

# Maria Janion

---

## Pour une critique fantasmatique

---

Literary Studies in Poland 18, 41-67

---

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Janion

## Pour une critique fantasmatique

### 1

Ayant consulté plusieurs grands dictionnaires de la langue française, j'ai pu suivre le devenir et l'évolution des significations d'un même terme orthographié différemment : « phantasme » ou « fantasma ». La progression dans le temps laisse apparaître un fait significatif : le passage d'un sens éminemment « médical » prêté à ce terme (p. ex. dans le contexte d'un trouble mental faisant affirmer à ceux qui en souffrent qu'ils voient des objets réellement inexistantes devant leurs yeux) à une approche qui considère ce sens, appelé désormais « pathologique » – comme « ancien », « anachronique », « dépassé ».

Cette évolution reflète d'ailleurs un processus plus général : le « fantasma » n'est plus considéré comme symptôme de « maladie » ; au contraire, des chercheurs soulignent que tout homme sain et « normal » crée des fantasmes, « rêve » ou donne libre cours à son imagination (encore que ces termes ne doivent pas forcément signifier la même chose). Perçu à une époque comme « fausseté » ou « illusion », le fantasma finit par être vu d'un oeil différent, ce qui infirme ses définitions primitives. L'on perçoit aisément que cette évolution se rattache quelquefois, encore que pas toujours d'une manière directe, à diverses modifications de l'attitude à l'égard de l'imagination et de son pouvoir. A la lumière des dictionnaires, il se révèle que, selon son acception actuelle, le terme de « fantasma » s'applique le plus fréquemment aux représentations imaginaires, en particulier aux hallucinations optiques ; on peut relever toute création de l'imagination, tout ce qui se rattache à l'imagination, à la fantaisie et à la création de fantasmes.

Pour avoir créé de nouvelles théories de l'imagination, le roman-

tisme a éminemment contribué à ôter au terme de «fantasme» son sens médical et à le rendre familier au public lettré. L'une de ces théories nouvelles de l'imagination procédait du courant théosophique de la Renaissance, et en particulier de la pensée de Paracelse qui considérait l'imagination comme une puissance spirituelle cosmique douée d'une vertu créative. C'est lui qui fut à l'origine de la distinction essentielle entre «imagination» et «fantaisie», cette dernière moins haut prisee (non ancrée dans le Cosmos). Des romantiques et parmi eux Zygmunt Krasiński, s'en tenaient à cette distinction. Henry Corbin insiste sur la nature théophanique d'une telle conception de l'imagination. Il fait aussi la distinction entre «imaginaire» et «imaginal», selon laquelle la fantaisie relèverait du domaine de l'«imaginaire» alors que le *mundus imaginalis* serait l'univers souverain des correspondances entre les ordres cosmique et humain.

Au-delà de ces filiations et distinctions, il y a toutefois lieu de rappeler que le romantisme fut le premier dans la civilisation moderne à libérer à une si large échelle les hallucinations, les rêves et les fantasmes et ce d'une manière que l'art jusque-là ignorait, malgré de grands précurseurs (Jérôme Bosch par exemple, figure liminaire à laquelle remontent tous les historiens de la démarche «romantique» ou «surréaliste» en peinture). Le romantisme était bien placé pour y parvenir puisqu'il marqua un premier Affranchissement de l'Imagination. Voici quelques-unes des caractéristiques et des circonstances de la révolution romantique sur le plan de l'imagination :

Premièrement, le romantisme remit en question la conception classique de la tradition, en la considérant comme dogmatique et entravant l'imagination. Il fit prévaloir une nouvelle manière de comprendre les mythes lesquels ne seraient plus à ses yeux, à l'opposé du classicisme, une «invention» pure et simple aux antipodes du vrai, mais une manière de véhiculer celui-ci, à condition qu'on sache décrypter leurs symboles constitutifs. Le romantisme livra une guerre aux conventions formelles reconnues jusque-là comme normatives voire universellement valables. Et, aux cultures qui, avant lui, dans l'aire culturelle franco-européenne, se voyaient refuser le statut d'une source d'inspiration valable (cultures populaires, celles de l'Orient, du Nord, du monde slave), il accorda un rang égal,

en invoquant leurs vertus symboliques. En paraphrasant Durand, l'on pourrait dire qu'également le romantisme s'oppose à l'iconoclasme d'un scientisme entraînant inéluctablement une «dépréciation des symboles». En qualifiant l'imagination compréhensive de «maîtresse d'erreur et de fausseté», le positivisme dogmatique issu du cartésianisme, violemment dénoncé par Durand, a jeté les bases d'un regain dangereux de l'iconoclasme à l'occidentale. Krasieński avait un raisonnement semblable quand, dans une lettre à Delfina Potocka (en date des 1 et 2 novembre 1844), il évoquait la secte redoutable des iconoclastes des premiers siècles du christianisme pour la mettre en parallèle avec ceux qui, à son époque, voudraient, selon l'esprit de l'homme, «anéantir l'imagination dans cette Eglise vivante de Dieu».

La nouvelle situation d'ouverture de l'imagination contre les règles jusque-là en vigueur a trouvé une expression magistrale dans ce qu'a dit Horace Walpole, écrivain préromantique, créateur du roman de l'horreur :

Je me suis laissé gouverner par une imagination sans entraves, par des visions et des passions incontrôlées, J'écrivais en dépit des règles, des critiques et des philosophes, et ce faisant, je crois avoir pris le meilleur parti.

Słowacki, en sa qualité d'un romantique achevé, ira plus loin : dans une lettre à sa mère (en date du 28 mai 1836), il appelle l'imagination «cette puissance folle de créer» qui «est jusqu'à présent mon ange gardien», C'est à juste raison que, de son point de vue, il se sert du terme : en effet, l'imagination en tant qu'intermédiaire entre pensée et réalité, était souvent assimilée à l'idée d'un ange, intermédiaire lui aussi entre les deux univers : terrestre et supraterrrestre. C'est de cette façon que les romantiques traduisaient leur conviction de l'enracinement des significations dans l'être transcendent.

Deuxièmement, et cela se comprend à la lumière de ce qui vient d'être dit, le romantisme se fit le porte-parole d'une réalité que l'on refusait jusque-là de reconnaître comme telle. Il révéla toute une nouvelle réalité intérieure, se rattachant par les corrélations non causales d'attirance et de correspondance à la réalité cosmique extérieure. C'est ce qu'exprima Baudelaire dans sa lettre à Toussenel en date du 21 janvier 1956 où l'on voit à quel point il pousse l'apologie de l'imagination :

L'imagination est la plus scientifique des facultés parce que seule elle comprend l'analogie universelle ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance.

Mais le romantisme ne se borna pas à la dimension cosmique de l'imagination. Il éleva sur des hauteurs sans limites les facultés imaginatives de l'individu, en particulier de l'artiste, et également sa fantaisie. Rétablie dans sa légitimité, cette réalité intérieure s'est révélée être aussi le domaine d'un jeu libre de rêves et de fantasmes. Les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle parlaient de «paroles en liberté»; or le romantisme aurait pu afficher en épigramme les «fantasmes en liberté».

Il fit la découverte de l'«homme subconscient» qui, sans se soumettre à la rigueur de règles ni éprouver d'inhibitions, s'exprimait très librement dans un langage nouveau, forgé par le romantisme, en parlant fréquemment de ce qu'on avait cherché jusque-là à dissimuler et à mettre en sourdine. Vigoureusement éprouvée, une crise existentielle recherchait sa façon de se manifester. Plus d'une fois, on le sait bien, cette «façon» était fournie par le langage de la folie. Loin d'être révélateur d'une «maladie», ce langage offrait une tentative de réponse à des dilemmes existentiels, en vue d'une conclusion différente de celle qu'étaient à même de fournir la raison, le bon sens, la médecine. E. T. A. Hoffmann a trouvé une façon de plus de laisser parler l'«homme subconscient» sous-jacent à chaque individu, en peuplant ses ouvrages de sosies de différente sorte. Un tel langage pouvait être et se révéla d'utilité à Sigmund Freud pour son étude de la structure et de l'articulation du subconscient. De plus, poussant quelquefois bien loin leur désinvolture, des romantiques mettaient à nu l'univers fantasmagorique intérieur, en particulier de leurs jeunes héros. A cet égard, Byron a battu tous les records de popularité, ce qui lui a valu tant d'imitateurs. C'est là que se situent les origines d'un art nouveau procédant par songes, visions, fantasmes et rêves. Ce nouvel art était souvent qualifié de «morbide» mais, précisément du point de vue de Freud (point auquel je me promets de revenir), il apparaît comme parfaitement «normal».

Troisièmement, en avançant une classification nouvelle de la réalité, une ordonnance, une division et une nomenclature nouvelles de celle-ci, le romantisme a transposé dans le langage des arts

une manière de sentir et de comprendre la réalité, qui était propre aussi bien à la mystique qu'à la religion. Dans la littérature romantique, l'«homme subconscient» s'est doublé de l'«homme intérieur», la «psychique» – de l'«âme», et la psychologie – de ce quelque chose d'entièrement différent qu'est l'exploration phénoménologique d'un état d'existence. Selon l'interprétation de Jung, *imaginatio* signifiait pour Paracelse la puissance de rayonnement mystique propre à l'«homme intérieur». Nombre de romantiques y souscrivaient.

Concentré sur un «homme intérieur» qui vit autre part, sur l'expérience intérieure et les tentatives de sa transmission, l'art doit supposer forcément l'existence d'une réalité «autre», «différente», «supérieure», et rechercher des «états de conscience différents». Dans ce domaine, le romantisme procédait à une opération significative de l'imagination, en multipliant les réalités, en usant à sa guise et en les dévoilant dans toute leur pluralité possible. C'est de cette façon qu'apparut la chance de pénétrer mentalement dans l'outre-tombe, démarche qui s'en tenait jusque-là, dans la littérature européenne, à un nombre limité d'approches jugées légitimes. Les romantiques étaient particulièrement attirés par toutes les zones intermédiaires de l'existence, celle en particulier entre la vie et la mort, d'où la nouvelle réalité existentielle qu'ils découvraient, se concentrait sur des «produits de l'imagination» tels que fantômes ou revenants (offensant quelquefois le bon goût par un excès dans leur horreur et dans leur nombre). Révélés par les romantiques, les différents états d'existence se manifestaient par des fantômes et également par des fantasmés. Les défunts en premier lieu se virent dotés d'une vie aux facettes multiples, prenant la forme de revenants, de vampires, de loups-garous etc., sans parler de tout un univers fantastique emprunté par les belles-lettres à l'imagination populaire. Le statut ontologique de certains personnages littéraires est devenu vacillant et ambigu à un point tel que, jusqu'à nos jours nous en sommes aux disputes sur celui de Gustave de la IV partie des *Dziady* (*Aïeux*), ne sachant même pas s'il y apparaît comme vivant ou comme défunt.

Quatrièmement, l'imbrication de différentes «sub-cultures» (cultures populaires, celles du Nord ou des peuples slaves) sur les «fantasmés» dès lors libérés, a stimulé chez les romantiques, face à une culture de basse extraction, une attitude nouvelle, entièrement

différente de celle qu'avaient manifestée à son égard les courants intellectuels et littéraires antérieurs. C'est de cet amalgame que se formera au XIX<sup>e</sup> siècle la «culture populaire». Le romantisme en fut le coauteur, en y puisant et en y retrouvant ses thèmes préférés auxquels il conféra une puissance et une vertu d'expressivité jusque-là inconnues. Bien entendu, il faut avoir à l'esprit que la culture populaire devait procéder à l'apprivoisement de nombre de fantasmes romantiques qui, dans leur forme primitive, irréfrenée, affranchie de toutes règles, n'auraient pu en aucun cas rentrer dans son enceinte.

Ceci était particulièrement vrai pour deux genres clefs de la culture populaire qui étaient le produit du romantisme: le mélodrame et le roman de l'horreur. Les oeuvres qui en relèvent abondent en fantasmes «romantiques» d'une double nature, donnant d'une part dans la sensiblerie et d'autre part dans la cruauté. Ces deux extrêmes ont, d'une façon singulière, partie liée dans des oeuvres racontant par exemple les péripéties de l'innocence opprimée et persécutée qui finit par trouver son salvateur. Sans les fantasmes de «persécution» et de «secours salvateur», le XIX<sup>e</sup> siècle serait dépourvu de tout un répertoire de trames romanesques fondamentales qui, jusqu'à nos jours constituent le fonds de trames dramatiques exploité par le cinéma.

Ici, il conviendrait de toucher un mot à propos du rapport entre «fantasmagorie» et «fantasme». Max Milner, auteur du livre intitulé *La Fantasmagorie*, a montré de quelle façon le nom d'un appareil\* alliant «optique à imagination», la lanterne magique, est devenu celui d'un genre littéraire. A la base de l'un comme de l'autre, se trouvait la même faculté de générer et de provoquer des fantasmes. Théoriquement parlant, écrit Milner, l'on peut voir dans le «fantasmagorie» l'oeuvre du «subconscient», alors que le «fantasmagorique» serait une structuration artistique délibérée. Ce qui est fantasmagorique, serait donc une façon de faire parler le fantasme qui se fait admirer, qui fascine et procure un plaisir esthétique. Issu de la «lanterne magique», le cinéma de notre siècle confirme son rapport étroit avec l'activité fantastique.

---

\* Une sorte de lanterne magique au moyen de laquelle on projetait à partir de 1789 «pour le peuple», différentes scènes, souvent pleines de cruauté, peuplées entre autres par les spectres de personnages de la Révolution Française.

Cinquièmement, le romantisme attribue une importance particulière au héros. C'est en ce dernier que se concentre tout l'apport romantique de nouveauté et d'originalité, et en même temps il se voit doté de traits caractéristiques grâce auxquels il se laisse identifier sans faille comme héros romantique précisément. Parmi ses traits, un rôle particulier revient à un prométhéisme spécifique, à un noble courage dans la lutte contre le mal, en même temps qu'à une fatalité ténébreuse qui, rehaussée par une beauté rare encore qu'entachée d'une allure démoniaque, vient entourer ces élus d'un halo pourtant lumineux. L'un des avatars du héros romantique – le Phantomas – porte déjà dans son nom un élément fantomique et fantasmatique à la fois. Ces héros en imposent à tous par leur courage, leur goût du risque, leur adresse; ils finissent toujours par l'emporter, même s'ils essuient une défaite. C'est qu'ils trouvent toujours une compensation. Bien entendu, ces traits sont à interpréter de divers points de vue; ce qui pourtant m'intéresse au premier chef c'est de savoir dans quelle mesure un héros romantique peut se trouver à l'origine d'une rêverie ou d'un fantasme d'identification. Or, force est de dire que c'est à un degré des plus élevés. La plupart des chercheurs indiquent que presque tous les héros nés de l'inspiration du romantisme sont des favoris de la culture populaire: ils incitent à des rêves mélodramatiques, d'aventures, érotiques, magiques...

Enfin, sixièmement, c'est le rêve qui est la glèbe naturelle du fantasme. Pour parler doctement, le fantasme est un dérivé du rêve. Et, à bien fouiller dans la mémoire, l'on verra que la définition la plus populaire et la plus courante d'un «romantique» l'assimile à celui qui «rêve», à celui qui est un «rêveur». Le mot «romantique» à l'origine duquel se trouve l'élément romanesque, d'aventures et de contes de fée, a basculé d'emblée du côté d'un rêve prenant pour objet des époques reculées, des aventures, des personnages et des paysages fantastiques. En même temps la rêverie fut promue au rang d'une puissance créatrice égale à la divine. Quand il rêve, l'homme est un Dieu – disait Hölderlin. Mais l'homme c'est essentiellement sinon exclusivement, un artiste. C'est qu'aux yeux des romantiques, l'artiste est un modèle, un archétype de l'homme, d'où leur conviction profonde que tout être humain est habité par «un poète intérieur, un poète caché dans le tréfond



de l'âme), selon la fameuse formule de G. H. Schubert, précurseur de Freud et de Jung, auteur d'un ouvrage aussi influent à l'époque (1808) mais également plus tard, que *Ansichten von der Nachtseite des Naturwissenschaft*.

Il n'est pas possible de refuser la justesse à l'intuition courante, assimilant « romantique » à « rêveur ». C'est qu'il y a une convergence fondamentale — profonde et intime — entre la phénoménologie du rêve et celle du romantisme. Pour expliquer la chose, référons-nous par exemple au concept de fantasme chez Freud et à celui de projection chez Jung. Or, dans quelque contexte psychologique ou philosophique que nous les considérons, ces concepts ont toujours pour élément constitutif, l'opposition entre imagination et réalité ou entre deux réalités à valeur différente: « dehors » et « dedans », *Innewelt* et *Umwelt*, « ici » et « là-bas »; il arrive quelquefois qu'ils prennent la forme du contraste entre « près » et « loin », « aujourd'hui » et « un jour » (un jour il y a bien longtemps ou un jour à venir). Dans ce procédé de rêverie, la seconde réalité, celle de projection, de transfert, d'émanation, est plus authentique, plus vraie et d'un plus haut rang que la première, celle de l'existence réelle à partir de laquelle s'est opéré ce bond, ce détachement, cette projection. Cette autre réalité est précisément celle de « rêve », et bien qu'elle soit une émanation, elle n'en reste pas moins le plus intimement « intérieure ». Être vraiment c'est être « autre part ». Et celui qui rêve ? Il est là où il est absent, il est absent là où il se trouve physiquement.

Devant ce mode d'existence, l'on est irrésistiblement amené à réfléchir à la singulière crise d'identité qui est souvent le lot du rêveur romantique. A force d'exister de la manière décrite plus haut, le rêveur se met en quête d'un déguisement, d'un masque, d'un costume nouveaux. D'où le raffinement extrême de la mode romantique. L'histriion romantique naît également de l'aspiration rêveuse à se situer « ailleurs ». Cette attitude engendre des fantasmes qui, à leur tour, s'en nourrissent. Sans ces fantasmes, les étonnants va et vient des déguisés romantiques seraient impensables. C'est ce qui fait que le fantasme en tant que masque et en tant que costume s'impose comme objet de réflexion en humanités.

## 2

C'est une telle situation culturelle, un tel état de conscience et d'art créés par le romantisme et ses continuateurs que trouva Freud, lui-même un fin connaisseur du romantisme allemand. Mais il y avait plus. Freud était aussi témoin d'une critique acerbe à l'adresse des romantiques comme créateurs de fantaisies irresponsables, détachées de la réalité d'une manière particulièrement nocive. D'emblée, se révèle ici la dualité de l'inspiration de Freud : celle-ci lui vient en effet du Siècle des Lumières et du positivisme d'une part et du romantisme d'autre part. Il finira pourtant par les concilier. L'intérêt que le Siècle des Lumières portait à l'imagination était toujours limité par le sentiment d'une infériorité profonde de la nature émotive de la « fantaisie » face à la froide objectivité de la raison. (J. Marx). Pour ce qui est du romantisme, après avoir amplifié, certes à l'extrême, l'émotion et l'imagination, il a eu le mérite de pénétrer jusqu'aux vérités intérieures de l'individu, jusque-là passées sous silence. Freud qui cherchait à coup sûr, à découvrir des régularités et des lois, ne pouvait pas non plus perdre de vue le fait que la pensée scientifique n'est pas en mesure de saisir la particularité d'une existence subjective (c'est en ces termes que, plusieurs décennies après, Serge Doubrovsky définira la situation qui devait engendrer la critique thématique française).

En insistant sur la précision du penser, Freud tendait à l'exactitude scientifique en même temps qu'à la reconnaissance de la réalité. Quand, de bonne heure, dans ses recherches scientifiques sur l'hystérie, il tomba sur le fantasme, il devint pour lui essentiel de trancher ce plus difficile dilemme qu'était pour lui de situer ce phénomène entre le « vrai » et le « faux », le « réel » et l'« imaginaire », et d'adopter à son égard une démarche en conséquence.

La conception freudienne du fantasme fait l'objet d'une remarquable étude qu'avaient publiée en 1964 dans *Les Temps Modernes*, Laplanche et Pontalis. En la reprenant vingt ans plus tard, en 1985, dans une édition livresque, les auteurs ont souligné qu'en abordant cette problématique dans les années soixante, ils avaient tenu à marquer leur fidélité à Freud et leur refus de suivre Lacan. Ils ont démontré que les conceptions de Freud sur le fantasme étaient sujettes à des

ambivalences et hésitations significatives. Freud ne pouvait finalement se décider si le fantasme reprenait un événement qui a eu lieu ou s'il était une production imaginaire fictive. Il s'interrogeait s'il existait un répertoire limité des cas de figure fantasmatiques – «scènes» ou «situations» ou si, au contraire, il y avait une liberté imaginative possible en la matière. Pour fonder le premier terme de l'alternative, Freud a créé le concept de «fantasmes originaires» – schème antérieur des fantasmes primitifs hérités phylogéniquement. Voilà pourquoi les interprètes de sa pensée attirent l'attention sur le fait qu'elle donne lieu à l'opposition significative entre «structure» et «imagination», entre d'une part, le répertoire arrêté et clos de ce que Lévi-Strauss et Lacan appelleront plus tard «l'ordre symbolique», et d'autre part la création imaginative qui le déborde. Valabrega qui, lui aussi, se considère comme continuateur de Freud, pousse à l'extrême la conception systémique, structuraliste des fantasmes: il en souligne l'universalité absolue et estime qu'il existe un système de fantasmes qu'il appelle «la phantasmatique». Il conclut enfin que le fantasme est peut-être «l'élément structurel, irréductible», indissolublement lié au mythe.

Dans ses différents ouvrages, Freud formulait des réponses diverses aux doutes plus haut relevés. Un rôle particulier est à attribuer à ses études datant de la période 1906–1909, et, parmi elles, à celles consacrées à la littérature, telles que *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva”* (1907) ou *Der Dichter und das Phantasieren* (1908). Mon propos n'est pas de suivre les conceptions de Freud dans leur évolution chronologique, ce texte n'étant pas une esquisse d'histoire de la théorie freudienne. En suivant les approches classiques de la psychanalyse, j'exposerai les types de fantasmes dégagés par Freud, de même que quelques-uns des problèmes méthodologiques qu'a imposés leur étude. Dans les développements de l'auteur de *Le Poète et la création de fantasmes*, l'on perçoit quelquefois une inspiration littéraire, en particulier celle des concepts intellectuels qui sous-tendaient les «fantaisies» de romantiques allemands. Quelquefois il semble que sans ces stimulants littéraires, le fondateur de la psychanalyse ne serait pas parvenu à formuler ses idées scientifiques. Sur ce point précis, il y a lieu de souligner le rôle qu'a joué le récit de Wilhelm Jensen, hoffmannisant allemand, intitulé *Gradiva*, tout comme le roman d'un Suisse, Carl

Spitteler, intitulé *Imago*. Le roman de Spitteler s'est vu consacrer par Freud plus qu'une mention dans *Traumdeutung*; en effet il lui a offert le titre pour la première revue de psychanalyse qu'il s'est mis à éditer en 1912. Le héros du roman de Spitteler ne sait pas se contenter d'une femme vivante qu'il a d'ailleurs à peine vue une seule fois, et dont il se croit épris. De surcroît, elle s'est mariée, elle a des enfants et se sent heureuse. Ayant pris le parti de l'aimer et se voyant frustré dans son affection, il crée un portrait idéal de cette femme. Ce sera précisément *Imago*, représentation de la bien-aimée émanant du subconscient, le fantasme à l'état pur (H. Juin). La réalité vaincue par l'idée. C'est ainsi que fonctionne le fantasme.

Le fantasme, en polonais *fantazmat*, en allemand *Phantasie*, désigne l'imagination, non pas tant la « faculté d'imaginer » (en allemand *Einbildungskraft*) que le monde imaginaire et ses contenus, les « imaginations » ou « fantasmes » dans lesquels se retranche volontiers le névrosé ou le poète (selon l'interprétation de Laplanche et de Pontalis dans *Les Temps Modernes*). Freud employait le terme « Phantasie » pour désigner aussi bien les fantasmes inconscients que les fantasmes — « rêveries diurnes ». Dans les traductions en français et en anglais, on a tenté de différencier orthographiquement les fantasmes conscients (« fantasmes », *fantasy*) des fantasmes inconscients (« phantasmes », *phantasy*), sans pour autant que ces innovations se fissent admettre. En effet, ils ne trouvent pas de justification suffisamment probante dans les écrits de Freud lui-même\*.

Dans le *Vocabulaire de la psychanalyse*, il a été distingué chez Freud le « fantasme » (*Phantasie*) et les « fantasmes originaires » (*Urphantasiën*). La définition indique que le fantasme est un scénario imaginatif mettant en scène le sujet rêveur; il représente d'une manière plus ou moins défigurée par les processus de défense, l'accomplissement d'un désir, inconscient en dernière instance. Les fantasmes affectent des formes différentes; celles de fantasmes conscients ou de rêveries diurnes, celles de fantasmes inconscients ou de fantasmes originaires. Pour ce qui est de ces derniers, il s'agit de

---

\* En dépit de nombre d'auteurs français, Valabrega s'en tient opiniâtrement à l'orthographe « phantasme », cherchant à mettre en valeur l'étymologie grecque du terme et la signification particulière de celui-ci dans les conceptions de psychanalyse.

structures fantasmatiques typiques propres aux enfants et aux névrosés (rapport sexuel des parents, séduction, castration) que la psychanalyse dégage comme structurant la vie fantasmatique en dehors de l'expérience personnelle des sujets. Selon Freud, l'universalité de ces fantasmes s'expliquerait par le fait qu'ils constituent l'héritage qui se transmet par voie phylogénique, chose qui est considérée comme non prouvée. *Le Dictionnaire général des sciences humaines* en date de 1975 admet comme non tranchée la question de savoir si ces fantasmes relèvent de constructions de pure fiction ou s'ils constituent un arrangement des empreintes laissées par les expériences réelles de l'âge infantin.

Comme il en a déjà été question, la plus grosse difficulté méthodologique c'était, pour Freud, de trouver au fantasme sa vraie dimension d'existence : dans l'univers du réel ou dans celui de l'imagination pure. C'est pourquoi il s'est révélé indispensable de mettre au point des concepts nouveaux et une panoplie d'instruments appropriés. Déjà à la fin de l'ouvrage célèbre *Die Traumdeutung* en date de 1900, Freud était amené, non sans l'influence de la littérature romantique, à émettre la conviction que la «réalité psychique est une forme particulière d'existence qui ne saurait être confondue avec la réalité matérielle». Dans la leçon XXIII de l'*Introduction à la psychanalyse* (datant des années 1915–1917) intitulés « Les voies de la création de rêveries », consacrée précisément aux «fantaisies» ou «fantasmes» qui font l'objet de notre intérêt, Freud soulève la vacilité perceptible dans les récits de ce type, de la distinction entre réalité et fantaisie, l'estompement de la limite qui les sépare et propose de les traiter à égalité, estimant que cette démarche équivaut à la seule attitude qui soit propre à l'égard de ces créations de l'esprit. Il met en relief le fait que ces fantaisies sont dotées d'un type de réalité. Il la désigne explicitement comme «réalité psychique par opposition à la réalité matérielle». (Jung insistait fortement sur la réalité des fantasmes; il démontrait que ceux-ci ont une portée étiologique et qu'ils sont à ce point réels qu'ils peuvent entraîner des troubles somatiques fonctionnels et des conséquences psychiques profondes.)

C'est ainsi que Freud nous introduit dans son affirmation d'une portée extrême, proclamant que «dans l'univers des névroses la réalité psychique est seule valable». Si toutefois nous étions tentés de limiter ce caractère valable au seul «univers des

névroses», il faudrait rappeler de Freud une affirmation antérieure du même chapitre :

Vous conviendrez facilement que nous sommes tous des malades, c'est-à-dire des neurotiques car c'est aussi chez les gens normaux que se constatent les conditions de création de rêveries (fantasmes).

Soixante ans plus tard, c'est d'une manière plus explicite que Jerome L. Singer, auteur d'un livre sur les «rêveries diurnes» dira :

Chacun de nous connaît des expériences en un sens comparables avec ce qui est le lot d'un homme atteint d'une schizophrénie profonde.

Et cette affirmation ne fait pas exception parmi tant d'autres, semblables. L'on va même jusqu'à parler, non sans donner dans l'excès, d'«imaginings fondamentales» propres à la plupart des individus sains parmi lesquels l'on range facilement presque toutes les convictions de caractère d'engagement idéologique, philosophique, religieux, etc. On souligne la nature «normale» des fantasmes qui interviennent chez les individus ne souffrant guère d'une dissociation de la personnalité.

Freud démontrait que l'homme était bien astreint à conquérir cette «forme d'existence» qu'est le fantasme, lui permettant de s'affranchir des contingences de la réalité, de ce qu'on appelle la pierre de touche de la réalité.

Dans la fantaisie — enseignait Freud — l'homme jouit donc de la liberté à laquelle il a depuis longtemps renoncé dans le monde réel; il se fait libre de toute contrainte extérieure. [...] Il ne lui suffit pas la maigre satisfaction qu'il peut arracher à la réalité.

Et là, Freud se réclame de Theodor Fontane: «Il n'est guère possible de se passer de constructions auxiliaires». Il vaut d'ailleurs la peine de rappeler que Freud a une fois de plus cité cette phrase de Fontane dans l'étude *Das Unbehagen in der Kultur*, en parlant de la nécessité de «liqueurs», de «calmants», etc. pour endurer la misère de notre existence. Or, parmi ces remèdes se sont trouvés la fantaisie et l'art. Dans la leçon XXIII de l'*Introduction à la psychanalyse*, il nous fait découvrir «l'essence du bonheur dans la fantaisie, le rétablissement de l'indépendance du plaisir de l'auto-risation de la réalité». Et à la fin, il affirme :

Le pays intermédiaire de la fantaisie est reconnu par un contrat universel et chacun qui souffre d'un manque, en attend un soulagement et une consolation.

Or, comme il n'est pas d'individu qui « ne souffre d'un manque », le rôle compensateur du fantasme dans la vie quotidienne s'en trouve amplifié.

A lire Freud et ses commentateurs, on est frappé par la fait que les « fantaisies » ou « fantasmes » revêtent une structure dramatique, littéraire, d'affabulation. Il y est souligné leur caractère de scénarios qui se jouent dans l'imagination, le plus souvent marqués par un désir, une concupiscence; il y est question d'« acteurs » et de « mise en scène de désirs », le fantasme apparaissant comme une scène; l'on voit que la terminologie à laquelle il est fait appel est empruntée à la poétique pour parler d'affabulation dramatique, de scènes, d'épisodes, de fiction romanesque. En continuant dans cette voie, on pourrait dire que Freud dévoile sans cesse le théâtre intérieur qui se joue en chacun de nous ou, peut-être, faudrait-il parler de cinéma intérieur plutôt que de théâtre, dans la mesure où c'est le cinéma qui, de tous les arts, s'est révélé être le plus tributaire des fantasmes. Ce singulier « théâtre de l'âme » impose une analogie intéressante avec ce qu'Erving Goffman a appelé le « théâtre de la vie quotidienne », phénomène toutefois entièrement différent parce que sociologique, aussi en attendant, n'allons-nous pas développer ce parallèle. Susan Isaacs a donné une interprétation valable pour la psychanalyse de la manière d'être et d'articulation des fantasmes. Elle a souligné que le niveau de verbalisation ne leur est pas constitutif, même si dans des circonstances précises, ils peuvent s'exprimer verbalement. Les fantasmes originaires sont vécus au niveau des sensations; ce n'est que par la suite qu'ils revêtent la forme d'images plastiques et de représentations dramatiques.

Le caractère littéraire (au sens structurel du terme) du fantasme selon la conception de Freud, ne nous étonnera pas, si nous avons à l'esprit son étude de 1908 *Der Dichter und das Phantasieren* (*Le Poète et la création de fantasmes*). L'activité poétique – estime Freud – se laisse considérer dans le contexte du jeu (amusement), du fantasme et de la rêverie. Déjà chez l'enfant Freud recherche ce qui, en un sens, peut être nommé l'activité littéraire en germe. Cela tient au fait qu'en jouant, l'enfant se crée un « univers à lui », un « ordre nouveau », soit une réalité à part, nettement circonscrite

et différente de celle qui l'entoure. C'est ce qui fait dire avec justesse à Freud qu'à l'opposé du jeu se trouve non pas le sérieux mais bien la réalité, c'est-à-dire la réalité courante, ordinaire. Dans la réalité du jeu ainsi créée, celui-ci est quelque chose de très sérieux. Le fond d'un jeu d'enfant consiste en référence à un univers tout aussi réel et sérieux que celui qui existe «vraiment» auquel toutefois il ne se laisse pas identifier.

En suivant conséquemment son idée qui offre matière à réflexion, Freud fait observer que l'adulte ne se départit nullement de son besoin impérieux d'enfant d'une «réalité différente». Conformément à la conviction profonde de Freud sur la nature de l'homme (incapable, selon lui de renoncer à quoi que ce soit et de ce fait ne faisant qu'échanger une chose contre une autre), l'enfant demeure dans l'adulte sous la forme de fantasmes d'adultes qui se substituent aux jeux d'enfants. Freud était intimement convaincu que tout au long de leur vie, la plupart des individus créent des fantasmes. Il n'est toutefois pas facile de recenser ceux-ci. La raison en est, dit-il, que l'adulte a honte de ses fantasmes et les dissimule devant les autres; il les protège comme quelque chose de plus personnel et de plus intime et serait plus enclin à avouer ses forfaits plutôt qu'à révéler ses fantasmes. C'est à ce point qu'est poussé le contrôle du mécanisme de mise en sourdine et de dissimulation de ses propres rêveries, sur lesquelles exerce sa surveillance tout un dispositif complexe d'autocensure et d'avertissement sous la forme, principalement, des convenances.

Mais ce que n'ose pas avouer un simple mortel, offre une matière féconde à l'artiste. La littérature peut être un produit de l'affranchissement des fantasmes et elle peut tendre à en libérer chez le lecteur. Nous éprouvons un plaisir esthétique devant les fantasmes en littérature, nous nous délectons sans remords ni gêne, comme dit Freud, des fantasmes d'écrivains. Et Freud n'a pas à l'idée une nature différente, individuelle, de ces fantasmes par rapport à ceux du commun des mortels. Ce qui importe le plus c'est la manière de leur expression, de leur mise en forme, leur conférant un caractère esthétique. Les fantasmes d'un simple mortel risqueraient même de susciter de la répugnance. C'est dans la technique de surmonter cette répugnance qui a sûrement quelque chose à voir avec les barrières se dressant entre chaque Ego particulier



et les autres, que réside l'art poétique proprement dit, écrit Freud. Le poète adoucit l'égoïsme extrême des fantasmes et son oeuvre peut assumer des fonctions thérapeutiques à l'égard du lecteur.

## 3

Il revient au mérite de Freud (mais également de plusieurs autres psychanalystes et parmi eux, en particulier Melanie Klein et Georg Groddeck qui, lui, analysant *Struwwelpeter*, ce recueil déconcertant de vers pour enfants, l'a qualifié de sac à fantasmes confectionné à l'intention de générations successives d'enfants) d'avoir incité à utiliser le concept de fantasme. Ce concept a été accepté comme instrument, utile en humanités, de la juste intelligence des individus et de leurs interactions sociales. La pratique consistant à penser en termes de fantasme à utiliser des termes empruntés à la « fantasmalogie » s'est depuis longtemps affranchie de l'orthodoxie freudienne. Mais sans l'inspiration de Freud, ce concept utile ne se serait jamais tellement généralisé en sociologie, pédagogie, psychologie et également en critique littéraire et de cinéma, incapables dès lors de s'en passer. L'on parle donc, à juste titre, de fantasmes érotiques, sociaux, politiques, religieux. L'un des plus populaires parmi les livres en République Fédérale d'Allemagne s'intitule *Männerphantasien* (de la plume de Klaus Theweleit); il dresse l'inventaire des fantasmes érotico-politiques ayant prédominé dans la culture allemande des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et fourni une glèbe fertile au fascisme.

Les belles-lettres ont, elles aussi, joué un rôle important dans la prise de conscience de l'utilité et même de la nécessité, en humanités, du concept de fantasme; c'était par exemple le cas des romans de Joyce et de l'oeuvre des surréalistes. Ces derniers, on le sait bien, avaient quelquefois recours, non sans quelque perfidie, à la psychanalyse, et avaient l'ambition de mettre au jour sans gêne aucune, des fantasmes les plus drastiques, pour choquer et scandaliser le grand public. Usant perfidement de la « loi de Freud » proclamant la tendance naturelle à dissimuler les fantasmes et à ne s'en délecter que quand l'artiste les met au jour avec une distance appropriée,

les surréalistes en faisaient grand étalage, ignorant la distance. Il est à présumer qu'ainsi articulé, le fantasme devenait l'un des facteurs du scandale souhaité.

Mais le surréalisme a aussi contribué à la création d'une oeuvre dotée de distance artistique. J'ai à l'esprit cette somme fantasmatique du surréalisme qu'est *L'Age d'homme* de Michel Leiris. C'est une remarquable autobiographie fantasmatique qui présente tout un train de fantasmes artistiquement agencé. Philippe Lejeune, dans son livre novateur sur le «pacte autobiographique», met en relief d'une manière très naturelle le phénomène que l'on peut appeler la valeur du fantasme. Il écrit que les cas d'une autobiographie inventée de toute pièce d'un bout à l'autre, sans rapport aucun avec la réalité, sont extrêmement rares mais, disqualifié comme autobiographie, un récit de ce genre garde, au niveau de l'énoncé, sa valeur de fantasme. Ainsi, peut-on conclure que ce qui, dans un ordre (ou rapport avec la réalité) est «faux», «irréel», «de pure invention», témoigne de sa valeur dans un ordre différent, en révélant la vie fantasmatique de l'autobiographe.

Les dernières décennies ont vu se généraliser la pratique consistant à collectionner les fantasmes, en particulier érotiques (cf. par exemple les fameux livres de Nancy Friday) — sur la base notamment des confidences et des descriptions consignées dans des lettres, et par ailleurs se constituer toute une technique de leur maniement et de leur satisfaction, ce qui, on le sait bien, a assuré à la revue *Playboy*, lancée en 1953, un succès commercial inouï, pour nous en tenir à ce cas classique. C'est de plus en plus fréquemment et sous l'effet de faits des plus divers qu'il est pris de nos jours conscience du pouvoir des fantasmes en culture populaire. A cet égard, le roman de Manuel Puig *Le Baiser d'une femme araignée*, offre un exemple intéressant. Comportant de vastes annotations scientifiques disséquant en particulier différentes théories de l'homosexualité, il met en scène deux codétenus en prison se faisant l'un à l'autre un récit circonstancié, tout au long du roman ou presque, des films qu'ils avaient vus en liberté. De cette façon, l'auteur parvient à une rare condensation du fantasmatique, dans la mesure où la narration est axée sur la transmission orale par le menu d'intrigues dramatiques à agencement fantasmatique, et c'est de ce point de vue que le roman vaut une analyse détaillée.

En effet, il révèle l'emprise puissante des fantasmes d'origine cinématographique sur la vie intérieure de l'homme d'aujourd'hui.

Ajoutons encore quelques exemples tirés d'autres domaines. Dans l'étude des contenus des utopies, il nous est proposé de pénétrer jusqu'au langage profond des fantasmes, mis en sourdine par les idéologies au pouvoir (cf. D. Madelénat). Le livre de J. M. Roberts, consacré à la « mythologie des sociétés secrètes », traite en fait de l'omnipuissant fantasme du secret, en particulier maçonnique, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. R. Kaës a publié un livre intitulé *Fantasme et formation* montrant les divers fantasmes, de tout temps à la base de toute démarche de formation et d'éducation de l'homme.

Une application extrêmement féconde de la « fantasmalogie » se retrouve dans le livre de Saul Friedländer sur les « reflets du nazisme ». L'auteur interprète une tendance nouvelle qui se fait jour dans la culture d'aujourd'hui : l'« esthétisation » du fascisme, sa promotion comme phénomène politico-esthétique. Cette tendance est perceptible dans des oeuvres telles que le roman de Michel Tournier *Le Roi des aunes* ou le film de Hans-Jurgen Syberberg *Hitler. Un film d'Allemagne*. Dès le début de son livre, Friedländer souligne qu'il se sert du terme « fantasme » dans son sens le plus général, sans se soucier d'une conformité à la science de psychanalyse. Ainsi qu'il les dénombre lui-même, il a en vue les différents fantasmes, imaginations, visions, mystifications, hallucinations, rêveries et chimères. Conférant aux fantasmes selon cette acception du terme une signification qui en un sens, transcende maints particularismes (les mêmes fantasmes étant, dit-il, l'apanage aussi bien de la « gauche » que de la « droite »), Friedländer arrive dans sa démarche d'interprétation, à des conclusions révélatrices : il parvient à dégager les significations des deux oeuvres nommées (et également de films de Lucchino Visconti et de Rainer Werner Fassbinder comme d'ailleurs aussi des souvenirs d'Albert Speer), qui, sans lui, resteraient inexplorées. Il s'agit surtout du mode de coexistence d'un « kitsch » harmonieux, sentimental, idyllique avec la « mort » considérée comme catastrophe apocalyptique et néant (ce qui a été fortement souligné dans le titre allemand du livre de Friedländer écrit en français). L'auteur a montré la convergence spécifique des « deux séries de thèmes, d'images, d'émotions et de fantasmes ». La mise en évidence d'un nouveau discours sur le nazisme qui se fait jour dans l'art depuis

la fin des années soixante, ne s'est révélée possible que grâce au recours à cet outil d'interprétation qu'est devenu le fantasme pris dans son «sens le plus général».

## 4

Dans l'ordre de la preuve par raisonnement dont je tiens à me servir maintenant, il me paraît nécessaire de fixer mon attention sur Ronald David Laing, autrefois l'un des fondateurs de l'antipsychiatrie, discipline qui, plus d'une fois, engage une polémique acerbe avec la psychanalyse. Laing y a forcément ajouté du sien, en se décidant à embrasser l'orientation phénoménologique en psychiatrie et en s'employant en même temps à l'étude de la «famille d'un schizophrène», étude qui révèle les mécanismes au moyen desquels l'individu se voit imposer la folie par sa famille. Dans le livre *Soi et les autres*, et en particulier dans les chapitres consacrés à «fantasme et expérience» et «fantasme et communication», Laing entre en polémique avec le concept psychanalytique de fantasme, pour en arriver à sa propre conception originale du phénomène. Il soulignait que la conception du fantasme inconscient est trop peu explorée du point de vue existentiel et phénoménologique, et en même temps faisait état de sa conviction qu'aucune description globale ne saurait négliger ce phénomène. Il faut avoir à l'esprit que des principes de la phénoménologie découlent la tendance à aller dans l'étude jusqu'au fond du phénomène considéré; or c'est cette tendance qui détermine l'attitude de Laing.

C'est à bien des reprises qu'il a reproduit le récit d'un même type: sur l'impossibilité de pénétrer la personne humaine et ce qui en fait l'essence. Obnubilée, enveloppée de nébuleuses et de brumes, la structure familiale est devenue pour Laing la structure propre de toutes relations entre personnes. A l'instar d'une momie enveloppée de couches protectrices, chaque personne s'enveloppe de fantasmes, d'imaginaires, de chimères qui empêchent de pénétrer jusqu'à «ce qui est réel». Ce réel se dissimule comme dans un cocon que nous sommes incapables de briser, d'ouvrir et de démystifier, ce qui fait que son contenu nous échappe. Nous n'avons pas cessé d'errer parmi les ombres, assujettis que nous sommes, sans

le savoir, à l'hypnose d'une éducation répressive. La nature hypnotique de notre existence, dans la mesure où notre vie se passe dans l'hypnose imposée par la famille, constitue une dérivée de la mystification universelle qui sépare durablement une personne de l'autre. Cette mystification agit et se manifeste par l'omniprésence du théâtral dénoncé par Laing comme domaine de l'artifice absolu et de la stagnation. Laing a traité dans ses écrits précisément de « scénarios familiaux » et en dénonçait sans ambages le principe :

Il y a une résistance unanime de la famille à toute tentative de constat propre à révéler un état de fait, et l'on recourt à des stratégies compliquées pour confiner toutes les personnes concernées dans l'obscurité à ne jamais en dépasser les limites.

Dans le livre *Soi et les autres*, Laing a insisté sur le raisonnement par déduction propre à la psychanalyse. A son avis, il soustrait les fantasmes à l'exploration cognitive : conçus de la sorte ils ne peuvent pas nous révéler leur vrai fond. Laing lui-même pratique essentiellement un jeu d'apparences quelquefois ironique, en s'employant à dévoiler tout ce qui se dégage de l'interaction entre individus : échanges et substitutions complexes qui interviennent entre l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public, le partagé avec les autres et le non-partagé, le réel et l'irréel.

L'ironie souvent apparente des choses tient au fait que ce que je considère, moi, comme une réalité des plus évidentes, est perçu par d'autres comme mon fantasme le plus personnel. Et ce que je tiens pour mon univers intérieur le plus intime, se révèle être un fait entièrement partagé avec les autres.

L'intérêt de Laing se porte à ce qu'il appelle le « système de fantasmes sociaux » et le fait d'y être empêtré, ce qui équivaut à des situations doublement fausses, dans la mesure d'une part où elles le sont effectivement, sans pour autant, d'autre part, que nous le sachions. De ce point de vue, l'auteur explore principalement la place du fantasme dans la communication à l'intérieur des groupes, en particulier dans l'enceinte de la famille.

Les groupes fortement soudés qui se constituent dans certaines familles, comme d'ailleurs d'autres groupements, sont unis par les nécessités de la vie au moyen d'une expérience pseudo-réelle qui ne peut exister que par une modalité de fantasme.

En nous trouvant au sein d'un tel groupe, nous prenons pour réalité un système de fantasmes inconscients. Un faux sens social

de la réalité implique un fantasme que nous ne reconnaissons pas comme tel.

Si Paul — démontre Laing — commence à prendre conscience du système familial de fantasmes, il ne peut être reconnu par les membres de famille que comme un fou ou un malfaiteur, c'est qu'à leurs yeux le fantasme est réalité, et tout ce qui n'a pas le mérite d'être leur fantasme ne participe pas du réel.

En procédant par un tel jeu de fantasmes et de réalité, Laing analyse magistralement des faits vécus qui affectent la forme de romans en germe (quelques-uns d'entre eux ont sans doute déjà été écrits, j'ai en particulier à l'esprit l'oeuvre d'Iris Murdoch) ou de faits empruntés à des romans et à des pièces de théâtre: *Crime et châtiment* ou *Le Sosie* de Dostoïevski, *Huis clos* de Sartre, *Le Balcon* de Genet. Tout comme Freud, Laing fait preuve d'une vive sensibilité littéraire et humaine; son analyse de la lettre de la Mère à Raskolnikov et de la réaction de ce dernier à cette lettre mérite d'être qualifiée de magistrale. Laing s'est servi notamment d'une méthode originale d'étude des symptômes physiques d'une pression psychique: il a décrit la réaction des huit psychiatres auxquels il a fait lire cette lettre. Or, en cours de lecture, tous ont éprouvé une tension intérieure, deux d'entre eux se sont dit sous l'emprise de la sensation de strangulation physique, alors que trois autres ont été sujets à des spasmes viscéraux.

En expliquant le personnage de Raskolnikov, Laing emploie explicitement les termes d'imagination, de fantasme, de rêve, de rêverie diurne et de mémoire. Et c'est d'une façon révélatrice qu'il nous fait découvrir comment l'attitude de Raskolnikov met en jeu diverses chimères et, par-dessus tout, comment apparaît la modalité de « fantasme » par opposition à « imagination ». Et c'est en ces termes qu'il tire les conclusions d'une section de son analyse:

Quand [Raskolnikov] finit par savoir que la vieille sera assassinée le lendemain, il se sent comme condamné à mort. Dans la modalité de son fantasme c'est lui qui est victime, alors que dans l'ordre le l'«imagination» et dans celui de la «réalité» il est un bourreau.

Voyons encore la conclusion finale à laquelle aboutit son développement sur l'identité de Raskolnikov: « un Napoléon selon l'imagination, un garçonnet selon le rêve, une vieille selon le fantasme, un assassin selon le fait ».

Dans son livre *Soi et les autres*, Laing fait figurer en épigramme une phrase de Confucius: «La sortie est par la porte. Pourquoi n'y a-t-il personne pour profiter de ce moyen?» Cet épigramme reflète effectivement l'idée de Laing. Il y revient à maintes reprises indirectement. Et c'est directement qu'il s'y réfère dans les passages qui proclament que, sous la pression de fantasmes sociaux, la sortie par la porte apparaît comme un acte d'ingratitude ou de cruauté, et conduit au suicide ou à l'homicide.

C'est la raison pour laquelle Laing veut sortir simplement par la porte et indiquer cette voie aux autres. Et cependant il y a lieu de s'interroger si cela est possible... Or, selon Freud, il n'en est rien.

L'aspiration à la transparence en vue d'accéder directement à ce qui constitue le fond de l'être humain, file en trame continue à travers les écrits «antipsychiatriques» de l'auteur de *Le Moi divisé*. Laing cherche à pénétrer jusqu'au «moi» réel et à faire en sorte que les relations entre personnes prennent la forme de celles entre des individus réels, nullement imaginaires ou de pure invention. L'idéal, pour lui, c'est l'homme non enveloppé de voile «qui désire percevoir le monde avec fraîcheur, innocence, amour et avec le respect de la vérité». Ce qui intervient de nos jours entre des hommes «médiatisés», formalisés, incite Laing à une critique sans complaisance :

Ce qui nous fait défaut c'est tout sens du tragique et toute passion, le langage de la joie, de l'éblouissement, de la passion, du sexe, de la violence. Ce qui est de rigueur c'est le langage de salle de conférences.

Mais il n'y a pas à désespérer.

Il se peut que nous soyons en état de réparer en partie le mal qu'on a fait et que nous nous sommes fait à nous-mêmes. Il se peut que les hommes et les femmes soient faits davantage pour un amour simple et vrai que pour cette parodie que nous appelons l'amour.

La phénoménologie existentielle débouche ici sur une utopie à l'avenant.

Un doute risque cependant de se faire admettre: cette aspiration louable à la transparence ne risque-t-elle pas de mettre à néant quelque chose d'important et d'essentiel? Ne marque-t-elle pas une annulation ou une omission de quelques valeurs? C'est que je soupçonne — et la lecture de *Le Moi divisé* me confirme dans cette

suspicion — que tout en pourfendant les «tendances destructives en fantaisie», Laing risque cependant d'éliminer malgré lui — j'ai à l'esprit son attitude contraire dans *L'Oiseau du paradis* — ce qui constitue précisément le vrai fond de l'existence imaginative de l'homme. Et d'ailleurs, serait-il légitime de dissocier la fantaisie en «destructive» et «non destructive»? Distinguer ce qui est «fantasme» de ce qui est «imagination»? La création de «fantaisies» — fantasmes fait partie intégrante de chaque existence humaine. Les écrivains ne sont pas seuls à s'y employer et à y avoir droit. Il se peut, certes, qu'à prendre le parti de tendre vers cette transparence souhaitée et à éliminer tout ce qui appartient au «moi» imaginatif, toutes les fantaisies que ce «moi» génère, on y serait finalement arrivé, mais moyennant quel prix? On finirait par anéantir quelque chose de très essentiel...

Mais il faut aussi avoir à l'esprit qu'une telle conclusion risque de déboucher sur un pessimisme philosophique; en effet, Freud considérait que la nature humaine était corrompue et par cela même condamnée à rechercher des «paradis artificiels» de la fantaisie. Laing, dans une phase de son activité, cherchait au contraire, à s'en débarrasser ayant conclu à la possibilité de créer un paradis de la transparence des sentiments.

N'est-ce pas Freud quand même qui, en fin de compte, a beaucoup mieux cerné que ne l'aura fait Laing, la condition de l'homme et qui a avancé un projet anthropologiquement plus pertinent? Il passe, certes, pour maître de la suspicion et pour grand démystificateur. Mais il s'est bien gardé d'ébranler les fantasmes, ayant découvert et révélé leur existence qu'il a tenu à conserver. Valabrega souligne que, grâce à Freud, non seulement est apparu devant nous le problème anthropologique des fantasmes, mais il s'est révélé qu'il n'existe qu'une seule manière valable de poser le problème des fantasmes, sous l'angle anthropologique précisément.

Ayant découvert le fantasme dans l'homme, Freud qui a rendu public ce qui était caché, qui a révélé ce qui était dissimulé, ne tendait nullement à le dénoncer pour l'anéantir par cela même. Au contraire, il considérait le fantasme comme une sorte de masque singulier, indispensable à l'existence. «Etre» et «paraître» se trouvent en effet à la base même du phénomène aussi bien du fantasme que du masque.



Freud et Laing représentent deux conceptions entièrement différentes de l'homme, et c'est vers ce contraste que tendait ce qui vient d'être dit. *Larvatus prode* – je procède masqué, toujours masqué; tel est le fond de l'existence humaine. Ou, à l'opposé de cette démarche: il serait indispensable et possible d'ôter tous les masques, de rejeter tous les voiles, y compris ceux également qui sont tissés de fantasmes.

Le conte mystérieux du romantique Nathaniel Hawthorne intitulé *Le Voile Noir du pasteur*, nous introduit au coeur même de ce dilemme. Le brave pasteur prend soudain le parti de se voiler le visage avec un voile noir qu'il interdit d'ôter même au moment de sa mort. C'est quelquefois davantage en personnage masqué qu'en prêtre qu'il exerce son ascendant sur des fidèles saisis d'épouvante. Sur son lit de mort, il cherche à expliquer ce voile énigmatique masquant sa figure.

Pourquoi c'est uniquement en me voyant que vous tremblez de peur, demande-t-il à une assistance pâlie d'effroi, en tournant vers elle son visage voilé. Tremblez aussi en vous voyant vous-mêmes, les uns les autres. [...] Le voile représente un mystère avec ambiguïté, or c'est celui-ci qui rend ce morceau de crêpe tellement effroyable! Si vous voyez un ami ouvrir son coeur devant un ami, un amant devant sa bien-aimée [...] ce n'est qu'alors que vous pourrez m'appeler un monstre pour ce symbole avec lequel j'ai vécu et avec lequel je meurs! Je regarde autour de moi et – que vois-je? Le Voile Noir sur tous les visages!

Le masque revêtu par le pasteur était donc, selon son intention, un symbole de la non-transparence des relations entre hommes, un signe de l'absence de sincérité et de quelque chose qui les sépare constamment et les rend captifs du mensonge. C'est ainsi que se présente l'interprétation morale du comportement symbolique du pasteur. Mais en même temps, ce Voile Noir n'était-il pas révélateur du « malheur ontologique » des hommes condamnés à la non-transparence et la non-translucidité? Dans le finale, le narrateur dit que « le visage du bon pasteur Hooper est devenu cendre, mais que jusqu'à nos jours, l'effroi s'empare des gens à l'idée que ce visage a pourri sous le Voile Noir! » Ainsi, rien n'a changé dans les relations morales entre les hommes, mais le Voile Noir s'est révélé plus solide que le visage qu'il dissimulait...

Dans ce que je viens d'écrire, apparaissent me semble-t-il en contours nets les ambiguïtés des attitudes adoptées à l'égard du

fantasme. S'agit-il d'une manière indispensable de réduire les tensions intérieures au moyen d'une satisfaction symbolique des désirs transférés dans l'enceinte de l'imagination? Ou d'un voile qui obscurcit et qu'il faut écarter pour pénétrer jusqu'au «fond de notre moi»? Freud comparait la fantaisie à «une réserve de la nature» dans un milieu naturel menacé par des changements industriels: «tout peut s'y épanouir et croître à volonté, même ce qui est inutile et même nuisible. Le pays de la fantaisie constitue une telle réserve soustraite au pouvoir de la réalité». Soulignons la présence dans cette réserve aussi bien de ce qui n'est qu'inutile que de ce qui est nocif, et également le fait que la fantaisie se soustrait au pouvoir de la réalité.

L'utilité d'une prise de conscience de ces divergences avec toutes les conséquences qu'elles comportent dont je n'ai pas l'intention de traiter en ces pages, me semble évidente pour les humanités. Bénéficiant de l'inspiration de Freud (sans pour autant donner dans une orthodoxie freudienne), l'anthropologie du fantasme se devrait de prendre position sur les corrélations du fantasme avec le mythe et le stéréotype, et de tenter en même temps de définir sa place dans le processus de création. Les humanités ne sauraient négliger l'anthropologie du fantasme, celui-ci étant à la base de l'activité imaginative, accessible à tous. Mais le statut du fantasme est souvent ambivalent: créatif et non créatif. La critique fantasmatique doit en être toujours consciente et faire du conflit entre le fantasme créatif de le fantasme «kitsch» stéréotypé, un problème d'interprétation majeur.

Ci-dessous, dans l'ordre chronologique, les ouvrages qui m'ont été utiles à la rédaction de mon article:

H. Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme. Herméneutique et soufisme*, Paris 1983.

*Dictionnaire général des sciences humaines*, ss la dir. de G. Thinès et A. Lempereur, Paris 1975.

S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris 1967.

G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna (Imagination symbolique)*, trad. par C. Rowiński, Warszawa 1986.

*Fantasma et formation*, ss la dir. de R. Kaës et D. Anzieu, Paris 1984.

S. Freud, *Délie et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, trad. par M. Bonaparte et précédé du texte de Jensen, Paris 1971.

– «Kultura jako źródło cierpień» (Das Unbehagen in der Kultur), trad. par J. Prokopiuk, [dans:] *Człowiek, religia, kultura*, Warszawa 1967.

– «Pisarz a fantazjowanie» (Der Dichter und des Phantasieren), trad. par M. Leśniewska, [dans:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, éd. S. Skwarczyńska, vol. 2, Kraków 1974.

– *Die Traumdeutung*, Frankfurt a. Main–Hamburg 1961.

– *Wstęp do psychoanalizy (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse)*, trad. par S. Kempnerówna et W. Zaniewicki ss la dir. de G. Bychowski, Warszawa 1936.

S. Friedländer, *Reflète du nazisme*, Paris 1982.

Traduction en allemand: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Munich 1984.

G. Groddeck, «Le Struwwelpeter», [dans:] *La Maladie, l'art et le symbole*, Paris 1969.

Deux livres composent ce recueil: *Psychoanalytische Schriften zu Literatur et Kunst et Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik*. L'édition française comprend des reproductions des fameuses illustrations «fantasmiques» du *Struwwelpeter*.

S. Isaacs, «The Nature and Function of Phantasy», [dans:] *Developments in Psychoanalysis*, éd. J. Rivière, London 1952.

Traduction française: «Nature et fonction du phantasme», [dans:] M. Klein, P. Haimann, S. Isaacs, J. Rivière, *Developments de la psychanalyse*, Paris 1966.

H. Juin, «Fantasmes début de siècle: Wilhelm Jensen et Carl Spitteler», *Le Monde*, 3 mai 1985.

C. G. Jung, K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen*, Zurich 1951.

R. D. Laing, *The Divided Self*, London 1960.

Traduction française: *Le Moi divisé*, Paris 1970.

– *Self and Others*, London 1961.

Traduction française: *Soi et les autres*, Paris 1971.

J. Laplanche, J.-B. Pontalis, «Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme», *Les Temps Modernes*, 1964, no 215.

Aussi dans la collection *Textes du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris 1985.

Ph. Lejeune, «Pakt autobiograficzny» (Le Pacte autobiographique), trad. par A. W. Labuda, *Teksty*, 1975, no. 5.

D. Madelénat, «Voyage imaginaire», [dans:] *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 3, Paris 1984.

J. Marx, «Le Concept d'imagination au XVIII<sup>e</sup> siècle», [dans:] *Thèmes et figures du Siècle des Lumières*. Mélanges offerts à Roland Mortier, éd. R. Trousson, Genève 1980.

M. Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris 1982.

*Osoby. Transgresje 3 (Personnages. Transgressions 3)*, éd. M. Janion et S. Rosiek, Gdańsk 1984.

*Przełom w psychologii (Un Tournant en psychologie)*, trad. par K. Jankowski, A. Kołyszko, P. Kołyszko, éd. K. Jankowski, Warszawa 1978.

J. M. Roberts, *The Mythology of the Secret Societies*, London 1972.

Traduction française: *La Mythologie des sociétés secrètes*, Paris 1979.

J. L. Singer, *Marzenia dzienne (The Inner World of Dyadreaming)*, trad. par R. Zawadzki, Warszawa 1980.

K. Theweleit, *Männerphantasien*, vol. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. vol. 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weissen Terrors, Basel–Frankfurt a. Main 1977–1985.

J.-P. Valabrega, «Le Problème anthropologique du fantasme», [dans:] *Le Désir et la perversion*, Paris 1967.

– *Phantasme, mythe, corps et sens. Une théorie psychanalytique de la connaissance*, Paris 1980.

– [dans:] *Entretiens avec «Le Monde»*. 4 *Civilisations*, Paris 1984.

Trad. par Hubert Krzyżanowski