

Un « faux pas » historique : Totem et tabou, un acte qui fait trace

julie paquin

L'auteure fait une lecture de *Totem et tabou* afin de montrer comment la scène du sacrifice en vient à se superposer à celle de l'écriture, jusqu'à faire de cette dernière une scène... de sacrifice(s). L'écriture devient une mise en acte par laquelle le meurtre du père est rejoué sous le mode d'un dé-voilement, faute d'être remémoré. En suivant dans le texte les traces de ce qui se répète pour mieux se dérober on découvre alors que Freud, agi par un motif de meurtre, occupe à la fois la place de maître et de sujet (assujéti), ou encore d'opérateur et de victime du sacrifice

« Il en va de la déformation d'un texte comme d'un meurtre. Le difficile n'est pas d'exécuter l'acte mais d'en éliminer les traces. » (Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, p. 115).

Au commencement l'écriture repose toujours sur l'impératif d'un premier mot, d'un premier acte qui est aussi une effraction, voire un premier meurtre. Cet acte, à perpétrer à l'origine, constitue justement l'enjeu de *Totem et tabou*¹, livre se structurant autour d'un commencement qui ne cesse pas de s'écrire, jusqu'à la toute fin, pour reconstruire, remettre en acte un meurtre depuis longtemps oublié. D'être ainsi rejoué au cœur même du texte, il devient le véritable motif de l'écriture. À entendre comme ce qui revient, insiste dans la matière, le tissu textuel, et dont on peut suivre la trace. Dans un tel contexte, la scène de l'écriture pourrait bien être aussi une scène de sacrifice(s).

Au commencement il y a eu un acte, que Freud pose comme réel et qui ne s'ouvre pas sur une fin mais sur un engendrement, car le meurtre originaire « débute une série² », et motive de ce fait le sacrifice rituel. Le souvenir ne devant pas être rappelé est répété pour en réactualiser les traces : « le sacrifice [...] offre au père réparation de l'ignominie perpétrée sur lui dans l'acte qui perpétue en même temps le souvenir de ce méfait » (301), « Le repas totémique [...] serait la répétition et la commémoration de ce geste criminel mémorable qui a été au commencement de tant de choses » (290). À l'image de l'action obsessionnelle, cette répétition vise à s'approcher de plus en plus de l'acte impossible accompli au début, sans pour autant jamais l'atteindre. « Passer au plus près de ce qui est tout uniment ressource, limite et menace pour l'expérience humaine, tel est l'enjeu du sacrifice³. » C'est pourquoi il s'agit d'un commencement qui n'en finit pas de tendre vers le premier.

meurtre, « comme en asymptote⁴ ». Et je dirais que cette répétition se donne à lire... comme un symptôme. Car « l'action est symptôme : entendons que c'est seulement dans le "faux pas" que le réel de l'acte se montre, à la lueur du savoir de l'inconscient. [...] c'est l'acte qui, en tant qu'acte, dit, le sujet se trouvant agi et "dit" lui-même, via "son" acte⁵ ».

Au commencement il y a eu un acte, celui que Freud exécute en écrivant *Totem et tabou*, livre par lequel il croit marquer une fin dans son œuvre, comme s'il avait l'impression de signer sa propre mort : « J'écris maintenant sur le Totem, avec le sentiment que ce sera mon "Plus Grand", mon "Meilleur", et peut-être mon dernier bon [travail]⁶ ». Cet acte sera plutôt fondateur, car Freud ne cessera pas d'y revenir, et on pourrait même dire de réécrire *Totem et tabou*, jusqu'à la toute fin de son œuvre. Dès *L'interprétation des rêves* (1900), le motif du meurtre apparaît, sous forme de désir, pour ensuite resurgir dans *Totem et tabou* (1913), qui opère le passage du désir à l'acte, puis dans « Psychologie des foules et analyse du moi » (1921), dans « Dostoïevski et le parricide » (1928), et finalement dans *L'homme Moïse* (1939), pour ne nommer que ceux-là. Freud ne peut donc s'empêcher de retourner, selon une périodicité presque cyclique, sur la scène du sacrifice, ce mouvement créant un véritable tracé dans l'écriture, jusqu'à faire signature

Au commencement il y a eu un rêve, celui que Freud évoque à propos de Totem et tabou : « Ne prenez pas ça trop au sérieux. C'est une chose que j'ai rêvée, un dimanche de pluie. » Provenant de l'auteur de *L'interprétation des rêves*, cette affirmation semble paradoxale. On peut l'entendre comme un propos anodin, ou peut-être aussi comme un « faux pas », un symptôme révélant déjà l'ambivalence entre voiler et dévoiler, à l'œuvre dans Totem et tabou. C'est justement parce que Freud décrit cet ouvrage comme un rêve qu'il faut le prendre au sérieux... c'est-à-dire le lire avec la rigueur de « l'interprétation », en suivant dans le texte ce qui insiste, se déplace, se transforme, afin de voir comment se construit peu à peu la scène du sacrifice. Cette démarche permettra aussi de révéler la position ambivalente de Freud, qui se trouve à la fois maître et sujet (assujetti), c'est-à-dire agi par un motif de meurtre devenant moteur de l'écriture. Meurtre du père bien sûr, qui transforme la scène de l'écriture en une véritable scène de dévoration, où Freud occupe à la fois la place du dévoreur (de son propre père) et du dévoré, le père de la psychanalyse s'offrant ainsi en pâture à ses propres fils...

1. Une scène de séduction

Entrer sur la scène sacrificielle, c'est aussitôt être confronté à un spectacle présentant une dimension à la fois fascinante et insoutenable. Scène où surgissent en alternance le désir et l'effroi, la frénésie du passage à l'acte faisant rapidement place à l'angoisse et à la culpabilité après coup. *Totem et tabou* est entièrement structuré par la valse-hésitation de celui qui affirme dans sa *Correspondance* n'avoir jamais « rien écrit avec autant de conviction » ni « jamais travaillé à quoi que ce soit avec autant d'assurance et d'exaltation⁷ », pour ensuite dire qu'il est,

« dans l'ensemble, soucieux », et que « c'est trop incertain⁸ ». Écrire, c'est donc pour Freud accomplir un acte par lequel le désir se cristallise, et réactualiser de cette manière la première faute historique.

Je ne peux m'empêcher de penser au premier mensonge hystérique, à ce « faux pas » qui engendre, dans l'après coup, la formation d'un symptôme. Car la scène où Freud nous convie participe, d'une certaine façon, de la « stratégie de provocation et de fuite », ou encore de « l'étrange ballet de l'acte et de l'esquive⁹ » propre à l'hystérique. Je veux parler de ce qu'on pourrait appeler « l'hystérisation de l'écriture » par laquelle s'élabore une scène de séduction se manifestant par un jeu d'alternance entre le dévoilement et le voilement, dans le but de masquer un souvenir insupportable ne devant pas être rappelé. Cette tentative de dissimulation apparaît au cœur de la *Correspondance*, lorsque Freud, qui commence alors son travail sur l'origine des religions, affirme à Jung qu'il ne veut « pas en parler¹⁰ » avec lui, et que pour ne pas le troubler, il avait l'intention « de ne rien en dire¹¹ ». Entièrement séduit, capté par cette énigme, Jung se « torture » pour essayer de découvrir la nature de la chose tenue secrète. Et Freud ne cesse pas de revenir buter sur le « rien », là où on entend résonner le cri de celui qui est condamné à courir après un objet toujours dérobé : « Je lis, je lis, et cela fermente : arriverai-je à quelque chose, je n'en sais rien¹². » Ceci ne l'empêche pas de dire quelques jours plus tard : « Je lis de gros livres qui sont sans véritable intérêt, car je connais déjà les conclusions¹³ ». Preuve qu'il en sait quand même quelque chose... Pourquoi alors s'impose-t-il un tel détour à travers les théories ethnologiques et anthropologiques, car il s'agit bien pour lui d'une épreuve, d'une souffrance : « je suis furieux contre Wundt. Être obligé, le soir, après onze heures de travail, de lire ce bavardage, est une dure punition¹⁴ ». Pourquoi impose-t-il aussi, dans *Totem et tabou*, le même détour au lecteur, sinon pour le séduire.

Je pense à Roland Barthes :

« Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le “draguer”), sans savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la “personne” de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu¹⁵. »

C'est dans l'espace de l'écriture que se déploie le mouvement du désir, et pour amorcer ce jeu de séduction, le lecteur est d'emblée provoqué, dès la préface de *Totem et tabou*, lorsque Freud fait allusion au caractère « invraisemblable [*unwahrscheinlich*] » (65) de l'hypothèse soutenue. Mais entre cette première affirmation et le dévoilement de la scène sacrificielle, il y a un trou où le sujet fuit pour éviter d'avoir à parler, refusant de prononcer l'aveu imprononçable. Le premier chapitre s'ouvre en effet sur le « rien à dire », comme si Freud tentait de cette manière de prouver son innocence, en montrant que de toute façon, il n'y est pour

rien. Sa contribution, en comparant la psychologie des peuples primitifs avec celle des névrosés, loin d'être de l'ordre de l'incroyable comme il s'était empressé de l'annoncer, « devra montrer de nombreuses concordances » et « permettra de voir sous un jour nouveau, dans l'un et dans l'autre domaine, du déjà connu [*bekannt*] » (72). Freud n'apporterait *rien*, sinon un nouvel éclairage sur ce que tout le monde connaît déjà sans vraiment le savoir, car il s'agit d'un souvenir oublié, refoulé.

Cet art de la fuite et du « faux pas » peut aussi s'entendre comme un « faut pas », au sens d'une injonction, d'un impératif, d'un interdit de dire. Tout se passe comme si l'hypothèse même de Freud devenait « taboue », sous l'effet d'une contamination par le signifiant. Dès lors, l'énumération des nombreuses coutumes d'évitement contribue à pointer ce qu'il ne *faut* pas faire ou ne pas dire, tout en reportant toujours davantage la thèse de Freud. Celle-ci sera pratiquement évitée jusqu'à la toute fin, la scène du meurtre et l'hypothèse de la réalité historique n'étant révélées qu'aux dernières pages (289 et 318), après de nombreux renversements. Le « rien à dire » hystérique semble ainsi « se traduire par un accès de bavardage¹⁶ », signifiant précisément qu'une chose insiste, sans toutefois arriver à se dire. Ce faisant, Freud attise le désir du lecteur, occupé à suivre du regard ce qui se dérobe et à chercher l'issue de cette errance. Cet éternel détour dessine un parcours tendant vers l'ailleurs, avant de faire retour sur le lieu du crime.

Après cette longue échappée, le texte revient sur la scène interdite par le biais d'une nouvelle stratégie de provocation, comme quoi la tentative de séduction ne va pas sans une certaine violence de la représentation, violence liée au caractère irrecevable de l'objet. Une mise en garde précède effectivement la description de la scène du parricide afin d'avertir le lecteur qu'une « hypothèse se profile qui peut paraître extravagante [*phantastisch*] » (289), et qui est « en apparence monstrueuse [*ungeheuerlich*] » (290). Freud utilise le même procédé dans *L'interprétation des rêves*, dans la section concernant l'ambivalence des sentiments : « Je sais que je vais révolter ici tous les lecteurs [...] »¹⁷, « Avant de repousser cette explication comme monstrueuse [...] »¹⁸. Par cette technique, il entraîne le lecteur à détourner le regard au moment même où il est sur le point d'« avouer » la faute commise au commencement. Et c'est littéralement ce qui se produit dans *Totem et tabou* puisque la note en bas de page, introduite immédiatement après l'amorce « un jour », engendre un réel déplacement du regard. Ce détournement de l'attention s'ouvre sur une atténuation par laquelle Freud affirme qu'Atkinson est également arrivé à cette conclusion du meurtre du père par les fils. N'est-ce pas une façon de nous dire de « fermer un œil¹⁹ », d'user d'indulgence envers lui car « il n'y est pour rien », et peut-être aussi une manière de s'innocenter en se délivrant du poids de son hypothèse? Mais dès lors qu'il anticipe l'angoisse qu'elle peut susciter, il sait que justement ce n'est pas rien, sinon quelle valeur pourrait-on attribuer à toute sa mise en scène...

Ce théâtre de la provocation et de la fuite prend aussi la forme d'une dialectique entre l'excès et le rien. Dès le début de son travail, Freud se retrouve en effet devant un objet foisonnant et fuyant : « La lecture, après l'activité réceptive de la

journée, me devient pénible, et Frazer est très précis et *surabondant* en détails, qu'on ne peut qu'*oublier* aussitôt²⁰. » Loin de céder à l'impossibilité d'en rendre compte, il va, dans *Totem et tabou*, rejouer, remettre en acte cette fuite de l'objet et nous conduire de cette façon, à travers de nombreux raccourcis, au cœur de ce qu'il appelle ailleurs une « nuit obscure²¹ » :

« J'ose affirmer, à supposer que j'apprécie correctement les impressions de mes lecteurs, qu'après tous ces renseignements relatifs au tabou ils savent encore moins quelle idée s'en faire et où le ranger dans leur pensée. Cette perplexité est certainement la conséquence de l'information insuffisante qu'ils ont reçue de ma part et de l'omission [*Wegfalls*] de toutes les considérations concernant les rapports du tabou avec la superstition, la croyance dans les âmes et la religion. Mais, d'un autre côté, je crains qu'un exposé plus détaillé de ce qu'on sait du tabou aurait encore déconcerté davantage et je peux assurer que les choses sont, en réalité, assez obscures [*undurchsichtig*] [...] (106).

La même confusion traverse le quatrième chapitre, dans lequel Freud affirme avoir dû « abréger » et pris la liberté de « resserrer », car les discussions portant sur l'exogamie des peuples totémiques sont « à cause de la nature et du matériel utilisé, particulièrement compliquées et difficiles à cerner; on pourrait même dire embrouillées [*verworren*] » (138). Si le rêve rend les représentations supportables pour le sujet, Freud rend quant à lui le chemin praticable pour le lecteur, cependant la route proposée n'en reste pas moins une « bouche ouverte » sur l'inconnu.

Cette image renvoie bien sûr au rêve de l'injection faite à Irma²² dans lequel la bouche ouverte devient le point de convergence des regards. Une correspondance s'établit entre cette bouche et celle de Freud²³, puisqu'il associe lui-même les « escharas des cornets » observés chez Irma à des inquiétudes au sujet de sa propre santé. De plus, il est intéressant de noter que Mund constitue le terme allemand pour la « bouche ». Écrivant *Totem et tabou*, Sigmund Freud occuperait donc la place de cette bouche béante s'ouvrant sur le père, prête à avaler l'inavable. Et nous sommes invités à accomplir avec lui cet acte qu'il serait « impossible de faire isolément » (290), car il ne peut que susciter le dégoût et l'aversion la plus profonde.

Pour entraîner le lecteur à occuper avec lui cette place intenable, Freud effectue des généralisations. Ce procédé apparaît par exemple à travers des formules comme : « tout lecteur connaît des personnes qui [...] » (113), et il se remarque également dans le souci de Freud de s'appuyer sur des rêves de personnes saines afin de prouver l'existence du désir de mort dans l'inconscient :

« si nous tenons compte du fait que nous a fait découvrir la psychanalyse — dans les rêves de personnes saines —, à savoir que.

la tentation de tuer l'autre est aussi chez nous plus forte et plus fréquente que nous ne le soupçonnons et qu'elle a des effets psychiques même dans les cas où elle ne se fait pas connaître à notre conscience, et si, nous avons reconnu dans les prescriptions compulsives de certains névrosés les précautions et les autopunitives par lesquelles ils se défendent contre l'impulsion accrue de tuer, nous reviendrons alors à la thèse que nous avons énoncée tout à l'heure [...] en lui accordant une valeur nouvelle. Nous admettons que ce désir de tuer existe effectivement dans l'inconscient [...] (178).

En insistant sur le fait que même les personnes saines éprouvent ce désir, Freud facilite l'identification du lecteur à la scène de dévoration. Il pose ainsi la nécessité de s'associer à d'autres pour perpétrer le meurtre, ce qui permet le partage de la responsabilité de la mise à mort.

Cet ensemble de stratégies participe d'une entreprise de séduction par laquelle le lecteur, entièrement capté par la modulation de l'écriture, suit le trajet jusqu'au bout, même s'il peut pressentir le côté tragique du dénouement. Car la démarche freudienne agit comme voile d'une scène toujours-déjà dé-voilée à qui veut l'entendre, dans les creux et les replis du texte..

2. Un étrange dé-voilement

La création d'une scène de séduction vise à préparer le lecteur à un bien étrange dé-voilement révélant, malgré les tentatives de dissimulation, les traces du meurtre. Il importe de s'interroger sur la logique particulière de ce « faux pas », sur les motifs qui entraînent Freud à toujours revenir au même point de butée. Pourrait-il s'agir d'un « ratage stratégique » ayant pour objectif de fournir au lecteur les indices nécessaires afin de lui faciliter l'anticipation de la scène finale? Le voile en viendrait alors à se confondre avec la chose voilée. La composition de *Totem et tabou* évoquerait ainsi celle du rêve où « la *déformation* est voulue, [...] est un procédé de *dissimulation*²⁴ ». La trame étendue « comme un voile protecteur²⁵ » sert à éviter le déclenchement de l'angoisse liée à l'accomplissement du désir. L'analyse du matériel, c'est-à-dire du motif même du voile, contribue à mettre en lumière les traces de ce désir dont on peut suivre le dessin, le parcours. Comme quoi la chose voilée est à la fois bordée, recouverte et brodée, inscrite dans le tissu. Que ce soit dans le « tissu du rêve²⁶ » ou dans celui du texte²⁷, le sujet — du rêve comme de l'écriture — se perd, se prend et se construit dans un réseau enchevêtré de fils, et c'est du point le « plus épais de ce tissu²⁸ » que surgit le désir.

En réalisant le passage du désir à l'acte, *Totem et tabou* dessine le « mouvement pur d'une fondation qui répand le sang pour faire surgir le sol et orienter l'histoire, enraciner la loi dans la vie et le sexe. Engendrement de la trace²⁹ ». Trace produite par le cadavre du père, que Freud doit « *traîner* à travers tout le matériel³⁰ » car

depuis le début, il connaît déjà les conclusions de son travail. Le reste n'est qu'un détour, nécessaire et stratégique, pour y parvenir. C'est pourquoi il ne cesse de parler d'autre chose, en faisant de nombreuses incursions dans la vie des primitifs, mais à travers ce déplacement, il revient pourtant toujours sur la scène voilée, là où s'ancre le désir.

Les traces laissées par le cadavre se décèlent dans la matière même de l'écriture. Dès la préface, *Totem et tabou* apparaît comme une tentative de déduire « le sens originaire du totémisme à partir de ses traces [*Spuren*] infantiles » (65). Le même terme sera repris vers la fin du recueil, où il s'associe cette fois explicitement à la mort du père :

« Un événement tel que l'élimination du père originaire par la troupe des frères ne pouvait que laisser des traces indestructibles [*unvertilgbare Spuren*] dans l'histoire de l'humanité et s'exprimer dans des formations substitutives d'autant plus nombreuses que le souvenir ne devait pas en être rappelé (309). »

Cette phrase fait écho à la préface de *L'interprétation des rêves*, où Freud, dans l'après coup, situe son livre dans la perspective d'un travail de deuil :

« J'ai compris qu'il était un morceau de mon auto-analyse, ma réaction à la mort de mon père, l'événement le plus important, la perte la plus déchirante d'une vie d'homme. Ayant découvert qu'il en était ainsi, je ne me sentis plus capable d'effacer les traces de cette influence³¹. »

Totem et tabou porte quant à lui la marque de celui qui a tué le père de ses propres mains, désormais tachées de sang pour avoir osé perpétrer un acte d'une telle violence. Entre l'apparition du signifiant « trace » au début de l'ouvrage et son surgissement vers la fin, se trouve un texte dont la structure est entièrement déterminée par le meurtre à venir, toujours-déjà dé-voilé ou autrement raconté.

En empruntant la démarche freudienne, il devient possible de repérer les morceaux disséminés à travers le recueil, qui se présentent comme autant de fragments du cadavre démembré, et leur reconstitution fournira une image de la scène du sacrifice. Cette méthode consiste essentiellement pour Freud à se laisser guider, tout au long de son travail, par l'analogie mise en place dès la préface, un peu à la manière du processus de libre association : « Dans l'examen analytique des phénomènes tabous, nous nous sommes laissés guider [*leiten lassen*] jusqu'ici par les concordances qu'on peut prouver avec la névrose de compulsion » (179). Il s'agit en quelque sorte de retracer les fils pour en parcourir la trame, le motif : « Je veux seulement y suivre [*hindurchverfolgen*] deux fils [*Fäden*], là où je les vois apparaître particulièrement, distinctement dans la trame [*Gewebe*] : le motif du sacrifice totémique et le rapport du fils au père » (296). Il faut souligner que *Gewebe*

signifie tissu, ou encore « fabric », ce terme reprenant à la fois l'idée du tissu et de la structure. Le travail d'analyse effectué par Freud s'apparenterait, selon cette figure, à un défilage : « défilage pour que se tisse une nouvelle trame, dénouer pour laisser se former de nouveaux nœuds³² ». Une démarche similaire nous servira à reconstruire, à partir des traces laissées dans l'écriture, la scène du parricide.

Constamment déplacé, déformé, le sacrifice ne cesse de se dire et de se donner à lire dans un ailleurs qui tient lieu de voile. En témoigne une section du chapitre II, où Freud met en place une concordance apparaissant après coup comme un indice de la thèse à venir. La comparaison du rapport entre le sauvage et le souverain avec l'attitude infantile du fils envers le père, repose en effet sur une scène de meurtre : « Les sauvages, au fond, ne procèdent pas différemment avec leurs rois lorsqu'ils leur attribuent le pouvoir sur la pluie, le soleil, le vent, etc., et les destituent ensuite, ou les tuent [*töten*] parce que la nature a déçu leurs espoirs » (149). Par une légère transposition, nous pouvons supposer que si les sauvages tuent leur souverain, les fils pourraient aussi tuer le père...

Plus loin, lorsque Freud discute de l'ambivalence des sentiments, il établit une concordance entre le sauvage, l'enfant et le rêveur, fondée sur le désir de mort de parents chers :

« Quiconque s'intéresse à l'origine et à la signification des rêves portant sur la mort [*Tode*] de parents chers (père, mère [*der Eltern*], frères et sœurs) sera à même de constater une concordance totale du comportement envers le mort, fondé sur la même ambivalence des sentiments, chez le rêveur, l'enfant et le sauvage (166). »

Entre le désir et l'acte il y a un pas à franchir, et *Totem et tabou* raconte justement l'histoire de ce passage, qui est aussi le récit d'une attente pendant laquelle le désir de mort revient, envahit l'espace du texte jusqu'à résonner comme une injonction à tuer. Comme le remarque pertinemment E. Enriquez, le recueil accorde une importance particulière aux souhaits de mort :

« Particulièrement révélateur dans la suite du texte, nous semble être la prédominance des citations des *vœux de mort*. La toute-puissance de la pensée semble donc, aux yeux de Freud, avoir plus de lien avec les pulsions agressives, qu'avec l'influence positive sur la destinée d'autrui³³. »

Et Freud en fait lui-même le constat : « Toutes les fois que je suis arrivé à percer le mystère, il est apparu que cette attente de malheurs avait pour contenu la mort [*Tod*] » (207). Les exemples tournant autour du désir de mort se répètent comme une formule magique, et cette scansion induit un rythme prenant la forme d'une sorte d'incantation qui pourrait bien avoir le pouvoir maléfique d'engendrer la

la mort : « C'est hier que j'ai délivré ma conférence sur le Tabou. La lecture a duré trois heures, plusieurs *morts* s'en sont suivies³⁴ ». S'il s'agit d'une allusion à l'épuisement de l'auditoire, cette phrase fait pourtant sourire, venant de celui qui s'intéresse à la toute-puissance des pensées. Comme si le livre possédait une force particulière ayant pour effet de provoquer la mort.

D'autres éléments, repérables à travers la chaîne des déplacements et des détours, contribuent à rendre de plus en plus imminent l'acte tant redouté. Dans une note en bas de page, Freud crée un parallèle entre le tabou et le mythe grec d'Œdipe fondé sur la culpabilité liée à la transgression :

« de même que, dans le tabou, la conscience de la faute n'est en rien diminuée si la transgression a été commise sans qu'on s'en rende compte [...], de même, encore dans le mythe grec, la culpabilité d'Œdipe n'est pas supprimée du fait qu'il s'est rendu coupable de la faute à son insu, voire malgré lui (175). »

Façon de dire que sur la scène où il nous mène, un peu à notre insu, nous sommes tous coupables? Coupable de quoi? L'allusion au cannibalisme survenant quelques pages plus loin apporterait peut-être une réponse à cette interrogation : « La motivation la plus élevée du cannibalisme des primitifs repose sur une déduction analogue. En absorbant par l'acte de manger des parties du corps d'une personne, on s'approprie également les qualités qui ont appartenu à cette personne » (198). Cette scène de dévoration, combinée aux autres éléments repérés jusqu'à présent, comme le meurtre du souverain, le désir de mort de parents chers et le sentiment de culpabilité, convergent, une fois rassemblés, vers un même point, ou encore vers un même crime, sans que l'identité du sacrifié ne soit explicitement révélée.

Freud éclaire encore davantage le lecteur lorsqu'il opère, dans le chapitre IV, une substitution dans la formule du totémisme en disant que l'animal totem peut être remplacé par le père. Mais il atténue aussitôt cette affirmation provocatrice : « Nous remarquons alors que ce n'est nullement un nouveau pas ou un pas très osé puisque les primitifs le disent eux-mêmes et qualifient le totem [...] d'ancêtre et de père originaire » (274). Le ballet de provocation et de fuite se poursuit, l'esquive faisant place à un autre mouvement vers l'avant qui précise le dénouement final. En faisant encore une fois appel au mythe d'Œdipe pour construire son analogie, Freud remarque que les deux commandements du totémisme (soit l'interdit de tuer le totem et d'user sexuellement d'une femme appartenant au totem), coïncident avec les deux crimes d'Œdipe (qui a tué son père et pris pour femme sa mère). Au moment même où nous sommes sur le point d'entrer sur la scène du parricide, il suspend immédiatement son propos pour introduire l'hypothèse du repas totémique de Robertson Smith. Dernière tentative d'évitement avant l'apothéose finale. Cependant Freud ne vient-il pas de proposer une substitution du totem par le père? Selon cette logique, il ne reste plus qu'à procéder au même remplacement

pour voir surgir en filigrane du repas totémique, la dévoration du père par les fils... Comme quoi le parcours de Freud, ponctué de nombreux détours stratégiques, structure le dé-voilement de la scène sacrificielle.

3. Écrire, faute de se souvenir³⁵

Si, depuis le début, je parle d'une « scène » de sacrifice, c'est pour faire entendre le théâtre mis en place dans *Totem et tabou*. Car à un certain moment du texte, le rideau se lève, les projecteurs s'allument et lancent une vive lumière sur les acteurs dont on ne distinguait jusque là que les ombres. Désormais masqués, ils défilent sur la scène, prêts à mettre en acte le sacrifice. Qui sont-ils, pourrait-on demander? Tantôt ce sont les membres du clan, tantôt c'est Freud lui-même, tantôt c'est le sujet de l'écriture, tantôt c'est vous et moi, lecteurs, spectateurs happés par un texte qui n'en finit plus de nous convier à participer à un acte de dévoration. La scène est double, donc : il y a celle du sacrifice et celle de l'écriture qui en viennent à se superposer, à se confondre. D'un côté comme de l'autre, la pièce se termine au premier acte, qui est aussi un premier meurtre.

La scène sacrificielle se structure, selon Bataille, autour d'un jeu d'identifications prenant la forme d'une véritable projection : « Dans le sacrifice, le sacrificiant s'identifie à l'animal frappé de mort. Ainsi meurt-il en se voyant mourir, et même en quelque sorte, par sa propre volonté, de cœur avec l'arme de sacrifice. Mais c'est une comédie³⁶! ». L'usage de différents artifices permet de faciliter l'identification, dans le but d'accentuer la ressemblance entre les membres de la horde et le totem. Par conséquent, les masques et les déguisements visent à introduire du « faux », pour créer un effet de vérité :

« Pour la circonstance les membres du clan portent des déguisements [*verkleidet*] qui les font ressembler au totem; ils l'imitent [*imitieren*] par les sons qu'ils émettent et par leurs mouvements comme s'ils voulaient faire ressortir l'identité qui existe entre eux et lui (287). »

La scène de l'écriture participe d'un même théâtre, et cette fois c'est le décor qui favorise l'identification. En effet, lorsque Freud se prépare à l'écriture de *Totem et tabou*, il souligne l'importance du cadre pour l'enclenchement du processus créateur : « il me faut pour cela une pièce dans laquelle je puisse être seul et une forêt à proximité³⁷ ». Une telle mise en scène transforme l'écriture en une sorte de cérémonial rituel, un peu à l'image du cérémonial sacrificiel. De plus, Freud se projette entièrement dans son livre : « Je suis tout Totem et Tabou³⁸ », « mon cœur est entièrement au Totem³⁹ », « j'étais entièrement toute-puissance, entièrement sauvage⁴⁰ », allant même jusqu'à s'identifier à la victime sacrifiée : « Malheureusement, j'en viens si rarement à pouvoir travailler que je dois sans cesse me *violenter* pour me remettre dans l'atmosphère⁴¹ », « La nouvelle chose me *dévore*

complètement⁴² ». Cette identification à la victime laisse des traces dans *Totem et tabou* et prend la forme, aussitôt après le célèbre incipit « un jour », de l'éviction du pronom « je » [*ich*] dans cette section de l'ouvrage. Signe de la disparition de Freud, littéralement dévoré par son propre texte... ou par ses propres fils. Signe aussi d'un effacement, pour éviter d'avoir à supporter seul le meurtre du père. Comme pour compenser ce retrait, la sixième section s'ouvre justement sur un « je », immédiatement suivi par deux autres occurrences dans le même paragraphe.

En plus de structurer le passage à l'écriture, le théâtre s'inscrit aussi dans la lettre du texte, Freud employant d'emblée des expressions empruntées à la forme du récit. Quelques exemples serviront à illustrer ce processus de fictionnalisation. Ainsi, en parlant de la concordance entre les interdictions compulsives et les interdictions taboues, il affirme : « Elles sont apparues un beau jour [*einmal*] et, à cause d'une angoisse incoercible, il faut ensuite qu'elles soient observées » (115). Plus loin, il fait un récit pour illustrer le tabou du souverain : « Un jour [*einst*] en Nouvelle-Zélande, un chef d'un haut rang et d'une grande sainteté avait laissé les restes de son repas au bord du chemin » (138). La même technique sera parfois utilisée pour raconter l'histoire de ses patients : « Un jour [*Eines Tages*] elle entend son mari donner l'ordre de porter ses rasoirs complètement émoussés dans une certaine boutique pour les faire aiguiser. » (219). Freud travaille donc sur du récit, il invente même la psychanalyse à la manière d'un récit. Toute histoire n'est-elle pas un « roman familial », et toute théorie n'est-elle pas toujours une fiction? Dès lors, la thèse avancée dans *Totem et tabou* relèverait de ce qu'on pourrait appeler avec Freud une « fiction théorique⁴³ », et son introduction par la formule classique « un jour [*Eines Tages*] » contribuerait à l'inscrire dans une logique de construction.

Dans la même perspective, l'utilisation du présent donne l'illusion qu'un édifice se fabrique sous nos yeux, comme si l'histoire était rejouée, remise en acte plutôt que racontée. Parfois, c'est lorsque Freud fait un récit de cas :

« Un jour, elle *entend* son mari donner l'ordre de porter ses rasoirs complètement émoussés dans une certaine boutique pour les faire aiguiser. Poussée par une inquiétude bizarre, elle *va* elle-même jusqu'à cette boutique et, une fois revenue de cette opération de reconnaissance, *enjoint* à son mari de faire disparaître ces rasoirs une fois pour toutes (219). »

Le même procédé se retrouve lors de la description de la scène du repas totémique :

« *Représentons-nous* maintenant la scène d'un tel repas totémique et dotons-la encore de quelques traits vraisemblables [...]. Le clan, qui, dans une occasion solennelle, *tue* d'une façon cruelle son animal totem et *engloutit* cru, sang, chair et os... Pour la circonstance les membres du clan *portent* des déguisements

qui les font ressembler au totem; ils l'*imitent* par les sons qu'ils *émettent* et par leurs mouvements comme s'ils voulaient faire ressortir l'identité qui existe entre eux et lui (287).

Par cette technique d'écriture, Freud « met en acte l'essence de l'expérience psychanalytique, qui est progression constante et devenir, et la rend présente, au lieu de se contenter de la représenter⁴⁴ ». C'est en quoi il est psychanalyste, mais c'est aussi ce qui fait de lui un écrivain. Car l'art de l'écriture consiste justement à rejouer au lieu de raconter, à « inexprimer l'exprimable », plutôt qu'à « exprimer l'inexprimable⁴⁵ ». En voulant rendre l'histoire présente à nos yeux, Freud crée une sorte de théâtre où les personnages évoluent sous l'éclairage des projecteurs. Cette lumière se manifeste littéralement dans le texte sous la forme d'une trame d'expressions comme : « La mise au jour de [*Aufdeckung*] » (96), « paraît au grand jour [*verbreitet*] » (149), « se fait jour [*Ausblick*] » (289), « jette une vive lumière [*Licht*] » (303). Le théâtre devient le lieu d'une dramatisation de l'histoire et de l'écriture où on assiste à la fabrique, à la naissance d'un mythe montrant la genèse de l'humanité et à celle d'un texte se déployant dans toutes ses hésitations, ses atténuations, ses évitements et ses substitutions.

Cette création doit aussi s'entendre au sens d'une procréation, d'une mise au monde. Du père, d'abord, et de la loi, ensuite, car la « loi, comme la paternité, est engendrée par l'acte⁴⁶ ». *Totem et tabou* se situe exactement dans ce registre, comme en témoignent les extraits suivants : « C'est ainsi que, mus par le sentiment de culpabilité du fils, ils créèrent [*schufen*] les deux tabous fondamentaux du totémisme » (292), « Le totémisme aida donc à enjoliver l'état des choses et à faire tomber dans l'oubli l'événement auquel il devait sa naissance [*Entstehung*] » (294), « totémisme et exogamie sont intimement liés et ont vu le jour [*Ursprung*] en même temps » (296). Après le repas totémique « survient le père mort, le père symbolique⁴⁷ », et avec lui la loi qui fonde l'interdit. Pour la première fois, les fils « pourront reconnaître dans le chef le visage du père et simultanément se reconnaître comme frère : ce qui implique « *se nommer* et éprouver ensemble peur et vénération à l'égard du père⁴⁸ ». Le sacrifice fait acte de fondation en tant qu'il repose sur la reconnaissance de la paternité, sur l'instauration d'un nouveau statut du père dont la valeur est désormais symbolique. À cette invention du père succède l'invention de la loi et celle du nom. Toutefois, ce sacrifice prend la forme d'un leurre car il n'existe aucune preuve concrète par l'observation de l'existence d'un tel père de la horde humaine : « La horde originaire darwinienne ne réserve, bien sûr, aucune place aux débuts du totémisme. [...] Cet état originaire de la société n'a été observé nulle part » (289). Ceci vaut aussi bien pour l'hypothèse du repas totémique de Robertson Smith, n'ayant jamais pu « être confirmée, au stade du totémisme, par l'observation directe » (296). Faute de preuve, Freud crée un mythe et pose cette fiction comme réalité historique, ce qui comble en apparence la lacune de l'histoire. Son acte d'écriture se situe donc dans une perspective d'engendrement — du texte, de l'histoire — et réactualise la trace laissée par le meurtre.

Dès lors, écrire devient une façon de « mettre en acte » « au lieu de se souvenir⁴⁹ », le refoulé étant de cette manière agi, répété plutôt que rappelé, comme si le meurtre du père réel, qui est toujours celui d'un « père mythique⁵⁰ », se jouait dans et par l'écriture. Faute de se souvenir, Freud écrit pour rejouer, réinventer la scène du sacrifice dont l'accès demeure barré à la mémoire. Ce noyau d'inconnaissable, cette impossible remémoration sur laquelle il revient sans cesse buter, n'est pas sans évoquer « l'« ombilic » du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu⁵¹ ». C'est à ce « point obscur » que Freud se frappe à la fin de *Totem et tabou*, au moment où il formule son hypothèse finale : « C'est pourquoi, pour ma part, je suis d'avis, sans me porter garant de l'absolue certitude du parti adopté, qu'on est sans doute en droit d'admettre, dans le cas qui nous occupe, qu'« au commencement était l'acte » » (318). Le texte s'achève de cette façon sur un point de fuite, ou encore sur un « faux pas » car il y a là un appui qui manque, un peu comme « une statue d'airain aux pieds d'argile⁵² ». Ce « faux pas » prend toutefois des allures de vérité historique.

D'autre part, le « point d'ombilic » correspond aussi, dans *Totem et tabou*, à la femme qui se démarque par son absence, et par le fait que sa place ne suscite, de la part de Freud, aucune analyse. Est-ce à dire qu'elle manque pour autant? Je dirais que c'est en la cherchant ailleurs qu'elle surgit, à titre de figure ou de métaphore, car la femme incarne, d'une certaine manière, la psychanalyse et l'écriture. Freud n'affirme-t-il pas, au moment où il se sent noyé dans l'ensemble du matériel à traverser en vue de l'écriture de *Totem et tabou* : « J'ai parfois le sentiment que je n'ai voulu nouer qu'une petite liaison et découvert, à mon âge, que je dois épouser une nouvelle femme⁵³. » Et ne compare-t-il pas la thèse du meurtre du père à une princesse : « Celui qui voudra embrasser la princesse qui dort là-dedans devra, de toute façon, se tailler un chemin à travers quelques haies d'épines de littérature et de références⁵⁴. » Qui plus est, la psychanalyse devient même l'objet d'une rivalité entre le père et les fils, puisqu'en s'intéressant à l'origine des religions, Freud entre sur le même terrain que Jung, une telle incursion pouvant aisément s'interpréter comme une tentative pour lui dérober sa propre « femme ».

Pour ce qui est de l'écriture, Freud la situe d'emblée dans une logique d'enfantement : « Depuis quelques semaines j'ai en gestation le germe d'une assez vaste synthèse, et je veux en *accoucher* en été⁵⁵ », « Ma ψ [psychanalyse] de la religion me tourmente beaucoup; j'ai peu de plaisir à travailler et de constantes « douleurs d'enfantement »⁵⁵ ». L'image de l'« ombilic » insiste et on peut voir le cordon par lequel Freud, un peu à la manière d'une mère, nourrirait ses propres fils avant qu'il ne s'offre lui-même en pâture, sous l'influence d'un fantasme de transmission du savoir par la chair. Si l'écriture participe d'une mise au monde et s'inscrit de ce fait sous le signe de la mère, elle se voit aussi attribuer une valeur paternelle : « Celui qui crée en tant qu'artiste, se sent assurément père [*Vater*] aussi en face de ses œuvres⁵⁷ ». Double torsion, par laquelle Freud occupe à la fois la place du père et de la mère pour donner naissance à un objet impossible. Père, il enfante par son livre le fils qui le dévorera et fera de lui un père mort, un « père mythique ». Père,

il enfante la psychanalyse, qui est à la fois l'objet de son désir et l'objet qui le fonde en tant que père. De cette manière, l'inceste, propos central de *Totem et tabou*, se trouve ici posé au cœur même du processus créateur.

Par ce livre, Freud nous donne à désirer un objet irrecevable, impossible, dont la torsion⁵⁸ se lit également à travers sa démarche, pour le moins tortueuse car elle se résume à prendre, un peu comme dans le rêve, le matériel dans « n'importe quelle théorie scientifique pourvu qu'une chaîne d'idées les relie⁵⁹ ». Ces éléments servent ensuite à élaborer une vérité historique, cette tâche s'apparentant à celle de l'analyste qui doit justement *construire* « ce qui a été oublié⁶⁰ ». L'acte analytique fait coupure, effraction dans le discours du sujet en l'ouvrant pour le réorienter et produire de nouvelles associations, de nouveaux souvenirs. De même, l'acte d'écriture, celui de Freud, fait effraction dans l'histoire, et par ce geste reconstruit ce qui avait été oublié, réactualise le meurtre pour mieux en remarquer la trace. À l'image de ce qui se produit dans la cure, *Totem et tabou* remet en acte, rejoue, réinvente une scène qui pourtant ne cesse d'insister et de revenir dans un autre lieu, ou voilée sous un autre nom. C'est un théâtre. Et c'est un sacrifice.

julie paquin
1685 séguin
brossard, qc j4x 1k9

Notes

1. S. Freud, *Totem et tabou. Quelques concordances entre la vie psychique des sauvages et celle des névrosés* (1912), Traduction nouvelle de Marielène Weber, Préface de François Ganthet, Paris, Gallimard, 1993, 351 p. Dorénavant les références à cet ouvrage seront signalées par la seule mention de la page entre parenthèses. Les termes entre crochets réfèrent à l'édition allemande suivante : *Totem und Tabu* (1912), London, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, 170 p.
2. Eugène Enriquez, *De la horde à l'état*, Paris, Gallimard, 1983, p. 50.
3. Bernard Baas, « Le sacrifice et la loi », *Les temps modernes*, vol. 45, n° 529-530, p. 69.
4. Paul-Laurent Assoun, « De l'acte chez Freud », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 31, printemps 1985, p. 161.
5. *Ibid.*, p. 159.
6. Sigmund Freud et Sandor Ferenczi, *Correspondance* (1908-1914), Paris, Calmann-Lévy, 1992, p. 510.
7. *Ibid.*, p. 511 et p. 514.
8. *Ibid.*, p. 520-521.
9. P.-L., Assoun, « De l'acte chez Freud », p. 162.
10. Sigmund Freud et C. G. Jung, *Correspondance* (1910-1914), tome II, Paris, Gallimard, 1975, p. 193.
11. *Ibid.*, p. 196.
12. S. Freud et S. Ferenczi, *Correspondance*, p. 326.
13. *Ibid.*, p. 333.
14. *Ibid.*, p. 431.
15. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973, p. 11.

16. Francine Belle-Isle, « Corps et langage dans *Les Voyageries* de Victor-Lévy Beaulieu. Là où “la lettre volée” fait signe et hystérise l’écriture », *Voix et images*, vol. XVIII, no 1, automne 1992, p. 30. Selon F. Belle-Isle, l’« accès de bavardage » aurait chez l’hystérique une fonction de résistance en vue de masquer un « aveu insupportable ».
17. Sigmund Freud, *L’interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 217.
18. *Ibid.*, p. 223.
19. Je fais ici allusion au rêve de la mort du père relaté par Freud dans *L’interprétation des rêves*, où il est question de « fermer les yeux / un œil » (p. 273).
20. S. Freud et C. G. Jung, *Correspondance*, p. 208.
21. S. Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 106 : « La science nous en apprend d’ailleurs si peu sur l’apparition de la sexualité que l’on peut comparer ce problème à une nuit obscure où n’a pas même pénétré le rayon de lumière d’une hypothèse. ».
22. S. Freud, *L’interprétation des rêves*, p. 90-109.
23. Voir à ce sujet Monique Schneider, “Père, ne vois-tu pas...?”. Le père, le maître, le spectre dans *L’interprétation des rêves*, Paris, Denoël, coll. « L’espace analytique », 1985, 264 p.
24. *Ibid.*, p. 129.
25. *Ibid.*, p. 328.
26. *Ibid.*, p. 268.
27. Voir R. Barthes, *Le plaisir du texte*, où il affirme que « Texte veut dire Tissu » (p. 100).
28. S. Freud, *L’interprétation des rêves*, p. 446.
29. Claude Rabant, « Entre père et totem : l’acte », *Che vuoi?*, n° 3, 1995, p. 17-30.
30. S. Freud et S. Ferenczi, *Correspondance*, p. 333.
31. S. Freud, *L’interprétation des rêves*, p. 4.
32. Jean Laplanche, « Le temps et l’autre », *La révolution copernicienne inachevée*, Paris, Aubier, 1992, p. 379.
33. E. Enriquez, *De la horde à l’état*, p. 43.
34. S. Freud et S. Ferenczi, *Correspondance*, p. 392.
35. Je paraphrase ici le titre de l’article d’Anne Éline Cliche, « Écrire, faute de Dieu », *Texte*, 1996, p. 107-129.
36. Georges Bataille, « Hegel, la mort et le sacrifice », *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 336.
37. S. Freud et C. G. Jung, *Correspondance*, p. 139.
38. S. Freud et S. Ferenczi, *Correspondance*, p. 317.
39. *Ibid.*, p. 327.
40. *Ibid.*, p. 479.
41. *Ibid.*, p. 510.
42. S. Freud et C. G. Jung, *Correspondance*, p. 224.
43. *Ibid.*, p. 513.

44. Patrick J. Mahony, *Freud l'écrivain*, Paris, Les belles lettres, coll. « Confluents psychanalytiques », 1990, p. 202.
45. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1964, p. 15.
46. C. Rabant, « Entre père et totem : l'acte », p. 26.
47. Michel Gaugain, « À chacun ses pères », *Che vuoi?*, n° 3, 1995, p. 151.
48. E. Enriquez, *De la horde à l'état*, p. 47.
49. P.-L. Assoun, « De l'acte chez Freud », p. 166.
50. E. Enriquez, *De la horde à l'état*, p. 35.
51. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, p. 446.
52. S. Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, p. 80.
53. S. Freud et S. Ferenczi, *Correspondance*, p. 333.
54. *Ibid.*, p. 514.
55. S. Freud et C. G. Jung, *Correspondance*, p. 139.
56. *Ibid.*, p. 211.
57. Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, coll. « folio bilingue », 1991, p. 229.
58. Lacan affirme que la composition de *Totem et tabou* « est une des choses les plus tordues qu'on puisse imaginer » (*Le séminaire, livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, p. 128).
59. A. É. Cliche, « Écrire, faute de Dieu », *Texte*, p. 114.
60. Sigmund Freud, « Construction dans l'analyse », *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 271.