

## TABLE DES MATIÈRES

Crise de la créativité .....	9
L'impersonnel créateur .....	51
Créativité de la crise .....	85

## Crise de la créativité

La crise d'inspiration, chacun peu ou prou la connaît. Nul besoin d'être écrivain patenté, créateur, artiste ou inventeur tant ses manifestations sont, ironiquement, à la portée de tous : absence d'idées, torpeur de la pensée, engourdissement de l'esprit, vide accablant. Symptôme dépressif ? Exigence excessive envers soi-même (perfectionnisme...) ? Surmoi sévère interdisant une trop forte jouissance ? Peu importe au fond tant les causes et symptômes sont florissants, en contraste avec le néant des idées. L'expérience peut survenir quel que soit le domaine où l'inventivité s'exerce, qu'il s'agisse d'écrire un article, une thèse ou un essai, composer un roman, une pièce musicale, élaborer une œuvre plastique, un scénario de film. Il suffit parfois d'avoir quelque chose à écrire, un devoir à rendre, un « papier » même très modeste, a priori sans enjeu, pour que le blocage survienne – la

panne, le trou d'air. Tenir parole, tenir les délais, avoir quelque chose à dire... Notre époque toujours prompte à imaginer de nouvelles affections psychiques a conçu ce terme : « leucosélophobie », syndrome de la page blanche, blocage de l'écriture. Si l'on peut douter que la pathologie existe réellement, il faut saluer l'humoristique créativité du vocable : *leuco* renvoyant au blanc, *sélo* à la page. À preuve que la perte d'inspiration inspire. Il est vrai que la beauté de certains néants de la pensée, comme chez Mallarmé, ne laisse pas d'éblouir : « Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend » (*Brise marine*, 1865). Remarquons au passage que la référence mallarméenne demeure étonnamment moderne tant l'écran désœuvré de l'outil numérique remplaçant désormais la page blanche ne change en rien la douleur des affres traversées.

Lorsque le jeune Antonin Artaud envoie ses poèmes à Jacques Rivière, le directeur de la *Nouvelle Revue française*, c'est en termes flamboyants qu'il lui décrit cet *impouvoir* de la pensée qui l'étouffe ; non une simple crise d'inspiration, précise-t-il, mais une véritable *déperdition* de l'être : « un effondrement central de l'âme, une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, [...] la séparation anormale des éléments de la pensée (l'impulsion à penser,

à chacune des stratifications terminales de la pensée, en passant par tous les états, toutes les bifurcations, toutes les localisations de la pensée et de la forme <sup>1</sup>). »

Est-ce cela que nous nommons en termes plus banalement contemporains une crise de la créativité ? Sans doute non. Les gouffres où sombre parfois Artaud sont heureusement fort éloignés des affres ordinaires de la création, celles que chacun peut un jour traverser. Face au blanc de l'inspiration, qu'on soit penseur affirmé ou étudiant novice, écrivain ou artiste, le malaise ressenti est sensiblement le même ; devant la crise règne une certaine parité démocratique. Il reste que la crise moderne de la créativité ouvre rarement des abîmes métaphysiques. Au mieux, dans sa forme bénigne, elle génère l'indispensable poussée d'adrénaline qui permettra, l'ultime délai quasi dépassé, de se mettre enfin à l'œuvre sous la pression de l'angoisse, de la honte ou de la culpabilité. *Deadline* comme disent les Anglo-Saxons, date butoir : au-delà de cette limite... vous êtes *mort* ou quasiment. Doit-on parler ici de baisse de la « motivation », pour utiliser ce vocable passe-partout et quelque peu irritant dans sa platitude consolatrice qui tend à remplacer de nos jours l'inflexibilité de

1. Antonin Artaud, « Correspondance avec Jacques Rivière » [1924], *Œuvres*, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 69-81.

nos anciennes sanctions morales : paresse, laisser-aller, mollesse, absence de volonté... ou encore « faïnéantise », ce joli mot mal entendu ? Qu'est-ce que la motivation ? Une énergie qui nous anime... ou pas. Que la morale (interdictrice et culpabilisante) tende à être remplacée par une énergétique (positive et encourageante) semble confirmer le diagnostic du sociologue Alain Ehrenberg : « Nous entrons dans l'âge moderne de la dépression : le sujet malade de ses conflits cède le pas à l'individu figé par son insuffisance <sup>2</sup>. » « Motiver » (du latin *movere*, mouvoir) s'entend ici au sens propre : sortir l'individu bloqué de son immobilité psychique, le secouer, le mettre en mouvement. Le marché moderne peut alors s'ouvrir aux divers « coachs » et experts, spécialistes du développement personnel promettant à chacun de retrouver « les chemins de la créativité ».

Le sociologue Edgar Morin, inventeur en 1976 du terme « crisologie », souligne volontiers que « les crises génèrent des forces créatrices ». Le rapport entre crise et création serait alors plus complexe qu'il ne semblait au premier abord. Au-delà d'une banale affirmation du caractère fécond des crises, dans la pensée systémique de Morin, la crise met en œuvre

2. Alain Ehrenberg, *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Odile Jacob, 1998, rééd. « Poches Odile Jacob », p. 167.

à la fois désorganisation et réorganisation : « Toute désorganisation accrue porte effectivement en elle le risque de mort, mais aussi la chance d'une nouvelle réorganisation, d'une création, d'un dépassement. Comme l'a dit McLuhan, *breakdown is a potential breakthrough*<sup>3</sup>. » C'est dire une fois encore que l'effondrement (*breakdown*) peut engendrer bien des percées créatrices (*breakthrough*). Ne nous hâtons pas toutefois d'y voir un nouvel avatar de la notion de « destruction créatrice » défendue par l'économiste Joseph Schumpeter<sup>4</sup>. L'analyse d'Edgar Morin, rejoint par bien d'autres penseurs, ouvre plutôt sur un autre type de constat, celui d'une crise actuelle engendrée par la perte de foi dans un progrès supposé apporter le bien-être à l'ensemble de l'humanité conformément à l'idéal de la philosophie européenne des Lumières. Nous avons longtemps cru, soulignait-il, que la science, la technique, l'économie pouvaient résoudre les grands problèmes du monde. Or, en dépit de bénéfices indéniables, les prétendus

3. Edgar Morin, « Pour une crisologie », *Communications*, n° 25, *La Notion de crise*, sous la direction d'André Béjin et Edgar Morin, 1976, p. 161.

4. Les processus économiques décrits par Schumpeter combinent effets destructeurs et créateurs en tant qu'ils sont liés selon lui à la dynamique innovatrice du capitalisme moderne. Cf. Joseph Schumpeter, *Capitalisme, socialisme et démocratie* (*Capitalism, Socialism, and Democracy*) [1942], traduction française de Gaël Fain, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1965.

« effets secondaires » sont en fait cataclysmiques et les potentielles « victimes collatérales » se comptent par millions. Dans ce modèle, la crise est d'abord le signe d'une désillusion face à la promesse d'un développement progressif illimité. Cela ne marche pas ou cela ne marche plus, le moteur s'est enrayé, survient le scepticisme quant à l'ouverture promise d'un avenir radieux. La ritournelle déprimée : « c'était mieux avant ! » signe l'effondrement de nos espoirs dans le futur. La nostalgie du passé recouvre alors une plainte douloureuse : je n'ai plus d'avenir ; devant moi, il n'y a rien (*no future*, comme disaient les *punks*, au siècle dernier). La dépression, suggère Freud, est une maladie du temps.

Il est possible que ce fameux idéal de progrès sans limites ne soit pas étranger au rêve infantile que la psychanalyse nomme « fantasme de toute-puissance ». Croire qu'il n'y a pas de limite à la marche en avant du progrès, pas de frontière à la puissance humaine, s'apparenterait alors à un fantasme d'immortalité, un refus de la finitude humaine<sup>5</sup>. Nombreux sont en effet les psychanalystes qui, après Freud, ont évoqué les espaces archaïques d'une

5. Sur la question astronomique et métaphysique des « limites » de l'infini, voir Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini* [1957], trad. Raïssa Tarr, Gallimard, coll. « Tel », 1988 ; en particulier le chapitre II, p. 45-113.

sphère symbiotique mère-enfant, premier état d'indifférenciation, de fusion omnipotente avec la mère, dans lequel le « je » ne se différencie pas encore du « non-je », où le dedans et le dehors n'en viennent que graduellement à être perçus comme différents<sup>6</sup>. De ce corps-monde maternel sans limites, le très jeune enfant (*l'infans* : celui qui ne parle pas encore) doit se séparer, autrement dit le perdre, pour être. Aux frontières de cette perte, s'élabore la première crise formatrice que Melanie Klein nomme « position dépressive » : séparation d'avec la mère reconnue comme ayant une vie propre, mère-objet aux limites finies<sup>7</sup>. Ce que Klein nomme corps maternel, rappelons-le, n'est pas nécessairement celui d'une mère mais de quiconque remplit la fonction maternante de nourrissage et de protection contre l'intrusion et l'angoisse de mort. Cette première crise est donc indispensable pour accéder à l'ordre symbolique humain au sens de l'inscription dans une Loi qui limite mais aussi soulage (tout n'est pas possible, je ne suis pas tout-puissant). Le fantasme de toute-

6. Voir en particulier Margaret Mahler, dont les premiers travaux sur la question remontent aux années 1950 : *Psychose infantile. Symbiose humaine et individuation* [1973], Payot, coll. « Petite Bibliothèque que Payot », 2001.

7. Melanie Klein, *Essais de psychanalyse* (1921-1945), trad. Marguerite Derrida, Payot, coll. « Sciences de l'Homme », 1978 ; en particulier p. 341-351.

puissance peut cependant resurgir dans certains univers poético-psychotiques comme celui d'Antonin Artaud. Si son *Théâtre de la cruauté* veut « remettre en cause organiquement l'homme », refaire le corps humain, c'est qu'il entend lui redonner l'immortalité des espaces insondables : « Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité<sup>8</sup>. »

La créativité, au sens psychanalytique que j'interroge ici, s'entend dans une acception beaucoup plus large que l'activité artistique au sens strict. Elle renvoie à la puissance de création propre au psychisme humain : représentations imaginaires, fantasmes, rêves et rêveries diurnes, hallucinations, pour ne rien dire de ces créations ratées-réussies que sont les lapsus ou les actes manqués. Certains, comme D. W. Winnicott, vont jusqu'à évoquer une « pulsion créative » au sens universel de pulsion vitale qui, face au « choc immense que représente la perte de l'omnipotence » auquel doit faire face l'individu au tout début de sa vie, permet la création du premier « objet subjectif » que crée le bébé. Ancêtre des futurs objets transitionnels, cet « objet subjectif », paradoxe de la

8. Antonin Artaud, préface au *Théâtre et son double* [1935], *Œuvres, op. cit.*, 2004, p. 509.

création psychique, est la première possession non-moi dans l'aire intermédiaire d'expérience, entre réalité intérieure et vie extérieure<sup>9</sup>. Fondamentalement donc, pour la psychanalyse, la créativité psychique s'ancre dans l'élaboration du manque et de la perte. C'est dans ce sens aussi que Pierre Fédida propose de différencier l'*état déprimé* (ou dépression) et la *dépressivité* (ou capacité dépressive). Dans l'*état déprimé*, les temporalités propres à la vie psychique (se souvenir, se représenter, désirer, projeter) semblent gelées dans l'immobilité du corps. C'est une expérience de la vie morte, de la vie devenue inanimée. Au contraire, la capacité dépressive est l'aptitude à maintenir un lien vivant et créateur entre la perte, le deuil, l'absence, le manque – ces épreuves et expériences négatives souvent douloureuses que tout sujet est appelé à traverser – et la créativité. Autrement dit, l'état déprimé est une stase, un échec de la capacité dépressive et le rôle du thérapeute est justement de « réanimer ce vivant psychique inanimé », de restituer au patient déprimé sa capacité dépressive<sup>10</sup>. L'intérêt de cette conception qui s'ins-

9. D. W. Winnicott, *Jeu et réalité* [1971], trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Gallimard, coll. « Folio essais », 1975, p. 130-138. Voir aussi Frédérick Aubourg, « Winnicott et la créativité », *Le Coq-héron*, vol. 173 n° 2, 2003, p. 21-30.

10. Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Odile Jacob, 2001, p. 10-16

crit dans la lignée de Klein et Winnicott est de souligner que l'opposition entre mort et vie est incertaine et complexe. De même aussi, la crise de la créativité ne doit pas s'entendre comme une opposition simplement radicale entre fécondité et stérilité. Réinsérée dans la vitalité d'une dynamique pulsionnelle, elle suppose le libre jeu des articulations entre forces de déliaison (la mort, le vide) et forces de liaison (la vie, le désir). On ne peut donc opposer simplement la crise et sa résolution, la création et la destruction. Toute création s'origine de la complexité du processus érotique, au sens freudien du terme : elle met en jeu le désir et son impuissance. C'est aussi ce que savait Roland Barthes, autre grand théoricien du désir et de la création.

Roland Barthes voulut toute sa vie devenir écrivain sans y parvenir. Il savait parfaitement qu'un critique littéraire ou un théoricien de la littérature n'est guère l'analogue d'un véritable écrivain, au sens noble ou classique du terme, comme Chateaubriand ou Tolstoï, deux de ses modèles. Longtemps il s'efforça de démontrer avec brio qu'entre les deux pratiques, celle de la lecture critique, celle de l'écriture romanesque, la différence n'était que de degré. Toute vraie lecture, répétait-il, s'inscrit secrètement dans un registre imaginaire, celui du désir d'écrire ; bien plus, elle est création interprétative. Ses deux derniers

cours au Collège de France s'intitulent *La Préparation du roman*. Il y interroge avec une ironie légère ce que signifie « se préparer » à écrire un roman, voire « préparer » un roman. Prépare-t-on un roman comme l'on prépare un repas ? Existe-t-il une recette qu'il suffirait de suivre, des secrets de fabrication ? Souvent, note-t-il, la « préparation » est peu ragoûtante, c'est pourquoi les cuisiniers chassent les curieux de leur cuisine. La « préparation » en cuisine est ordinairement sans rapport avec « l'excellence du mets qui arrive pompeusement sur la table ». Suprême élégance (honte à cacher ?), le travail de création ne doit pas se voir dans l'œuvre accomplie, même si chacun sait parfaitement qu'une « "préparation" est faite, en effet, de reprises, retours en arrière, incertitudes, errements<sup>11</sup> ». Ainsi Flaubert écrivant à sa nièce à propos de l'écriture de *Bouvard et Pécuchet* : « Je patauge, je rature, je me désespère, etc. »

On questionne parfois les écrivains sur leurs rites et rythmes d'écriture, feignant de croire à quelque pratique magique nécessaire à leur inspiration : quelle plume, stylo, crayon ou type d'ordinateur, quel format de papier, quelle heure propice du jour ou de la

11. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, cours et séminaire au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), éd. Nathalie Léger, Le Seuil / IMEC, 2003, p. 315.

nuit, quelle posture (debout comme Hemingway et Artaud ?), quels fétiches... lointains héritiers des pierres de fertilité et autres rituels de fécondation auxquels se soumettaient autrefois les couples stériles ? On cite volontiers la fameuse robe de chambre dont Balzac aimait à se revêtir et dont Rodin immortalisa le drapé dans sa sculpture, *Monument à Balzac*. Pour ne rien dire de la trentaine de cafés que le même Balzac était supposé boire chaque jour pour stimuler son imagination. Chez nombre d'écrivains et penseurs, d'autres adjuvants parfois illicites sont évoqués à mi-voix, sans doute pour ne pas réduire à de trop humaines insuffisances la supposée toute-puissance créatrice : absinthe, hydrate de chloral, opium, cocaïne, amphétamines...

Sans qu'il soit nécessaire de mentionner tel écrivain alcoolique ou cocaïnomane, quel lecteur en effet s'identifierait à un écrivain besogneux ou velléitaire ? Gide, dont on dit qu'il traversait à l'époque une phase dépressive, fit de ce type d'écrivain un portrait savamment cruel dans son bref roman, *Paludes*<sup>12</sup>. Le narrateur, un littérateur dont on ignore le nom, passe ses journées à de menues occupations mondaines et à écrire un livre sur rien ou pas grand-chose.

12. André Gide, *Paludes (traité de la contingence)* [1895], Gallimard, coll. « Folio », 1973.

Là où les autres agissent (son ami Hubert « est membre de quatre compagnies industrielles ; il dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurances contre la grêle... »), lui, que fait-il ? « J'écris *Paludes* », répond-il invariablement à quiconque l'interroge. Son héros s'appelle Tityre, en hommage à un personnage de Virgile parce que, dit-il, « je ne sais pas inventer ». Tityre ? Un sage ou un oisif qui se contente de ce qu'il a et s'occupe de peu : regarder les marécages, tuer quelques sarcelles pour les manger. La matière du livre ? Cela, précisément. À la question posée par une amie : « pourquoi écrivez-vous ? » (fameuse question que posaient autrefois les revues littéraires), le narrateur répond avec une candeur déconcertante : « Moi ? – je ne sais pas, – probablement que c'est pour agir. » À la même question, Samuel Beckett répondait : « bon qu'à ça ».

Barthes, dans *La Préparation du roman*, interroge donc le mythe littéraire de « la crise féconde ». Il repère dans l'autrefois célèbre manuel de littérature pour les classes de lycées, le *Castex et Surer* (« à la fois parfaitement mythologique et bien fait »), ce qu'il nomme un vrai *tic* : « La vie de presque tous les écrivains est articulée par une *crise* centrale (même si elle ne se situe pas au milieu de la vie), crise d'où découle un renouveau des œuvres, c'est-à-dire d'où l'Œuvre triomphante part, régénérée. » Il s'amuse à

répertorier une typologie des diverses crises créatrices relevées au fil des pages du manuel : les crises « anecdotiques » (remariage de la mère de Baudelaire, voyages décisifs de Stendhal ou de Gide), les crises « passionnelles ou sentimentales » (Lamartine, Musset ou Apollinaire), les crises « politiques » (exils de Mme de Staël ou de Victor Hugo), les crises « spirituelles » (Chateaubriand ou Renan)... Ce mythe romantique de la crise féconde, remarque-t-il, génère non seulement ses héros mais aussi ses exclus : « Les rares biographies où [cette crise] n'existe pas ont l'air tout à fait minables : auteurs déshérités et paumés, qui n'ont même pas su mettre dans leur vie une crise créatrice : ce ne sont pas des héros de la littérature puisque ce ne sont pas des martyrs de l'Enfantement, du Drame <sup>13</sup>. »

À la suite de Barthes, on pourrait identifier une réécriture moderne de ce mythe de la crise féconde – tendance résilience <sup>14</sup> –, dans le lien fréquemment

13. Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II*, op. cit., p. 326-327. Sur un thème proche, le mythe de l'écrivain maudit et sa mystique de la souffrance héritée du christianisme, voir Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005.

14. En France, c'est le neuropsychiatre Boris Cyrulnik qui a rendu célèbre la notion de résilience, au sens d'une résistance, d'un rebond psychique permettant à certains individus de revivre après un traumatisme.