

Jacqueline Hiltenbrand

*A propos d'un cas clinique, éléments concernant
la pulsion de mort*

J'ai choisi ce thème parce qu'il s'agit d'une question que je souhaiterais éclaircir. En effet, ce terme de pulsion de mort est très fréquemment entendu, interprété en première intention comme pulsion destructrice, voire l'envie de mourir.

Il s'avère qu'en fait il s'agit de tout autre chose, et que cette première approche de la notion de pulsion de mort, si elle n'est pas fautive, reste néanmoins exclusivement imaginaire.

Or précisément, il s'agit de quelque chose qui est directement un fait de structure, c'est un fait de langage, et à ce titre la pulsion de mort comporte une dimension réelle, tout à fait essentielle, ainsi qu'une dimension symbolique.

Freud d'ailleurs, nous met la puce à l'oreille dans la conclusion de son article « Au-delà du principe de plaisir ».

Il y explique que par opposition aux pulsions de vie qui sont toujours perceptibles, puisqu'elles se présentent comme des perturbateurs, et apportent sans discontinuer des tensions dont la liquidation est ressentie comme plaisir, les pulsions de mort en revanche paraissent accomplir leur travail sans qu'on s'en aperçoive ».

Que recouvre ce caractère éminemment silencieux, obscur et inexorable ? Qu'est-ce qui est ainsi à l'œuvre souterrainement chez chacun d'entre nous, de façon d'autant plus incontournable que nous n'en avons pas conscience ?

Nous savons que ce qui a amené Freud à mettre en lumière la pulsion de mort en 1920 dans cet article, ce qui l'a amené à se résoudre à admettre que le principe de plaisir n'était pas le seul principe qui régissait l'économie psychique, c'est l'observation, sur 25 années de travail

clinique, de l'insistance de la compulsion de répétition.

Ce qui le questionne, c'est qu'il est bien obligé d'admettre que cette compulsion de répétition conteste directement la primauté du principe de plaisir, qu'il avait jusque-là posé comme le principe central de sa théorisation, et d'où tout découlerait.

On retrouve ici la même logique que dans le projet d'une levée complète du refoulement. Or Freud s'aperçoit que cette compulsion de répétition remet en scène des situations désagréables, fait revivre des situations qui n'ont jamais, à aucun titre, été agréables, et qui ont correspondu aux événements les plus difficiles que le sujet a eu à traverser et donc qui n'ont jamais été, d'aucune façon, source de plaisir.

Il est donc amené à s'interroger de la façon la plus cruciale, puisqu'il en va pour lui de la validité de tout ce qu'il a avancé jusque-là : c'est tout le sens de son travail, de sa vie, qui est en jeu à ce moment-là.

Sans vouloir reprendre en détail nombre de points qu'il aborde dans son article, j'insisterai surtout sur la conclusion qu'il dégage, à savoir qu'il existe une pulsion de mort strictement autonome par rapport à l'économie régie par le principe de plaisir. D'autre part cette pulsion de mort se présente antérieure au règne du principe de plaisir.

Freud pose l'existence de cette pulsion et de son caractère originaire de façon indiscutée. Par ailleurs dans cet article il va dans de longs développements tenter de donner une explication du lien qui existe entre cette pulsion de mort et le principe de plaisir. À cette question qu'il ne résout pas, il adjoint néanmoins très fermement le point suivant : « le principe de plaisir semble être en fait au service des pulsions de mort » vitales n'aspireraient en définitive qu'à ce retour à l'inanimé, mais par une certaine voie : « l'organisme ne veut mourir qu'à sa manière ».

Comment pouvons-nous aujourd'hui énoncer le rapport qui existe entre cette pulsion de mort

première, incontournable, et notre condition de parlêtres, sexués et donc castrés ?

De quelle manière la sexuelle est-elle concernée par cette pulsion de mort ?

En quoi la compulsion de répétition vient-elle témoigner bruyamment de cette pulsion de mort à l'œuvre silencieusement ?

C'est par l'insistance signifiante que l'on peut repérer la compulsion de répétition, c'est par là que nous pouvons approcher d'une autre conception que Lacan a développée à partir du texte de Freud.

Le sujet se montre rivé à certains signifiants lors de la mise en jeu de son désir. Le fonctionnement de la chaîne signifiante met en circulation des lettres, qui vont être précisément ce qui est en jeu dans la pulsion de mort.

Je prendrai ici comme illustration le très beau récit de Mario Soldati « La veste verte », où nous voyons merveilleusement relaté la façon dont se répète pour un sujet une situation bien précise.

Au printemps 1946, un jeune chef d'orchestre, Maître W., est invité par le responsable de l'opéra de Rome, à venir diriger *Othello* de Verdi. Il s'agit d'un jeune chef très brillant, prometteur, qui s'est déjà clairement fait remarquer à l'étranger. La première répétition commence, sous sa direction. Tout se passe extraordinairement bien jusqu'au moment précis où doivent intervenir pour la première fois les timbales. Le percussionniste attend le signal d'attaquer, la baguette en l'air. À ce moment-là, maître W. s'arrête net.

Sans explication, il commande la reprise du même passage, et arrivé au même moment de l'attaque des timbales, nouvel arrêt. À nouveau il commande la même reprise, tout ceci se passe dans un silence absolu sans le moindre chuchotement de quiconque, et puis à nouveau, au même moment il s'arrête. Il jette sa baguette. Il est pâle, défait. Le joueur de timbales s'adresse alors à lui pour lui demander s'il a fait une erreur. Maître W. lui répond que « non, pas du tout ». Il prie l'orchestre de l'excuser, et s'enfuit littéralement, prétextant un malaise.

L'imprésario, qui est le narrateur, s'empresse autour de lui, lui propose de prendre un peu de repos, et de reprendre la répétition ensuite.

Rien n'y fait, maître W. refuse catégoriquement, et prétextant un état de surmenage, il renonce purement et simplement à diriger la

représentation de *Othello* de Verdi, alors même que précisément jusque-là il avait manifesté le plus vif intérêt pour cette direction. C'était pour lui une occasion tout à fait précieuse de se faire reconnaître en Italie, il avait renoncé à d'autres contrats plus avantageux à l'étranger pour assurer cette direction.

L'imprésario insiste, veut avoir des explications, et finit par obtenir le récit suivant :

Pendant la guerre, alors même qu'il était déjà un jeune chef d'orchestre remarqué, maître W. avait dû fuir en raison de ses prises de position politique, et de ses origines juives. Cherchant à rejoindre les troupes américaines déjà présentes dans les Alpes, il s'était caché pendant quelque semaines dans un couvent de Capucino. Là, il a eu l'occasion de faire la connaissance d'un faux chef d'orchestre, vêtu de la fameuse veste verte, (verte assez spectaculaire dans ce contexte) nommé Romualdi, et qui n'est autre que le joueur de timbales de l'orchestre.

Romualdi plus âgé que maître W. a réussi à se faire passer dans ce couvent pour un chef de grande réputation. Tout le monde l'entoure de la plus haute considération, et notre héros, qui a pris un autre patronyme et se fait passer pour un obscur employé de banque, va immédiatement repérer la supercherie.

Sans savoir pourquoi, maître W. va immédiatement entrer dans ce jeu.

Il s'instaure d'emblée une relation très spéciale entre ces deux hommes, et maître W. sans savoir pourquoi, renonce d'emblée à démasquer Romualdi dans l'usurpation qu'il fait du titre de chef d'orchestre. Il s'aperçoit qu'il s'agit d'un petit homme médiocre, qui tire profit d'une situation totalement fautive car elle ne correspond en rien à sa situation réelle.

Romualdi se fait passer pour compositeur, tandis que maître W. s'aperçoit qu'il s'agit en réalité de morceaux composés par Massenet. Mais non seulement maître W. ne dit rien, ce qu'il pouvait faire sans pour autant participer activement à cette mise en scène, mais sans savoir pourquoi il s'efface littéralement devant ce personnage qui est plus pitoyable qu'autre chose, il va le seconder dans les répétitions d'une chorale que Romualdi a organisée, il va l'aider à retrouver la musique de certains passages de *Werther* de Massenet, il va tout faire activement pour conforter Romualdi dans sa position de chef. Il s'applique à tout faire pour que Romualdi ne se doute de rien. Il est de la plus haute importance de maintenir intacte cette illusion.

Cette même situation d'effacement va se reproduire par rapport à une femme qui l'intéresse dans le village à côté. Ce jeune W. est un libertin, il aime les femmes et n'est pas du genre à renoncer à une occasion. Et pourtant là aussi, à sa stupéfaction, il est prêt à y renoncer plutôt que de contrarier Romualdi qui pourrait souffrir de ne pas avoir été préféré par elle.

Notre jeune W. est stupéfait par son attitude, il ne se reconnaît pas. En présence de cet homme, là où habituellement il fonce, il est entreprenant, il réussit brillamment ; là au contraire il s'efface, il renonce à tout ce qui est le plus cher, le plus précieux et apparemment sans aucune difficulté : « je vivais heureux, léger, libéré de l'obligation d'être moi-même ».

Il précise bien d'ailleurs que les seuls moments où ce petit jeu de cache-cache lui est difficile, concernent ceux où il s'agit de faire de la musique. Là, il est à la torture d'écouter Romualdi massacrer la musique. Le reste du temps, il est dans l'étonnement de trouver facile et agréable de se tenir ainsi dans l'ombre de Romualdi.

Que se joue-t-il entre ces deux hommes ? Qu'est-ce qui, chez ce petit homme plus pitoyable qu'autre chose, conduit un jeune chef brillant à renoncer à ce qui lui est le plus cher, et ceci de façon répétée ?

Tout l'art du récit consiste à ne pas lever l'énigme, mais au contraire à la souligner, en marquant bien l'absurdité, le caractère incompréhensible d'une telle situation.

La psychanalyse nous apprend que ce qui se répète sur ce mode si précis et si absurde, est incompréhensible de prime abord, parce que cette répétition est commandée par la logique de ce qui se passe sur une « autre scène », au niveau de l'inconscient.

Comment lire cette situation, et en quoi illustre-t-elle cette question de la pulsion de mort ? Nous assistons ici à la répétition d'une rencontre qui provoque chaque fois l'effacement, le renoncement d'un homme qui paraît être habituellement plutôt du genre fonceur, brillant, et qui sait réussir ses entrées sur scène.

Entre ces deux hommes apparemment si opposés, il existe un point commun bien précis : l'un comme l'autre ont à cœur de se faire valoir de se faire remarquer, d'être au centre du monde, sans être trop regardant sur les moyens d'y parvenir.

Ils ont une position narcissique identique. Maître W. est présenté comme un homme très content de lui, mais suffisamment intelligent pour obtenir les flatteries et les compliments par des procédés subtils.

Romualdi est nettement moins subtil. Très adroitement, le narrateur interrompt la répétition d'Othello au moment où maître W. se tient la baguette en l'air, prêt à commander l'attaque des timbales, tandis que Romualdi lui fait face, dans la même attitude, prêt à jouer.

Le même face à face s'est produit au couvent lorsque immédiatement, du premier coup d'œil, maître W. démasque Romualdi dans son rôle usurpé de chef d'orchestre, tandis que lui-même se fait passer pour un employé de banque.

Que se passe-t-il dans l'éclair de ce face à face, qu'est-ce qui se produit instantanément et qui conduit W. à s'effacer ?

Il est clair que c'est lui-même, en train de chercher à se faire valoir à tout prix qu'il aperçoit, mais en moins brillant, décalage qui ne fait que souligner la similitude de la position narcissique.

À propos de maître W., nous voyons là un homme qui s'aime lui-même, qui est en adoration devant la belle image qu'il incarne. D'ailleurs le récit nous apprend que sa valise est bourrée de photos de lui, toujours dans les positions les plus avantageuses, sauf sur une où il est en présence du chef Romualdi, photographie prise au couvent durant la guerre. Maître W. y apparaît de façon frappante dans une position de retrait. Cette figure de maître W. correspond bien à la définition que donne Lacan du masochisme : « se prendre pour l'objet de son désir ».

Tous ces arrêts répétés de maître W. face à ce que lui présentifie Romualdi dans ses diverses rencontres, témoignent de la position foncièrement narcissique d'un homme qui n'a pas renoncé à être cet objet merveilleux dont l'apparition va combler les vœux du grand Autre. C'est la vérité de cette position narcissique qui lui apparaît brutalement.

Il est intéressant ici de rappeler une définition de Lacan à propos du fantasme : « être cet objet devant lequel l'Autre se pâme, déduction faite de ce que je me vois ».

C'est à chaque fois de la même mise en scène qu'il s'agit pour cet homme lorsque muni de la fameuse baguette, il monte sur scène pour ravir un auditoire qui ne lui ménage pas son approbation la plus enthousiaste, ses ovations. Là il peut se perdre de vue.

La présence de cet alter ego, en version mineure, vient éclairer la dimension de supercherie de l'entreprise qui consiste à vouloir être l'objet qui comble l'Autre. Ou, pour dire cela autrement, être l'objet dont le sujet suppose qu'il correspond exactement à l'attente de l'Autre.

Cette mise en scène suppose que le sujet, lorsqu'il monte sur scène, disparaisse subjectivement et se fasse pur objet qui va ravir l'auditoire, l'Autre.

Or, la présence de Romualdi, par l'image qu'il présentifie, empêche cette disparition subjective, qui permet l'apparition sur scène de l'objet. Du coup, maître W. ne peut plus faire intervenir cette disparition subjective et se faire ce pur objet.

Toute sa mise en scène, vraisemblablement de nature hystérique, s'écroule. Il se défait, il renonce, il s'enfuit...

nous voyons ici à l'œuvre cette pulsion de mort en tant qu'elle vient contrarier radicalement l'accomplissement d'un pur moment de plaisir.

La question demeure : pourquoi maître W. renonce-t-il ?

Nous savons que la naissance du sujet est contemporaine de la chute d'une lettre ; il s'agit d'une perte Réelle, qui constitue le sujet comme définitivement voué à l'ek-sistence, à l'impossibilité de mettre la main sur son être, à une position d'exil par rapport à lui-même.

Le désir -- en tant que par nature insatisfait -- est désormais le seul chemin qui lui reste pour pouvoir donner à entendre, mettre en scène quelque chose de sa vérité subjective, qui ne peut plus être que mi-dite.

Le fantasme est une façon de tenter de remédier à cet impossible de structure, en retrouvant un semblant de complétude. Le fantasme masochiste, qui consiste à se prendre pour son propre objet de désir, est particulièrement explicite dans cette visée de remédier à cette perte originelle.

Du fait de cette perte, et ainsi que le donne à entendre l'écriture lacanienne de la formule du fantasme $S \diamond a$, le sujet et l'objet ne peuvent coexister. Le sujet, en proie à ce manque constitutif, va projeter dans l'Autre auquel il a affaire, la dimension de ce manque constitutif. Désormais, du fait de cette projection, c'est l'Autre qui est supposé être en proie au manque.

Le sujet, par toutes sortes de conduite, de mises en scène, obscurément, va tout faire pour se constituer comme l'objet qui vient répondre à l'attente qu'il prête à l'Autre. Il y a là une sorte

de priorité radicale, qui prend le pas sur tout ce qui peut relever du principe de plaisir, et qui est la tentative de faire coexister S et a.

Pour revenir à notre exemple, maître W. voit en Romualdi un grand Autre qui attend de lui qu'il s'efface. C'est en s'effaçant, en renonçant à une position masculine, qu'il pense combler l'attente de cet Autre, ce qui dans cet exemple est effectivement le cas. On voit ici que la priorité est très nettement donnée à cette tentative de satisfaire l'Autre, et ceci quel qu'en soit le prix. D'où la nécessité stricte que Romualdi ne se doute de rien.

Le plaisir du sujet, la réalisation de son désir, sont ici tout à fait secondaires. La vérité est qu'en définitive c'est maître W. lui-même qui souhaite l'effacement de l'Autre, mais cette vérité doit être tue.

Notre rapport au langage, du fait de cette perte originelle, nous conditionne d'emblée dans un masochisme primaire, dont témoigne la pulsion de mort. La pulsion de mort témoigne de cette quête désespérée du parlêtre à l'endroit de cette perte originelle et irréductible.

C'est ce qui l'amène régulièrement à renoncer à ce qui peut le satisfaire pour tenter, par des biais, très divers, de retrouver cette complétude perdue, en se faisant l'objet qui va satisfaire l'Autre.

Maître W. y parvient tout à fait bien, sauf lorsqu'il s'agit de faire de la musique : là il est à la torture.

C'est là que se donne à entendre ce qu'il en est de son désir singulier, en ce qu'il se décale du vœu d'être strictement conforme à l'attente qu'il prête à l'Autre.

La supercherie que met en scène ce récit est de faire croire qu'il serait possible d'être cet objet satisfaisant pour l'Autre : on voit bien comment une telle visée conduit à l'effacement la plus radicale, et comment le moindre désir qui se décale d'une telle entreprise est vécu comme une atteinte à la grandeur de l'Autre.

La pulsion de mort peut se résumer à une sorte de devise : « plutôt mourir que de renoncer à être cet objet satisfaisant pour l'Autre ».

Le parlêtre est ici aux prises avec un dispositif qui peut bien évidemment mener au pire, au mépris de tout appel venant du côté du principe de plaisir. À l'extrême, ça aboutit directement à un appel à mourir.

Si maître W. n'était pas fixé sur ce vœu de satisfaire l'attente de l'Autre, s'il avait intégré -- par le biais d'une analyse éventuellement -- qu'il s'agit d'une entreprise par définition impossible,

jamais il ne serait tombé ainsi en arrêt devant ce petit homme médiocre.

La supercherie qu'il perçoit du premier coup d'œil lors de la rencontre au couvent ne fait que le renvoyer à sa propre supercherie : en mettant tout en oeuvre, où tout en scène pour se constituer comme ce pur objet qui provoque le ravissement de l'Autre, maître W. sait parfaitement qu'il triche, que ce n'est pas possible.

« Pourquoi ce devoir cruel d'être soi-même ? » lance-t-il. Il sait parfaitement, et la s'entend sa vérité subjective, cette « musique », qu'il n'est pas réellement cet objet, et que tout cela est de l'ordre de la mise en scène, du semblant. Mais de cela, il ne veut pas en entendre parler. Il veut que ce soit « pour de vrai ».

La psychanalyse nous enseigne que le seul moyen de « faire » quelque chose de cette perte originiaire, est d'en passer par la castration qui

vient inscrire dans le registre symbolique cette perte réelle.

Cette inscription implique du même coup la mise en jeu du semblant. On entrevoit bien comment le sexuel est aussi une façon de ne pas être complètement la proie de cette pulsion de mort.

Dans ce récit, le héros, maître W., est totalement aux prises avec les effets de cette pulsion de mort : au moment où ce qui est en jeu est pour lui de la plus haute importance, tout s'arrête, il lâche tout, sans pouvoir s'en expliquer d'aucune façon, il n'y peut strictement rien, il ne peut rien en dire, ça parle à son insu.

Là aussi, il est intéressant pour nous de remarquer que le narrateur fait parler maître W. en présence d'une femme qui l'intéresse : c'est en sa présence qu'il relate l'histoire de cette rencontre avec Romualdi, qu'il la donne à entendre à un Autre.