freud sur le roman *Gradiva* permet d'établir la valeur exclusive du « ou » dans le syntagme « poète ou névropathe ». Freud établit en effet que le poète et le névrosé n'ont pas la même position à l'égard du réel.

Pour Freud, il ne fait pas de doute que la réalité satisfait peu les hommes et que chacun entretient de ce fait au-dedans de lui toute une vie de fantaisie, de rêves, de désirs qui visent à compenser le manque de satisfaction de la vie réelle. C'est un phénomène général de la vie psychique, qui vaut pour tout homme. Ces « fantaisies du désir » sont un autre nom de l'imagination et de ce que Freud appelle aussi « fantasmes » ou « rêve éveillé » dans l'article « La création littéraire et le rêve éveillé ». Notons que *Phantasie* et *das Phantasieren* ont une grande richesse de signification en allemand, et que le champ sémantique du français « fantaisie » est beaucoup plus restreint. *Phantasie* signifie à la fois la rêverie diurne, l'imagination, la fantaisie au sens d'aller au gré de sa fantaisie, la fantaisie au sens musical ou littéraire, et Freud y inclut aussi le sens de fantasme. Il définit dans ce texte le fantasme ou rêve diurne comme « la réalisation d'un désir, ce qui corrige la réalité qui ne donne pas satisfaction <sup>14</sup> ». À partir de ce fond commun, fait à la fois d'insatisfaction subjective et de constructions imaginaires réparatrices, Freud distingue deux chemins possibles. L'histoire de Norbert Hanold dessine la voie du névropathe. Elle consiste à choisir le chemin du fantasme et la fuite hors de la vie réelle.

Norbert nous est en effet décrit comme un sujet qui a mis son savoir scientifique au service de ses fantasmes et qui a perdu ainsi tout désir pour sa science. Ses fantasmes, dans lesquels Freud reconnaît les rejetons de souvenirs d'enfance refoulés, sont devenus maîtres souverains. Ils commandent ses actes, sa conduite, et jusqu'à la totalité de son existence. Les différentes étapes du « traitement psychique <sup>15</sup> » appliqué

14. S. Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1952, p. 73.

15. S. Freud, *Délire et rêve dans la « Gradiva » de Jensen*, op. cit., p. 166.

au héros de la *Gradiva* par Zoé décrivent une trajectoire. Il s'agit en effet d'une thérapeutique, de l'histoire d'une cure par l'amour et d'une guérison due à la décision d'une jeune fille, amoureuse du héros et « incarnation vivante de la clarté et du bon sens ». Le roman raconte donc « l'histoire d'une maladie psychique et de sa guérison <sup>16</sup> », « le relèvement » d'un homme névrosé, la victoire de la « belle réalité <sup>17</sup> » sur le délire et la maladie. Le trajet que raconte le roman le conduit de la prépondérance, chez lui, de la vie fantasmatique et de l'évitement de la vie réelle au retour à la réalité. Le « relèvement » de l'homme consiste en une levée du refoulement, et dans un retour à la vie réelle, dans le monde, grâce à la cure.

L'artiste pour Freud n'est pas un homme sans *Phantasie*, bien au contraire. Il n'est pas non plus un homme heureux : comme tout autre homme, il est insatisfait. Et comme pour tout homme, le monde de la *Phantasie* le détourne de la vie réelle. Cette conception est très explicite chez Freud. Ainsi, dans l'article « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », il affirme qu'« à l'origine, l'artiste est un homme qui, ne pouvant s'accommoder du renoncement à la satisfaction pulsionnelle qu'exige d'abord la réalité, se détourne de celle-ci et laisse libre cours dans sa vie fantasmatique à ses désirs érotiques et ambitieux. Mais *il trouve la voie qui ramène de ce monde du fantasme vers la réalité* <sup>18</sup> : grâce à ses dons particuliers, il donne forme à ses fantasmes pour en faire *des réalités d'une nouvelle sorte* <sup>19</sup>, qui ont cours auprès des hommes comme des images très précieuses de la réalité ».

Ainsi Freud peut-il dire que de la position de l'artiste à celle du névrosé, « il n'y a qu'un pas <sup>20</sup> ». Mais ce pas existe. L'artiste accomplit seul ce que les névrosés – tel Norbert, tels les patients névrosés réels en analyse – ne peuvent atteindre que grâce au « traitement énergique qui les ramène à la réalité », la cure analytique. L'artiste est en effet pour Freud celui qui trouve une voie pour passer de ses fantaisies à la réalité, ce qu'il appelle encore « un chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité <sup>21</sup> » et qu'il propose comme définition de l'art. C'est en cela que consiste le pas de l'artiste par rapport au névrosé. Freud précise encore l'opposition entre la position du névrosé et celle de l'artiste à l'endroit du réel dans les *Cinq leçons sur la psychanalyse* :

« L'homme énergique et qui réussit, c'est celui qui parvient à transmuier en réalité les fantaisies du désir. Quand cette transmutation échoue [...], celui-ci se détourne du réel ;

16. *Ibid.*, p. 174.

17. *Ibid.*, p. 169.

18. Souligné par nous.

19. Souligné par nous.

20. S. Freud, « Les modes de formation de symptômes », 23<sup>e</sup> conférence, dans *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1993, p. 354.

21. *Ibid.*

il se retire dans l'univers plus heureux de son rêve ; en cas de maladie, il en transforme le contenu en symptômes. Dans certaines conditions favorables, il peut encore trouver un autre moyen de passer de ses fantaisies à la réalité, au lieu de s'écarter définitivement d'elles [...] ; j'entends que, s'il possède le *don artistique*, psychologiquement si mystérieux, il peut, au lieu de symptômes, transformer ses rêves en créations esthétiques. Ainsi échappe-t-il au destin de la névrose et trouve-t-il par ce détour un rapport avec la réalité <sup>22</sup>. »

La définition freudienne de la névrose comme fuite du réel est homogène à la définition de la position de l'artiste comme choix d'un chemin de retour vers le réel, via l'introduction dans le monde de « réalités d'une nouvelle sorte », c'est-à-dire par ses œuvres. Cette conception consacre une opposition tranchée entre position de l'artiste et position du névrosé. Par ailleurs, Freud ne délaisse pas la question de la satisfaction. L'activité artistique définie comme « détour » ou « chemin de retour vers le réel » n'est pas seulement ce qui permet à l'artiste de retrouver le chemin perdu de la réalité et d'échapper de ce fait au triste destin de la névrose. L'artiste est aussi celui qui peut trouver sa satisfaction dans ce détour même et permettre aussi à d'autres d'éprouver de véritables affects et d'authentiques satisfactions. Enfin, ce que l'artiste accomplit est homogène à ce que Freud définit comme une des finalités de la cure : recouvrer la capacité d'aimer et de travailler, de jouir et d'agir.

### **L'œuvre d'art considérée comme un symptôme**

En appliquant l'interprétation analytique à l'œuvre d'art, Freud cherche à repérer un retour du refoulé dans l'œuvre. Grâce à l'étude des mécanismes de la sublimation, Freud croit découvrir, derrière l'énigme du sourire de la Joconde, non seulement la clef des souvenirs d'enfance de Léonard, mais encore un accès au choix d'objet homosexuel de l'artiste, et bien d'autres traits singuliers de celui-ci. Freud distingue en effet constamment deux questions. La question de l'origine de la capacité de création de l'artiste ne relève pas de la psychanalyse ; la psychanalyse n'a rien à en dire, la nature du « don artistique » demeure inconnue et mystérieuse. Il considère en revanche que « la relation entre les impressions psychiques et le cours de la vie de l'artiste et ses œuvres comme réaction à ces excitations appartient aux plus attrayants objets de l'examen psychanalytique <sup>23</sup> ». Ainsi, lorsque Freud considère la production artistique, l'œuvre d'art, il la traite comme un symptôme. L'œuvre d'art considérée comme un symptôme ne se distingue alors plus de la série des formations de l'inconscient – rêve, lapsus, acte manqué, symptôme – que l'analyste est accoutumé

22. S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 1997, p. 60-61.

23. S. Freud, « L'intérêt de la psychanalyse », dans *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, PUF, 1995, p. 210-211.



à interpréter et à déchiffrer dans la cure réelle avec un patient. Cette conception de l'œuvre est par ailleurs cohérente avec la manière dont Freud conçoit le savoir-faire du créateur. L'artiste ignore les théories de la science psychanalytique et ne s'attache pas non plus à l'étude des processus psychiques anormaux chez autrui. Sa démarche est tout autre : « Il concentre son attention sur l'inconscient de son âme à lui, prête l'oreille à toutes ses virtualités et leur accorde l'expression artistique, au lieu de les refouler par la critique consciente <sup>24</sup>. »

Ce statut de symptôme de l'œuvre d'art où pourrait se déchiffrer le retour du refoulé nous semble aussi très cohérent avec ce que nous avons appelé la première thèse de Freud, qui réfère principalement la création artistique et la névrose à la notion de sublimation et au concept de refoulement. La seconde thèse freudienne, qui met l'accent sur la position différentielle du névrosé et de l'artiste à l'égard du monde de la « fantaisie » et du monde de la réalité, et qui définit l'art comme « chemin de retour vers la réalité », permet, nous semble-t-il, de mettre les réalisations de l'artiste et l'œuvre d'art sur un autre plan que celui du symptôme.

### **L'œuvre d'art considérée comme « objet cessible »**

Ce qui assure, pour Freud, le retour de l'artiste à la réalité, ce sont ses œuvres. La voie particulière qui le conduit de la fantaisie à la réalité, le chemin qui le ramène à la vie réelle n'est rien d'autre que la production elle-même ; les œuvres sont le chemin, pourrait-on dire. L'œuvre ici est à prendre non pas au sens de l'acte de créer, mais au sens d'un objet réel, un objet nouveau introduit dans le monde, une « réalité d'une nouvelle sorte ».

Freud fait en outre valoir que l'artiste est quelqu'un qui, en ne renonçant pas à ses fantaisies, parvient à se faire reconnaître socialement. Ses créations, dit-il, « ont cours auprès des hommes comme des images très précieuses de la réalité <sup>25</sup> ». La dimension de la reconnaissance sociale de l'œuvre d'art peut être lue à partir de la distinction qu'établit Freud entre ce que le profane et l'artiste peuvent et savent faire de leurs fantaisies. Voici ce que Freud écrit dans la vingt-troisième conférence d'*Introduction à la psychanalyse* :

« Je n'ai pas besoin de vous dire qu'il [l'artiste] n'est pas le seul à vivre d'une vie imaginative. Le domaine intermédiaire de la fantaisie jouit de la faveur générale de l'humanité, et tous ceux qui sont privés de quelque chose y viennent chercher compensation et consolation. Mais les profanes ne retirent des sources de la fantaisie qu'un

24. S. Freud, *Délire et rêve dans la « Gradiva » de Jensen*, *op. cit.*, p. 242.

25. S. Freud, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques », dans *Résultats, idées, problèmes I*, *op. cit.*, p. 141.

plaisir limité. Le caractère implacable de leurs refoulements les oblige à se contenter des rares rêves éveillés dont il faut encore qu'ils se rendent conscients. Mais le véritable artiste peut davantage. Il sait d'abord donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers, et deviennent une source de jouissance pour les autres. Il sait également les embellir, de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte [...]. Lorsqu'il a réussi à réaliser tout cela, il procure à d'autres le moyen de puiser à nouveau soulagement et consolation dans les sources de jouissance, devenues inaccessibles, de leur propre inconscient ; il s'attire ainsi leur reconnaissance et leur admiration et a finalement conquis *par* sa fantaisie ce qui auparavant n'existait que *dans* sa fantaisie : honneurs, puissance et amour des femmes <sup>26</sup>. »

La distinction qui nous intéresse est marquée dans le texte de Freud par ces deux petits mots, « par » sa fantaisie et « dans » sa fantaisie. L'artiste, à l'inverse du profane, peut sortir du monde solipsiste et clos de ses fantaisies. Il peut et il sait donner une forme, une existence réelle à ses fantasmes, les transformer en objets mondains, et ainsi faire lien social avec les autres hommes. Il est aussi celui qui consent à céder ses objets. Freud évoque à la fin de l'article « La création littéraire et le rêve éveillé » la technique de l'artiste qui lui permet de « surmonter cette répulsion qui est en rapport avec les limites existant entre chaque *moi* et les autres *moi* ». Nous inclinons à y voir non pas tant une question de technique qu'une dimension tout à fait essentielle de l'activité artistique. Le propre de l'artiste serait alors de pouvoir céder, par ses œuvres, quelque chose de sa jouissance intime et de penser que ce qui fait sa jouissance peut intéresser l'Autre, au sens de l'Autre social, et la jouissance de l'autre. La lecture que nous faisons ici de ces textes de Freud s'inspire de la définition de l'œuvre d'art que propose Lacan dans la leçon du 26 juin du séminaire *L'angoisse*. L'œuvre y est définie comme ce qui est produit par un sujet quand il se réalise dans des objets « cessibles », c'est-à-dire qu'il peut céder à l'Autre. Dans cette définition, l'objet dont il s'agit est l'objet *a*. Lacan indique que, s'il fonctionne dans la clinique comme « lieu de capture de la jouissance », il nous intéresse aussi au niveau de la sublimation, et plus précisément au niveau du prix, de la cote de l'œuvre, de sa valeur commerciale, pour autant que les dimensions de la valeur et de la jouissance sont liées.

### **La névrose, absence d'œuvre ?**

Dans *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Freud écrit : « J'entends que, s'il possède le don artistique, psychologiquement si mystérieux, il peut, au lieu de symptômes, transformer ses rêves en créations esthétiques <sup>27</sup>. » Freud oppose ici le sujet artiste et

26. S. Freud, « Les modes de formation de symptômes », art. cit., p. 354-355.

27. S. Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, op. cit., p. 60-61.

le sujet névrosé, la « création » de symptômes et la création d'objets d'art. Les créations esthétiques viennent, pour l'artiste, à la place où sont les symptômes pour le sujet névrosé. Le sujet névrosé irait dans la vie avec ses symptômes, l'artiste serait un sujet sans symptôme, qui va dans la vie avec ses œuvres. On trouve une autre opposition dans le passage de la vingt-troisième conférence que nous venons de citer, entre la fantaisie – c'est-à-dire le fantasme – que l'artiste transforme en œuvre, qui lui procure un gain de plaisir et lui permet de faire lien social, et la fantaisie du profane, dont il ne tire qu'un maigre plaisir et dont il n'a qu'un usage privé et solitaire. C'est pourquoi Freud peut parler des névroses comme de « formations asociales » et évoquer « la nature asociale de la névrose qui découle de sa tendance à fuir la réalité <sup>28</sup> », dans un passage de *Totem et tabou* où il compare les trois structures cliniques de l'hystérie, de la névrose obsessionnelle et de la paranoïa aux trois grandes productions sociales et culturelles que sont l'art, la religion et la philosophie. La seconde opposition freudienne, qui fait entrer en jeu non plus le symptôme, mais le fantasme, se distingue de la première, et elle en est proche. Pour Freud, le chiffrage inconscient du symptôme révèle le fantasme et la satisfaction qu'il engendre. Dans les deux cas, le sujet névrosé est un sujet sans œuvres. Lacan va dans le même sens que Freud, nous semble-t-il, quand il écrit dans le séminaire *L'objet de la psychanalyse* : « Pour la sorte d'artistes à qui nous avons à faire, ceux qui nous consultent, l'œuvre d'art est à usage interne. » Des développements qui précèdent et qui suivent cette phrase, l'on peut penser que Lacan désigne, par « œuvre d'art », le fantasme du névrosé en analyse. Le névrosé serait donc aussi pour Lacan un artiste à la manque, celui qui, à l'inverse de l'artiste véritable, n'a de son fantasme qu'un usage privé. On pourrait encore dire, pour reprendre les termes de Freud, qu'il renonce à « surmonter cette répulsion qui est en rapport avec les limites existant entre chaque *moi* et les autres *moi* ».

À côté de l'accent mis sur l'opposition entre l'œuvre, la création et le symptôme, il en est un autre. Freud évoque en effet, dans *L'avenir d'une illusion*, « la tâche de former une névrose personnelle <sup>29</sup> », soit la névrose comme un travail et comme une création singulière qui incombent au sujet qui n'a pas adopté la névrose « pour tous ». Pour Freud, la religion vient à cette place de névrose universelle de l'humanité, comme création de la culture et comme formation collective. Il évoque aussi dans plusieurs de ses textes, dans le même registre signifiant, les « créations de la névrose ». Il entend par là les créations symptomatiques.

Cette conception de la névrose comme création d'un sujet a pour nous un intérêt tout particulier. Elle n'est pas, dans ce texte, référée à la sublimation, et elle n'est une création singulière qu'en référence à la religion définie comme une névrose

---

28. S. Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1997, p. 114-115.

29. S. Freud, *L'avenir d'une illusion*, Paris, PUF, 1997, p. 45.

universelle. C'est par rapport à cet universel que la névrose peut apparaître comme singulière, personnelle. Mais peut-être Freud a-t-il aussi l'intuition, lorsqu'il évoque « les créations symptomatiques » du névrosé, que si le sujet a quelque chose qui lui appartient en propre et qui signe son irréductible singularité, c'est le symptôme. Il l'aperçoit vers 1920, au détour de la découverte de la réaction thérapeutique négative. Une donnée depuis lors fondamentale de la psychanalyse lui apparaît, à savoir que le sujet tient à son symptôme, et qu'il peut même y tenir plus qu'à tout. Comme Freud, Lacan a mis en équivalence, nous semble-t-il, le fantasme du névrosé et l'absence d'œuvre. Mais le symptôme n'est pas le fantasme, et Lacan a fait valoir, à la fin de son enseignement, la dimension d'objection, de dissidence du symptôme, et le fait qu'elle signe le mode particulier de jouissance du sujet. Au cours de la leçon du 16 novembre 1976 du séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, il propose l'identification au symptôme comme une fin possible de l'analyse. Il pose cette question : « Alors, en quoi consiste ce repérage qu'est l'analyse ? Est-ce que ça serait, ça ne serait pas s'identifier, en prenant ses garanties, une espèce de distance, s'identifier à son symptôme ? » Cette formule implique que l'on conçoive le symptôme dans sa fonction de traitement de la jouissance, dans sa dimension de réel, et non dans sa dimension signifiante et symbolique. Le symptôme, dès lors, se distingue d'une formation de l'inconscient et ne peut plus être mis en série avec le lapsus, l'acte manqué, le mot d'esprit et le rêve. Dans cette perspective, le symptôme peut être tenu pour une création.

Toutefois, de la création à l'œuvre d'art, il y a un pas. Une nouvelle question se pose alors : à quelles conditions une création s'élève-t-elle à la dignité d'une œuvre d'art ? D'une certaine façon, tout symptôme, jusqu'au plus encombrant, peut être considéré comme une création. Mais c'est alors une création bien particulière dont on parle, puisque d'une part le sujet s'en plaint, demande à en être débarrassé – le symptôme ne lui apparaît pas, subjectivement, comme une création, et assurément pas comme une œuvre d'art –, et que, d'autre part, le déchiffrement analytique est capable de le dissoudre. La question se pose aussi de savoir si l'on peut parler de la création artistique et de l'œuvre comme d'un symptôme autrement que dans la perspective psychobiographique freudienne, et sans plus tenir le symptôme, et corrélativement l'œuvre, comme une formation de l'inconscient. C'est, nous semble-t-il, ce que fait Lacan en 1975, avec « Joyce le symptôme ». L'accolement du nom propre « Joyce » et du mot « symptôme » – au singulier – a pour effet de transformer ce que l'on appelle ordinairement un nom commun en un nom propre. Le symptôme devient ainsi un autre nom propre du sujet, et peut être même son seul et vrai nom. Ce symptôme est aussi une création et une œuvre d'art, un objet dont Joyce a fait cession, au sens d'une cession marchande et au sens d'une cession de jouissance.

### Le sujet analysé, une création originale ?

La définition de la fin de l'analyse comme identification au symptôme soulève une série d'autres questions. Posons-les pour mémoire. Freud énonce dans « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » deux propositions difficilement conciliables. D'une part, il part du fait que l'homme sain, non névrosé existe, et que « l'analyse ne réalise chez le névrosé rien d'autre que ce à quoi réussit l'homme sain sans cette aide <sup>30</sup> ». Il présente, d'autre part, une aporie, un hiatus entre les conclusions qu'amène la théorie, auxquelles on ne saurait renoncer sans une « contrainte irrécusable », et ce que dit l'expérience. La théorie revendique « l'instauration d'un état qui n'est jamais présent spontanément dans le moi et dont la *création originale* <sup>31</sup> constitue la différence essentielle entre l'homme analysé et celui qui ne l'est pas <sup>32</sup> ». L'expérience, elle, est inconstante : « Assez souvent elle fait droit à nos attentes, mais pas à chaque fois. On a l'impression qu'on ne devrait pas être surpris quand il apparaît à la fin que la différence entre le non-analysé et le comportement ultérieur de l'analysé n'est pas aussi radicale que nous y aspirons, l'attendons et l'affirmons <sup>33</sup>. » Si l'on transpose la réflexion de Freud à la définition lacanienne de la fin de l'analyse, on peut se demander si l'homme sain existe pour Lacan, et pour nous aujourd'hui, et si l'identification au symptôme pourrait être l'état spontané de l'homme sain, s'il existe. On peut aussi se demander à quoi tient l'inconstance de l'expérience et de l'action de la psychanalyse repérée par Freud : serait-ce à un choix du sujet, à cette « marge de liberté du sujet que la psychanalyse est impuissante à réduire » ? On peut encore s'interroger sur la valeur générale, ou non, de l'identification au symptôme dans le champ de l'art. Si cette définition vaut pour Joyce, vaut-elle pour tout artiste ?

---

30. S. Freud, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », dans *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1995, p. 240.

31. Souligné par nous.

32. S. Freud, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », art. cit., 1995, p. 242.

33. *Ibid.*, p. 243.