



HAL
open science

Freud, la littérature, la psychanalyse : l'éthique de la relation

Bénédicte Coste

► **To cite this version:**

Bénédicte Coste. Freud, la littérature, la psychanalyse : l'éthique de la relation. Presses universitaires de la Méditerranée, 160 p., 2018, Collection des Littératures, Marie Blaise, 978-2-36781-278-6. halshs-01951467

HAL Id: halshs-01951467

<https://shs.hal.science/halshs-01951467>

Submitted on 9 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Freud, la littérature, la psychanalyse :
une éthique de la relation

« Collection des Littératures »

Directrice de collection
Marie BLAISE

Cette collection publie des recueils d'articles ou des monographies consacrées aux études littéraires ainsi qu'aux liens que la littérature entretient avec les grands domaines de la pensée et des arts. Elle comprend trois séries :

– *Le Centaure*. « Dans la fierté de mes forces libres, j'errais, m'étendant de toutes parts dans ces déserts. » (Maurice DE GUÉRIN)

La série *Le Centaure* propose des travaux d'histoire et de théorie de la littérature. Elle est ouverte au questionnement interdisciplinaire et à toutes les orientations critiques et méthodologiques dès lors qu'il est question de littérature, des formes et des visées qui lui sont propres. Le conseil scientifique du *Centaure* est constitué de membres représentatifs de la diversité des équipes de recherche en littérature de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et de chercheurs internationaux.

– *Imprimatur* se consacre à l'édition ou à la traduction de textes rares, du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle; chaque texte édité est accompagné d'un appareil critique, philologique et historique.

– *Le Spectateur européen/The European Spectator* est une série bilingue (français/anglais), avec comité de lecture, qui accueille, d'une part, des études portant sur des faits culturels, nationaux et internationaux, propres au XVIII^e siècle, envisagés principalement sous l'angle de la circulation des idées et des formes en Europe, et, d'autre part, des travaux interrogeant le phénomène des Lumières en tant que tel.

Le Spectateur européen/The European Spectator is a peer-reviewed bilingual series (French/English). It is devoted to studies on both national and international cultural aspects of the eighteenth century, focusing more particularly on the circulation of ideas, forms and genres in Europe at that time. It also publishes works which seek to explore the various conceptions of the Enlightenment.

« Collection des littératures »

Série *Le Centaure*

Freud, la littérature, la psychanalyse : une éthique de la relation

Bénédicte COSTE

2018

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE



Avec le soutien de l'EA 4182, Centre Interlangues — Texte, image, langage.

Illustration de couverture :
May Rivers, photographie de Florian GRANDENA, 2017. Tous droits réservés.

Tous droits réservés, PULM, 2018.

ISBN 978-2-36781-278-6

À une directrice de recherche exceptionnelle, et à quelques autres

Introduction

Il n'y a pas de rapport textuel

« [A]ussi seul que je l'ai toujours été dans ma relation à la cause psychanalytique¹ » : c'est ainsi que Lacan s'adresse à ses lecteurs dans son texte de dissolution de 1980. L'École freudienne, fondée puis dissoute, n'y change rien : la relation à la psychanalyse engage le sujet, corps et âme, non dans ce qu'il a ou n'a pas, mais dans ce qu'il est, c'est-à-dire dans sa division². Lacan exprime ce que doit être le lien à la psychanalyse, freudienne ou lacanienne : un engagement personnel, endurant, questionnant, mais non solitaire, ne serait-ce qu'au regard de la situation analytique et de l'histoire de la psychanalyse. De Freud s'auto-analysant par l'intermédiaire de sa relation épistolaire à Fließ³ et des « congrès » qu'ils tenaient régulièrement tous les deux de 1890 à 1900, au dispositif analytique de l'analysant et de l'analyste, en passant par les séminaires d'enseignement et les colloques, la psychanalyse n'est pas un acte solitaire : l'Autre ne cesse de s'y inscrire. À cet Autre, chacun entretient une relation singulière au sens de Freud écrivant que « le refoulement travaille donc *de manière tout à fait individuelle*⁴ », travail qui définit le sujet en propre. C'est cette relation qui est explorée ici⁵, non dans le but de fournir un modèle ou d'opérer des conversions,

1. Jacques LACAN, « Acte de fondation, (28 février 1971) », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 229.

2. Dans ce travail, « sujet » a le sens psychanalytique de sujet barré de l'inconscient, \$, ainsi résumé par Lacan : « Le sujet, ce n'est rien d'autre — qu'il ait ou non conscience de quel signifiant il est l'effet — que ce qui glisse dans une chaîne de signifiants. » *Séminaire XX. Encore*, 1975, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, p. 65. Les références aux séminaires de Lacan seront notées *S* suivies du numéro du séminaire et de la page.

3. Voir Sigmund FREUD, *Lettres à Wilhelm Fließ*, Paris, PUF, 2006.

4. Sigmund FREUD, « Le refoulement » (1915), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 51.

5. Cet ouvrage est tiré d'un travail universitaire nourri par le séminaire de master tenu à l'Université de Bourgogne de 2012 à 2015. Que les étudiants qui ont relancé ma réflexion par leurs questions ou leurs remarques trouvent l'expression de mes remerciements.

dont on sait qu'elles supposent d'occuper la place nécessairement vide du trait unaire¹ de l'Idéal du moi pour l'autre. Cet ouvrage offre une réflexion sur les liens de la psychanalyse à la littérature et à l'art, dans une perspective freudienne et lacanienne. Au vu des attaques réitérées contre elle, qu'il s'agisse de livres « noirs », de pamphlets pseudo-libertaires truffés d'inexactitudes destinés au grand public, ou de façon plus inquiétante, de manœuvres institutionnelles destinées à supprimer l'enseignement universitaire de la psychanalyse², la psychanalyse contemporaine fait preuve d'un œcuménisme théorique bienvenu, loin des attaques de Lacan en 1956³ contre ses ex-collègues ayant fait allégeance à l'IPA.

Sans s'interdire des renvois à Lacan, il s'agit de confronter la pensée de Freud à son Autre qu'est la littérature. Et inversement, car le rapport entre psychanalyse et littérature ne peut être que dialectique et sans *Aufhebung*, comme il sera montré. La psychanalyse éclaire la littérature qui, en retour, la questionne et constitue cet Autre indispensable que Freud repérait dans le théâtre de Shakespeare et plus généralement dans l'art. Évoquant Hamlet en 1928, il en faisait l'Autre de chacun : « Nous voyons ainsi le complexe d'Œdipe du héros, pour ainsi dire dans une lumière réfléchie, en apprenant l'effet sur lui du crime de l'autre⁴. » Claudius est l'Autre d'Hamlet, celui qui lui montre ce qu'il est inconsciemment, celui qui le révèle dans son impuissance à admettre le *Wunsch* inconscient qui le porte, leçon vue par le spectateur ou le lecteur pour sa propre gouverne⁵. La littérature et la

1. Défini ainsi : « l'être du sujet est la suture d'un manque. Précisément du manque qui, se dérobant dans le nombre, le soutient de sa récurrence — mais en ceci ne le supporte que d'être ce qui manque au signifiant pour être l'Un du sujet : soit ce terme que nous avons appelé dans un autre contexte le trait unaire, la marque d'une identification primaire qui fonctionnera comme idéal. » Jacques LACAN, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse, compte rendu du séminaire 1964-1965 », *Autres écrits*, op. cit., p. 200.

2. Voir Catherine MAYER (éd.), *Livre noir de la psychanalyse. Vivre, penser et aller mieux sans Freud*, Les Arènes, 2005 ; et la réponse d'Élisabeth Roudinesco, *Pourquoi tant de haine ? Anatomie du Livre noir de la psychanalyse*, Paris, Navarin, 2005 ; Jacques-Alain MILLER, *L'Anti-Livre Noir de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2006 ; Tobie NATHAN, *La Guerre des psys. Manifeste pour une psychothérapie démocratique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2006 ; Pierre-Henri CASTEL, *À quoi résiste la psychanalyse ?* Paris, PUF, 2006.

3. Voir Jacques LACAN, « Situation de la Psychanalyse et formation des psychanalystes en 1956 », *Écrits II*, op. cit., p. 9-42. Exclu en 1963, Lacan continuera à attaquer l'IPA avant et après la fondation de l'École freudienne de Paris en 1964.

4. Sigmund FREUD, « Dostoïevski et la question du parricide, *Résultats, idées, problèmes*, t. II, Paris, PUF, 1988, p. 174.

5. Ce que résume Lacan : « C'est pour autant que l'έπος tragique ne laisse pas ignorer au spectateur où est le pôle du désir, montre que l'accès au désir nécessite de franchir non seulement toute crainte, mais toute pitié, que la voix du héros ne tremble devant rien, et tout spécialement pas devant le bien de l'autre, c'est pour autant que tout ceci est éprouvé dans le déroulement temporel d'une histoire, que le sujet en sait un petit peu plus qu'avant sur le plus profond de lui-même. » (*S VII*, 372).

psychanalyse entretiennent de semblables rapports étant respectivement l'Autre dans un dialogue que construit la critique sur des voies dont les modalités et les thèmes, parce qu'ils sont variés, nécessitent d'être précisés. Il convient de souligner pareillement la valeur de ce véritable Autre qu'est l'art pour la psychanalyse, tout comme la psychanalyse peut être l'Autre de l'art et de la littérature. La formule est à prendre avec précaution : il ne s'agit pas d'utiliser la psychanalyse pour ramener au jour quelque inconscient textuel ou quelque auteur dont on fait la psychobiographie. Si J. Starobinski reconnaissait que dans ses analyses littéraires, « Freud se plaisait bien plutôt à donner de nouvelles preuves de validité de sa théorie¹ », faut-il le suivre lorsqu'il écrit que « [la psychanalyse] est elle-même mythopoïèse, langage mythique ou, à tout le moins, langage figuré, langage métaphorique² » ? N'y a-t-il pas confusion sur la valeur du langage et tentative de rabattement de la littérature sur la psychanalyse, ou élévation du discours littéraire en surplomb du discours de la psychanalyse ? Cette élévation se retrouve chez F. Sayer pour qui Freud serait venu puiser dans les grands textes de l'Occident « les symboles de l'écriture de l'inconscient³ » ; et elle se double de la confusion entre ce que Lacan désignait comme l'absence de métalangage et les différents discours : celui de la littérature n'est pas celui de la psychanalyse. Leurs champs sont distincts.

Pourquoi alors un ouvrage supplémentaire sur ce qui peut relever d'une question connue et largement traitée tant par des analystes⁴ que par des littéraires ou des philosophes⁵ ? De nombreux ouvrages ont déjà été consacrés aux rapports entre la littérature et la psychanalyse sans oublier les ouvrages ou les dictionnaires de critique littéraire réservant une place d'importance variable à la critique dite psychanalytique. Dans un ouvrage synthétique sur les différentes approches critiques en littérature⁶, Jean-Yves Tadié consacre un chapitre à Freud où il s'appuie sur *Ma vie et la psychanalyse* avant d'examiner les textes de Freud ayant trait à la littérature⁷

1. Jean STAROBINSKI, *La relation critique, l'œil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970, p. 295.

2. Jean STAROBINSKI, *La relation critique, op. cit.*, p. 314.

3. Frédéric SAYER, « Introduction », *La littérature et le divan. L'écrivain face au psychanalyste*, Paris, Hermann, Psychanalyse, 2011, p. 48.

4. Voir l'un des premiers fut celui d'Anne CLANCIER, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973.

5. Voir par exemple les très belles analyses de Sarah KOFMAN, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1974 ; *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne* (1970), Paris, Galilée, 1985.

6. Jean-Yves TADIÉ, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 131-135. Tadié distingue les formalistes russes, la critique allemande, la critique de la conscience, la critique de l'imaginaire, la critique psychanalytique, la sociologie de la littérature, linguistique et littérature, sémiotique et littérature, la poétique, la critique génétique.

7. *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, « La création littéraire et le rêve éveillé » et son « analyse technique du roman psychologique » (p. 133) ; « Un souvenir d'enfance de

pour faire de la critique psychanalytique une « critique du sens¹ ». S'il n'y a pas d'entrée « Freud » ou « Psychanalyse » dans le *Dictionnaire de critique littéraire* de Joëlle Gardes Tamine et Marie Claude Hubert, il y a une entrée « psychocritique² ». F. Thumerel consacre quelques pages à la « critique d'inspiration psychanalytique » en mentionnant Freud et les *Écrits* de Lacan³, ses critiques, et leurs successeurs dont C. Mauron, J. Kristeva, J. Bellemin-Noël⁴. *Courants critiques et analyse littéraire* sous la direction de D. Bergez contient une partie consacrée à la « critique psychanalytique » aux côtés de la critique historique, génétique, thématique, et de la sociocritique. Marcelle Marini⁵ présente les principaux concepts psychanalytiques, les thèses de Freud, de Lacan et l'approche psychanalytique des notions d'œuvre, d'écrivain, de personnage, et d'interprétation avant d'examiner les thèses psychocritiques de C. Mauron, de la textanalyse de J. Bellemin-Noël et la sémanalyse de J. Kristeva revendiquant explicitement l'héritage freudien.

Il ne saurait être question de retracer la réception de la psychanalyse freudienne et lacanienne par la critique littéraire depuis les débuts de la psychanalyse, mais il convient de rappeler qu'en France, cette réception a donné lieu à deux perspectives : une approche biographique où les enseignements de la psychanalyse servent à dresser le portrait d'un artiste ou à éclairer certains aspects de sa vie dans ce qui s'est appelé psychanalyse appliquée⁶ ; une approche où la psychanalyse sert de grille de lecture des œuvres invitées dès lors à en valider les enseignements. Dans un cas, la psychanalyse est rabattue sur le texte ; dans l'autre, le texte est rabattu sur la psychanalyse. Lorsque la psychanalyse est convoquée dans le champ

Goethe » ; « Le thème des trois coffrets » ; « L'inquiétante étrangeté » sont des exemples de l'« allégorie de la lecture freudienne » (p. 136) destinée à interpréter les passages énigmatiques ou les textes, voir Jean-Yves TADIÉ, *La critique littéraire, op. cit.*, p. 136.

1. Jean-Yves TADIÉ, *La critique littéraire, op. cit.*, p. 135.

2. Joëlle GARDES TAMINE et Marie-Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire 4^e édition revue et augmentée*, Paris, Armand Colin, 2011. Voir aussi Bruno VERCIER, Anne MAUREL, *La Critique*, Paris, Hachette Éducatons, 1994 ; Gérard GENGEMBRE, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996 ; Vincent ENGEL (éd.), *Histoire de la critique littéraire des XIX^e et XX^e siècles*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 1998 ; Élisabeth RAVOUX-RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.

3. Fabrice THUMEREL, chapitre « Méthodes critiques », *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1998, p. 155-164.

4. Dans *Littérature : textes théoriques et critiques*, seul J. Bellemin-Noël est mentionné avec « Le je(u) littéraire » tiré de *Vers l'inconscient du texte* : voir Nadine TOURSEL et Jacques VASSEVIÈRE, (éds.) *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2001, p. 90-91.

5. Daniel BERGEZ, (éd.), *Courants critiques et analyse littéraire*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 74-114.

6. L'expression « angewendte Psychoanalyse » se trouve chez Freud, mais il ne s'agit pas d'une grille de lecture.

littéraire, c'est comme béquille de l'analyse littéraire ou comme modèle auquel tout texte doit se plier. En dépit des différences de but et de méthodologie entre diverses analyses littéraires se réclamant de la psychanalyse signalées par J. Gros¹, les auteurs, les textes ne cessent de valider les thèses psychanalytiques. Les psychanalystes comme Jean-François Chiantaretto dénoncent non sans raison le texte littéraire devenu pré-texte et inversement la « tendance à réduire la psychanalyse à un corpus théorique isolable de l'expérience de la cure². » Pour sa part, P. Bayard souligne que Freud utilise les textes pour assoir la psychanalyse et doter les écrivains d'une « mystérieuse prescience³ » équivalente à celle des paranoïaques. Tel serait le « cadeau empoisonné de la psychanalyse à la littérature⁴ », ayant asservi l'écrivain au savoir de l'analyste. C'est sans doute se méprendre sur le sens d'un terme très souvent utilisé par Freud pour décrire ce qu'il reconnaît aux écrivains : l'*Einsicht*, généralement traduit par intuition. Quant à la position de J. Bellemin-Noël consistant à « s'appuyer sur Freud pour mieux lire des textes en prenant en compte les effets de l'inconscient⁵ », et

1. Jérôme ROGER, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2007. J. Roger remarque qu'avec la sociologie, la psychanalyse a contribué au renouvellement de la critique dans les années 1960. Il consacre un chapitre à « Littérature et psychanalyse » (p. 60-68) Il examine certains textes fondateurs de la critique de Freud : « Fiction et vérité » où l'œuvre de Goethe est lue comme « voie d'accès à la connaissance des grandes pulsions ou des grands fantasmes humains » (p. 62) ; « Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen » comme un « document anticipant et vérifiant [l]es propres hypothèses cliniques [de Freud] » (p. 63) : « Le créateur littéraire et la fantaisie » où Freud repère la « connivence unique qui s'établit entre un lecteur et un texte, [...] dimension irréductible, et probablement *inconsciente*, de ce phénomène » (p. 63). Roger présente les études de Charles MAURON et de Jean BELLEMIN-NOËL, et mentionne les études de Jean-Bertrand PONTALIS, *Après Freud* (Paris, Gallimard, 1968) ; Octave MANNONI *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Paris, Seuil, 1969) ; et Didier ANZIEU, *Le Corps de l'œuvre* (Paris, Gallimard, 1981).

2. Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas chez Freud*, Paris, Anthropos, 1999, p. 6. Chiantaretto repère trois composantes des études de cas freudiennes : le récit sélectif de la vie d'un patient (histoire de malade ou *Krankengeschichte*) ; le récit de la cure, soit le récit d'un travail singulier de mise au jour et en histoire de la préhistoire infantile refoulée de l'analysant (*Behandlungsgeschichte*) ; et l'écriture comme support de la théorisation exigée par la cure et de sa rencontre avec le mouvement de pensée de Freud créant peu à peu la psychanalyse.

3. Pierre BAYARD, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004, p. 46.

4. Pierre BAYARD, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, *op. cit.*, p. 32.

5. Jean BELLEMIN-NOËL, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 1996, 6. Cet ouvrage théorise la textanalyse à laquelle le nom de Bellemin-Noël reste attaché. J. Bellemin-Noël passe de la notion, très contestée par les analystes, d'inconscient du texte, au travail inconscient du texte, au poids déterminant du lecteur, à l'inconscient de la lecture, la textanalyse où « tout texte est travaillé par des forces inconscientes qui peuvent être perçues et décrites », *Vers l'inconscient du texte*, p. 75. Voir également *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, Quadrige, 2002.

sa définition plus tardive de la lecture psychanalytique comme « un acte créateur » effectuant « la rencontre de “l’inconscient dénonciateur (aboli) de l’écrivain” et de “l’inconscient énonciateur (du lecteur)”¹ », elles nous semblent trop contestables² pour être adoptées dans ce qui suit³. La formule de P.-L. Assoun d’une critique dite psychanalytique comme « réécriture, à la fois littérale et créatrice, du texte d’origine⁴ », est pareillement ambiguë, participant cette fois du rabattement du discours littéraire sur la psychanalyse.

N’existerait-il pas de passage ou de pont entre le discours littéraire et le discours psychanalytique ? Confronté à cette question dans un ouvrage sur Maupassant, P. Bayard rejette le caractère herméneutique de la critique psychanalytique pour s’intéresser à la dynamique des textes tout comme il rejette l’hyperthéorisation consistant à plaquer « les modèles attendus » au profit d’une « déthéorisation » attentive aux défaillances de la théorie, plutôt qu’à « ce qui y fonctionne⁵ », sans pour autant y réussir pleinement. Selon Bayard, le paradoxe de la critique psychanalytique consiste à vouloir établir un parallèle entre une œuvre littéraire foisonnante et une œuvre théorique qui l’est tout autant. La solution consiste alors à construire les « pré-concepts » de l’œuvre de Maupassant pour les confronter aux théories freudiennes afin d’en faire ressortir la différence⁶. Pourtant c’est là démontrer *in fine* l’irréductibilité de deux champs : croyant les faire dialoguer, Bayard les juxtapose au sein de son ouvrage.

Dans son « Introduction » à un recueil d’articles rédigés par des spécialistes de littérature et des analystes, Frédéric Sayer repousse à son tour les exégèses psychanalytiques de la littérature et la psychobiographie et se propose d’établir « ce que la psychanalyse peut apporter à la littérature et non lui soustraire⁷ » en tant qu’elle n’est qu’une lecture possible d’un texte. Il s’agit là de relativisme théorique invitant le critique à user d’autant de théories que nécessaire pour éclairer une œuvre. Or ces diverses approches

1. Jean BELLEMIN-NOËL, « Psychanalyse et pragmatique », *Critique*, n° 420, mai 1982, p. 416.

2. J. Bellemin-Noël explique ainsi que son « inconscient de lecteur ne s’impose pas, il se prête aux possibles du texte. Les secrets du texte ne s’exhibent pas, même à force de mauvais ou bons traitements, ils s’offrent aux connivences de mon écoute », *Vers l’inconscient du texte*, Paris, PUF, Quadrige, 1996.

3. Tout aussi contestable car tout aussi floue est l’affirmation selon laquelle la littérature est un « appareil psychique », Frédéric SAYER, *La littérature et le divan*, op. cit., p. 43.

4. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse : S. Freud et la création littéraire*, Paris, Ellipses, 1996, p. 132.

5. Pierre BAYARD, *Maupassant avant Freud*, Paris, Minuit, 1994, p. 84.

6. Au terme d’une analyse convaincante, Bayard conclut que l’univers maupassantien s’organise autour de la question de l’Autre et de l’identité et non de l’inconscient et de la sexualité comme chez Freud.

7. Frédéric SAYER, « Introduction », *La littérature et le divan*, op. cit., p. 53.

ne correspondent pas à ce que fut la pratique de Freud ou de Lacan qui ne se sont pas situés dans le champ de la critique littéraire mais ont maintenu devant le texte ou l'œuvre d'art leur position d'analyste, comme cet ouvrage se propose de le montrer par l'exemple.

« Il est donc indispensable de revenir sur le rapport de la psychanalyse à l'art et à la littérature, qui n'est pas ambigu¹ », comme le pense J. Gros, afin de constater que la littérature interroge la psychanalyse et qu'elle l'éclaire, sans que jamais l'une ou l'autre ne se pose en dispensatrice d'un sens. Avec P.-L. Assoun, nous pensons qu'il ne s'agit pas de vérifier la justesse de la psychanalyse au moyen de la littérature : chaque acte d'interprétation d'un texte « remet en jeu tout le savoir de l'inconscient [...] en le mettant à l'épreuve² », comme le démontre l'expérience de Freud devant les textes ou les œuvres qu'il a étudiées. Mais devons-nous, en pensant ensemble littérature la psychanalyse les penser comme un « effet de double³ » ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une dialectisation continue ? Il ne faut donc pas choisir entre études littéraires et psychanalyse en se tenant dans un champ à l'exclusion de l'autre ou en tant de coloniser quelque champ étranger : au contraire, la critique doit établir les voies d'un dialogue interminable, mais non sans limites, entre deux champs d'expérience, deux disciplines universitaires, et de pratiquer non une quelconque trans- ou interdisciplinarité, mais une authentique « bi-disciplinarité » mettant en jeu les concepts, les notions, les approches et le lexique de la psychanalyse et de la critique littéraire. Cet ouvrage souhaite rétablir ces deux domaines dans leur ipséité pour les mettre en dialogue jusqu'au point du porte-à-faux qui les rend à leur consistance et leur autonomie propres. Nous partageons en partie la position de « l'analyste lecteur » que propose J.-F. Chiantaretto⁴, établissant « un dialogue interne entre, d'un côté, la méthode et la théorie analytiques, et d'un autre côté, les modèles théoriques et critiques sur lesquels s'appuie l'approche littéraire d'un texte⁵ ». Ce dialogue est sans doute plus complexe qu'il n'apparaît.

Tout en étant conscient des interrogations, voire de la provocation, qu'il y a à soutenir une position psychanalytique dans le champ des études littéraires aux côtés de ces mêmes études, il convient de montrer qu'elle a effectué et effectue toujours un renouvellement des questions se posant à tout chercheur en sciences humaines. Travailler dans le champ

1. J. GROS, *La critique littéraire*, op. cit., p. 61.

2. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 6.

3. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 6.

4. Le « lecteur-analyste » est « l'analyste en tant qu'il lit, qui ne se réduit ni à l'analyste en séance, ni à un critique littéraire disposant d'un savoir sur la psychanalyse », Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas chez Freud*, op. cit., p. 7.

5. Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas chez Freud*, op. cit., p. 7.

psychanalytique consiste à considérer la littérature sous un angle autre que traditionnel et à se poser des questions inédites. Il ne s'agit pas tant d'effectuer une « alliance "stratégique" » contre le déclin des humanités et « cette vaste entreprise de destruction de l'espace intérieur à laquelle semble se vouer l'homme du XXI^e siècle », que déplore Sayer¹, que de penser à nouveaux frais les rapports de la littérature et de la psychanalyse, c'est-à-dire de reposer les questions connues de l'auteur, du personnage, du texte, et de l'histoire littéraire à travers un examen de la façon dont Freud les a abordées, conçues et théorisées. Les réponses singulières de psychanalyse à la littérature et, dans une certaine mesure, à l'art, ont eu des conséquences sur sa position à l'université, position de plus en plus marginale puisqu'elle est enseignée au sein des départements ou des UFR de psychologie clinique. Elle a pourtant toute sa place au sein des enseignements de philosophie et de sciences humaines à la condition de préciser ce qu'elle peut apporter et ce qu'elle n'apportera pas². Il y a en effet quelque paradoxe à revendiquer une place de non-savoir au sein d'une institution destinée à transmettre un savoir, de plus en plus réduit d'ailleurs à une quantité évaluable. Mais Freud ne mettait-il pas la psychanalyse parmi les « métiers impossibles » aux côtés de l'exercice du gouvernement et de l'éducation³? Ce que Lacan reformulera dans le *Séminaire XVII*⁴ puis dans *Radiophonie* en 1970 à travers ses discours du maître, de l'université, de l'hystérique, et de l'analyse. L'université est cependant armée intellectuellement pour comprendre et accueillir la psychanalyse ailleurs qu'au sein des seuls départements de psychanalyse ou de psychologie.

Il convient donc d'explicitier les fondements épistémologiques du rapport de la psychanalyse à la littérature, à partir de la pratique de Freud non sans s'interdire des références à l'œuvre de J. Lacan qui, en se plaçant explicitement sous le signe d'un « retour à Freud », s'est voulu son continuateur sur un mode rénové et personnel qui a fait date⁵. Cette explicitation met en tension la littérature, l'art, et la psychanalyse sous le signe de ce qu'il faut appeler l'impossible du rapport textuel. Les lecteurs du *Séminaire XX, Encore*, de Lacan savent qu'il n'existe pas de rapport sexuel, c'est-à-dire, pas de complémentarité entre les sexes. Il n'y a pas de rapport sexuel, « parce

1. Frédéric SAYER, *La littérature et le divan*, op. cit., p. 42.

2. Nous ne mentionnons pas les séminaires, colloques, collègues cliniques participant activement à la transmission de la psychanalyse.

3. Sigmund FREUD, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », *Résultats, idées, problèmes*, II, op. cit., p. 263.

4. Partant du fait que Freud place *Das Analysieren* aux côtés de *Regieren*, et *Erziehen*, « le gouverner, l'éduquer et l'analyser » (S XVII, 193-194).

5. En atteste *a contrario* l'existence d'écoles et d'enseignements de psychanalyse lacanienne distincts de la psychanalyse freudienne dans les pays anglo-saxons.

que la jouissance de l'Autre prise comme corps est toujours inadéquate » (S XX, 182). Il n'y a pas de rapport sexuel parce que le langage y fait obstacle, avant tout en sexuait les humains, en les faisant homme et femme avec pour effet de donner raison au Platon du mythe de l'androgyné¹.

Il n'y a pas non plus de rapport textuel lorsque la jouissance de l'Autre est prise comme texte. Tel est le présupposé théorique des pages suivantes, et telle est la thèse développée ici, elle-même en écho aux nombreux critiques littéraires et psychanalystes ayant reconnu et maintenu la différence entre littérature et psychanalyse, texte littéraire et pratique et théorie psychanalytique. Toutefois ce constat, ce postulat exigent une conception de ce que peuvent être leurs rapports qui ne peuvent se penser sous le signe du transfert entre lecteur et texte, la critique faisant office de cure, comme le théorise J. Bellemin-Noël². Commentant l'inexistence du rapport sexuel, Lacan embraie : « N'est-ce pas de l'affrontement à cette impasse, à cette impossibilité d'où se définit un réel³, qu'est mis à l'épreuve l'amour ? » (S XX, 182-183) N'est-ce pas aussi d'un affrontement à l'impasse d'un possible rapport textuel qu'est mis non plus l'amour, mais la critique ? Au regard de la psychanalyse, la littérature ou l'art sont toujours du côté d'un impossible à circonscrire, d'un différent radical, que Freud et Lacan ont toujours reconnu. De l'œuvre, il n'y a d'abord rien à dire ; il nous faut endurer ce que le philosophe Henri Maldiney appelait « son incommensurable être-là⁴ », avant de pouvoir s'affronter à l'exigence d'en dire quelque chose. C'est dans cette perspective que toute lecture, toute analyse procède ensuite de la contingence, de la rencontre dont la rencontre amoureuse donne encore

1. « Au commencement, il y avait trois espèces : l'espèce femelle, la mâle et la troisième, composée des deux autres, mâle et femelle réunis. Ayant provoqué la colère des dieux, elle fut punie par Zeus qui les sépara chacun en deux moitiés. Chaque moitié se mit alors à rechercher l'autre, à l'enlacer, et mourut de chagrin ne pouvant s'unir à elle. Zeus finit par remettre les organes génitaux sur le devant, formant les êtres humains actuels. » (*Le Banquet*, 189c-193e) Lacan commente : « Ces êtres séparés en deux, comme des hémiploïdes, vont, en un temps x que l'on ne nous précise pas puisque c'est un temps mythique, mourir dans une vaine étreinte à se rejoindre. Ils sont voués à de vains efforts de procréation dans la terre, et je vous passe toute cette mythique qui nous entraînerait trop loin. Comment la question va-t-elle se résoudre ? Aristophane nous parle exactement comme le petit Hans — on va leur dévisser le génitoire qu'ils ont à la mauvaise place, parce que c'est à la place où c'était quand ils étaient ronds, à l'extérieur, et on va le leur revisser sur le ventre, exactement comme pour le robinet du rêve que vous connaissez de l'observation de Freud à laquelle je fais allusion. » (S VIII, 115).

2. Comme le remarque F. Sayer, J. Bellemin-Noël a fait des lectures psychanalytiques du texte « sans l'écrivain » car il s'est mis à cette place. Quant à A. Green pour qui « l'analyse du texte est le lecteur » : il nous semble prêter des vertus curatives étonnantes à la littérature.

3. Lacan définit le réel comme l'impossible et en l'occasion, l'impossible du rapport harmonieux entre les sexes.

4. Henri MALDINEY, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 7.

le modèle, si l'on suit Lacan pour qui elle fait passer du contingent au nécessaire :

Car il n'y a là [dans l'amour] rien d'autre que la rencontre chez le partenaire des symptômes, des affects, de tout ce qui chez chacun marque la trace de son exil, non comme sujet mais comme parlant, de son exil du rapport sexuel. N'est-ce pas dire que c'est seulement par l'affect qui résulte de cette béance que quelque chose se rencontre, [...] qui, un instant donne l'illusion que le rapport sexuel cesse de ne pas s'écrire ? — illusion que quelque chose non seulement s'articule mais s'inscrit, s'inscrit dans la destinée de chacun, par quoi, pendant un temps, un temps de suspension, ce qui serait le rapport sexuel trouve chez l'être qui parle sa trace et sa voie de mirage. Le déplacement de la négation, du *cesse de ne pas s'écrire* au *ne cesse pas de s'écrire*, de la contingence à la nécessité, c'est là le point de suspension à quoi s'attache tout amour. (S XX, 183-184)

Définissant la contingence comme un *cesse de ne pas s'écrire*, Lacan la relie à la nécessité dont la formule est pour lui *ne cesse pas de s'écrire*, et qui vient toujours *a posteriori* pour rendre compte de la contingence de la rencontre. C'est elle qui nous fait voir dans le partenaire amoureux l'effet du destin, c'est aussi elle qui nous fait voir dans la rencontre de l'œuvre l'effet d'une nécessité dont la tâche critique a justement pour fonction de l'examiner, c'est-à-dire d'en écrire quelque chose sur le mode de ce « substitut qui [...] fait la destinée et aussi le drame de l'amour » (S XX, 184). La rencontre érotique offre ainsi une architecture de la rencontre littéraire, tout comme elle lui offre cette articulation où nous passons de l'impossible de l'être-là de l'œuvre au nécessaire de l'écriture *via* la contingence qui nous donne un instant l'illusion d'une connivence, d'un possible rabatement du discours critique sur l'œuvre. C'est dans un second temps que la critique, la recherche font l'épreuve de leur discord au regard de l'œuvre. Ce discord est aussi la reconnaissance qu'il n'y a pas de métalangage ni de discours susceptible de donner la vérité de l'œuvre. La critique, c'est aussi l'expérience d'un deuil, celui du rapport non pas sexuel, mais textuel. Du deuil qui est toujours travail de deuil d'un objet, Lacan disait qu'il était ce « autour de quoi est centré le désir de l'analyste » (S VIII, 446) appelé à faire le deuil d'une communication pleine et parfaite avec son analysant. Le deuil, ajoute-t-il, nécessite en outre d'identifier l'objet signifiant à signifiant : Lacan fait écho aux propos de Freud : « chacun des souvenirs et des attentes, pris un à un, dans lesquels la libido était rattachée à l'objet, est mis en position, surinvesti, et sur chacun est effectué le détachement de la libido¹ ». Le travail du deuil consiste à passer en revue les signifiants constitutifs de l'objet un par un pour les déclarer tels, pour y établir ce rapport qu'évoquait le poète André du Bouchet : « J'oublie les mots que je

1. Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 148.

traverse quand je les inscris¹ ». La critique est peut-être à penser comme l'expérience d'un deuil, et le texte critique comme sa trace. Pas plus qu'il n'y a de rapport sexuel, il n'y a de rapport textuel. Le seul point de départ est la rencontre, la *tuchè*. Qui est parfois *dustuchia* ou « malencontre » dira Lacan (*S XI*, 293), qu'elle soit reliée à l'Autre du texte ou du divan, comme le signale F. Sayer, et cette rencontre nécessite d'être comprise comme l'une des modalités de l'épreuve de l'impossible du rapport textuel.

Adoptant la position du « lecteur-analyste », J.-F. Chiantaretto cherche à faire apparaître « une continuité spécifique entre les implications éthiques/épistémologiques liées à l'altérité des patients et les implications éthiques/épistémologiques liées à l'altérité du texte littéraire [au regard de la psychanalyse]². » C'est là tenter de cerner l'altérité du dialogue entre littérature et psychanalyse en interrogeant ses conditions épistémologiques mais surtout éthiques. Car vouloir penser ensemble le « et » qui maintient en regard littérature et psychanalyse ne saurait trouver son achèvement dans l'étonnement, la satisfaction, ou pire, la sidération du critique. Penser les rapports entre littérature et psychanalyse est par avance penser leurs implications non seulement épistémologiques — elles l'ont été — mais également éthiques. Quelle est l'éthique d'une critique tentant de penser ensemble littérature *et* psychanalyse ? Elle participe bien sûr de l'éthique de la psychanalyse, c'est-à-dire l'expérience de l'être-pour-la-mort, elle en est une manifestation, elle en est la poursuite ailleurs que sur le divan. Cette question s'éclaire également de la pratique de Freud et de Lacan.

Littérature et psychanalyse

Qu'ont fait Freud et Lacan de l'art et de la littérature ? Comment ont-ils conçu la rencontre entre le texte et la psychanalyse ? À la suite de nombreux critiques et analystes, Sayer remarque les évolutions du rapport de Freud à la littérature : il l'instrumentalise pour servir la théorie avant de s'intéresser au processus créateur pour buter sur la question du génie tandis que « le langage de la psychanalyse se fait littérature³ ». C'est peut-être là encore faire de la psychanalyse une variété de la littérature, à moins qu'il ne s'agisse de souligner le style de Freud, analyste autant qu'écrivain⁴, dûment récompensé par le prix Goethe en 1930.

1. André DU BOUCHET, *Ici en deux*, Préface de M. COLLOT, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », n° 468, 2011.

2. Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas*, *op. cit.*, p. 7.

3. Frédéric SAYER, « Introduction », *op. cit.*, p. 50.

4. Sur le style de Freud, voir W. MUSCHG, « Freud écrivain » (1930) trad. J. SCHOTTE, *La Psychanalyse*, n° 5, 1959 ; Conrad STEIN, « Sur l'écriture de Freud », *Études freudiennes*, n° 7-8,

La psychanalyste Catherine Millot évoque pour sa part les « transgressions¹ » de Freud portant sur le savoir de l'auteur, de l'œuvre et des personnages, mais surtout des transgressions liées au statut de l'œuvre littéraire analysée « non comme une fin, mais comme un moyen en soi, ce qui veut dire mettre la littérature au service de la psychanalyse », avec les effets de résistance qu'induit une semblable position « sacrilège² ». Lacan renverse quant à lui explicitement le rapport entre littérature et psychanalyse en 1971 :

Pour moi si je propose à la psychanalyse la lettre comme en souffrance, c'est qu'elle y montre son échec. Et c'est par là que je l'éclaire : quand j'invoque ainsi les lumières, c'est de démontrer où elle fait trou. [...] Méthode par où la psychanalyse justifie mieux son intrusion : car si la critique littéraire pouvait effectivement se renouveler, ce serait de ce que la psychanalyse soit là pour que les textes se mesurent à elle, l'énigme étant de son côté³.

En situant l'énigme du côté de la psychanalyse, Lacan propose de renouveler la critique littéraire, et de délaïsser un rapport où la psychanalyse se réduit à une grille interprétative. Cette position se retrouve chez maints critiques où elle sert de pétition de principe ; toutefois, Lacan n'en est pas resté là, pas plus que Freud. Tous deux ont utilisé la littérature pour élaborer leur pensée tout au long de leurs écrits, et de l'enseignement du dernier. « Cette utilisation de la littérature au service de la psychanalyse sert à vérifier les découvertes psychanalytiques, elle sert aussi à affranchir la psychanalyse de la médecine, en montrant son extension possible à d'autres domaines que le traitement des névroses. Pour Lacan, il s'agira d'utiliser la littérature pour affranchir la psychanalyse de la psychologie », poursuit C. Millot⁴. Elle lui sert « à illustrer des points de structures, voire des structures cliniques. Elle a une valeur d'enseignement [...] à l'usage de son auditoire. [...] à lire ses mathèmes, à en donner une traduction, comme s'il procédait au passage d'une écriture à une autre, de son écriture des mathèmes à l'écriture littéraire, et inversement, c'est-à-dire, qu'il fait jouer l'une par rapport à l'autre⁵ ». Selon C. Millot, ce rapport croisé n'aboutit pas à une compréhension de l'œuvre ou du mathème, thèse à interroger car les

1973, p. 71-120 ; Jean-Louis BONNAT, « Freud et l'écriture », *Littérature*, n° 62, 1986, « Le réel implicite », p. 48-64. DOI 10.3406/litt.1986.2270 http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_62_2_2270. Consulté le 27 juillet 2016.

1. Catherine MILLOT, « Pourquoi des écrivains ? », Éric MARTY, (éd.), *Lacan et la littérature*, Houilles, Manucius, 2005, p. 15.

2. Catherine MILLOT, « Pourquoi des écrivains ? », *op. cit.*, p. 16.

3. Jacques LACAN, « Lituraterre » (1971), *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 13. Voir également « Leçon sur Lituraterre » (S XVIII, 113-127). Le texte de Lacan est originellement paru dans *Littérature*, n° 3, 1971, « Littérature et psychanalyse », p. 3-12.

4. Catherine MILLOT, « Pourquoi des écrivains ? », *op. cit.*, p. 16.

5. Catherine MILLOT, « Pourquoi des écrivains ? », *op. cit.*, p. 16-17.

lectures freudiennes et lacaniennes ont littéralement fait *epochè* au point qu'elles font partie intégrante, par exemple, de notre approche de la tragédie grecque ou du *Banquet* de Platon. Les analyses lacaniennes iconoclastes des années 1950 et 1970¹ ont elles-mêmes donné lieu à une abondante littérature exégétique. Les analyses de Freud ne se sont pas cantonnées à la théorisation psychanalytique : à bien les lire, ce sont aussi de magistrales ou plus subtiles analyses littéraires.

Pour séduisante qu'elle soit, la position adoptée ici ne sera pas celle de C. Millot consistant à ne pas se « gêner plus que ça² » des transgressions analytiques. Parce qu'elles suscitent des résistances prenant diverses formes, il est nécessaire de revenir sur ces transgressions, de les expliciter, sans doute sous l'éclairage de l'éthique, comme l'y invite le terme même utilisé par Millot. Des trois propositions plus une sur l'éthique de la psychanalyse formulées par Lacan à la fin du séminaire éponyme — « La seule chose dont on puisse être coupable, c'est d'avoir cédé sur son désir » ; le héros « est celui qui peut être impunément trahi », la trahison rejetant l'homme du commun au service des biens sans qu'il ne s'y repère, et le seul bien étant « ce qui peut servir à payer le prix pour l'accès au désir — en tant que ce désir, nous l'avons défini [...] comme la métonymie de notre être » (*S VII*, 370-371) — nous retiendrons la détermination doublée de la solitude du héros qui est solitude du quidam y compris du chercheur à laquelle Lacan invite chacun, et ce bien prenant la forme d'une perte (d'une dette) nécessaire affectant quiconque s'inscrit dans le champ analytique, pour poser l'exigence d'une critique connaissant sa position et acceptant le risque, y compris celui de l'objection, mais plus essentiellement de l'incomplétude³.

Il faut donc « lire, relire [...] sans recréer un lien trop religieux ou verser dans le règlement de compte », comme le souhaite Jean-Louis Sous⁴. L'examen des textes freudiens traitant spécifiquement de littérature et d'art montre leur valeur exemplaire de la diversité des voies d'approches et des questionnements qu'ils suggèrent. Toutefois, traiter de l'ensemble des textes freudiens sur la littérature, en y incluant les éclairantes allusions à la littérature que fait Freud dans des textes plus théoriques ou

1. Dans les séminaires des années 1950 Lacan propose des analyses ayant fait date de Racine, Hugo, *Hamlet*, Claudel, des tragédies sophocléennes, Sade, de l'érotique courtoise, Jean Genet ; dans les années 1970, il s'intéresse aux mystiques et surtout à James Joyce. Voir Denis LECURU, *Thésaurus Lacan, volume I, Citations d'auteurs et de publications dans l'ensemble de l'œuvre écrite*, Paris, EPEL, 1994.

2. Catherine MILLOT, « Pourquoi des écrivains ? », *op. cit.*, p. 17.

3. Sur l'actualité de la question de l'éthique chez les psychanalystes, voir J.-M. PORTE, « L'éthique du psychanalyste », *Topique*, n° 106, 2009/1, p. 79-90 ; B. CHERVET *et al.*, *L'éthique du psychanalyste*, Paris, PUF, « Monographies et débats de psychanalyse », 2011.

4. Jean-Louis SOUS, *Les P'tits mathèmes de Lacan. Cinq études sérielles de psychanalyse*, Paris, EPEL, Cahiers de l'Une-bévue, 2000, p. 20.

dans sa correspondance excéderait les limites de cet ouvrage. Des rappels théoriques seront néanmoins nécessaires parce que l'approche par Freud de la littérature est solidaire de ses théorisations analytiques : elle les nourrit, mais en retour, ses théorisations toujours évolutives nourrissent son approche de la littérature, ses centres d'intérêts multiples (l'auteur, le texte, les genres littéraires, les personnages, entre autres). Le concepteur de la psychanalyse est avant tout un grand lecteur tant des classiques de la littérature européenne que des textes plus populaires, doublé d'un écrivain reconnu. Ses études de cas sont de magnifiques textes justifiables d'une analyse littéraire qui en montrerait, par exemple, la complexité narrative¹. Freud possède un style distinctif, concis et parfois aphoristique, mettant son lecteur au défi de le suivre. La lecture des textes freudiens est un exercice intellectuel et littéraire, et elle est toujours gratifiante. L'analyste est un critique littéraire ferré.

Cherchant à situer la conjonction entre littérature et psychanalyse freudienne, P.-L. Assoun souhaite « évaluer comment l'entendre et quel contenu lui donner² ». Ce propos est aussi le nôtre, quoiqu'il soit à nouveaux frais, en étant centré sur l'éthique non de la conjonction, mais de la relation entre littérature et psychanalyse. Dans un ouvrage ayant fait date, P.-L. Assoun propose un retour à la lecture du corpus freudien afin d'étudier les outils de compréhension mis au point par Freud. Semblable retour est à notre sens aussi nécessaire en 2018 qu'il ne l'était il y a vingt ans. Toutefois, il ne s'agit pas de « pratiquer la psychanalyse dans les sciences de la littérature », ou de « se servir des instruments fournis par la psychanalyse pour lire une œuvre littéraire³ » : nous souhaitons travailler *avec* Freud sur la littérature *et* sur la psychanalyse, plutôt que de proposer une lecture d'un texte ou d'un corpus littéraire. Dès le début de ses méditations, Freud s'est interrogé : comment l'écrivain (*Dichter*) réussit-il à engager son activité inconsciente dans sa création et quel affects (*Affektwirkungen*) celle-ci produit-elle sur le lecteur ? Comme le remarque encore P.-L. Assoun, on ne trouve sous sa plume nulle psychologie de la création où l'œuvre serait un reflet, et nulle attention à une forme séparée du sujet qui la produit. Les lignes de questionnement apparaissent alors : le savoir de l'écrivain, l'interrogation sur l'auteur ou ce qu'il faut plus justement qualifier de « sujet de la littérature » — celui qui la rédige, celui qui s'y manifeste, parfois sous la forme du personnage ou des personnages —, la question

1. Voir Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas chez Freud* ; A. P. de Ávila Pinto, « Freud écrit : fictions dans l'œuvre et à l'œuvre », thèse de 3^e cycle sous la direction de Jean-Michel Rey, Université de Paris VIII, 2009.

2. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, *op. cit.*, p. 3.

3. Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, *op. cit.*, p. 4.

des personnages et celle qu'induit tout texte, dans son ancrage temporel, « hystorique », sous réserve d'explicitier l'appellation.

Le rapport de Freud à la littérature a connu plusieurs phases : une préhistoire de 1898 à 1906 au moment où Freud termine son auto-analyse et rédige les grands textes introductifs de la psychanalyse ; une « explosion¹ » entre 1906 et 1909, de « Personnages psychopathiques à la scène² » (1905-1906) au « Souvenir d'enfance de Léonard » en passant par « *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen* » dont il faut rappeler que la version complétée par les lettres de Jensen à Freud est datée de 1912. À partir de 1913, de « Quelques types de caractères tirés du travail analytique » et du « Motif du choix des trois coffrets », Freud s'intéresse au « motif » (*Motiv*), à entendre dans toute la polysémie du terme³ et propose de véritables « vignettes littéraires », « illustratives de *figures* inconscientes⁴ ». Entre 1917 et 1919, de « Poésie et vérité » à « L'inquiétante étrangeté », il s'intéresse à ce qu'Assoun appelle assez malencontreusement la « fonction illustrative » de la littérature. Toutefois, Assoun rend un hommage mérité à la grande étude sur Dostoïevski de 1928 ainsi qu'à « Prix Goethe » à travers lesquels Freud évalue la valeur éthique de la littérature et les problèmes liés à l'approche d'un « grand écrivain⁵ ». Le lien constant de Freud à la littérature dessine un « tracé, à la fois cohérent et syncopé⁶ » où l'objet et la méthode n'ont cessé d'évoluer, et c'est ce trajet que nous nous proposons de scander à travers ces textes.

Au seuil de son dernier écrit (inachevé), « Some elementary lessons in psycho-analysis », Freud distingue deux méthodes de présentation d'un domaine au profane : la méthode « *génétique*⁷ », partant du savoir et des présupposés du profane pour le faire participer « à l'édification d'une nouvelle théorie de l'objet [lorsqu']on peut déjà avoir liquidé ses objections contre elle au cours du travail en commun » (289), et la méthode « dogmatique » qui « met ses résultats en tête, exige de l'attention et de la croyance envers ses présupposés, donne peu de renseignements sur leurs

1. Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 23.

2. Sigmund FREUD, « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, idées, problèmes*, t. 1, 1890-1920, Paris, PUF, p. 123-130.

3. « ce qui se trame dans et par le texte », Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 81.

4. Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 23.

5. Voir le tableau récapitulatif des œuvres soumises à lecture freudienne, Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, p. 58. Par ailleurs, P.-L. Assoun étudie également le dernier « roman historique » de Freud, *Moïse et le monothéisme* qu'il voulait appeler « "L'homme Moïse, roman historique" (à plus juste titre que votre roman sur Nietzsche) », voir la lettre de Freud à Arnold Zweig du 30 septembre 1934, Sigmund FREUD, *Correspondance 1983-1939*, Paris, Gallimard, 1979, p. 459.

6. Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 24.

7. Sigmund FREUD, « Some elementary lessons in psycho-analysis », *Résultats, idées, problèmes*, t. II, op. cit., p. 289.

fondements » (290). La première court le danger de ne pas impressionner suffisamment l'auditeur, la seconde de susciter son scepticisme radical, signale Freud avant d'adopter les deux. Ces deux méthodes d'exposition seront adoptées ici, non sans en souligner que Freud a également parfois été partisan de l'exposition dogmatique quand il estimait que la psychanalyse n'avait plus à démontrer sa validité, mais à reconnaître et à affronter les résistances qu'elle suscitait. Bien que leurs formes aient changé¹, ces résistances sont encore actuelles. L'une des plus subtiles consiste sans doute à travestir la psychanalyse en grille d'interprétation dont le résultat est connu d'avance. La psychanalyse fut accusée de pansexualisme à ses débuts, elle a été à bon (?) droit accusée d'être la panacée de toute critique visant à délivrer un sens au texte, à l'œuvre littéraire ou artistique, mais dans les deux cas, il s'agit bien d'une résistance.

« *Werk is Weg* » disait Klee, le travail définit le chemin, sans indiquer par avance où il conduit le chercheur. Cette étude ne cherche pas à montrer la validité de la psychanalyse : avec le Freud de l'« Histoire d'une névrose démoniaque », elle adopte la position maximaliste ou « dogmatique » consistant à demander qu'on lui fasse totalement créance ou pas du tout afin de suivre le propre cheminement freudien. L'auteur d'« Une Névrose démoniaque au XVII^e siècle » ne demandait-il à son lecteur de lui faire intégralement crédit, sauf à ce que le cas d'Haitzmann ne convainque personne² ? Le cas du peintre infortuné ayant conclu deux pactes avec le diable ne vient pas comme « preuve de la validité de la psychanalyse ; [il] pose plutôt la psychanalyse comme étant admise et [il] s'en sert ensuite pour élucider la maladie démonologique du peintre³. » Cette position tranchée est l'effet de deux processus connexes chez Freud : le développement de la théorisation ayant montré la validité et l'autonomie de la science, et les scissions que ce même développement a générées parmi ce que l'on appelait « la horde freudienne ». Il ne s'agit pas de retenir les Jung, Rank, Adler, Ferenczi qui se sont éloignés ou sont en instance de le faire, il s'agit de mener vaille que vaille et coûte que coûte une entreprise de dévoilement de la vérité du sujet devant laquelle Freud ne défaille pas. En outre, sa réflexion indique un changement lié à l'histoire de la psychanalyse : Freud est désormais assuré de ne pas errer. Le succès thérapeutique de la psychanalyse ne lui donne-t-il ce droit puisqu'elle est la seule théorie permettant l'intelligence de certains cas ? « Ces flèches seules conquièrent Troie, elles seules⁴ » dit-il avec

1. Dès 1996, J. Derrida publiait *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée pour souligner entre autres que l'acceptation et la banalisation de la psychanalyse pouvaient se comprendre comme une résistance.

2. Sigmund FREUD, « Une Névrose démoniaque au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 224.

3. Sigmund FREUD, « Une Névrose démoniaque au XVII^e siècle », *op. cit.*, p. 224-225.

4. La citation est tirée du *Philoctète* de Sophocle.

sa sobriété coutumière. Aux tard venus que nous sommes, la psychanalyse, son vocabulaire et sa technique, appartiennent à la culture générale, mais son entreprise de dévoilement de la vérité du désir inconscient reste intacte et toujours à entreprendre. Les deux positions possibles demeurent sont le crédit fait à la psychanalyse, c'est-à-dire l'acceptation de sa méthode et de ses concepts, ou bien, son refus contre lequel il n'y a rien à faire, à part laisser l'incrédule à sa liberté. *In fine*, c'est peut-être la position la plus sage, bien que Freud l'ait amendée en 1938 au profit de la méthode génétique faisant quant à elle appel au savoir du lecteur¹.

Sans s'interdire un éclairage lacanien, cette étude présente et explicite la démarche de Freud envers les œuvres littéraires et artistiques avec le double objectif de montrer l'éclairage mutuel qu'ils s'apportent, pour repenser et resituer les rapports en littérature et psychanalyse au sein des études littéraires. Cet éclairage nécessite la lecture des textes freudiens et lacaniens en permanence. Comme toute discipline, la psychanalyse demande des connaissances recoupant très exceptionnellement les connaissances des littéraires et constituant une école de patience ou faisant parfois l'objet d'une frustration lorsqu'il faut les résumer ; toutefois les nombreux dictionnaires qui lui sont consacrés seront un complément précieux à ce qui demeurerait opaque dans les pages suivantes. Mais l'évocation du traitement de la littérature et de l'art par la psychanalyse durant quelques décennies, permet aussi d'accompagner l'élaboration de la psychanalyse.

1. Sigmund FREUD, « Some elementary lessons in psycho-analysis », *Résultats, idées, problèmes*, t. II., *op. cit.*, p. 288-295.

CHAPITRE PREMIER

Le savoir de l'écrivain

Prolégomènes : les années 1890 de Freud

Grand lecteur, Freud a toujours évoqué l'œuvre littéraire au titre de sa réflexion. Ses lectures sont aussi variées qu'éclectiques. En 1907, il répond à l'enquête des *Neue Blätter für Litteratur und Kunst*, non sans analyser la demande qui lui est faite, par une liste de dix livres « que l'on a aimés et dont on conseille volontiers la lecture¹ » qu'il distingue de ses livres préférés et des chefs-d'œuvre. Il n'est pas étonnant d'y trouver l'auteur suisse C. F. Meyer (1825-1898) auquel Freud consacre sa première interprétation dès 1898², mais il est surprenant de ne pas y trouver deux auteurs et deux tragédies qui vont accompagner le déploiement de la psychanalyse freudienne : Sophocle et Shakespeare, *Œdipe-Roi* et *Hamlet*. Il est vrai que Freud cite déjà le premier dès le 31 mai 1897 dans le « Manuscrit N » :

Création littéraire et fine frenzy

Le mécanisme de la création littéraire est le même que celui des fantasmes hystériques. Goethe réunit pour son Werther quelque chose qu'il a vécu : son propre amour pour Lotte Kästner, et quelque chose qu'il a entendu, le destin du jeune Jérusalem qui se suicida. Il joue vraisemblablement avec le projet de se tuer, trouve là un point de contact et s'identifie avec Jérusalem à qui il prête ses propres motifs tirés de son histoire d'amour. Au moyen de cette fantaisie, il se protège contre l'effet de son expérience vécue.

1. Sigmund FREUD, Lettre à la librairie Hinterberger, 1907, *Correspondance*, op. cit., p. 289. Les 10 ouvrages sont : MULTATULI, *Lettres et œuvres* ; KIPLING, *Le Livre de la jungle* ; Anatole FRANCE, *Sur la pierre blanche* ; ZOLA, *Fécondité* ; MEREJKOVSKY, *Léonard de Vinci* ; G. KELLER, *Les Gens de Seldywa* ; C. F. MEYER, *Les Derniers jours de Hutten* ; MACAULAY, *Essais* ; GOMPERZ, *Les Penseurs grecs* ; Mark TWAIN, *Esquisses*.

2. La première interprétation d'un texte littéraire par Freud, *La femme juge* de Conrad-Friedrich Meyer, apparaît dans une lettre à Fließ du 20 juin 1898. Voir la lecture de Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 62-64, montrant l'homologie entre le travail de l'écriture et celui du symptôme ; voir également Sjeff HOUPPERMANS, « À l'envers, à l'endroit : Freud et le littéraire à la source », *Relief*, n° 4.1, 2010, p. 145-159.

Donc Shakespeare a finalement raison d'associer création littéraire et délire (*fine frenzy*)¹.

Cette courte réflexion contient une bonne part du rapport freudien à l'artiste destiné à se développer dans « La Création littéraire et le rêve éveillé » (1908) où l'écriture est conçue comme une formation de l'inconscient. Goethe, référence freudienne constante, retravaille les matériaux fournis par sa propre expérience pour créer le personnage de Werther qui est en partie lui-même, en partie Jérusalem. Cette ré-élaboration ressemble structurellement au fantasme (traduit ici par fantaisie) des hystériques². Elle fonctionne comme avertissement adressé à l'auteur. Ce « dialogue de l'âme avec elle-même » cher à Platon³, permet à l'écrivain d'imaginer les conséquences de son propre amour et de s'en défendre. Au fond, il s'agit presque de faire de l'acte scripturaire une expérience de pensée ou du moins un travail. Ou encore, de sonder le rapport à son propre désir. Comment l'écrivain écrit-il ? Pourquoi ? Quel est le rapport entre la vie et la lettre ? Freud n'a pas fini de se poser ces questions. L'écriture est cette folie (« *fine frenzy* »), cette possession du sujet déjà désignée par Shakespeare, qui sera, lui aussi un interlocuteur privilégié du maître viennois⁴. Au-delà de cette référence principielle à *Œdipe-Roi*, il convient de remarquer que les références à l'art dramatique abondent dans l'œuvre freudienne. « L'autre scène », expression empruntée à Fechner, servant à désigner l'inconscient, la « scène primitive » nommant le rapport sexuel entre les parents que le sujet fantasme et dont il se trouve, à la fois, être exclu et le produit, en sont deux exemples⁵. Mais il s'agit de voir dans les œuvres dramatiques le lieu d'une « mise en tension fictionnelle, d'une question clinique, au sein d'un texte dramatique⁶ », et de rapprocher plus tard la scène théâtrale du dispositif de la cure⁷.

1. Sigmund FREUD, Lettres à Wilhem Fließ, *op. cit.*, p. 318.

2. Voir Sigmund FREUD et Josef BREUER, *Études sur l'hystérie* (1895), Paris, PUF, 2002. Les fantasmes (*Phantasien*) des hystériques sont des rêves diurnes, scènes, épisodes, fictions à l'état de veille ou hypnoïde.

3. « la pensée est un entretien de l'âme avec elle-même » Platon, *Sophiste*, 264 a b.

4. Freud a lu Shakespeare très jeune et le lira toute sa vie. Il cite *Macbeth* le 6 août 1878 (*Correspondance* 15), cite *All ends well that ends well* à Martha, le 14 juillet 1882. Il nomme ainsi « l'hystérique Hamlet » dans une lettre à Fließ de 1897, et le décrit en 1904 comme « le névrosé universellement célèbre » dans « De la psychothérapie », 1904, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, PUF, 2006, p. 52. Voir Henriette MICHAUD, *Une traversée de l'œuvre de Freud : Shakespeare dans l'aventure de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2011.

5. Jean-Michel VIVÈS, « Personnages psychopathiques à la scène : un essai freudien de technique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 220.

6. Jean-Michel VIVÈS, « Personnages psychopathiques à la scène », *art. cit.*, p. 220.

7. Jean-Michel VIVÈS « Personnages psychopathiques à la scène », *art. cit.*, p. 221.

Quelques mois plus tard, Freud écrit à Fließ, partenaire de son auto-analyse, en évoquant son ambivalence envers son père, avant d'embrayer ainsi :

On comprend la force saisissante d'*Edipe Roi* malgré toutes les objections que la raison soulève contre ce qui est présupposé par le destin, et on comprend pourquoi le « drame du destin » qui est venu plus tard ne pouvait qu'échouer si misérablement. Notre sentiment se révolte contre toute contrainte individuelle arbitraire, comme celle qui est le présupposé de l'Aïeule [pièce de Grillparzer], etc., mais la légende grecque s'empare d'une contrainte que chacun reconnaît parce qu'il en a ressenti l'existence en lui-même. Chaque auditeur a été un jour en germe et en fantaisie cet Œdipe, et devant un tel accomplissement en rêve transporté ici dans la réalité, il recule d'épouvante avec tout le montant du refoulement qui sépare son état infantile de celui qui est le sien aujourd'hui¹.

Cherchant à comprendre l'effet de la tragédie, Freud émet l'hypothèse que la tragédie grecque fonctionne en présentant à son spectateur son propre désir refoulé, réalisé sur scène. Le spectateur est effrayé, parce que la tragédie grecque représente ce désir particulier, qui s'appellera « complexe d'Œdipe² » en 1910, et qui témoigne *a contrario* de l'inscription de la Loi de l'exogamie. L'œuvre de Sophocle dramatise, extériorise l'intériorité inconsciente du sujet. D'où son effet supérieur, par exemple, aux pièces du dramaturge viennois Grillparzer (1791-1872) se contentant de mettre en scène l'injustice du destin *via* l'inceste et le parricide. Dans *L'Aïeule* (*Die Ahnfrau*, 1817) l'adultère initial mène au parricide et à l'inceste culminant dans le cri final : « Je suis ta mère, fils du péché ! » que l'aïeule lance au jeune Jaromir amoureux de sa sœur avant de rabattre sur lui le couvercle du cercueil. Le spectateur de cette tragédie éprouve sans nul doute de la compassion pour les victimes de l'arbitraire, il s'y identifie peu ou prou, mais il est saisi par l'inexorable fatalité structurant la tragédie grecque qui lui montre ce qu'il est : le sujet du refoulement. Et ce refoulement doit peut-être rester plus ou moins inconscient, sauf à franchir une certaine ligne³ et à épouvanter le sujet. L'art dramatique tire son effet en se tenant sur la ligne étroite entre présentation et dissimulation. Rien de commun avec la présentation des injustices qui n'entraîne chez le spectateur qu'une identification nécessaire mais ponctuelle. La tragédie de Sophocle permet la réactivation du sentiment d'une tragédie intérieure chez le spectateur mais son immoralité ne soulève pas l'indignation car le spectateur réagit au sens latent et au contenu de la légende.

1. Sigmund FREUD, Lettre du 15-10-97, *Lettres à Wilhem Fließ*, *op. cit.*, p. 344-345. Freud avait traduit *Edipe-Roi* pour son diplôme de fin d'études secondaires, voir *Correspondance*, *op. cit.*, p. 12.

2. Rappelons que l'expression de complexe d'Œdipe est utilisée en 1910 dans « Sur un choix d'objet particulier chez l'homme », *Contributions de psychologie amoureuse*.

3. Ligne désignée ultérieurement à travers « Personnages psychopathiques à la scène » (1905-1906) et l'étude de *Romersholm* d'Ibsen.

Sophocle sera une référence constante chez Freud, qui poursuit :

Cette question m'est passée par la tête : est-ce qu'on ne pourrait pas trouver aussi la même chose au fondement d'*Hamlet*? Je ne pense pas à l'intention consciente de Shakespeare, je crois plutôt qu'un événement réel a incité le poète à donner cette présentation, l'inconscient en lui ayant compris l'inconscient dans le héros. Comment l'hystérique Hamlet justifie-t-il ces paroles : « C'est ainsi que la conscience fait de nous tous des lâches? », comment explique-t-il son hésitation à venger son père par le meurtre de l'oncle, lui qui n'a aucun scrupule à envoyer ses courtisans à la mort et qui s'empresse de tuer [Polonius]¹? Rien ne l'explique mieux que le tourment que lui procure l'obscur souvenir d'avoir pensé commettre le même acte à l'encontre du père, par passion pour sa mère, « et si nous étions traités selon notre mérite, qui échapperait à la fustigation? » Sa conscience est sa conscience de culpabilité inconsciente. Et son détachement sexuel, dans la conversation avec Ophélie, n'est-il pas typiquement hystérique tout comme son rejet de l'instinct qui veut mettre au monde des enfants, enfin son transfert de l'acte, de son père au père d'Ophélie? Et ne réussit-il pas à la fin, de manière aussi étonnante que mes hystériques à provoquer son propre châtement en subissant le même destin que son père, celui d'être empoisonné par le même rival? (345)

Comme Goethe, Shakespeare s'est mis à l'écoute de son inconscient, et comme lui, il s'est appuyé sur la réalité de la mort de son père, mais le plus important est qu'il a créé un héros intrigant : pourquoi Hamlet ne venge-t-il pas son père assassiné? Freud formule cette hypothèse à partir d'une phrase qui lui semble suffisamment obscure pour qu'il la cite, tout en soulignant l'attitude incompréhensible d'Hamlet envers Claudius. Comme Œdipe, Hamlet désire accomplir l'inceste et c'est ce désir refoulé qui provoque son inhibition à venger la mort du père en punissant l'assassin. La conscience qui fait de nous des lâches est la *Gewissen*² portant la culpabilité inconsciente du sujet. C'est à partir de cette culpabilité inconsciente que se déploie la pièce structurée autour d'un héros incarnant les fantasmes des patients hystériques de Freud. L'intérêt de Freud pour les phrases énigmatiques recueillies par la tradition littéraire, annonce l'investigation des détails dissonants qui donnera lieu aux grands textes consacrés à l'analyse des œuvres d'art pour la vérité dont elles sont porteuses.

À cette époque, Freud a déjà abandonné la théorie de la séduction tenue de 1895 à 1897 attribuant aux souvenirs de scènes réelles de séduction le rôle déterminant dans l'étiologie des névroses. Comme les névrosés, Hamlet s'arrange pour se faire punir dans le réel d'un désir inconscient. Ce désir incestueux susciterait la punition, fût-il réalisé comme dans le cas d'Œdipe, ou simplement énoncé. Aussi doit-il être déplacé. Shakespeare dramatise la vérité de ce désir et de ces conséquences avec une rigueur totale. Cette vérité poétique rejoint l'enseignement de la clinique, à l'époque centrée

1. Freud écrit Laerte.

2. *Schuldbewußtsein* est traduit par conscience de culpabilité.

sur les hystériques, mais elle illustre surtout le va-et-vient originaire entre littérature et clinique, toujours constant dans l'œuvre freudienne.

La réflexion dessine également une théorie des vicissitudes du refoulement qui s'augmentera du « cas Dostoïevski » en 1927. Œdipe incarne dans le réel ce qui demeure impossible à formuler par Hamlet : l'événement qu'est le meurtre du père, que tout sujet doit affronter. Le « seul mythe dont l'époque moderne ait été capable », précisera Lacan (*S VII*, 208), avant d'en donner la définition suivante : « la tentative de donner forme épique à ce qui s'opère de la structure », dans *Télévision*¹. En 1897, Freud est encore loin des théorisations de *Totem et Tabou*, mais il pressent que la question du désir inconscient lié au père est cruciale pour rendre compte du *Wunsch* animant le sujet. Dans la *Traumdeutung*, il reprend l'analyse faite auprès de Fließ et souligne le « progrès » du refoulement entre *Œdipe-Roi* et *Hamlet* :

Une autre de nos grandes œuvres tragiques, *Hamlet* de Shakespeare, a les mêmes racines qu'*Œdipe-Roi*. Mais la mise en œuvre tout autre d'une manière identique montre quelles différences il y a dans la vie intellectuelle de ces deux époques et quel progrès le refoulement a fait dans la vie affective de l'humanité. Dans *Œdipe*, les fantasmes-désirs sous-jacents de l'enfant sont mis à jour et sont réalisés comme dans le rêve ; dans *Hamlet*, ils restent refoulés, et nous n'apprenons leur existence — tout comme dans les névroses — que par l'effet d'inhibition qu'ils déclenchent².

Comme le rappelle J.-F. Chiantaretto, la *Traumdeutung* différencie deux modes d'approche de la littérature : elle est le lieu d'une vérité cachée/révélee tandis que son contenu est susceptible d'être rapproché du contenu des rêves typiques. Le travail d'élaboration littéraire s'apparente au travail du rêve : condensation, déplacement, conditions de figurabilité, élaboration secondaire³. Ce rapprochement est solidaire d'une distinction capitale entre littérature et clinique posée dès 1897, interdisant par avance tout rabattement de l'une sur l'autre. Ainsi, Henri Rey-Flaud rappelle « le principe essentiel qui préside à la rencontre de la psychanalyse et de la littérature : aucun texte littéraire ne peut être apprécié comme relation de cas. Il convient au contraire, de retourner cette proposition pour reconnaître que Freud déchiffre sous les grimaces de la névrose les vérités que le poète élabore comme fiction⁴ ». C'est donc à une inversion de la relation critique que nous convie l'analyse dès son origine, puisque la littérature est placée en position non de guide ou de panneau indicateur, mais bien d'un savoir et d'une vérité se manifestant sur un mode particulier et permettant de comprendre la clinique, c'est-à-dire la réalité des sujets parlants.

1. Jacques LACAN, *Télévision, Autres écrits*, op. cit., p. 532.

2. Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1980, p. 230.

3. Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas*, op. cit., p. 73.

4. Henri REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Paris, Aubier, 1998, p. 267.

Gradiva : Le savoir de l'écrivain e(s)t le savoir de l'analyste

Freud s'est demandé « avec un étonnement compréhensible comment il était possible que des auteurs comme Sophocle, Shakespeare, Dostoïevski ou Schnitzler parviennent, de façon apparemment immédiate et directe, à des connaissances que la psychanalyse a eu le plus grand mal à établir par la méthode expérimentale de la formulation d'hypothèses qui doivent être ensuite testées et, si possible, vérifiées », rappelle le philosophe J. Bouveresse¹. Dans une très célèbre lettre de 1906 à Arthur Schnitzler, Freud demande à l'écrivain plutôt qu'au médecin qu'il est également, « avec étonnement », d'où il tient « la connaissance de tel ou tel point caché, alors que je ne l'avais acquise que par un pénible travail d'investigation² ». Tout aussi connue est sa lettre au même en mai 1922 dans laquelle Freud fait un « un aveu » : il a refusé de rencontrer l'écrivain par crainte de rencontrer son double, ayant reconnu derrière l'apparence poétique le questionnement d'analyste à l'œuvre dans ses textes littéraires, avec pour conséquence cet « étrange sentiment de familiarité³ ». Schnitzler sait « intuitivement — au plutôt par suite d'une auto-observation subtile — tout ce que [Freud a] découvert à l'aide d'un laborieux travail pratiqué sur autrui » (371). L'écrivain est « un investigateur des profondeurs psychologiques aussi honnêtement impartial et intrépide que quiconque l'ait jamais été⁴ ».

Quel est donc le savoir de l'écrivain ? Diffère-t-il de celui de l'homme de science ? Existe-t-il deux modes d'accès différents à une même connaissance ou bien la connaissance dite conceptuelle par Putnam advient-elle à un moment donné ? Adversaire de Freud mais surtout du freudisme des premières décennies du xx^e siècle, Musil récuse la conception dualiste de la connaissance et proteste contre l'« intuition » (*Einsicht*) en soulignant que le poète utilise la même forme de connaissance que l'homme rationnel, précise encore Bouveresse⁵. Le terme même apparaît sous la plume de Freud dans *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen* où tous ses efforts consistent à faire de l'intuition poétique (*Einsicht*) un savoir inconscient, et donc similaire au savoir commun.

Freud revient à la littérature en 1907 avec une étude entière consacrée à ce texte délicieusement décadent, *Gradiva* de W. Jensen, que Jung a porté à

1. Jacques BOUVERESSE, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008, p. 60.

2. Sigmund FREUD, Lettre à Schnitzler du 8 mai 1906, *Correspondance*, op. cit., p. 270.

3. Sigmund FREUD, Lettre à Schnitzler du 14 mai 1922, *Correspondance*, op. cit., p. 370.

4. Sigmund FREUD, Lettre à Schnitzler du 14 mai 1922, *Correspondance*, op. cit., p. 371. S'il n'était pas « aussi honnêtement impartial et intrépide », ajoute Freud, ses romans auraient plus de succès auprès du grand public. Privilégiant cet aspect, Freud défend la psychanalyse qui « n'est pas un moyen de se faire aimer » (p. 371).

5. Jacques BOUVERESSE, *La connaissance*, op. cit., p. 60.



FIG. 1 — *La Gradiva*. Partie du bas-relief des Aglaurides (musée Chiaramonti à Rome) Inv. 1284. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gradiva-p1030638.jpg>, Rama [CeCILL (http://www.cecill.info/licences/Licence_CeCILL_V2-en.html) or CC BY-SA 2.0 fr (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr/deed.en>)], from Wikimedia Commons.

son attention¹. À cette époque, il vient de publier la *Traumdeutung*, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, et le cas Dora, au titre là aussi décadent : « Fragments d'une analyse d'hystérie² ». Rêves, fantasmes et mots d'esprit relèvent des formations de l'inconscient et sont justifiables d'un déchiffrement ou d'une traduction visant à découvrir leur sens latent et Freud mentionne le « pénible travail de traduction » accompli dans la *Traumdeutung*³. H. Rey-Flaud résume ainsi la démarche freudienne : « la fiction de Jensen est élaborée sur le modèle du savoir hystérique mis en évidence par les symptômes des patients [...] un savoir insu de son auteur⁴. » Toutefois, réduire le cheminement du jeune homme à un « “analogon” du cheminement d'un analysant avec son analyste en situation analytique⁵ », comme le propose J.-F. Chiantareto, c'est méconnaître leur similarité profonde : seul change l'analyste et Freud qui vient de se heurter à la question du transfert et de son maniement dans la cure avec Dora⁶ va recevoir la leçon de Zoé Bertgang, analyste et amoureuse. Sans doute cette caractéristique est-elle l'élément ayant conduit Freud à dépasser son intention initiale de n'étudier que les rêves de Norbert Hanold. Par ailleurs, loin d'une démarche réductrice cherchant confirmation des trouvailles analytiques, et délaissant la dimension littéraire de l'œuvre, Freud s'interroge également sur l'art de l'écrivain, ou plus précisément la manifestation littéraire de son savoir.

Freud s'interroge sur le savoir de l'écrivain (l'*Einsicht*) au regard du savoir de l'analyse, et lit *Gradiva*, à la lettre, comme une étude de cas présentant en outre le traitement du « délire » (terme utilisé par le héros) par un analyste singulier⁷. P.-L. Assoun remarque fort justement qu'« il ne s'agit pas

1. Selon E. Jones, Freud aurait écrit son texte pour faire plaisir à Jung, voir Ernest JONES, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, tome I, Paris, PUF, 2006, p. 322.

2. Sigmund FREUD, « Fragments d'une analyse d'hystérie (Dora) » (1905), trad. A. BERMAN, *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 1-91. Toutes les références renvoient à cette édition. Freud rédige « Rêve et hystérie, fragment d'une analyse » en parallèle à la *Psychopathologie de la vie quotidienne* et le termine le 24 janvier 1901. Voir Lettre 261 du 25 janvier 1901, *Lettres à Wilhelm Fließ*, op. cit., p. 546.

3. Sigmund FREUD, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), trad. R. M. ZEITLIN, précédé de Wilhelm JENSEN, *Gradiva, fantaisie pompéienne* (1903), trad. Jean BELLEMIN-NOËL ; Paris, Gallimard, 1986, p. 139. Toutes les références renvoient à cette édition.

4. Henri REY-FLAUD, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort. Les aventures de Gauvain dans Le Conte du Graal*, Paris, Aubier, 1999, p. 11.

5. Jean-François CHIANTARETO, *L'écriture de cas*, op. cit., p. 83.

6. La première mention du transfert apparaît dans la Lettre 242 du 16 avril 1900 : « Je commence à comprendre que le caractère apparemment sans fin de la cure est quelque chose de régulier et qui dépend du transfert » (p. 517). Le patient a arrêté sa cure mais a encore « un reste de symptômes », *Lettres à Wilhelm Fließ*, op. cit., p. 517.

7. Freud fait du « don » (*Begabung*) « une sorte d'“adonnement” — de l'artiste [...] mis une fois pour toutes — et d'ailleurs sans regret excessif — hors champ de cette investigation. » Paul-Laurent ASSOUN, « L'œuvre en effet. La posture freudienne envers l'art », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 28.

d'appliquer la psychanalyse à la littérature et de ramener le contenu littéraire aux thèses psychanalytiques : il s'agit bien plutôt de faire fond sur le *savoir poétique* de l'inconscient pour enfoncer une brèche dans le savoir psychiatrique : dans cette "brèche", l'analyste et l'écrivain (comme "instances") s'engouffrent en quelque sorte de concert, et c'est bien l'écrivain qui ouvre le chemin où l'analyste fait sa route¹... » L'écrivain et l'analyste ont rapport au savoir inconscient, mais est-ce le même rapport ou le même savoir ?

Rappelons que la nouvelle de Jensen met en scène les aventures d'un jeune homme passionné d'antiquité et sous l'emprise mentale d'un bas-relief montrant le pied érigé d'une jeune romaine, Gradiva. Cette emprise est si forte qu'elle l'emmène à Pompéi où il finira par découvrir l'original du bas-relief (fig. 1), qui n'est autre que sa petite camarade de jeu, Zoé Bertgang. Cette dernière ne tardera pas à lui montrer la valeur suprême de la réalité et de l'Éros. Norbert Hanold apparaît comme un névrosé, et son discours est analysé comme formation de l'inconscient, ce qui sépare radicalement la psychanalyse de la psychiatrie puisqu'elle se fonde sur la reconnaissance d'un savoir insu et l'étude de sa spécificité, et non sur un diagnostic nosographique à partir de signes cliniques. Plus généralement, l'écriture de Jensen sera elle aussi assimilée à « cette catégorie de rêves » (139), soit à une formation de l'inconscient que l'analyste se met en devoir d'interroger. Ce texte est également remarquable par le souci freudien de répondre à diverses objections formulables contre la psychanalyse et de proposer une véritable éthique de la lecture en psychanalyse.

Freud rend un vibrant hommage aux écrivains (*Dichter*) ainsi qu'à leur savoir avant d'en faire « de précieux alliés » de la psychanalyse surtout qu'ils font rêver leurs personnages, comme ils rêvent dans la réalité. L'écrivain est un précurseur, selon une formule restée célèbre : « Ils nous devancent de beaucoup, nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science » (141). Que signifie cette antécedence ? Est-elle simplement chronologique, l'écrivain ayant désigné un lieu que la jeune science analytique doit encore explorer ? *Quid* en outre de la nature de la production littéraire ? *Quid* des rêves en littérature ? Quel est leur statut ?

Parti à Pompéi à la recherche du bas-relief romain qui le hante littéralement, Norbert Hanold s'imagine peu à peu se trouver en présence du fantôme de la jeune fille représentée sur le bas-relief. Il lui faudra plusieurs conversations avec cette intrigante apparition dont une se déroule

1. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 75.

en allemand pour qu'il réalise qu'il parle à Zoé, son ancienne camarade d'enfance que ses études lui ont fait oublier. Ils sont très vite réconciliés. Le texte de Jensen est focalisé sur les vicissitudes d'Hanold qu'il présente sans les expliciter, plongeant son lecteur dans l'incertitude sur la réalité de ses visions et de ses conversations, et sur le genre littéraire auquel appartient cette nouvelle. Pour sa part, Freud commence par résumer ou plus précisément scander¹ la *Gradiva* en repérant les mouvements de l'histoire narrée, ainsi qu'en citant des passages signifiants, pratiquant ce que Lacan appellera quelques années plus tard « cette méthode implacable de commentaire des signifiants » (*S VII*, 294). Soulignant la nécessité de la scansion des textes, Lacan évoque comment les repères du lecteur « sont si parfaitement articulés dans le texte par des signifiants, que je n'ai pas besoin d'aller en chercher un par-ci, par-là. [...] Je vous montrerai au contraire que les mots que je prononce sont ceux que vous retrouvez de bout en bout comme un fil unique, et qu'ils donnent véritablement son armature à la pièce² » (*S II*, 296). Ce sont ces signifiants que l'analyste est chargé de repérer. Il s'agit donc chez Freud d'une lecture préliminaire permettant de faire ressortir les points saillants sur lesquels bâtir la démonstration. Sa première lecture de *Gradiva* permet à Freud de souligner l'incertitude narrative quasi constante : s'agit-il d'un texte fantastique ? Merveilleux ? Toutefois, cette incertitude générique n'empêche pas ce que le poète romantique anglais S. T. Coleridge désignait comme la « *suspension of disbelief*³ », suspens de l'incroyance, c'est-à-dire adhésion, chez le lecteur se laissant prendre en l'occasion à cette fantaisie mettant en jeu un jeune homme perturbé, et son amie, laquelle va se révéler excellente thérapeute. Freud remarque en effet que lors de leurs conversations, son discours ne contredit jamais le « délire » d'Hanold, et l'aide ainsi à s'en libérer, illustrant la « puissance thérapeutique de l'amour » (158). La jeune femme possède ainsi un savoir insu – soit le futur le savoir de l'analyste – car ses paroles « ambiguës » amènent peu à peu Hanold prenant la fuite lorsque Zoé le nomme, devant cette preuve de réalité, à sortir de son rêve éveillé avant de se montrer plus réceptif. Ce retour à la réalité matérielle⁴ voit s'opposer désir ardent et fuite devant la réalité de l'Éros qui finira toutefois par vaincre. En somme,

1. P.-L. Assoun note la façon freudienne de « résumer » tandis que de nombreux critiques remarquaient que Freud ne prend de l'œuvre que ce qui l'intéresse : il s'agit bien plutôt d'une scansion textuelle.

2. Lacan répond par avance aux objections de Max Milner dans *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1997.

3. « That willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes true poetic faith. » Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria* (1817), H. J. JACKSON (éd.), Oxford, OUP, 1985, p. 167.

4. La *Wirklichkeit* et non la *Realität* qui désigne la réalité psychique.

Hanold est un névrosé, et Zoé une analyste appliquant un traitement efficace conduisant le patient à jouer un rôle actif, comme un malade dont on a relâché la contrainte qu'exerçaient les idées délirantes. L'épilogue voit la victoire de l'Éros doublée de la reconnaissance que tout ce qu'il y avait « de beau et de précieux dans le délire » (179).

Lorsque Freud rédige son étude, il vient de subir un échec avec Dora ayant interrompu le traitement au moment où il pensait réussir à la convaincre de la réalité de ses symptômes¹. Pour l'analyste ayant compris à ses dépens que le transfert ne saurait se réduire à une influence bienfaisante du thérapeute sur le patient, la littérature donne le modèle d'une thérapie efficace, fondée sur l'amour plus que sur le transfert. Dans le texte de Jensen, le refoulé a été ramené à la conscience et la vie réelle peut reprendre son cours, à une époque où la psychanalyse est pensée comme thérapie destinée à faire émerger la totalité du refoulé afin de rendre le sujet à son désir, sur le mode de la *talking-cure* ou du *chimney-sweeping*². La cure de l'Homme aux loups anéantira cette séduisante visée.

Pour Freud, l'oubli de Zoé par Hanold est un « refoulement » initial produisant ses fantaisies, « les descendants de ses souvenirs oubliés » (172), soit son délire. L'analyste pourrait expliquer la notion, alors récente et propre à la psychanalyse, de refoulement, mais il choisit de la présenter d'une part à travers une illustration artistique, d'autre part à travers la propre symbolique du texte de Jensen, c'est-à-dire son univers romanesque structuré par les actions, des objets, des récits et des rêves³. Au-delà d'une valeur illustrative, la gravure de la tentation de saint Antoine par Rops, montrant le saint devant une belle jeune femme crucifiée en lieu et place du sauveur, montre que « dans et derrière l'instance refoulante, le refoulé finit par s'affirmer victorieusement » (173). Son créateur « paraît avoir su que le refoulé, lors de son retour, surgit de l'instance refoulante elle-même » (174). Reproduite ou non, l'image, éclaire la théorie ; mieux, elle l'illumine. Dans l'article « Le refoulement » (1915), Freud écrira que « les rejetons du refoulé [sont] des formations qui permettent au refoulé de gagner finalement cet accès au conscient qui lui était refusé⁴. » C'est donc en analysant les « fantaisies », soient les formations de l'inconscient que l'on pourra remonter jusqu'au

1. Dora reviendra toutefois voir Freud en 1902.

2. *Talking-cure* ou *chimney-sweeping*. L'appellation a été donnée par une patiente de Breuer entre 1880 et 1882, connue sous le nom d'Anna O. (Bertha Pappenheim de son vrai nom) qui lui racontait ses symptômes pour s'en débarrasser et dont le cas est repris dans *Études sur l'hystérie*, *op. cit.*, p. 22.

3. Sans doute est-ce que J. Roger qualifie de « commentaire de texte comme s'il dévoilait allusivement son propre fonctionnement, à la manière de l'inconscient dans l'élaboration du rêve, donc comme un lieu de savoir spécifique », *La Critique littéraire*, *op. cit.*, p. 63. Freud est plus clair.

4. Sigmund FREUD, *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 51.

refoulement pour en défaire les effets déréalisants, et c'est tout le sens de la lecture freudienne de la *Gradiva* décomposant le texte en signifiants.

Le second aspect de la méthode freudienne consiste en effet à suivre le texte, mot à mot car Jensen a trouvé une parfaite analogie du refoulement dans l'ensevelissement de Pompéi grâce à sa « fine intuition » (*Einsicht*), ce qui explique sa symbolique, c'est-à-dire l'ensemble des éléments romanesques lui servant à bâtir son univers textuel avec des règles de fonctionnements spécifiques. De surcroît, Jensen a transposé les données de l'Histoire au domaine de la psychologie individuelle : tout sujet a été victime de l'enfouissement de ses souvenirs destinés à revenir sous forme de « réminiscences¹ » incompréhensibles. Aussi, la méthode de Freud consiste-t-elle à disséquer toute l'histoire, à examiner « les processus psychiques animant les deux personnages principaux » en guise de « travail préliminaire » (181).

Toutefois, et parce qu'il ne s'agit pas de cas cliniques, il faut de surcroît accepter les règles de l'univers narratif proposé, c'est-à-dire accorder créance à ce qui s'énonce. La « *suspension of disbelief* » coleridgienne doit se doubler d'un crédit sans faille accordé au texte. C'est ainsi que le hasard qui semble gouverner les actes du héros partant subitement à Pompéi, n'en est pas un puisqu'il se découvre *in fine* qu'il s'agissait pour lui de rejoindre Zoé et qu'il obéissait à un *Wunsch* inconscient. Ce hasard contribue à la justesse psychanalytique dont fait preuve l'auteur et Freud s'y plie volontiers, ce qui le distingue des lectures symptomales plus tardives, fondées quant à elles sur le soupçon envers le texte, l'auteur et le langage², avant qu'il montre la valeur de la suspension du doute dans *Das Unheimliche* en 1919.

Cette soumission s'applique au savoir de l'auteur : il faut également accepter de ne pas avoir accès aux sources de sa vie psychique, et donc le laisser libre de choisir les prémisses de son univers narratif. La psychanalyse se plie à la liberté de l'écrivain, sans émettre de jugements esthétiques ou moraux *a priori*, sans l'enserrer dans une quelconque grille théorique. À travers cette bienveillante neutralité esthétique, il s'agit pour Freud de donner créance à l'écrivain qui a, en l'occasion, donné « une étude psychiatrique parfaitement correcte à laquelle nous pouvons mesurer notre compréhension de la vie psychique » (184). *Gradiva* ne devrait pas s'appeler fantaisie, mais « étude psychiatrique » (182), précise-t-il, car Jensen a produit l'« histoire d'une maladie et d'une guérison apparemment destinée à approfondir certaines théories fondamentales de la psychologie médicale » (184). Non seulement l'intuition artistique a produit un texte éminemment humain car il est centré sur le sujet, mais le texte littéraire interroge la psychanalyse. Il ne s'agit pas d'un rabattement du littéraire sur la psy-

1. « C'est de réminiscences que souffre l'hystérique », Josef BREUER et Sigmund FREUD, *Études sur l'hystérie*, op. cit., p. 5.

2. Louis Althusser définit la notion de lecture symptomale dans sa préface à *Lire le Capital* (1969). Voir <http://cnrtl.fr/definition/symptomal>.

chanalyse, ni de l'érection de psychanalyse en grille herméneutique. Il ne s'agit pas non plus de l'érection de la littérature en « une sorte de genre suprême, dont la philosophie et la science elles-mêmes ne sont au fond que des espèces¹. » Néanmoins, et comme il le fera systématiquement dans ses textes consacrés à la littérature, Freud traite des objections à sa méthode, lesquelles sont toujours actuelles :

- la lecture dans le champ de la psychanalyse introduirait un « sens secret » dans le texte (ce qui pose la question de son origine et de sa reconnaissance) ;
- l'analyste psychiatrifierait la littérature (ce qui la réduit à une nosographie) ;
- son intrusion au titre médical devrait susciter le recul des auteurs (ainsi trahis).

Freud commence par réfuter ce dernier argument car « la description de la vie psychique de l'homme est bien son domaine [de l'écrivain] le plus spécifique ; il a été de tout temps le précurseur de la science et par là aussi celui de la psychologie scientifique » (184). Si l'on accepte la vision humaniste de la littérature ainsi proposée, et que la même dimension humaniste constitue la question centrale de la science et de la psychologie, alors il convient de dire que les écrivains n'ont attendu ni l'une ni l'autre pour traiter de l'homme. Il est bien sûr possible de penser que la littérature n'a pas exclusivement vocation humaniste et de repousser les thèses freudiennes : l'acceptation de la prémisse détermine l'acceptation de la conclusion. De l'homme, littérature, science et psychologie traitent, chacune selon des perspectives et des méthodes qui lui sont propres. C'est ainsi que psychanalyste et écrivain ne peuvent se substituer l'un à l'autre. La position freudienne consiste à placer les domaines sur un pied d'égalité, sans toutefois les confondre, mais en les dialectisant. Elle consiste également à ne pas exclure l'un ou l'autre, et cette position constitue une part non négligeable de l'éthique de la lecture en psychanalyse. Il s'agit d'accueillir l'altérité comme telle, c'est-à-dire, de ne pas la figer, mais de la mettre au travail, d'en suivre les manifestations, et d'articuler sans les confondre dans quelque méta-discours post-moderne, psychanalyse *et* littérature.

Toutefois, Freud démontre de surcroît que Jensen fait un pas supplémentaire au regard de ses prédécesseurs, car son sujet n'est pas tant l'homme que le sujet de l'inconscient, le sujet en proie à un refoulement se manifestant comme retour du refoulé à travers ses « délires ». La littérature enregistrerait-elle les variations historiques de la subjectivité, ou de la conception de subjectivité ? Ou bien s'agit-il d'un cas singulier de maladie ? Il faudra attendre « Une névrose démoniaque » (1922) et « Dostoïevski et le parricide » (1928) pour voir cette question réellement élaborée.

1. Jacques BOUVERESSE, *La Connaissance de l'écrivain*, op. cit., p. 29.

Gradiva est une « présentation littéraire de l'histoire d'une maladie et de son traitement » ; elle est « correcte sans perdre de sa beauté » (185). Le texte de Jensen se présente comme une étude de cas, soit l'« écriture d'une cure par l'analyste [...], rendant compte du processus d'ensemble de manière à fonder la théorie sur la singularité d'une cure¹ ». La psychanalyse s'interdit *a priori* de traiter ce qui en constitue la beauté, c'est-à-dire l'esthétique, ce qui reviendrait à confondre, là encore, deux domaines distincts en transformant l'analyste en critique littéraire. La neutralité esthétique freudienne, également à l'œuvre dans le futur structuralisme, ne doit pas être confondue avec un refus de penser l'esthétique à partir d'une position psychanalytique, comme le montrera Freud dans « Le Moïse de Michel-Ange² ».

L'analyse s'interdit également de psychiatriser le texte littéraire. Prendre ce dernier comme une histoire de cas, c'est prendre le « délire » d'Harold au pied de la lettre et faire du jeune homme un « érotomane fétichiste », ou un « dégénéré » (en français dans le texte), selon la nosographie de l'époque. Or, pour Freud, semblable démarche s'écarte de la volonté du romancier souhaitant rendre son personnage plus proche et plus sympathique au lecteur, posé quant à lui comme représentant de la mesure de l'humanité. Les psychiatres, et toute lecture psychiatrisante, « exotisent » littéralement les personnages littéraires, « altèrent » la littérature à partir d'un savoir nosographique extérieur destiné à introduire le véritable sens secret. Ils se coupent donc de toute sympathie pour les personnages appelés à fonctionner comme support identificatoire, et s'interdisent de comprendre les questions dont ces derniers sont porteurs, et qui nous concernent en tant que lecteurs élevés à la dignité de mesure de l'humain. Le singulier respect de la différence et de l'altérité dont témoigne cette exotisation, se résout inmanquablement sous deux formes : le diagnostic psychiatrisant et/ou l'altérisation de l'humanité. La position freudienne est donc à différencier de la critique postmoderne d'un D. Attridge, de la critique déconstructionniste³, tout comme de ce qu'il faut bien appeler la « DSMisation » passée et contemporaine⁴. La nosographie repoussée par Freud est certes dépassée actuellement mais elle irrigue encore bon nombre d'études littéraires se

1. Jean-François CHIANTARETTO, *L'écriture de cas chez Freud*, op. cit., p. 12.

2. Voir *infra*.

3. J. HILLIS MILLER, *The Ethics of Reading : Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia UP, 1987.

4. Le DSM 3 (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* ou *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* édité par l'APA) a été traduit pour la première fois en français en 1983. Dernière version : DSM IV dont on se doute qu'il suscite l'opposition des analystes. Voir Geneviève NUSINOVICI, « Contre l'hégémonie du DSM », *La revue lacanienne*, n° 16, 2015/1, p. 147-149. DOI 10.3917/lrl.151.0147. Consulté le 27 juillet 2016.

revendiquant de la psychanalyse. Quel que soit le nombre de diagnostics sauvages auxquels donnent lieu les personnages littéraires passés et présents, il ne s'agit pas de lecture « psychanalytique ». Freud choisit pour sa part de se confronter à l'altérité de la littérature en lui apportant crédit, c'est-à-dire, en acceptant l'univers narratif façonné par l'auteur, en s'y soumettant au lieu de l'ériger en « altérité » « irréductible¹ », comme le fait le critique littéraire D. Attridge situant l'altérité (*Otherness, alterity, the other*) au-delà du pensable et du percevable d'une culture donnée². Dans une note infrapaginale, D. Attridge précise certes qu'il travaille dans une perspective cognitiviste où la littérature est conçue comme produisant un changement cognitif. Or, dans cette perspective, un écrit comme *Gradiva* échappe à l'investigation par son caractère extrêmement commun à l'époque et c'est sans doute pour parer ce reproche qu'Attridge a soin de préciser que l'altérité est produite « par les mêmes opérations que celles qui sont à l'œuvre dans la production du familier³ », sans préciser comment les dites opérations ont la capacité de produire à la fois l'altérité et le familier. C'est revenir à l'époque anté-freudienne de l'ineffable, retour qui obère très précisément toute tentative de rendre la littérature « proche » au sens freudien.

Ni psychiatre, ni critique post-moderne, Jensen se plonge dans l'organisation psychique rendant possible le délire de son héros, c'est-à-dire dans son étiologie, sans pour autant verser dans la psychogenèse déterministe. Le refoulé de N. Hanold apparaît dans le texte, non à l'extérieur, et Freud traduit : Hanold est sous le coup d'une représentation inconsciente de souvenirs d'enfance refoulés, tout en précisant à travers une réflexion toujours pertinente que l'inconscient psychanalytique n'est pas l'inconscient philosophique⁴. La thèse selon laquelle Hanold est sous le coup d'une représentation inconsciente de souvenirs d'enfance refoulés est démontrée par l'art avec lequel le romancier montre comment l'éveil de l'érotisme refoulé

1. « [Otherness] cannot be apprehended by usual modes of understanding » ; « unpredictable » ; « irreducible », Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, London and New York, Routledge, 2003, p. 29.

2. « that which is at a given moment outside the horizon provided by the culture for thinking, understanding, imagining, feeling, perceiving », Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, op. cit., p. 19.

3. « by the same operations producing what is familiar », Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, op. cit., p. 19.

4. La distinction inconscient/refoulé relève à ce moment de l'opposition statique/dynamique. Pour comprendre la spécificité de l'analyse freudienne, voir Jacques RANCIÈRE, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001. L'inconscient freudien s'inscrit et s'oppose à l'inconscient esthétique déployé par Hegel, Hölderlin et Nietzsche ayant lui-même succédé au régime poétique de représentation. L'art devient alors l'identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente tandis que l'inconscient esthétique se manifeste comme parole inscrite sur le corps à déchiffrer. C'est cet inconscient que Freud entreprend de cartographier, selon Rancière.

se produit précisément à partir des moyens qui servent au refoulement : l'image de pierre, le bas-relief, arrache Hanold à l'archéologie et lui enjoint de désirer. Le romancier poétise ainsi ce que l'analyste théorise comme refoulement¹ grâce à ses procédés littéraires et à ses signifiants (Pompéi, archéologue, ensevelissement, etc.). Le savoir de l'écrivain donne lieu à une poésie particulière non dénuée d'une vocation pédagogique. C'est celle-là que Freud se met en demeure de traduire dans le langage analytique pour en montrer la similarité.

Freud s'interroge à nouveau : cette représentation « littéraire de la genèse d'un délire peut[-elle] tenir face au jugement de la science ? » (196) La littérature possède-t-elle la même connaissance que la science ? Ou n'est-elle qu'une vulgarisation scientifique ? Cette question a été posée par Bouveresse, non sans raison dans *La Connaissance de l'écrivain*. Le philosophe rappelle que c'est au péril de la science et de la raison que la littérature se voit actuellement érigée en texte de vérité ou en gisement d'altérité surplombant tous les domaines, position qui a pour conséquence l'oubli de la réponse à cette question : pourquoi avons-nous besoin de la littérature *en plus* de la science et de la philosophie pour nous aider à résoudre certains problèmes ? Quelle est la spécificité de la littérature ? Son érection en méta-savoir en obère la singularité. Freud reconnaît son savoir à la littérature, mais n'en fait pas un guide : il l'interroge.

Quant à la supériorité de la science, la réponse de Freud est encore plus provocante : c'est la science qui ne tient pas face à la littérature, la science désignée étant la science psychiatrique et criminologique productive d'altérisation de l'œuvre littéraire. L'hérédité ou la théorie, générale à l'époque, de la dégénérescence², échouent à rendre compte du texte littéraire, qui doit bien plutôt se voir reconnaître une valeur scientifique, attestée par la psychanalyse à travers la clinique (197). Hanold n'est pas un dégénéré : son délire recoupe les élaborations des patients freudiens qui sont quant à eux névrosés. Les trouvailles jenseniennes relèvent de la science analytique, c'est-à-dire, celle que fait naître la psychanalyse, en ouvrant l'ère de traduction du refoulé. C'est dans ce sens que Freud défend toutes les vues qu'il a tirées de la *Gradiva*. D'ailleurs, faut-il chercher la confirmation des thèses

1. Le délire du héros obéit à une double détermination, dira Freud, se nourrit à deux sources différentes, l'une consciente, l'autre inconsciente (la science archéologique et les souvenirs d'enfance refoulés) afin de créer le compromis en quoi il consiste.

2. La théorie de la dégénérescence a été élaborée par Bénédicte-Augustin MOREL dans son *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Baillière, 1857, 2 vol. Morel explique certaines maladies par la transmission héréditaire de caractères pathogènes. Dès 1894 Freud met la dégénérescence en rapport avec sa transformation en angoisse. Voir Lettre 42 du 21 mai 1894, *Lettres à Wilhelm Fließ*, op. cit., p. 99.

freudiennes chez des écrivains, ou bien, comme Freud, se déclarer surpris de voir qu'un auteur « mettait à la base de sa création la nouveauté que lui-même pensait avoir puisée aux sources de son expérience médicale » (198) ? Freud renverse le rapport entre psychanalyse et littérature en se mettant à l'écoute de l'écrivain.

Une fois cet effet de surprise passé, une autre question surgit : comment le romancier est-il parvenu « au même savoir » ou, plus précisément, comment est-il parvenu à se comporter comme s'il avait le même savoir ? Cette question en appelle une autre : comment lire un rêve littéraire en psychanalyse ? On se rappellera que la littérature « fin de siècle » abonde de rêves et de cauchemars¹, et que c'est dans ce contexte que Freud pose sa question avant d'y répondre ainsi : on lit le texte, on le traduit comme un rêve, *i. e.* comme une formation de l'inconscient, on l'interprète, on lui applique les procédures décrites dans la *Traumdeutung*.

L'analyse des deux rêves d'Hanold consiste à « traduire le contenu manifeste du rêve en ses pensées latentes, à annuler la déformation que ces dernières ont du subir du fait de la censure de la résistance » (203) à partir d'« emprunts » à la *Traumdeutung* (205). La méthode consiste à suivre le fil du récit et à interpréter les rêves quand ils arrivent. C'est ainsi que le voyage d'Hanold en Italie montre un rejet de l'Éros. Hanold fuit le désir manifesté dans le rêve (ce qu'il sait d'un savoir insu), ce qui provoque son malaise et son inhibition. Alors que le premier était un rêve d'angoisse, le second rêve est absurde, mais Freud applique la même technique et pose à nouveau question de sa validité au regard de la réalité clinique. Sa validité prouve que le savoir de l'écrivain est de l'ordre du savoir du psychanalyste. Quant au délire d'Hanold, Freud explique que la part de conviction qui s'attachait à la vérité inconsciente se déplace à la fausseté consciente.

Une fois traduit, le rêve nécessite cependant son interprétation : pourquoi l'auteur a-t-il utilisé le premier rêve où Hanold perd Gradiva pour amener le développement du délire ? Il s'agit d'une « trouvaille fort ingénieuse et fidèle à la réalité » (205), parce que rêve et délire relèvent du refoulé, refoulé transmis par l'économie romanesque *via* ses signifiants et ses procédés. Cette dernière enverra de surcroît la guérison sous la forme de l'objet des désirs du héros. Semblable capacité de donner une issue heureuse à ses êtres de papier relève de la licence poétique à laquelle l'analyste ne peut que se plier.

De nouveau, Freud pose la question de la validité de la guérison dont nous sommes les témoins face à la réalité psychologique et répond par l'affirmative. En effet, Zoé est une excellente psychanalyste pour une série

1. Voir Fanny DECHANET-PLATZ, *L'écrivain, le sommeil et les rêves 1800-1945*, Paris, Gallimard, 2008.

de raisons destinées à occuper l'analyste dans ses articles sur le transfert entre 1910 et 1937. Il se contente ici de dresser le cahier des charges de l'analyste à partir de l'exemple de Zoé Bertgang : réprimer son indignation devant la demande du patient, être ponctuel et fidèle aux séances, faire énoncer au patient les « éléments de son savoir secrets qui lui ont fait défaut la veille pour comprendre son comportement » (216), le faire parler pour découvrir son rapport au langage, l'écouter, accepter de jouer le rôle du fantôme (soit se situer la place où il le met, celle que Lacan appellera place du « savoir supposé sujet »), lui indiquer par des « paroles ambiguës » une autre attitude (c'est-à-dire savoir manier la langue et jouer de ses ambiguïtés), accepter le cadeau du patient et pouvoir ainsi exprimer son propre désir d'analyste. Cette « jeune fille remarquablement avisée » reconnaît l'amour derrière le délire, et c'est son amour à elle (soit rien moins que ce que Lacan appelle le désir de l'analyste) qui la pousse à accompagner Hanold sur le chemin du paiement « à la vie [d'un] tribut dont nous sommes chargés depuis notre naissance » (191-192), c'est-à-dire du désir et de la castration. Dans cette perspective, le texte littéraire n'est pas délirant puisque le romancier fournit une explication de ce délire : Zoé était Gradiva. N. Hanold confondait rêve et réalité : tel était son « délire » qui a peu à voir avec une psychose mais ressemble fort à la névrose. Et si nous accordons créance à l'auteur, c'est parce qu'il satisfait notre crédulité « toujours intéressée », précise Freud, soit la « *willing suspension of disbelief* » coleridgienne qui nous fait croire à l'univers narratif ou poétique présenté. L'auteur nous satisfait en respectant la loi de son univers narratif dans laquelle nous reconnaissons la nôtre, celle du sujet de l'inconscient.

Freud teste en permanence la validité de ses thèses pour expliquer le rêve (231) tout en s'appuyant sur le texte littéraire pour les voir confirmées, ce qui lui permet *in fine* de substituer des pensées logiques au rêve illogique : selon lui, la capture du lézard du second rêve signifie une demande amoureuse. Mais n'est-ce pas substituer au discours de Jensen le discours de la psychanalyse ? N'est-ce pas remplacer la littérature par la psychanalyse ? Renversons la question : la littérature elle-même ne procède-t-elle pas comme la psychanalyse lorsque Zoé utilise des mots « ambigus » auxquels N. Hanold donne un sens tandis qu'elle en saisit un autre sur un mode qui, dans un autre contexte, s'apparenterait à l'ironie tragique ? La littérature ne fonctionne-t-elle pas comme substitution verbale permanente ? Le texte de Jensen montre que le jeune homme parle littéralement sans savoir ce qu'il dit, et que tout personnage convoqué comme tiers entend toujours autre chose. Jensen démontre la méprise inhérente à tout discours et sa démonstration a la valeur exemplaire de la méprise présidant au langage.

Les propos de Zoé sont en revanche « intentionnellement ambigus » : leur sens épouse à la fois la pensée de N. Hanold pour pénétrer dans sa

pensée consciente et l'aider à sortir de son délire, tout en allant au-delà de ce délire et en nous donnant sa traduction et sa vérité inconsciente. Pour Freud, il s'agit là d'un « triomphe de la spirituelle ingéniosité que de réussir à présenter dans la même formulation le délire et la vérité » (205). Pour reprendre une formulation lacanienne tardive, Zoé est « poète assez¹ ». Excellente clinicienne et rhétoricienne, elle s'adresse plus à l'Autre du lecteur qu'à tout autre personnage, utilise « le double sens » avec N. Hanold afin de pénétrer son délire et de l'aider en éveillant son inconscient². D'autre part, l'ambiguïté de ses propos est la conséquence des prémisses narratives du récit (donc de son genre) et le pendant de la double détermination des symptômes procédant de compromis conscient-inconscient. Son discours est celui que développerait tout thérapeute³, à ceci près qu'elle est amoureuse.

À cette époque Freud commence tout juste à distinguer l'amour de l'amour de transfert et sa réflexion s'éclaire du cas Dora. Concluant son « Fragment d'une analyse d'hystérie » en 1905, Freud remarquait : « Je ne réussis pas à me rendre à temps maître du transfert⁴. » Freud avait été berné par l'empressement de Dora à mettre à sa disposition une partie du matériel pathogène pendant qu'elle préparait au moyen d'une autre partie de ce même matériel, les premiers signes du transfert. Au début de la cure, Freud avait occupé la place du père de la patiente dont elle cherchait à s'assurer de la sincérité. Son premier rêve marquait sa volonté d'abandonner le traitement, comme autrefois la maison des K... Mais Freud qui le savait ne dit rien du transfert et ne le travailla pas avec Dora, ce qui lui aurait permis de mettre au jour du matériel supplémentaire, comme il l'avoue ensuite. C'est parce qu'il a été « surpris » (89) et qu'il ignore en quoi il rappelle M. K. que Freud ne dit rien. Dora va l'abandonner comme elle se croyait trompée et abandonnée par lui et va « [mettre] en action une importante partie de ses souvenirs et de ses fantasmes, au lieu de la reproduire dans la cure » (89). Le second rêve présente d'autres allusions au transfert. Dora lui annonce son intention de mettre fin à la cure et Freud n'aura pas le temps de voir qu'elle avait transféré sur lui ses tendances à la cruauté, ce qui lui interdit d'exercer la moindre influence thérapeutique sur la jeune femme qui lui fait

1. « Il n'y a que la poésie, vous ai-je dit, qui permette l'interprétation, et c'est en cela que je n'arrive plus, dans ma technique, à ce qu'elle tienne. Je ne suis pas poète assez », Jacques LACAN, « Séminaire XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre, 1976-1977 », séance du 17 mai 1977 (inédit).

2. Jacques LACAN, « Notre recours est dans la langue, ce qui la brise » (S XX, 58).

3. Position reprise par Lacan : « Car, en fin de compte, nous n'avons que ça comme arme contre le symptôme : l'équivoque. » Voir « Séminaire XXII. RSI », Séance du 18 novembre 1975 (inédit).

4. Sigmund FREUD, « Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora) », *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 88.

voir « sur sa propre personne, à quel point il était impuissant, incapable », comme le père de Dora (90).

La guérison effectuée grâce à Zoé est-elle compréhensible et possible ? Zoé est-elle bonne psychanalyste ? Le savoir de l'écrivain est-il là aussi valide ? À ces questions, Freud répond par l'affirmative : N. Hanold fait un véritable transfert sur Zoé, ce qui lui permet de guérir ; Jensen a lié besoin d'amour et résolution du délire car il « connaît mieux que ses critiques l'essence du délire » (239). Le savoir de l'écrivain excède celui de la critique psychiatrique, et il se manifeste lorsque Zoé sent dans le délire de N. Hanold la composante qui lui agréait, c'est-à-dire qu'elle entend l'écho de son désir¹. C'est ce désir, que Freud épingle de « certitude de se savoir aimée » (239), désir de l'Autre et désir de l'analyste, qui la pousse à entreprendre la guérison du jeune homme à travers un traitement visant à lui « restituer de l'extérieur les souvenirs refoulés qu'il ne peut libérer à partir de l'intérieur » (239), avant de lui désigner son désir : « Regarde, tout cela signifie seulement que tu m'aimes » (239). Dans le *Séminaire VIII* en conclusion d'une lecture du *Banquet* de Platon destinée à faire date, cette place sera tenue par Socrate désignant Agathon comme l'objet du désir d'Alcibiade lorsque Lacan le fait s'adresser à Alcibiade en ces termes : « Ce n'est pas pour moi que tu as parlé, c'est pour Agathon » (S VIII, 164). Le brûlant éloge de Socrate auquel vient de se livrer Alcibiade exprime son désir d'Agathon selon Socrate qui occupe le rôle de l'analyste dans la lecture lacanienne de l'époque. Dans son commentaire du *Banquet* de Platon, Lacan différenciera l'amour du transfert, poursuivant la réflexion freudienne elle-même engagée dans « La dynamique du transfert » (1912) et dans *L'analyse avec fin et l'analyse sans fin* (1937), et désentravant la psychanalyse d'une érotique². À la suite de Freud, Lacan tendra à assimiler l'analyste à un Socrate désignant le désir d'Alcibiade pour Agathon en s'effaçant³. À partir d'une position de

1. On pourrait également dire avec le Lacan du *Séminaire XX* qu'elle se confronte à son propre non-rapport sexuel.

2. Sigmund FREUD, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » (1937), trad. J. ALTOUNIAN, A. BOURGUIGNON, P. COTET, A. RAUZY, *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, PUF, 1985, p. 231-268.

3. Socrate parle et adopte l'attitude d'un analyste désignant à Alcibiade l'objet de son désir : Agathon et non lui-même (S VIII, 179). Selon Lacan, c'est parce qu'il sait d'un savoir autre transmis par Diotime que Socrate ne peut aimer. Il refuse de montrer « la métaphore de l'amour », de répondre à la déclaration d'Alcibiade. Socrate est *ouden*, il est habité d'un vide intérieur — il est donc désirant —, il se fait absent, suscitant le désir d'Alcibiade qui apparaît bien comme l'homme du désir. Alcibiade est une épure de l'analysant aux prises avec un transfert positif sur la personne de l'analyste, ici Socrate. À ce désir Socrate répond par une interprétation au sens psychanalytique : « tu veux être aimé de moi et qu'Agathon soit ton objet ». Il fait l'éloge d'Agathon, donnant alors satisfaction à Alcibiade. Il autorise Alcibiade à aimer Agathon, car en le louant, il fera passer l'image d'Alcibiade aimant. Socrate sait bien que ce qu'Alcibiade a vu en lui est l'*agalma*, et qu'il doit le chercher chez Agathon. Socrate détourne le désir d'Alcibiade car il sait, lui, qu'il n'a pas l'*agalma*. À partir

savoir inconscient, Socrate pratique une substitution : il sait quel est l'objet que désire Alcibiade et qu'il a vu en lui (les *agalmata*), il sait également qu'il ne l'a pas, raison pour laquelle il dirige Alcibiade vers Agathon :

Tu peux aimer celui que je vais louer parce que, le louant, je saurai faire passer, moi Socrate, l'image de toi aimant, en tant qu'image de toi aimant, c'est par là que tu vas entrer dans la voie des identifications supérieures que trace le chemin de la beauté. (S VIII, 190)

Ce bref commentaire de la réflexion freudienne sur les propos de Zoé nous enseigne que l'analyse est un tout où aucun concept n'est solitaire. Cette solidarité donne aux textes freudiens leur structure dense, nécessitant de la part du lecteur une gymnastique intellectuelle permanente mais fructueuse : la littérature n'est pas seulement du côté du non-savoir inconscient, elle touche aussi au transfert : elle en tire même son effet. Le procédé de Zoé représente « une totale concordance » avec la technique que Freud a mise au point avec Breuer. La jeune femme est une analyste devinant l'inconscient là où il se trahit, c'est-à-dire par des symptômes ou à travers le discours, et aidant son patient à retraduire « Gradiva » en « Bertgang », soit à énoncer son désir refoulé. Par sa position, elle permet l'accomplissement de ce qui doit être qualifié de transfert : « le processus de guérison s'accomplit dans une récurrence de l'amour » (241). Si l'on admet que tout traitement psychanalytique est une tentative de libérer de l'amour refoulé qui avait trouvé comme solution une formation de compromis, soit un symptôme, et que dans cette libération, à chaque fois, l'amour ou la haine (le transfert positif ou négatif) choisit la personne du médecin ou toute autre personne qui occupe ce rôle, dira Freud, en prélude à ses « Observations sur l'amour de transfert¹ », littérature et psychanalyse parlent d'une même voix. Toutefois, dûment enseigné par la psychanalyse du cas « Dora », Freud remarque astucieusement que *Gradiva* représente le « cas idéal » d'une thérapeute offrant par sa personne un « but désirable à l'aspiration refoulée », alors que le médecin utilise des « succédanés » pour s'approcher de cette « guérison par l'amour » (241) avec plus ou moins de succès. Pour sa part, Zoé Bertgang offre à Freud le modèle d'une analyste, amoureuse de surcroît. Sans doute la leçon de la fiction a-t-elle été fructueuse pour Freud au sortir du cas Dora. Confondant thérapeute et amoureuse dans le personnage de Zoé, la fiction de Jensen éclaire Freud *a contrario* sur la place insuffisamment précise qu'il a occupée envers Dora.

de la théorisation de l'objet *a*, Lacan fera de l'analyste celui qui occupe cette position dans le dispositif de la cure. Plus tard, il évoquera son propre « destin d'objet *a* » (S XX, 185).

1. Sigmund FREUD, « Observations sur l'amour de transfert » (1915), *La technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1994, p. 116-130.

Rendre justice à un « petit livre »

La démonstration freudienne est rigoureuse : elle étudie l'œuvre comme un tout autonome, Freud rejoignant par avance le *New Criticism*¹, sans cesser de poser la question de la validité de la littérature au regard de la science psychanalytique. Ses précautions s'expliquent par sa volonté de convaincre le public encore rétif de la valeur de la psychanalyse tout en dessinant les voies d'une éthique de la lecture spécifique où il convient de prendre le texte dans sa matérialité signifiante, sans rien y importer, mais en montrant comment sa logique signifiante se laisse traduire par la psychanalyse, c'est-à-dire, comment le texte et la psychanalyse parlent chacune le même et comment il convient de placer le texte en position de savoir supposé sujet.

La psychanalyse bute *in fine* sur la question de l'origine du savoir de l'écrivain : d'où vient son intuition (*Einsicht*) ? À cette époque, cherchant « confirmation de ses trouvailles » dans la littérature², Freud ira jusqu'à écrire des lettres à Jensen car il a en effet repéré le thème de l'amour d'un frère et d'une sœur dans deux autres nouvelles de l'écrivain. Or si Jensen reconnaît à Freud d'avoir « rendu justice » à son « petit livre » dans une lettre du 13 mai 1907 (254), il ne saurait rien préciser que les conditions de rédaction de son livre. L'écrivain bottera en touche en évoquant son « imagination » et en précisant que si sa « fantaisie » lui avait apporté beaucoup de plaisir, il ignorait combien elle avait plu à ses lecteurs, seul indice de l'ignorance qui préside à la création littéraire. Le 25 mai, Jensen explicite « l'idée de [s]a petite fantaisie » (255) née de la possession d'une reproduction ; il fournit une justification littéraire de son univers narratif en écho à la lecture freudienne avant de signaler qu'il se trouvait « plongé dans un travail de longue haleine, quand [il le mit] tout à coup de côté pour jeter rapidement sur le papier, en apparence sans préméditation, le début de l'histoire, qui a été menée à son terme en peu de jours » (257). De sa « fantaisie », Jensen ne peut dire que « c'est de part en part, comme le titre l'indique, une fantaisie ; elle s'avance sur une arête pas plus large qu'une lame de couteau, d'un pas somnambulique. C'est au fond ce qui se produit dans toute création littéraire d'une manière plus ou moins reconnaissable » (257-258). Il n'y a pas de désir d'œuvre *a priori* ; elle naît fortuitement, même si son élaboration et sa matérialisation obéissent à un travail précis et toujours individuel. Il n'existe pas de savoir sur l'origine de l'œuvre, y compris chez son créateur. De nouveau interrogé quelques mois plus tard sur un

1. Incarné par les critiques anglais et américains, I. A. Richards, T. S. Eliot, Cleanth Brooks, Allen Tate, W. K. Wimsatt, R. Wellek entre les années 1920 et 1970. Voir Leroy SEARLE, « New Criticism » *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory*, 2nd edition, Michael GRODEN, Martin KREISWIRTH, and Imre SZEMAN, (éd.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005.

2. Sigmund FREUD, « Supplément à la deuxième édition [1912] », *op. cit.*, p. 247. Les lettres de Freud à Jensen n'ont pas été localisées.

possible fantasme d'inceste dont Freud cherche à établir le fondement réel, Jensen fournit « une réponse lapidaire » le 14 décembre 1907 (258), confirmant de nouveau l'impossibilité d'un savoir sur l'origine de l'œuvre fût-ce dans un fantasme, et déjouant la tentative herméneutique freudienne. Non seulement la correspondance avec Jensen est-elle une « esquisse de dialogue¹ », mais tout le texte freudien s'inscrit sous le sceau d'un dialogue avec le texte jensénien. Jensen désigne son désir à Freud, leçon qui ne sera pas perdue pour l'analyste lorsqu'il placera le don artistique du côté de l'inalanalysable dans « Dostoïevski et le parricide » après l'avoir rejeté dès *L'intérêt de la psychanalyse*² (1913).

Une question demeure : la psychanalyse est-elle une abusive « caricature d'interprétation » en amenant dans le texte littéraire des choses que l'auteur n'a pas mises ? On peut le penser et la rejeter, mais telle n'est pas la position de Freud : l'écrivain n'a pas besoin de connaître la psychanalyse. Avec elle, mais sans lui être semblable, pourtant, il puise « à la même source, [travaille] sur le même objet, chacun [...] avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement » (243). Auteur et analyste ont rapport au même savoir, articulé par des signifiants et manifesté par leur mi-dire. Et l'écrivain accueille, se laisse traverser par ce savoir supposé sujet dont Lacan fera la formule de l'écriture³.

Toutefois, les méthodes diffèrent : l'écrivain regarde en lui et accorde à son inconscient « une expression artistique », dira Freud (243) ; il écoute l'Autre au sens heideggérien :

Aller écouter c'est écouter en direction du mot venant à la rencontre, écouter le dire de ce qu'il y a à penser et qui se fie [...] se développe toujours en un questionnement en vue de la réponse. [...] voilà ce qui fait le propre d'écouter : qu'il accueille et reçoive son être-déterminé [...] et son intelligibilité [...] de cela qui lui est donné à entendre [...] par le dire fié [...]⁴.

L'écrivain tire de sa propre expérience ce que l'analyste apprend en écoutant ses patients lui conter leurs fantasmes et leurs rêves, tous deux cherchant à y trouver certaines lois de l'esprit. Mais l'écrivain ne formule pas explicitement de lois ni ne les comprend, à la différence de l'analyste qui les développe à partir de la clinique et de l'analyse des œuvres littéraires. Cette position d'écoute les place, à part égale, dans la position d'avoir ou non bien ou mal écouté l'inconscient.

1. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 77.

2. Sigmund FREUD, « L'intérêt de la psychanalyse » (1913), trad. Paul-Laurent ASSOUN, *Résultats, idées, problèmes, I*, Paris, PUF, 1984, p. 187-213.

3. Jacques LACAN, « Séminaire XXI. Les non dupes errent » (1973-1974), séance du 9 avril 1974.

4. Martin HEIDEGGER, « Le déploiement de la parole », *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 164.

Se pose également la question de la valeur clinique des œuvres : les personnages mettent-ils en scène une clinique idéale ? Freud repère le désir masochique transparaissant dans le second rêve du héros contrebalancé le lendemain par un acte sadique, acte susceptible de conduire à une analyse plus poussée du « cas Hanold ». Toutefois, Freud conclut qu'il faut s'arrêter là, sauf à oublier que N. Hanold et Zoé ne « sont que des créatures d'un romancier » (245). Elles ne ressortissent pas à la clinique. La retenue freudienne est éthique¹ : la psychanalyse s'arrête nécessairement, se contient pour ne pas basculer dans une interprétation délirante destinée à donner la vérité² finale des personnages, hors du texte, effectuant à son tour le geste psychiatrique en important un savoir extérieur ou théorisant un quelconque « inconscient du texte ». Cette retenue est la règle en matière d'analyse psychanalytique : ce que Freud appelait « l'ombilic du rêve³ », c'est-à-dire son point de hors-sens, se désigne, plus qu'il ne se suture par des analyses surinterprétatives. Est-ce pratiquer l'éthique de la lecture au sens que lui donne par exemple D. Attridge ? Dans une visée où la littérature est conçue dans son autonomie radicale, l'éthique de la lecture refuse la grille de lecture, descelle le texte de toute visée morale, politique, de toute expression de la vérité, et s'interdit tout jugement⁴ au profit d'une confiance en l'imprévisible de la lecture⁵. Or cette position, en apparence similaire à celle de Freud, limite sérieusement la visée de l'acte critique : nul ne saurait confondre le hors sens que se doit de désigner finalement tout freudien, de la reconnaissance *a priori* de la singularité de la littérature chez le critique⁶. Cette dernière se fonde sur une innovation permanente devant laquelle le critique doit observer une passivité teintée de crainte superstitieuse, très éloignée de la créance et des interrogations freudiennes. Le texte n'est pas un fétiche ou un maître : il est le lieu d'un savoir à interroger.

Le savoir de l'artiste relève quant à lui, dira Freud quelques années plus tard, de cette « nature bienveillante [*gütige Natur*] [qui] a donné à l'artiste le pouvoir de conférer l'expression à ses motions psychiques les plus secrètes,

1. S'interrogeant sur la différence entre un patient et un personnage littéraire Assoun mentionne la réflexion de Freud sur N. Hanold et Zoé mais il ne voit pas précisément la retenue éthique de Freud (p. 88).

2. Vérité « toute » à laquelle Lacan oppose : « non pas la vérité qui se prétend être toute, mais celle du mi-dire, celle qui s'avère de se mettre en garde d'aller jusqu'à l'aveu, qui serait le pire, la vérité qui se met en garde dès la cause du désir » (S XX, 119).

3. « Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur [...]. C'est "l'ombilic du rêve", le point où il se rattache à l'Inconnu. » Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 446.

4. Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, *op. cit.*, p. 129.

5. « *To trust in the unpredictability of reading, its openness to the future.* » Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, *op. cit.*, p. 130.

6. « *The distinctively ethical demand made by the literary work is [...] to be found in what makes it literature : its staging of the fundamental processes whereby language works upon us and upon the world.* » Derek ATTRIDGE, *The Singularity of Literature*, *op. cit.*, p. 130.

à lui-même cachées, par des créations qui saisissent puissamment les autres étrangers à l'artiste, sans qu'eux-mêmes soient en mesure d'indiquer d'où vient ce saisissement¹. » L'art est un non-savoir auquel le spectateur se confronte et peut rien dire, frappé qu'il est du même non-savoir, ce qui exclut par avance toute traduction parfaite du refoulé². Il en va de même de la littérature.

Littérature et émotion : le jugement esthétique revisité

Dans la préface à la deuxième édition de *Délire et rêves*, en 1912, Freud formule autrement la question du savoir : « à partir de quel matériel d'impressions et de souvenirs l'écrivain a-t-il construit son œuvre et par quelles voies, grâce à quels processus, a-t-il fait entrer ce matériel dans l'œuvre littéraire » (247)? La question n'est plus celle de l'origine, mais celle de la nature et de l'expression du savoir. La question des sources psychiques de l'activité littéraire préoccupe Freud, comme en témoigne un texte de 1908, « La création littéraire et le rêve éveillé » plus récemment traduit par « La création littéraire et la fantaisie » (« *Der Dichter und das Phantasieren* ») qui fut à l'origine une conférence³. Dans cet écrit prenant date pour un développement ultérieur, Freud établit une conjonction entre l'activité de l'écrivain et celle du sujet fantasmat : toutefois, l'écriture et l'acte fantasmatique ne se rejoignent qu'« en asymptote⁴ ».

D'où « cette personnalité à part, le créateur littéraire [...] tire ses thèmes [...] et comment il réussit, grâce à eux, à nous émouvoir si fortement, à provoquer en nous des émotions dont quelquefois même nous ne nous serions pas crus capables⁵ »? Freud reprend à nouveaux frais la question de l'émotion esthétique : de quel lieu un sujet peut-il nous émouvoir? Comment l'Autre de l'œuvre nous affecte-t-il? Interrogé, le créateur ne (peut) donner de réponse satisfaisante. Y en eût-il une que Freud remarque que la connaissance de l'art poétique ne nous transforme pas en créateurs, situant

1. Sigmund FREUD, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci. Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, (1910), Paris, Gallimard, 1991, édition bilingue, p. 187. Toutes les références renvoient à cette édition.

2. Pour l'exprimer selon les catégories lacaniennes, il ne s'agit ni de « goujaterie », ni de « sottise » : « le démontrer comme l'adoption explicite des mécanismes qui en font l'édifice inconscient », Jacques LACAN, *Autres écrits*, op. cit., p. 192.

3. « *Der Dichter und das Phantasieren* » est une conférence prononcée le 6 décembre 1907 à la librairie Hugo Heller, où Thomas Mann et Rilke faisaient des lectures publiques. Hugo Heller sera l'un des éditeurs de Freud, notamment de *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen* et de la revue *Imago* de 1912 à 1918.

4. Paul-Laurent ASSOÛN, *Littérature et Psychanalyse*, op. cit., p. 26.

5. Sigmund FREUD, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 69. Toutes les références renvoient à cette édition.

son projet au-delà de l'enseignement consciemment transmis par les arts poétiques que tout un chacun peut découvrir. Néanmoins, les poètes ne relèvent pas de l'ineffable : en revendiquant leur humanité, ils font de la poésie une activité humaine que chacun porte en soi, fût-ce à titre de virtualité. C'est donc en observant leur activité créatrice qu'elle se comprend mieux et que se comprend mieux l'homme.

Dans ce court texte, initialement paru dans la *Neue Revue* en 1908, Freud dresse un parallèle entre l'enfant et le poète : l'enfant qui joue ressemble au poète car il se crée un monde, ou plus précisément, « il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance » (70). Il prend son jeu au sérieux et l'investit d'affect, ce qui fait dire à Freud que le contraire du jeu « n'est pas le sérieux mais la réalité » (70). L'enfant distingue son jeu de la réalité où il cherche simplement un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine. Le jeu n'est donc jamais hors de la réalité, il se fonde sur elle et il y entretient des rapports en navette souples et incessants. Cet appui différencie seul « le jeu de l'enfant du "rêve éveillé" » (70). Comme l'enfant, et selon les mêmes modalités, le poète « se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux » (70). Ce rapport ludique autorise l'expression de choses susceptibles d'être déplaisantes dans la réalité tout en permettant à des émotions pénibles de devenir une source de jouissance pour le spectateur. Se retrouve la nécessité de la déformation, sauf à provoquer l'épouvante du spectateur d'*Œdipe-Roi* devant la matérialisation d'un désir refoulé.

Le jeu est orienté par le désir de l'enfant de devenir grand, précise Freud, alors que l'adulte sait qu'on attend de lui qu'il agisse dans le réel et qu'il dissimule certains désirs en conséquence. Bien que vieillir soit cesser de jouer, le jeu demeure fondateur du sujet, y compris sous la forme de l'humour¹ où l'adulte se souvient de son sérieux d'enfant pour jouer et qu'il compare ses jeux infantiles et sa vie actuelle : « il s'affranchit alors de l'opposition par trop lourde de la vie et il conquiert la jouissance supérieure de l'humour » (81). Cette disposition psychique efface un instant la différence entre le jeu et la réalité, désormais acquise. Cependant, jouer procure une jouissance à laquelle on ne renonce pas si facilement d'autant plus qu'elle a été « déjà éprouvée » (81). À la place du renoncement impossible², vient la formation substitutive. L'adulte ne cherche plus un point d'appui dans les objets réels, et, à la place du jeu, viennent la *fantaisie*, les châteaux en Espagne, les rêves éveillés. Seule différence : l'enfant qui joue ne se cache pas, à la dif-

1. Dans le texte éponyme de 1927, l'humour est soutenu par le surmoi qui se moque du moi. Voir Sigmund FREUD, « L'humour » (1927), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1990, p. 320-328.

2. Freud a alors ces mots pleins de sagesse : « À vrai dire, nous ne savons renoncer à rien, nous ne savons qu'échanger une chose contre une autre. » (p. 81).

férence de l'adulte qui rêve honteusement, préférant avouer ses fautes que ses fantasmes, en s'en croyant seul affecté. Pourtant, du jeu au fantasme, les motifs sont les mêmes. La chose est d'autant plus vérifiable, dit Freud, qu'une « sévère déesse — la nécessité — a donné la mission [à certaines personnes] d'exprimer ce qu'elles souffrent et de quoi elles se réjouissent » (73). Parlant pour être soulagés, les névrosés en analyse manifestent ce qui existe chez les bien-portants. On leur doit de connaître les caractères du rêve éveillé né de l'insatisfaction, exprimant des désirs classifiables en désirs ambitieux et érotiques, quoique les deux versants se recoupent souvent. Tout fantasme est la réalisation d'un désir : « le fantasme vient corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction » (73). La clinique donne la vérité du rêve éveillé, comme par exemple celui de cet homme devant passer un entretien d'embauche s'imaginant déjà futur patron, et retrouvant ainsi la sécurité de l'enfance : il s'agit d'un fantasme soumis à un temps tripartite où une impression actuelle se montre capable d'éveiller l'un des grands désirs du sujet, pour s'étendre au souvenir d'un événement infantile où il était réalisé, afin d'édifier « une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir[.] [C]'est là le rêve éveillé ou le fantasme qui porte les traces de son origine : occasion présente et souvenir » (74).

Semblable modèle est-il celui du poète ? Le poète est-il un rêveur éveillé ? Pour répondre à la question, Freud distingue les auteurs reprenant des thèmes déjà présents de ceux qui inventent et « semblent les créer spontanément » (76). Les contes des auteurs les plus populaires ont toujours un héros que le poète veut nous rendre sympathique et « qu'une providence spéciale semble protéger » (76). Grâce à cette providence, le récit se poursuit, le héros réchappant à tous les périls tandis que le lecteur éprouve un sentiment similaire de toute-puissance à travers un mécanisme relevant de l'identification. Les contes fonctionnent ainsi en mettant en scène « sa majesté le *moi* » (77), le héros des rêves et des romans populaires, plutôt que le sujet de l'inconscient comme pouvait l'incarner N. Hanold. Les alliés aident cette instance moïque, et les méchants sont ses ennemis. Les grands récits populaires s'adressent au moi qu'ils ont pour fonction de conforter, et leurs auteurs puisent dans un fonds commun de récits réductibles à quelques grands schèmes. Telle est la fonction classique de la littérature. Elle s'adresse au sujet, elle maintient l'humanité de l'homme.

Dans le roman dit par Freud psychologique et que l'on pourrait grossièrement ici définir par la focalisation interne chère aux narratologues, la situation est différente : l'auteur scinde « son *moi* par l'auto-observation en "moi partiels" » représentant les divers courants de sa vie psychique (78), soit en instances, afin d'évaluer différentes possibilités de sentiments et de conduites. Cette littérature relève de l'expérience de pensée, elle relève

également du dialogue « de l'âme avec elle-même » qu'entretient l'écrivain, c'est-à-dire de sa division.

Enfin, dans le roman dit « excentrique » à la Zola, le héros regarde les autres et tient un rôle périphérique. Or Zola l'impersonnel est un moderne car le rêve nous a familiarisés avec cette place où le sujet se dissimule derrière quelque sous-fifre. Il n'en demeure pas moins que la littérature au sens large, la littérature populaire comme celle d'avant-garde met en scène le moi (*das Ich*), pour s'adresser au moi du lecteur.

L'assimilation de l'auteur à un rêveur diurne montre sa fécondité si l'on considère, écrit Freud, qu'un événement présent éveille chez l'auteur le souvenir d'un événement ancien dont dérive le désir trouvant à se réaliser dans l'œuvre littéraire. Le roman ou le conte est donc l'expression d'un désir sous forme fantasmatique¹. Dans cette perspective, l'auteur puise ses écrits dans son savoir inconscient, et l'œuvre est une formation de l'inconscient toujours personnelle. Quel que soit son thème, elle exprime le sujet, non pas l'instance moïque à laquelle, dira Lacan, s'attache une fonction de méconnaissance, mais le sujet de l'inconscient. Elle est « tout comme le rêve diurne, [...] une continuation et un substitut du jeu enfantin d'autrefois » (79).

Au regard de la définition du jeu comme envers de la réalité, l'œuvre n'est donc pas un délire. Elle se substitue au désir impossible, relève d'un discours où se repère le sujet à la façon dont sur « beaucoup de ces retables d'autels le portrait du donateur est visible dans un coin » (73). Les images et les comparaisons freudiennes sont toujours très singulières² : elles ne sont pas de l'ordre d'un savoir gnomique, leur caractère inattendu a la fonction (involontaire ?) de fixer un sens, ici, l'individualisation, la subjectivation de toute œuvre, soit le rapport au langage de son rédacteur. Parmi celles-ci, les œuvres à thème commun n'en demeurent pas moins individuelles ; elles sont des remaniements de mythes, de légendes, de contes, soit « les reliquats déformés de fantasmes de désir de nations entières, les rêves séculaires de la jeune humanité » (79). Sur leur versant collectif, elles portent à l'énonciation un fonds commun où se garde l'héritage phylogénétique et ontogénétique, en vertu du rabattement entre psychogenèse et phylogénèse que Freud reprend à Haeckel, et elles le font à partir de l'individualité du sujet, soit de son rapport au langage.

Certes, comparé au déploiement rigoureux de *Délire et rêves*, ce petit texte assimilant l'écriture à l'expression d'un fantasme reconnaissable dans son universalité par la communauté des lecteurs à travers les âges,

1. « On peut reconnaître dans l'œuvre elle-même aussi bien des éléments de l'impression actuelle que de l'ancien souvenir. » (p. 79).

2. La plus connue est celle des *fueros* dans la lettre dite 52 (112 dans la nouvelle édition) du 6 décembre 1896 pour désigner l'effet de la non-traduction de certains matériaux psychiques. Voir Sigmund FREUD, *Lettres à Wilhem Fließ*, op. cit., p. 265.

peut paraître quelque peu facile. Il a pourtant donné lieu à des lectures réduisant l'écrivain à un doux rêveur dont on peut cependant analyser le fantasme. Envisageant la critique littéraire comme « écoute du texte », et de ses non-dits à travers « une sorte de connivence avec le texte qui ressemble à un “*auto-transfert*” », J. Bellemin-Noël explique qu'« [e]n somme on reconnaît le texte (la dynamique inconsciente du texte) en soi plutôt qu'on ne se reconnaît soi-même dans le texte¹ ». Or Freud ne dit rien de tel ici : il souligne l'individualité absolue de l'œuvre fondée sur la singularité d'un auteur ; il désigne ce que les écrivains et les critiques de son temps appelaient le style, soit le rapport singulier du sujet au langage, tout en l'articulant au discours de l'Autre, puisque c'est à travers ce discours que s'exprime tout sujet. La réflexion ébauchée ouvre des perspectives intéressantes en matière d'attribution textuelle. Comment s'assurer qu'un texte est bien rédigé par un auteur identifiable, ou son signataire, si ce n'est en examinant « le portrait du donateur » qui s'y laisse découvrir ? L'auteur se manifeste-t-il toujours à travers ce « portrait » ? Qu'en est-il alors de l'impersonnalité littéraire qui s'exprime très largement à partir de la fin du XIX^e siècle ? Comment l'auteur s'y manifeste-t-il et quelles sont les raisons de l'apparition de ce mode narratif problématique à la fin du XIX^e siècle, avant et au moment où Freud élabore sa théorie ? Peut-on mimer ou reproduire ce « portrait du donateur » dans ce qui serait un plagiat ? Quel serait alors le rapport de l'original et de sa copie, voire de sa parodie ? La réflexion freudienne conduit son lecteur vers d'autres questions que la narratologie et la stylistique ont poursuivies avec leurs propres concepts et que le numérique rend plus actuelles encore. « La création littéraire et le rêve éveillé/la fantaisie » n'est pas seulement une pierre de touche dans la réflexion freudienne sur le sujet, le texte est aussi appel à des questions prises en charge par les études littéraires au premier chef desquels celle de l'auteur. Si l'œuvre est toujours expression d'une voix, d'un sujet, demeure la question : comment le créateur parvient-il à produire cet effet sur nous ? Pourquoi l'art nous touche-t-il ?

Ars poetica

L'énonciation d'un fantasme personnel ne procure aucun plaisir, voire nous répugne, à l'inverse des créations littéraires qui s'y adossent, en raison de la « convergence de plusieurs sources de jouissance » (80), celle de l'auteur et celles du lecteur. Le secret de l'auteur réside dans un *ars poetica* très particulier, soit dans la « technique qui permet de surmonter cette répulsion qui, certes, est en rapport avec les limites existant entre chaque

1. Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, op. cit., p. 76.

moi et les autres *moi* » (80). L'*Lars poetica* freudien est la façon dont l'écrivain surmonte le rejet par les lecteurs de ses propres fantasmes, une façon de forcer la limite entre le moi et le moi de l'autre selon P.-L. Assoun¹.

La définition aurait sans doute surpris Boileau, mais Freud est logiquement conduit à la proposer et à faire du créateur celui qui repousse les limites moïques à travers deux procédés. Il atténue le caractère égoïste du rêve diurne par des voiles et des changements (*i. e.* il procède par déplacement ou substitution, *Entstellung*, *Verschiebung*, métonymie ou métaphore chez Lacan), comme l'a par exemple fait Shakespeare en faisant commettre le parricide par Claudius. Animé du même désir, Hamlet ne s'aliène pas la sympathie du lecteur, là où Œdipe l'épouvante. Ou bien, l'écrivain « nous séduit par un bénéfice de plaisir purement formel », soit un bénéfice de plaisir esthétique qu'il nous offre dans la représentation de ses fantasmes. Cette « prime de séduction » (*Verlockungsprämie* : prime d'appât/de séduction, acompte précédant le plaisir génital) ou ce « plaisir préliminaire » (*Vorlust*) nous est offert afin de permettre la libération d'une jouissance supérieure (*genuß*) émanant de sources psychiques bien plus profondes². Par ses signifiants, l'auteur « titille » notre inconscient lequel se libère ensuite par notre entremise et à notre insu. Il n'y a pas de rapport de moi à moi, pas de rapport de sujet à sujet *via* la médiation littéraire. Un texte, fût-il très populaire ou authentique chef-d'œuvre, n'abolit nulle limite. Au plus fait-il accroc signifiant, relevant de ce que Lacan appelait « la trace » (*S XX*, 183) de notre exil du rapport sexuel. La littérature n'effectue pas une levée du refoulement, elle ne fait pas communiquer les inconscients dans quelque célébration heureuse. Elle réaffirme la division du sujet, la division des sujets, elle ranime la trace de l'exil subjectif. Et pose donc à ses lecteurs la question de la jouissance à cette ranimation que chaque texte ravive. Pourquoi lisons-nous si ce n'est pour jouir de notre exil, non pas du rapport sexuel mais du rapport textuel ?

« Le Moïse de Michel-Ange » (1914) : la valeur du détail dissonant

Comment une œuvre d'art produit-elle de l'effet sur le spectateur ? Freud va reprendre l'interrogation qui tramait « Le Créateur littéraire » dans « Le Moïse de Michel-Ange³ » (1914) en remarquant en *introït* que les plus

1. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, *op. cit.*, p. 26.

2. Jacques Lacan, qui parlait devant un auditoire principalement composé de carabins, évoquait la fonction de la mise en scène en disant qu'elle était destinée à « branler » (*sic*) « l'œil du spectateur » (*S VII*, 295).

3. Le texte de Freud paraît dans *Imago*, revue créée par Freud, Otto Rank et Hann Sachs en 1912 « destinée exclusivement aux applications de la psychanalyse aux sciences

grandes œuvres restent « obscures à notre entendement » (10). Freud est kantien : le jugement esthétique est individuel et communicable ; toutefois le jugement esthétique échoue à énoncer ce qui nous émeut, soit « l'intention de l'artiste ». Il fonctionne sur la reproduction chez le spectateur de l'élan créateur ayant animé le créateur, dans un langage (visuel, tactile...) échappant à l'énoncé, au déchiffrement des signifiants mis en œuvre par l'artiste. Cependant, l'interprétation visant à expliciter les causes de l'émotion esthétique n'affaiblit pas cette dernière parce qu'elle n'est pas antagoniste au respect de la force de surgissement de l'œuvre.

L'exemple choisi par Freud pour explorer les voies de l'émotion esthétique est le *Moïse* sculpté par Michel-Ange à Saint-Pierre-aux-Liens à Rome (fig. 2)¹. À travers ce fragment du mausolée du Pape Jules II que Freud a contemplé très régulièrement en septembre 1912², il ne fait aucun doute que Michel-Ange a créé « un type de caractère d'une insurmontable énergie maîtrisant le monde réfractaire » (22). Mais le « regard courroucé » de ce *Moïse* fait reculer l'analyste, comme s'il appartenait « à la racaille sur laquelle est dirigé ce regard, racaille incapable de fidélité à ses convictions » (12). Il réduit son observateur à une position de spectateur sur le mode du malaise, malaise qui intrigue Freud et constitue la raison de sa réflexion. L'émotion esthétique peut paraître assez surprenante, mais elle rappelle que la réflexion naît du désir, y compris lorsqu'il est sur le point de devenir répugnance. C'est sans doute parce que l'œuvre représente Moïse tenant les Tables de la loi qu'elle a éveillé le désir freudien de sonder cette infidélité³.

de l'esprit » (*Sur l'histoire du mouvement psychanalytique*, 1914, Paris, Gallimard, p. 89), où Freud publie également « Quelques types de caractères », « Un souvenir d'enfance de "Poésie et vérité" », « L'inquiétante étrangeté ». Originellement *Imago* devait s'appeler « Éros et Psyché » en référence à l'œuvre de Carl Spitteler ayant célébré les pouvoirs de l'inconscient. Voir Peter GAY, *Freud, une vie*, op. cit., p. 359.

1. Voir également l'ouvrage de Michel MAURILLE, *Freud et le Moïse de Michel-Ange. L'œuvre et la psyché*, Paris, L'Harmattan, 2009, consacré à ce seul texte.

2. « St-Pierre aux Liens « sur lequel j'écrirai peut-être un jour quelque chose », Lettre à Martha Freud du 25 septembre 1912, *Correspondance*, op. cit., p. 317. En revoyant la statue en 1913, Freud a la confirmation de son interprétation sur fond de doute. Il rédige son texte juste avant sa « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique » destinée à être, selon ses propres termes, une « bombe » contre Adler et Jung.

3. En 1912 Freud rapporte un moulage en plâtre de la statue de Michel-Ange. Il enverra un dessin des Tables de la Loi à Jones. Il publie « Moïse » de façon anonyme dans *Imago* en 1914, au grand étonnement de Karl Abraham. Lors de la traduction du texte en 1933, il écrit à Edoardo Weiss, son traducteur italien : « Mes rapports avec ce travail sont un peu comme ceux que l'on a avec un enfant de l'amour. Pendant trois semaines de solitude en septembre 1913 (1912), je suis resté debout tous les jours devant l'église, en face de l'église, en face de la statue, l'étudiant, la mesurant la dessinant, jusqu'à ce que s'éveille en moi cette compréhension que, dans mon essai, je n'ai osé présenter que d'une façon anonyme. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai légitimé cet enfant non analytique. » Lettre à Edoardo Weiss du 12 avril 1933, *Correspondance*, op. cit., p. 452.

Comme souvent, Freud se tourne vers les critiques pour situer sa démarche. Comme le remarque Max Sauerlandt que cite Freud, leurs descriptions contradictoires montrent l'impossibilité d'arriver à un consensus sur le sens de l'œuvre : Michel-Ange a-t-il voulu représenter Moïse à un moment précis du texte biblique¹, et si oui, lequel ? Va-t-il fracasser les tables ? Moïse doit pourtant rester immobile, et plus Freud le regarde, plus la statue se fige. Le regard inquisiteur ne découvre pas le mystère de l'œuvre, il le pétrifie. Avis aux impétrants de la critique esthétique et littéraire. L'œuvre a des pouvoirs de sidération témoignant d'un refus de se laisser traverser par elle, de lui succomber en se débarrassant de sa maîtrise, de son savoir. Elle devient alors objet de connaissance et peut-être fétiche imaginaire. Devant l'œuvre, il convient sans doute de baisser la garde, même si elle peut susciter l'envie d'un défi lorsqu'elle semble tancer son spectateur. Freud n'a pas choisi son exemple au hasard car le défi critique se voit disqualifié au profit d'une attention toute humble aux détails de l'œuvre.

Freud va trouver une aide chez l'expert Morelli² dont la méthode d'attribution des œuvres consiste à s'attacher au « rebut ("refuse") de l'observation, [aux] choses secrètes ou cachées » (24). Historien d'art du XIX^e siècle publiant sous le nom anagrammatique d'Ivan Lermolieff, Morelli a bâti sa réputation sur l'attribution des œuvres picturales à partir de détails (les mains, les cheveux) que tout artiste reproduit de façon inconsciente et qui sont donc inimitables. Freud va infléchir sa méthode, car à ses yeux, il convient surtout de les prendre dans leur caractère signifiant dissonant, avant de les replacer dans l'interprétation générale de l'œuvre pour en découvrir la signification. Repérant la dissonance, il cherche à l'intégrer dans l'œuvre, fût-ce au prix de la destruction des idées que nous nous en faisons. C'est ainsi que la position de l'index droit s'enfonçant à gauche dans la barbe de Moïse suscite l'interrogation, avant de nourrir une reconstitution hypothétique mettant en jeu le manque de l'interprète lorsque « notre imagination complète l'événement dans le mouvement décelé par l'attitude de la barbe » (26). Assurément, Moïse a ébauché un geste, comme le confirme la position de guingois des Tables permettant d'éclairer la nouvelle signification du geste interrompu : la statue représente les « restes d'une émotion qui s'éteint » (31). Confronté à l'hérésie de son peuple, Moïse ne se lève pas et ne fracassera pas les Tables, il se contient. L'œuvre déplie une triple stratification visible à travers le visage, les mains et le pied,

1. « Et, comme il approchait du camp, il vit le veau et les danses. La colère de Moïse s'enflamma ; il jeta de ses mains les tables, et les brisa au pied de la montagne. » Exode, 32 ; 19, traduction Louis SEGOND.

2. Giovanni Morelli (1816-1891). Voir *Kunstkritische Studien über italienische Malerei Die Galerie Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890.



FIG. 2 — *Moïse*, MICHEL-ANGE, Saint-Pierre-aux-Liens, Rome (1505-1545). Photo Jörg BITTNER UNNA [CC BY 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>)], from Wikimedia Commons.

détails dissonants concourant chacun à faire du grand homme celui qui a surmonté son intention initiale.

Toutefois, ce Moïse n'est pas celui de la Bible mais « un tout autre Moïse », selon Freud. « [P]our des motifs psychiques internes » (35) qui intéressent l'analyste, Michel-Ange a pris des libertés avec le Texte tout comme avec le Moïse historique, connu pour son irascibilité, pour placer « sur le tombeau du Pape un autre Moïse, supérieur au Moïse de l'histoire ou de la tradition » (36). Le sculpteur quelque peu transgresseur a introduit dans la figure de Moïse quelque chose de « neuf, de surhumain » (36), qui lui fait incarner « l'exploit psychique le plus formidable dont un homme soit capable : vaincre sa propre passion au nom d'une mission à laquelle il s'est voué » (36). Paradoxe de l'artiste qui ose réviser le texte biblique, substituer la pierre à la lettre pour proclamer la supériorité de la contention. Tel est l'enseignement de l'expression du visage, de la position des doigts et des Tables : Moïse renonce, et, par cette renonciation, il acquiert sa puissance. Se profile le thème du grand homme que Freud reprendra en 1938 dans *Moïse et le monothéisme*¹. En 1914, il est déjà impressionné par cette figure et s'interroge sur les raisons ayant poussé Michel-Ange à sculpter cette œuvre hétérodoxe. Les rapports de l'artiste avec cet autre grand homme qu'est le Pape ont toujours été marqués par la colère, celle du prélat contre l'artiste et celle de l'artiste contre son commanditaire, puisque ce mausolée constitue « un reproche à son protecteur disparu, un avertissement à soi-même » (37). Dialogue de l'âme avec elle-même, l'œuvre permet à Michel-Ange de « s'élever au-dessus de sa propre nature » (37) et de proposer un modèle pour Jules II et pour lui-même. Ce n'est pas tant le texte biblique qui est visé ici que l'Autre et le sujet, tous deux invités à dépasser l'orthodoxie qui les fait défaillants, manquants.

L'artiste est ainsi capable de porter un regard réflexif à partir de ce que l'expérience découvre, certes sur le mode de la vengeance posthume, mais qui l'élève à la dignité d'un grand homme en puissance. Son acte et son œuvre constituent un message à la postérité et à l'Autre du public les invitant à dépasser l'univers du défaut et de la faute. Moïse est resté maître de soi devant l'adoration du Veau d'or à laquelle se livrait son peuple, tout comme Michel-Ange a su s'élever au-dessus des griefs qu'il nourrissait à l'égard de Jules II dans cet énigmatique hommage désignant au prélat un état que l'artiste lui dénie avoir jamais atteint. À l'homme, Michel-Ange

1. Voir Sigmund FREUD, *Moïse et le monothéisme*, « III. Le grand homme », Paris, Gallimard, 1983, p. 144-150. Le grand homme soutient l'image du personnage paternel, et donc de son meurtrier. Lacan reprendra ce thème dans le *Séminaire VII* : la « malédiction secrète du meurtrier du Grand Homme, qui n'a lui-même son pouvoir que de résonner sur fond du meurtrier inaugural de l'humanité, celui du père primitif, que s'accomplit ce qu'il faut bien appeler, parce que c'est dans le texte de Freud, la rédemption chrétienne » (*S VII*, 205-206).

substitue ce qu'il faut bien appeler un surhomme, dont il reçoit aussi la gloire ou la satisfaction de l'avoir sculpté. À l'inverse, le public se trouve placé dans la situation des adorateurs païens, incapables de fidélité au message mosaïque de contention, destinés à rester défaillants dans le monde de la finitude. Tel est le sens de la « fidélité » initiale que Freud ne se reconnaît pas, témoignant de son acceptation de ce même monde. Devant le grand homme maître de soi, le sujet fait l'expérience d'un enseignement le rabaisant et lui désignant ses manquements à la Loi. Il se retrouve « démesurément pécheur¹ » selon l'acceptation de Lacan citant Paul dans le séminaire sur l'éthique de la psychanalyse en précisant que le péché est solidaire de la Loi. L'œuvre possède alors la fonction d'un rappel ou plus précisément de commémoration de la Loi en proclamant la nécessité du renoncement aux passions, s'offrant comme exemplum de ce renoncement. Elle possède donc une visée éthique, véhiculée à travers l'esthétique, les deux étant consubstantielles, bien que la seconde soit une voie d'accès privilégiée à la première. La conclusion de Freud ne laisse pas d'être surprenante, témoignant ainsi de la valeur de la véritable lecture symptomale freudienne, puisque l'artiste hétérodoxe qu'est Michel-Ange a restitué à Moïse sa fonction de législateur des hommes dans une visée religieusement et éthiquement orthodoxe.

L'émotion esthétique apparaît comme une interprétation du sens global de l'œuvre à partir de détails dissonants, découvrant non quelque message ou quelques manquements techniques, mais un signifiant intégrable dans une signification où se rejoignent éthique et esthétique, adressée à l'Autre du spectateur, de tout spectateur par-delà les temps et les lieux. L'œuvre doit donc être abordée dans son autonomie formelle, comme le montre la mention, apparemment gratuite, du critique anglais W. Lloyd² ayant précédé Freud par son intérêt pour la position des doigts du *Moïse*. Son interprétation est fautive car partielle dès lors qu'elle ne rend pas compte de la position des Tables. Or, il faut « une conception qui, par la mise en valeur de certains détails peu apparents, conduit à une interprétation surprenante et de toute la figure et des intentions qui l'animent » (39). À l'inverse de l'objectification fétichisante, la lecture partielle détruit l'unité de l'œuvre et obère l'interprétation surprenante, soit celle qui éclaire, amène à l'énonciation ce que nous savions inconsciemment³, ce que nous ne voulions pas nous avouer, étant à notre tour infidèles au signifiant qu'incarne exemplai-

1. « Il fallait que le péché eût la Loi pour que, dit saint Paul, il pût devenir — rien ne dit qu'il y parvint, mais pût entrevoir de le devenir — démesurément pécheur. » (*S VII*, 208).

2. William WATKISS LLOYD, *The Moses of Michel-Angelo*, London, William and Norgate, 1863.

3. Si l'on pense aux lectures de Lacan, on est en droit de les trouver iconoclastes, mais sont-elles toujours ou toutes surprenantes au sens freudien ?

rement le *Moïse* de Michel-Ange. La surprise du spectateur vient ici de se voir découvert par l'Autre de l'œuvre.

Freud a-t-il fait fausse route par son interprétation, comme il se pose la question en conclusion ? Il ne saurait en décider et la cause de son incertitude rejoint celle de l'artiste. Michel-Ange « a maintes fois été dans ses créations jusqu'à la limite extrême de ce que l'art peut exprimer » (40), et peut-être a-t-il partiellement échoué avec son *Moïse*, qui demeure d'une instabilité significative. La psychanalyse ne traiterai-elle que de l'art authentique, doté d'une stabilité signifiante, de l'œuvre autonome, ayant sa tenue en elle-même et pourtant capable de s'inscrire dans une histoire et d'entrer en résonance ou en dissonance avec d'autres œuvres ? Freud semble l'affirmer, non sans rejeter toute analyse d'œuvres inférieures, et sans doute pour le même motif que celui qui le fait s'intéresser aux névroses remettant en cause la distinction du normal et du pathologique. L'art inabouti ou raté, l'art énigmatique sur son propre statut, l'art suscitant l'interrogation du spectateur sur sa valeur est du même ordre : il véhicule lui aussi un savoir sur l'art jugé réussi, sur le chef-d'œuvre. En se situant aux marges de l'art, il permet de le définir plus exactement. Toutefois, la définition et le jugement esthétique ne se forment qu'à partir d'une analyse globale de l'œuvre.

L'œuvre d'art ou l'œuvre doit donc être approchée comme un tout, à partir d'une position désirante, et à travers ses détails dissonants¹ afin d'en dégager le sens lui-même en écho à la position symbolique de l'artiste. Seul un sujet défiant la Loi comme Michel-Ange pouvait offrir au spectateur une œuvre interrogeant ce que nous entendons par art, en en défiant les lois d'intelligibilité par sa résistance, par sa dissonance. Le *Moïse* sonde également les limites de l'art. Flirtant avec l'hérésie religieuse, il est aussi artistiquement hétérodoxe.

C'est à partir de cette véritable analyse décomposant et recomposant l'œuvre que peut se formuler un jugement esthétique — celui-là même que Jensen appelait juste. Dans sa lettre du 13 mai 1907, l'écrivain avait plus ou moins répondu aux interrogations freudiennes lui prêtant des intentions qu'il n'avaient pas eues consciemment, en démontrant que le savoir n'est peut-être pas énonçable en sa totalité. Cependant, il reconnaît à Freud la justesse de son étude : « votre écrit est allé au fond des intentions de mon petit livre et leur a rendu justice². » La justesse et donc la justice de la lecture sont le fruit d'une position désirante qui repère, étudie et énonce la position désirante du créateur opérant à partir du manque. Elles relèvent à

1. Pensons aussi à l'usage du signifiant, le û de Coufontaine qui attire l'œil de Lacan : « À ce signe du signifiant manquant, je me suis dit qu'il devait là y avoir anguille sous roche. » (*S VIII*, 322).

2. Sigmund FREUD, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, op. cit., p. 254.

ce titre de l'éthique en psychanalyse, fondée sur ce que Lacan appelait un « désir averti » (*S VII*, 347), et de la psychanalyse comme éthique de lecture ou d'abord de l'œuvre. Avec le *Moïse* de Michel-Ange, Freud montre que l'éthique du texte est également à l'œuvre dans l'approche de l'œuvre d'art.

CHAPITRE II

Le sujet de l'art et de la littérature

Casser de la vaisselle sur la route du signifiant : « Un souvenir d'enfance dans *Fiction et vérité* de Goethe »

Au fond, le *Moïse* de Michel-Ange est le symptôme (ou peut-être le sinthome au sens lacanien¹) de l'artiste, il exprime son rapport au symbolique, à travers la discordance de la figure mosaïque. Cette discordance apparaît esthétiquement, obéissant ainsi au matériel mis en œuvre par l'artiste. Dans le cas de la littérature, les mots expriment ce rapport sur un mode qu'il convient d'explorer, celui de la déformation, du déplacement et de la substitution. C'est ainsi qu'en 1917, Freud remarque que le très prolixe Goethe ne raconte qu'un seul souvenir d'enfance dans *Fiction et vérité* (1811-1832), les mémoires qu'il commença à rédiger à l'âge de soixante ans. À la place d'un hommage convenu à Goethe, Freud s'attache à ce silence fonctionnant comme détail intrigant. Goethe ne rapporte en effet que le souvenir d'avoir jeté de la vaisselle par la fenêtre avec l'assentiment rieur de ses petits voisins. La pauvreté du matériel déçoit le désir de découvrir « la clé des parties intimes de sa vie psychique² », et met en péril l'entreprise psychanalytique. Freud est sur le point de renoncer à ce qui apparaît comme une

1. À la suite de l'élaboration des catégories de Réel, Symbolique et Imaginaire dans le séminaire RSI, Lacan s'intéresse à leur nouage constitutif du sujet et à la défaillance de ce dernier dans le séminaire suivant consacré à James Joyce, « le sinthome » (1975-1976). Cette ancienne graphie est un hommage aux jeux de langues de Joyce lui sert à désigner une suppléance à la défaillance du Nom-du-Père, suppléance qui prendra la forme de l'écriture joycienne. Dans la topologie qu'utilise Lacan, le sinthome est le quatrième nœud permettant de faire tenir ensemble R, S et I afin de maintenir le sujet. Voir Jacques LACAN, *Le Séminaire*, livre XXIII, *Le sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005. Une excellente présentation du terme et de ses incidences sur la pensée lacanienne se trouve chez Philippe Julien, « Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne », *La clinique lacanienne*, n° 5, 2001/1, p. 63-67.

2. Sigmund FREUD, « Un souvenir d'enfance dans *Fiction et vérité de Goethe* », *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 152. Toutes les références renvoient à cette édition.

véritable volonté herméneutique, lorsqu'un « hasard » lui apporte de quoi ranimer son ardeur. Un patient présente en effet « dans un contexte plus transparent, un souvenir d'enfance analogue » (152), puisqu'il a lui aussi jeté de la vaisselle par la fenêtre à la naissance d'un petit frère. Freud est alors incité à « tenter d'interpréter le souvenir d'enfance de Goethe dans le sens que l'histoire de [s]on malade [lui] imposait » (153). La clinique donnerait-elle malgré tout la vérité de la littérature ? Est-elle destinée à servir de clé interprétative ou de bouche-trou aux silences littéraires ? Et quel est son statut dans ce vénérable genre littéraire qu'est l'exercice biographique ?

Freud revient au récit de Goethe en le recoupant avec les faits biographiques réels : Goethe, qui avait lui-même failli mourir, dit-il, à sa naissance, a bien eu un frère puîné, mort peu après les faits narrés, mais qui venait de naître à l'époque de l'incident. L'analyste formule alors l'hypothèse que le jet de la vaisselle par la fenêtre est un acte relevant de la tentative magique d'écarter l'intrus. L'enfant cassant de la vaisselle sait qu'il agit mal, mais agit par rancune envers ses parents. Le sens caché de l'acte s'analyse comme une formation de l'inconscient exprimant la nécessité de remporter l'enfant venu par la fenêtre.

Peut-on établir l'interprétation de l'acte goethéen sur une seule analogie ? Freud livre alors un troisième souvenir similaire tiré de la clinique confirmant que c'est en réaction à la naissance d'un tiers que l'enfant a lancé des objets par la fenêtre. L'essentiel est bien de jeter dehors, le plaisir de casser n'étant que secondaire, et ce que l'on jette n'exprime que l'irritation liée à la naissance d'un/e cadet/te. Parfois, le rejeté est la mère ayant apporté l'enfant, comme le confirme la clinique du petit Hans où elle est symbolisée par les objets lourds, précise Freud¹. C'est donc à partir de l'éclairage de la clinique que Freud peut « insére[r] à sa place ce que nous croyions avoir deviné grâce à d'autres observations d'enfants [pour obtenir] un ensemble impeccable que nous n'aurions pas découvert sans cela » (161). Il s'agit certes de la reconstitution d'un texte déformé, et pour tout dire perdu chez Goethe, qui se voit littéralement ravaudé par les signifiants de l'Autre. La clinique donne alors la vérité de la littérature dans un renversement de la perspective habituelle, permettant alors d'obtenir une formulation du discours inconscient de Goethe qui serait la suivante : « je suis un enfant favorisé du destin puisque le sort m'a gardé en vie et qu'il a fait mourir mon frère et j'ai eu pour moi seul l'amour de ma mère » (161). Goethe est l'enfant de la mère, position privilégiée, et pour Freud, gage de réussite future² dont

1. Voir Sigmund FREUD, « Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans (Le petit Hans) » (1909), *Cinq psychanalyses, op. cit.*, p. 93-198.

2. « Quand on a été sans contredit l'enfant de prédilection de sa mère, on garde pour la vie ce sentiment conquérant, cette assurance du succès qui, en réalité, rarement reste sans l'amener. » (p. 161).

l'acte anodin garde précieusement le souvenir. Illustration de la réflexion du « Créateur littéraire », le texte garde enfoui « le portrait du donateur », ou plus précisément son rapport au symbolique. C'est donc par référence à la clinique lui offrant un rapport similaire que Freud complète ou rectifie le récit goethéen. Sa visée n'est plus alors la reconstitution d'une enfance par le colmatage des trous mémoriels : elle vise à reconstruire un destin à partir d'une position symbolique commune à plusieurs sujets. Dans tous les signifiants mis en jeu par le sujet, y compris les plus humbles ou les plus anecdotiques, se trouve l'empreinte de cette position, même déformée ou tue. Nous ne sommes plus alors dans la destinée mais dans ce qu'Heidegger appelait le « destinal¹ ». À l'inverse de la psychogenèse affirmant la solidarité des expériences et des symptômes, la psychanalyse pose qu'il n'existe nul déterminisme et que le sujet se constitue d'expériences oubliées, dissimulées, indicibles, qui ne trouvent une hypothétique reconstitution qu'à travers son appartenance à la communauté des hommes. Freud ne reconstruit pas le chaînon manquant de la vaisselle jetée à l'écriture goethéenne, il montre que l'écrivain relève de l'humanité des névrosés. Il réinscrit le grand homme ou l'écrivain dans le groupe des hommes, et son texte dans le registre d'une formation de l'inconscient².

Cette appréhension de l'existence dans son in-détermination, a, entre autres, des incidences sur l'exercice biographique qui ne peut plus se réduire à la psychogenèse ou à l'expression de la détermination fût-elle par le signifiant à travers qui relèverait d'un lacanisme incompris. Par l'intermédiaire d'un véritable portrait, la biographie vise une reconstitution de ce destinal, de cette singularité subjective. C'est dans cette perspective qu'il convient d'aborder le « morceau » conséquent de la psychanalyse qu'est le texte suivant consacré à l'art par Freud.

1. « Mettre sur un chemin — se dit, dans notre langue, envoyer. Cet envoi (*Schicken*) qui rassemble et qui peut seul mettre l'homme sur un chemin du dévoilement, nous le nommons *destin* (*Geschick*). C'est à partir de lui que la substance (*Wesen*) de toute histoire se détermine. L'histoire n'est pas seulement l'objet de l'"histoire", pas plus qu'elle n'est seulement l'accomplissement de l'activité humaine. Celle-ci ne devient historique que lorsqu'elle est en rapport avec une dispensation du destin. [...] Et c'est seulement lorsque le destin nous "envoie" dans le mode objectivant de représentation qu'il rend ce qui relève de l'histoire accessible comme objet à "l'histoire", c'est-à-dire à une science, et qu'il rend possible, à partir de là, l'assimilation courante de l'historique à l'"historique". » Martin HEIDEGGER, « La question de la technique », *Essais et conférences, op. cit.*, p. 33.

2. Penser que le texte de Freud relève du « fragment autobiographique masqué attestant d'une identification à Goethe » comme le fait J.-F. Chiantaretto relève de l'interprétation gratuite (p. 78-79). Lacan dit très justement des cas freudiens que leur psychologisation conduit à « une psychogenèse délirante » (*S IV*, 412).

Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci : qu'est-ce qu'un « roman psychanalytique » ?

Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci (1910) fait partie des textes clés de la psychanalyse par sa richesse conceptuelle¹. Songent à l'énigme que représente pour lui l'artiste depuis 1898, Freud s'attelle à son étude en 1909. Il corrige les épreuves au début de 1910 tout en réfléchissant à un autre sujet qu'il ne verra jamais : le président Schreber. Ainsi que le souligne Rey-Flaud², c'est dans « Un Souvenir d'enfance » que Freud forge le concept du pénis maternel, soit du signifiant du manque dans l'Autre, à partir d'œuvres et de témoignages de l'artiste et de la clinique des fétichistes. C'est également dans ce texte que Freud introduit le terme de « narcissisme » en lien avec la métamorphose de Narcisse. Le sexologue Havelock Ellis fera un compte rendu appréciatif du texte, et pour sa part, Lacan commentera le texte freudien dans le *Séminaire IV*³ (1956-1957).

Avant d'explorer les conditions de l'exercice biographique telles que les repense Freud à cette époque, il convient d'évoquer les points importants de cette étude, nourrie de toute l'exégèse du dix-neuvième siècle de Léonard de Vinci, du « roman historique » réaliste de Merejowski, *Le Roman de Léonard de Vinci ou la résurrection des dieux* (1902) et de la très belle *ekphrasis* de la Joconde par Walter Pater dans son propre « Leonardo da Vinci⁴ » (1869) que Jones lui envoie et qui ont largement frayé la voie à Freud. La confrontation des textes devrait permettre de préciser l'antécédence que Freud prête aux artistes, à travers l'exemple.

Rappelons les grandes articulations de cet étonnant ouvrage où Léonard est approché à partir des deux moments privilégiés que sont une expérience de sa vie d'adulte et le souvenir d'enfance qu'il rapporte dans ses carnets. Le premier chapitre dresse un portrait psychologique de l'artiste, à travers un va-et-vient avec la psychanalyse où Léonard apparaît comme un artiste et un chercheur, ignorant l'amour et la haine, ayant transformé la passion en poussée de savoir et s'adonnant à l'investigation scientifique. L'ajournement devient chez lui un substitut à l'amour, l'investigation à la création et à l'action, mais la poussée de savoir (*Wissendrang*) reste orien-

1. C'est également « la seule belle chose que j'ai écrite », écrira Freud à Lou Andras-Salome, *Correspondance*, op. cit., p. 100.

2. Henri REY-FLAUD, *Comment Freud inventa le fétichisme*, Paris, Payot, 1994.

3. Jacques LACAN, *Le Séminaire. Livre IV. La Relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994. Voir « De Hans-le-fétiche à Léonard en miroir », p. 411-435. Lacan reprend le texte freudien, l'éclaire pour son public avant de conclure, à ce moment de son enseignement que Léonard, qu'il compare au petit Hans, « s'adresse et se commande à lui-même à partir de son autre imaginaire », et que sa sublimation a été réelle (p. 435).

4. Walter PATER, « Leonardo da Vinci » (1869), *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, éd. A. PHILIPS, Oxford, World Classics, 1988, p. 63-82.

tée vers le monde extérieur. « L'artiste avait pris autrefois à son service le chercheur en tant qu'auxiliaire, à présent le serviteur était devenu le plus fort et réprimait son maître » (91) commente Freud.

Freud émet ensuite l'hypothèse de la sublimation chez l'artiste où il s'agit pour la pulsion sexuelle « d'échanger son but immédiat contre d'autres, non sexuels, éventuellement placés plus haut sur l'échelle des valeurs¹ » (93). Dans son second chapitre il introduit le fameux « souvenir du vautour » — « [...] il me vient à l'esprit comme tout premier souvenir qu'étant encore au berceau, un vautour est descendu jusqu'à moi, m'a ouvert la bouche de sa queue et, à plusieurs reprises, a heurté mes lèvres de cette même queue² » — et offre une reconstruction de son étiologie. Pourquoi ce fantasme se transforme-t-il en fantasme homosexuel ? se demande ensuite Freud avant de traiter des premières investigations sexuelles de Léonard, de son rapport à sa mère, et de ce qu'il appelle son « homosexualité idéelle » (101), entre autres en réponse aux revendications homosexuelles de l'époque³. Freud

1. Dans « Pulsions et destins des pulsions » (*Métapsychologie*), Freud définit la sublimation comme un destin de la pulsion (p. 24). Dans un texte antérieur, « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes », il la caractérise dans ses rapports à la culture : « La pulsion sexuelle met à la disposition du travail culturel une quantité extraordinaire de forces, et cela, sans doute, par suite de la propriété particulièrement prononcée qui est sienne de déplacer son but sans perdre essentiellement en intensité. On appelle capacité de sublimation cette capacité d'échanger le but qui est à l'origine sexuel contre un autre qui n'est plus sexuel mais qui est psychiquement parent avec le premier. », Sigmund FREUD (1908), « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 1985, p. 33. Dans « Malaise dans la culture », Freud examine les techniques de défense contre la souffrance et qu'il y place la sublimation : « La sublimation prête ici son aide. On obtient le maximum si l'on s'entend à élever suffisamment le gain de plaisir provenant des sources du travail psychique et intellectuel. Le destin a alors peu de prise sur nous. Les satisfactions de cette sorte, telles que la joie de l'artiste à créer, à donner corps aux formations de sa fantaisie, celles du chercheur à résoudre des problèmes et à reconnaître la vérité, ont une qualité particulière, qu'un jour nous pourrions certainement caractériser métapsychologiquement. » Sigmund FREUD, *Malaise dans la culture*, *Œuvres complètes*, t. XVIII, Paris, PUF, 1994, 266. En 1932, Freud indique explicitement que la sublimation concerne aussi l'objet de la pulsion : « C'est une certaine espèce de modification du but et de changement de l'objet, dans laquelle notre échelle de valeurs sociales entre en ligne de compte, que nous distinguons sous le nom de sublimation. », Sigmund FREUD, « Angoisse et vie pulsionnelle » (1932), *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, *Œuvres complètes*, t. XIX, Paris, PUF, 1995, p. 179.

2. Sigmund FREUD, *Un souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 109.

3. « Les homosexuels de sexe masculin, qui, de jours, ont entrepris une action énergique contre la limitation imposée à la loi à leur activité sexuelle, aiment à se faire présenter par les porte-parole de leur théorie, comme une variété sexuelle distincte dès le départ, comme des degrés sexuels intermédiaires, comme un "troisième sexe" » (161). Freud, qui a signé le texte réclamant la dépénalisation de l'homosexualité en Allemagne en 1897, fait allusion aux thèses et au mouvement de son auteur, Magnus Hirschfeld. Voir ses deux lettres à M. Hirschfeld, *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, PUF, 2007, p. 27-32. Sur le mouvement homosexuel en Allemagne au début du xx^e siècle, voir Y. WINTER, « The Urning and His Own :

analyse ensuite le sourire de Mona Lisa comme représentation du sourire de la mère, donc comme souvenir d'enfance défini comme « fantaisie » (111) où apparaît la « vérité historique derrière ce matériel légendaire » (117), avant de se tourner vers le rapport de Léonard au père. Le véritable portrait littéraire qu'il dresse tout au long de son ouvrage à travers l'étude du souvenir, du rapport aux figures parentales, lui permet de conclure par une véritable re-composition dynamique du sujet Léonard (artiste, chercheur, puis artiste), tout en précisant l'apport de l'analyse en matière biographique. Ce thème nourrira un texte plus tardif, le « Prix Goethe » (1930) qui sera examiné à la suite du « Léonard » afin de repenser l'exercice biographique et la question de l'auteur dans une perspective littéraire. Parce que la psychanalyse a profondément renouvelé la notion d'auteur à travers sa conceptualisation du sujet, elle a porté un coup d'arrêt à une certaine façon d'envisager cet exercice, et elle l'a fait dans une période particulière « de forte expansion et de légitimation éditoriale de la production biographique malgré des attaques à répétition¹ ».

En dépit de l'exemple du souvenir d'enfance du Goethe, la recherche psychanalytique appliquée à un grand homme ne cherche pas à le rabaisser pour l'amener près du quidam. Elle trouve plutôt qu'il n'est personne de si grand qui ne mérite de se soumettre aux mêmes procédés que ceux qui ont des conduites, normales et pathologiques, écrit Freud en ouverture de son essai. La psychanalyse n'est pas élitiste : elle reconnaît à chacun l'égale dignité d'être sujet. S'indigner d'une psychanalyse appliquée conduisant « à outrager de façon impardonnable la mémoire d'un homme grand et pur » (121), c'est se couper de la vérité, à entendre comme vérité de l'homme, au profit d'une illusion imaginaire. Néanmoins, à la fin de son étude, Freud s'interroge sur le dégoût que suscite chez le lecteur la « pathographie » du grand homme, soit tout portrait littéraire nourri de psychanalyse. Il s'agit à ses yeux d'un reproche injuste, doublé d'un « prétexte et [d'un] déguisement » (255), car la pathographie ne se fixe pas pour but de rendre les réalisations du grand homme claires et compréhensibles, c'est-à-dire d'inscrire son existence sous le sceau d'un dévoilement intégral. « [O]n ne doit faire à personne le reproche de ne pas avoir tenu ce qu'il n'a jamais promis » (255), écrit Freud de façon aphoristique. Le psycho-biographe rend son sujet responsable et comptable, mais le sujet qu'est l'artiste n'a rien promis, et lui en faire grief serait placer toute existence dans le cadre d'un contrat dont le biographe serait le juge. La vie n'est pas un contrat signé avec un Autre

Individualism and the Fin de siècle Invert », *German Studies Review*, n° 26-2, 2003, p. 333-352 ; Florence TAMAGNE, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.

1. José-Luis DIAZ, *L'homme et l'œuvre*, Paris, PUF, Les Littéraires, 2011, p. 199.

non trompeur et validé par une instance s'érigeant dans sa toute-puissance. C'est parce qu'elle énonce cette vérité que la pathographie suscite la répugnance du lecteur.

À l'inverse, les biographes traditionnels sont « fixés de façon toute particulière à leur héros » (255) : ils l'idéalisent et cherchent à « faire revivre en lui la représentation infantile du père » (257). Relevant de l'imaginaire, ce processus d'idéalisation¹ s'oppose précisément à la sublimation d'un Léonard. Le sujet de la biographie devient alors parfait et nous assistons à la production d'une « figure idéale, froide, étrangère, à la place d'un homme auquel nous pourrions nous sentir lointainement apparentés » (257). Se retrouve ici le processus défini dans *Délire et rêves* d'exotisation, c'est-à-dire de renvoi et d'enfermement du sujet dans une altérité irréductible, doublé à présent de sa mortification. La biographie est la nécro-graphie du père imaginaire. Ce faisant, déplore Freud, les biographes « sacrifient la vérité à une illusion et renoncent, en faveur de leurs fantaisies infantiles, à l'occasion d'accéder aux secrets plus attirants de la nature humaine » (257). La biographie mortifiante part d'un anti-humanisme altérisant le sujet et se détournant de la vérité subjective pour élire l'illusion, alors que Freud soutient la vérité et l'exactitude, fût-ce au prix de la difficulté (*Gratida* 140). L'infantilisme et la névrose des biographes nous empêchent d'accéder à la vérité du sujet et de l'homme. Or, qu'il s'agisse d'idéalisation ou de rabaissement, la biographie traditionnelle se meut dans une dimension imaginaire, où elle entraîne son sujet pour en faire le modèle ou l'anti-modèle (le *role-model* de la culture anglophone), maintenant l'illusion de sa toute-puissance et par ricochet, celle du biographe et de son lecteur.

Pourtant, demeure l'autre voie de l'« amour de la vérité » (257) qu'a soutenue Léonard en étant un audacieux chercheur par révolte contre son père, et dont nous devons nous faire les « élèves » précise Freud. S'élever contre l'autorité et défendre les droits de la raison, du jugement est un acte hardi soutenu par la hardiesse des investigations provenant elle-même de l'investigation sexuelle infantile non inhibée quant au but qu'elle renouvelle sous forme sublimée. Léonard choisit la nature (soit la mère) contre les Anciens (les pères). Freud en fait surtout celui qui a reconnu l'*ananké* dans les dernières années de sa vie, en dépassant toute religion dogmatique et personnelle². Se faire l'élève de la leçon léonardienne, se mettre à l'écoute du savoir insu de l'Autre, c'est effectuer un renversement des relations de

1. Processus psychique par lequel les qualités et la valeur de l'objet sont portés à la perfection. Explicité par Freud dans « Pour introduire le narcissisme » (1914) et *Psychologie des foules* (1921). Dans le *Séminaire VII*, Lacan la définit comme faisant « intervenir l'identification du sujet à son objet » (S VII, 132).

2. Il s'agit là de l'annonce de thèses développées dans *L'Avenir d'une illusion*, et les écrits des années 1930.

maîtrise entre le biographe et son sujet, c'est se mettre à l'école du sujet dans une position d'écoute et de créance définie dans *Délire et rêves* et toujours mise en œuvre par Freud. C'est de cette position que la biographie doit être repensée comme construction de ce qu'Alain Juranville appelle une « structure existentielle¹ ».

Freud n'a donc pas rédigé une « pathographie » où Léonard serait rangé dans la catégorie des névrosés et s'en défend explicitement. D'une part, la différence entre le normal et le pathologique s'est révélée problématique en psychanalyse, et d'autre part, les symptômes de l'artiste-chercheur sont des formations substitutives d'opérations de refoulement accomplies par tous les hommes. À l'inverse de la biographie, le portrait freudien place son sujet aux côtés des autres hommes et n'en fait pas le tenant-lieu où rejouer un quelconque Œdipe, comme on le verra avec « Le Prix Goethe » en 1930. En effet : le propos d'*Un Souvenir* consiste à expliquer les inhibitions sexuelles de Léonard, et Freud conclut en résumant ce qu'il a « pu deviner du cours de son développement psychique » de l'artiste (259), fondant alors l'entreprise analytique sur une question initiale doublée d'une reconstitution toujours hypothétique du sujet théorique, lequel ne saurait être idéalisé. Léonard est un artiste connaissant deux sublimations des pulsions érotiques : dans l'art, puis à travers la sublimation primordiale préparée lors du premier refoulement qui en fait un chercheur. L'activité de recherche se substitue un temps à la création artistique, avant qu'une dernière transformation par régression n'advienne lorsque Léonard atteint la cinquantaine et qu'il rencontre Mona Lisa. Les couches plus profondes de son psychisme redeviennent actives, le souvenir de la mère se ranime et Léonard « célèbre son triomphe sur l'inhibition, encore une fois surmontée dans son art » (267). Il restera au vieux Léonard à disparaître après un dernier éclat proclamant sa liberté de penser. La reconstitution freudienne montre que le refoulement, la fixation, la sublimation — soient les destins pulsionnels² — disposent, chacun selon sa part, des contributions fournies par la pulsion sexuelle à la vie *psychique* de Léonard qui est *in fine* l'objet du texte freudien. Il ne s'agit donc pas d'une biographie de l'homme et de l'œuvre, l'une exprimant l'autre, ou d'un portrait littéraire à valeur mimétique ou d'une pathographie destinée à souligner les défauts ou les tares de Léonard. Il ne s'agit pas d'un « modèle de biographie psychanalytique » comme le pense P. Gay comportant des lacunes et de nombreux contre-sens³, voire d'un « essai de psychobiographie⁴ » sauf à redéfinir avec Freud le sens de l'expression.

1. Alain JURANVILLE, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1984, p. 9. Pour Juranville ces structures sont au nombre de 4 : névrose, psychose, perversion et sublimation.

2. Voir Sigmund FREUD, « Pulsions et destins de pulsions » (1915) et « Le refoulement » (1915), *Métopsychoanalyse*.

3. Peter GAY, *Freud : une vie*, Paris, Fayard, 2013, p. 308.

4. Peter GAY, *Freud : une vie*, op. cit., p. 313.

Le « roman » freudien s'intéresse à la psyché du sujet, d'un sujet là encore à partir d'une attention aux œuvres et à travers une dialectique entre ce qu'elles manifestent, la théorie et la reconstitution¹. Léonard fut un artiste « en vertu d'un don spécifique » que la psychanalyse ne saurait expliquer, pas plus qu'elle ne saurait ramener l'activité artistique aux pulsions psychiques. Il n'y a pas de *Kunst Trieb*, thèse toujours maintenue par Freud qui s'avère toujours attaché au sujet.

Dans un texte plus tardif, « Constructions dans l'analyse » (1937), Freud établira un parallèle entre l'archéologue cherchant à excaver le passé et l'analyste cherchant à faire réapparaître ce qui a été refoulé par le patient². Mais le parallèle s'arrête rapidement en raison de la différence des objets et des rapports. Plus fructueuses sont les « constructions » proposées par l'analyste mettant en jeu la vérité subjective par le biais de diverses formations de l'inconscient chez l'analysant. C'est au niveau de la l'expression de la vérité subjective sous-tendue par une position, qui ne peut, rappelle Freud, être d'autorité chez l'analyste, que le parallèle entre reconstitution et construction est pertinent.

Sur le plan psychanalytique *stricto sensu*, et de façon provisoire car ils sont susceptibles d'être remis en cause par toute autre découverte ultérieure, les résultats de l'investigation freudienne permettent, de situer Léonard dans la catégorie des névrosés obsessionnels, aux côtés de l'Homme aux rats, ce jeune patient de Freud³. Aux côtés d'Ernst Lanzer, Léonard devient un cas construit par, et au cours de l'analyse, à travers l'activité scripturaire, plus qu'un homme réel⁴. Tous deux sont des « figures-limites de l'humaine condition en dehors desquelles celle-ci ne saurait plus être désormais pensée⁵. » Toutefois, Léonard est aussi un artiste sur lequel la psychanalyse peut porter un jugement esthétique réfléchi dont l'étude du *Moïse* de Michel-Ange a dressé le cahier des charges, tandis que le portrait qu'elle en dresse permet de redéfinir l'exercice biographique distinct tant de la pathographie que de l'hagiographie.

1. Dans une lettre à Jung, Freud prétendra avoir rencontré la contrepartie moderne névrotique de Léonard (cité par Peter GAY, *Freud : une vie*, op. cit., p. 312.

2. Sigmund FREUD, « Constructions dans l'analyse » *Résultats, idées, problèmes*, II, op. cit., p. 277.

3. Voir Sigmund FREUD, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (L'homme aux rats) », *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 199-262. La névrose obsessionnelle se caractérise à l'époque par des compulsions, des idées obsédantes, des rituels privés, des ruminations mentales, des inhibitions à la pensée et à l'action.

4. Se retrouve la définition de J.-F. Chiantaretto de l'étude de cas comme « outil princeps de la vérification et de la démonstration de la pertinence scientifique/thérapeutique de la psychanalyse. » *L'écriture de cas*, op. cit., p. 11. L'analyste remarque qu'à partir du cas de l'Homme aux rats (1909), il n'existe plus de séparation entre histoire de malade, histoire de traitement et théorie.

5. Henri REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, op. cit., p. 267.

Ayant présenté dans le « processus de développement de Léonard, une telle division de sa vie et l'explication de ses oscillations entre l'art et la science » (269), Freud s'interroge : a-t-il écrit « un roman psychanalytique » ? Certes, il a « succombé à l'attraction qui émane de ce grand homme énigmatique » (269), mais quel est l'apport de la psychanalyse à l'exercice biographique ? Ou plutôt, comment le renouvelle-t-elle en profondeur ? Comme le biographe, la psychanalyse dispose des données biographiques, (le hasard des événements, les influences du milieu, les réactions de l'individu telles qu'elles sont relatées de façon nécessairement incomplète), soient les signifiants de l'Autre, mais à la différence du biographe, en « [s]'appuyant sur sa connaissance des mécanismes psychiques, elle cherche dès lors à sonder, de façon dynamique, à partir de ses réactions, l'être de l'individu, à dévoiler ses forces pulsionnelles psychiques originelles, ainsi que leurs métamorphoses et développements ultérieurs » (271). La psychanalyse élabore une grammaire du sujet à partir de ses concepts et par leur intermédiaire, qui trouve son déploiement dans la narration-reconstitution d'une vie soumise aux aléas et aux contraintes du réel. Tel est son apport au genre biographique : elle explore non ce que *fut* l'individu, mais ce qu'*il fut* à partir d'une connaissance nourrie par la théorie et la clinique du sujet ; elle situe un individu dans le groupe des individus ; elle n'héroïse pas plus qu'elle ne pathologise, elle explore ce qui fit la dignité d'un être. Lorsqu'elle échoue, c'est en raison de ces lacunes qui sont le fait du sujet et qui doivent être acceptées dans leur dimension signifiante, comme le montrait « Le Moïse de Michel-Ange » à partir de la dissonance de l'œuvre.

Toutefois, l'« enquête psychanalytique » demeure impuissante à « faire comprendre la nécessité par laquelle l'individu n'a pu devenir que ceci et rien d'autre » (271). La psychanalyse rejette le déterminisme existentiel car il existe chez tout homme « un degré de liberté qu'on ne peut plus réduire psychanalytiquement » (273). Léonard a en effet été le seul à répondre comme il l'a fait à une situation somme toute banale d'enfant adultérin élevé par sa ou ses mères, et à user de mécanismes psychiques communs à tous les hommes. Lui seul a soustrait la majeure partie de la libido au refoulement par sublimation en avidité de savoir ; un autre aurait pu souffrir d'inhibition. Ce penchant au refoulement et à la sublimation lui sont donc tout à fait particuliers, « individuel[s] », comme Freud l'établira théoriquement dans sa *Métapsychologie*.

L'éthique de la psychanalyse consiste en l'occasion à respecter le hors sens du sens, le hors sens du sujet, à peser le quantitatif et à s'arrêter à cette pesée car toute explication l'excédant ne pourrait être que biologique, possibilité que Freud n'écarte pas, mais dont il précise il ne s'agirait plus de psychanalyse, mais de biologie. « Comme le don artistique et la capacité de réalisation sont en rapport intime avec la sublimation, force nous est de

reconnaître que l'essence de la réalisation artistique est elle aussi, psychanalytiquement inaccessible » (273-275) conclut-il. Au regard des biographies, des pathographies ou des portraits littéraires rédigés dans le dernier tiers du XIX^e siècle¹, le « roman psychanalytique » freudien apparaît novateur, au point qu'il n'est pas interdit de penser qu'il contribue à frapper d'impossibilité ou d'obsolescence ces genres anciens et respectables. Ce qui pose par avance, la question de l'exercice biographique postfreudien.

Qu'est-ce qu'un artiste ? Sans doute un sujet sublimant, mais l'analyste n'en sait, n'en dit pas plus — ce que lui reprochera Lacan dans le *Séminaire VII^e* —, trouvant son point d'achoppement dans ce point de hors sens subjectif. Destin possible de la pulsion, la sublimation est certes le concept qui manquait à Freud dans « La Création littéraire et le rêve éveillé », mais elle ne répond pas à la question qui l'a longtemps taraudé : d'où vient le don littéraire ou artistique ? Ayant compris l'inanité de la question, Freud se tourne vers ses manifestations dont la sublimation, élévation d'un signifiant à « la dignité de la Chose » selon Lacan (*S VII*, 133). Mais le don ne se résout dans nulle théorie. Au plus, la psychanalyse peut-elle « prouver l'interdépendance des événements extérieurs et des réactions de la personne par la voie de l'activité pulsionnelle » (275), c'est-à-dire énoncer comment le petit d'homme se branche sur l'Autre du langage et comment le hasard se noue à la nécessité psychique, pour chaque individu de façon unique. Lacan le dira simplement : « le grand secret de la psychanalyse, c'est qu'il n'y a pas de psychogenèse » (*S III*, 15). Ni de l'artiste, ni du quidam. Il n'y a que reconstitution hypothétique, empruntant la voie littéraire avec ses limites. Et Freud ne reviendra jamais sur son « Souvenir d'enfance ».

En rendant compréhensibles « les manifestations et les limitations » de l'art d'un artiste, la psychanalyse contribue dès lors au jugement esthétique en l'infléchissant vers la figure du créateur. Seul un homme comme Léonard a pu peindre la Joconde, « comme si la clé de toutes ses réalisations se trouvait enclose dans la fantaisie infantile du vautour » (275). On reconnaîtra l'image du donateur du tableau, qui s'est transformée en image originaire et pourtant infigurable, reconstruite par Freud, et se déployant dans toute l'œuvre, avant d'irradier tout l'art italien (211). La psychanalyse ne trouve au bout de la quête qu'un *Rosebud*, toujours incertain, soumis à révision. La certitude en la matière appartient au paranoïaque, et toute biographie comme toute étude de cas ne saurait être que provisoire. Quant

1. José-Luis DIAZ, *L'homme et l'œuvre*, Paris, PUF, coll. « Littéraires », 2011.

2. Dans le séminaire sur l'éthique, Lacan souligne la « prudence singulière » de Freud pour définir la sublimation et lui reproche un texte « très faible » ne l'évaluant qu'à travers ses effets mercantiles : « le résumé que nous donne Freud de ce qu'est la carrière de l'artiste est quasiment grotesque » (*S VII*, 279). En faisant de l'œuvre la mise en belle forme du désir interdit, Freud écarte le problème de la création.

aux historiens de l'art comme M. Shapiro qui reprocheront à Freud de s'être appuyé sur une traduction erronée, ce qui donnera lieu à une polémique comme en ont les spécialistes enfermés dans leur discipline¹, il convient de voir qu'il n'y a en fait nul dialogue possible entre les partisans du signifié et celui du signifiant.

Faut-il alors se choquer d'une recherche soulignant l'importance des années d'enfance, lorsque le sujet se noue à l'Autre, et accordant au hasard de la constellation parentale « une influence si décisive sur le destin d'être humain » (275) ? Est-on nécessairement le fruit du désir inconscient de ses géniteurs ? La réponse freudienne est nette : « tenir le hasard pour indigne de décider de notre destin, ce n'est rien d'autre qu'une rechute dans la conception pieuse du monde, dont Léonard lui-même prépara le dépassement en écrivant que le soleil ne se meut pas » (275-277). Refuser la détermination inconsciente est une régression faisant repasser le sujet dans le registre d'un déterminisme pire encore où sa cause, énonçable, est détenue par Dieu ou ses succédanés, ou, à l'époque actuelle, par la génétique. C'est également une façon de nier notre blessure narcissique de nous découvrir seuls au monde et de refouler le hasard (biochimique) ayant présidé à notre naissance, hasard « qui est sans rapport avec nos désirs et nos illusions » (277). Réinstaller une cause originaire ou un dieu, c'est montrer peu de respect à la nature « pleine d'innombrables raisons qui n'ont jamais accédé à l'expérience », écrit Freud en citant Léonard. C'est faire montre d'un irrespect de l'insu, de l'indicible et du non-créé, et par ricochet, un irrespect du créé en voulant absolument le déterminer. De nouveau, Freud se fait le défenseur d'un humanisme engagé, et conclut : « chacun de nous, êtres humains, correspond à l'une des tentatives sans nombre dans lesquelles ces *ragioni* de la Nature se fraient une voie vers l'expérience » (277). Cette émouvante réflexion affirme l'irréductible singularité de tout un chacun, que la psychanalyse se met en demeure éthique de repérer et de défendre contre toute illusion, contre tout rabaissement fût-il sous le masque de la glorification. En prenant ses références éthiques chez Sophocle et en faisant d'Antigone, la gardienne de « la valeur unique » de l'être de Polynice (*S VII*, 325) quelques années plus tard, Lacan s'inscrit dans la continuité de Freud. À travers la référence au signifiant détenant cette valeur, Lacan énonce l'irréductible singularité du sujet que Freud désigne comme « *ragioni* » : leur éthique est la même, elle consiste à maintenir cette singularité dans la cure, à la fonder dans leurs écrits. C'est dans cet attachement au singulier que la psychanalyse rejoint la littérature, mais elle le fait selon ses propres voies.

1. Voir un résumé dans la « Préface », *Un Souvenir d'enfance*, op. cit., p. 26-30.

La question de la biographie se voit ainsi renouvelée lorsque la psychanalyse la descelle de tout déterminisme et de toute psychogenèse pour mettre le biographe devant l'énigme de l'artiste. Cette énigme s'incarne dans les productions signifiantes, quelles qu'elles soient, dans les œuvres, et surtout dans leurs détails dissonants. Elle relève d'une construction signifiante visant à repérer la singularité d'un branchement sur l'Autre, d'un rapport au langage. Ce rapport mène à une éthique.

Le trouble désir biographique : Goethe, encore

Freud reviendra une dernière fois sur la question de la biographie, celle du sujet et celle de notre rapport à la figure du grand homme dont on fait la biographie, c'est-à-dire aussi de tout un chacun, dans l'allocution à de la remise qui lui est faite du « Prix Goethe 1930¹ ». Ses propos résument son intérêt constant pour cette grande figure romantique et soulignent non plus les dissimulations littéraires, mais bien l'impossibilité d'énoncer pleinement la vérité subjective.

De nouveau, le chemin freudien croise la figure goethéenne sur un mode défensif : évoquant le prix dans sa lettre du 26 juillet 1930 au Dr Alfons Paquet, Freud écrit : « [Ma fille va] vous lire quelques lignes traitant des rapports de Goethe avec la Psychanalyse et elle défendra les psychanalystes eux-mêmes contre l'accusation d'avoir, par leurs investigations sur la personne du grand homme, attenté à la vénération qu'on lui doit². » Le 16 septembre 1930, dans une lettre à Ferenczi, Freud souligne que les résistances à la psychanalyse n'ont pas diminué avant de conclure qu'« il nous faut payer cher le prix Goethe³ ».

À l'inverse de bien des contemporains freudiens, Goethe n'aurait pas rejeté la psychanalyse « avec hostilité » car il s'en est « rapproché sur bien des points, et il avait par sa propre intuition, découvert bien des choses que nous avons pu confirmer depuis lors » (183). Il avait ainsi découvert « la force incomparable des premiers liens affectifs de l'enfant » (183), le « contenu de la vie onirique » qu'il « cerne de ces mots si évocateurs » (182). Il fut l'héritier d'Aristote qui pensait que le rêve est la poursuite dans le sommeil de la vie de l'âme. Personne n'étant parfait, il n'a pas résolu « l'énigme de la déformation du rêve » (183), laquelle revient à Freud. Goethe a même été un proto-analyste auprès de Mme Herder en lui faisant exprimer ses arias,

1. Freud a reçu ce prix pour son œuvre, mais sa fille Anna ira prononcer son discours. Voir « Prix Goethe 1930 » (1930), *Résultats, idées, problèmes, II, op. cit.*, p. 183. Toutes les références renvoient à cette édition.

2. Sigmund FREUD, Lettre du 26 juillet 1930, *Correspondance, op. cit.*, p. 434.

3. Sigmund FREUD, Lettre à Ferenczi du 16 septembre 1930, *Correspondance, op. cit.*, p. 437.

avec une volonté thérapeutique et un résultat pacifiant. Comme Platon, il a également reconnu Éros dans toutes ses manifestations sans distinction. Ses « affinités électives » constituent un rapprochement dont témoigne la psychanalyse. Devant un tel annonciateur, la psychanalyse aurait perdu le droit d'analyser Goethe, car c'est « rabaisser ce grand homme au rang d'objet de la recherche psychanalytique » (184). Se retrouvent les objections clôturant l'étude sur Léonard de Vinci, lesquelles semblent toujours actuelles. Or nous tolérons des biographies, souligne Freud. Que peuvent-elles nous apporter ? Quelle est donc la véritable fonction d'une biographie ? Elle ne saurait se proposer d'élucider « l'énigme du don merveilleux qui fait l'artiste » (184), elle ne saurait nous aider à mieux concevoir la valeur et l'effet de ses œuvres dès lors qu'elle s'apparenterait à une psychogenèse ou qu'elle séparerait le créateur de ses créations. Pas plus qu'il n'y a de savoir *a priori* sur l'acte artistique, il n'y a de savoir *a priori* sur la réception, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet a rapport au signifiant, thèse déjà énoncée dans « Le créateur littéraire et le rêve éveillé ». L'éthique de la psychanalyse consiste à accepter cette impossibilité en l'utilisant pour redéfinir la réception des œuvres, mais également notre rapport à la biographie.

Malgré tout, la biographie « satisfait en nous une forte exigence » (184), celle de l'identité et de l'authenticité. Qui était Shakespeare par exemple ? On sait qu'il s'agit là d'une grande question¹ freudienne à laquelle la réponse est iconoclaste. Jusqu'à la fin de sa vie et en dépit de réfutations sérieuses, Freud maintiendra qu'Edward de Vere, comte d'Oxford, avait rédigé les textes attribués à William Shakespeare, et défendit cette thèse contre Ernest Jones et James Strachey, son traducteur anglais, sans lui donner d'explication convaincante. P. Gay remarque fort justement que cette obstination n'a d'équivalent que celle mise à faire de Moïse un Égyptien, mais pour lui, le cas est entendu : au terme d'un développement aussi passionnant qu'érudit, il suggère que Freud aurait résolu les énigmes de l'univers psychique y compris l'énigme Shakespeare pour se faire aimer de sa mère². Cette psychologisation habituelle dans la culture américaine, n'est à son tour guère convaincante, et n'explique ni la spécificité du cas Shakespeare ni l'obstination de Freud. Nous avons beau avoir les œuvres du Barde, il nous manque une biographie, peut-être par « désir de rendre un tel homme humainement aussi proche de nous » (184). Si tel est le cas, l'impératif biographique naît du besoin d'ajouter le grand homme à la liste de nos « pères, maîtres, modèles » (184). On sait que la question du père en

1. Question toujours actuelle, voir L. TASSINARI, *John Florio Alias Shakespeare*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016 ; Daniel BOUGNOUX, *Shakespeare, le choix du spectre*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.

2. Voir Peter GAY, *Reading Freud*, New Haven, Yale UP, 1990, p. 5-53.

psychanalyse est celle de sa mort, et que la figure de dieu est le succédané le plus commun au refoulement de son parricide. C'est dans la perspective d'un dieu (imaginaire), qu'il faut situer le besoin d'ajouter le grand homme à la liste de nos héros collectifs¹. Mais la biographie à visée panthéonisante laisse en outre échapper un « aveu » : « réduire la distance » qui nous sépare du grand homme, c'est le « rabaisser » (185). Connaître ses défauts, c'est en faire un père envers lequel nos rapports sont « ambivalents » car notre vénération couvre notre révolte et notre hostilité. Tel est au fond l'aveu ultime de la tentation biographique : faire déchoir le grand homme à une position où nous jouons nos rapports à la figure paternelle. Cette vérité est déplaisante, mais il faut néanmoins la prendre en compte dans toute biographie, en interrogeant le désir qui l'a produite, comme dans toute lecture d'une biographie, en interrogeant pareillement notre désir biographique. Les deux mettent en jeu l'ambivalence qui est la nôtre devant toute figure paternelle, ambivalence généralement masquée et qu'il ne convient pas de sonder ou même, de remettre en cause².

Le désir biographique ainsi redéfini, la psychanalyse peut apporter des éclaircissements introuvables autrement. Comme l'a fait Freud dans *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, elle peut repérer des concordances « dans l'ouvrage qui se tisse entre les dispositions pulsionnelles et les expériences vécues et les œuvres d'un artiste » (185). Elle permet de mettre en évidence le sujet basal, vierge de toute inscription, croisant le réel pour donner l'œuvre. Elle apporte donc des lumières à la connaissance d'un grand homme et fait comprendre la valeur de son œuvre. Elle nous permet de porter un jugement éthique et esthétique éclairé ou « juste » au sens jensénien.

Goethe montre quant à lui que le processus ne saurait être total car s'il a beaucoup avoué, il a beaucoup caché. Il fut un écrivain prolixe, et « un homme qui se dissimulait soigneusement » (185). On pourra arguer que la psychanalyse a démontré sa capacité à remplir les blancs et à traduire en termes conscients l'inconscient des poètes : Goethe lance de la vaisselle sous les rires de ses voisins, rejette l'arrivée de son frère susceptible de le priver de la tendresse exclusive de sa mère ; Michel-Ange exprime des reproches à Jules II dans le tombeau qu'il sculpte en sa mémoire ; et la liste

1. Qu'est-ce qu'un grand homme, se demande Freud, sinon celui qui occupe la place du père primitif et en accepte le destin ? Voir *Moïse et le monothéisme*, op. cit., p. 144-150.

2. C'est ainsi que plus récemment, le genre biographique a connu une inflexion : les sujets ne sont plus élevés par un processus d'idéalisation, mais ouvertement rabaisés : on opposera les exemples de la très hagiographique biographie de Catherine CLÉMENT, *Vies et légendes de Jacques Lacan* (1984), Paris, LGE, 2000, à la biographie à charge d'Élisabeth ROUDINESCO, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993.

est longue. Il n'en demeure pas moins que la psychanalyse bute sur un point indicible dans le langage entendu comme énonciation de vérité, *a-léthéia* (a copulatif et privatif). Et Freud conclut par une citation de Goethe destinée à éclairer ses propos : « Le meilleur de ce que tu sais, / Tu ne saurais, pourtant, le dire aux écoliers. »

Il existe un point de butée dans la transmission qui est celui du langage. Si la biographie a également pour but de transmettre quelque chose de son sujet pour l'inscrire dans une tradition, dans un destinal (plutôt que dans un destin), elle achoppe nécessairement sur l'impossible d'une énonciation pleine et entière. Dans cette perspective, la psychanalyse ne peut que montrer la nécessaire incomplétude de toute biographie. Elle montre de surcroît que le besoin de biographie est un besoin ambivalent : sur la figure du grand homme nous rejouons notre rapport au père. Nous ne pouvons alors que témoigner de ce que nous sommes, de la façon dont pour nous s'est joué ce rapport, sans oublier que ce rapport est plastique, évolutif, car inscrit dans l'histoire.

Freud a repensé l'exercice biographique, dans son projet comme dans ses impasses et ses limites. Ayant écarté la tentation du déterminisme psychique et de la psychogenèse, le « roman psychanalytique », appelé à concurrencer la biographie, s'inscrit dans le destinal, se rédige à partir d'une position où le rapport nécessairement ambivalent du biographe à la figure paternelle est mis au travail dans le déploiement de la biographie. Semblable rapport, propre à la psychanalyse, s'applique également à tout écrivain ou artiste que l'universitaire étudie, fût-ce sous la forme d'une approche symptomale, d'une confiance mesurée envers les représentations véhiculées par l'histoire ou la tradition, fût-ce aussi sous la forme d'une interrogation de son désir d'en savoir plus sur son sujet d'étude.

Quelle biographie pour la modernité ? Dans la première moitié du xx^e siècle, J.-L. Diaz note la résistance du genre biographique dans la culture courante en parallèle à la « multiplication des stratégies tendant à réduire l'Homme à la portion congrue en littérature et en critique¹ », cette dernière étant illustrée en France par Valéry et Blanchot. Elle trouvera son acmé dans les années 1970 où triomphe le paradigme formaliste et les positions antihumanistes du structuralisme formaliste. Cependant, si Barthes déclare la « mort de l'auteur² » en 1968, Diaz note que le paradigme de la critique biographique se trouve relayé au sein de la nouvelle critique grâce à la psychanalyse et la psychocritique. Toutefois, ces deux dernières approches

1. José-Luis DIAZ, *L'homme et l'œuvre*, op. cit., p. 218.

2. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 62. Barthes condamne la notion paternalisante de l'auteur — position que n'aurait pas reniée Freud. La suite de l'article évoque l'absentement et l'éloignement de l'auteur devenu instance théologique dont la lecture plurielle doit se libérer.

n'ont plus rien de commun avec le paradigme biographique introduit par Sainte-Beuve au XIX^e siècle, dans lequel, ou plutôt contre lequel s'inscrivait Freud. La psychanalyse marque un tournant dans la conception et la rédaction de l'exercice biographique parce qu'elle infléchit la signification du mot sujet, élevant tout homme à la dignité de « *ragioni* ».

CHAPITRE III

Les analyses littéraires de Freud : pour une autre histoire de la littérature

L'œuvre d'art possède une fonction éducative : le *Moïse* de Michel-Ange enseigne ainsi que la contention des passions est l'acte supérieur par excellence. L'éclairage de l'art et de la littérature sur l'expérience subjective demeure l'une des visées de l'entreprise freudienne, une autre étant de fournir par l'entremise de la psychanalyse de stimulantes analyses littéraires et esthétiques. Freud n'a pas pour objectif initial de formuler une autre critique littéraire, mais l'objectif s'atteint « de surcroît », ou comme l'écrivait Freud, « comme un gain marginal¹ », tandis que l'analyste montre une pensée extrêmement rigoureuse, attentive à toute objection. Dans cette perspective, les personnages et les genres littéraires sont appelés à éclairer la psychanalyse, mais également à écrire autrement l'histoire littéraire lorsque Freud se tourne vers eux principalement à partir des années 1910.

La vérité des personnages littéraires

« Le thème des trois coffrets »

Selon H. Rey-Flaud, le « témoignage de *Gradiva* » atteste que « la fiction poétique est régie par la même “contrainte symbolique”² que les autres productions de l'esprit humain [...] qui fait d'elle un espace élu pour mettre la théorie [...] à la question³. » Dans « Le thème des trois coffrets⁴ », court texte de 1913, le *Marchand de Venise* et le *Roi Lear* sont convoqués au titre de « porteurs d'une

1. « L'élimination des symptômes de souffrance n'est pas recherchée comme but particulier, mais elle se produit, l'analyse étant effectuée conformément à la règle, en quelque sorte comme un gain marginal. » Sigmund FREUD, « Psychanalyse » et « Théorie de la libido » (1922), *Œuvres complètes XVI*, PUF, 1991.

2. Il s'agit d'une citation de Lacan du « Séminaire sur *La Lettre volée* ».

3. Henri REY-FLAUD, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, op. cit., p. 16-17.

4. « Le thème des trois coffrets » paraît d'abord dans *Imago*, t. II, 1913.

vérité articulée en amont de la théorie qui énonce que la femme supporte pour l'homme la figure d'une mort symbolique qui est la condition de la vie¹. » Freud repère en outre l'existence d'un véritable invariant structural : le texte littéraire énonce la même chose que le mythe tout en donnant au lecteur accès au contenu inconscient du mythe à son insu².

Freud repère en effet dans les deux pièces shakespeariennes un double renversement : renversement de la mort en amour, et de la nécessité de mourir en choix du destin. Le choix que doit faire Bassanio entre trois coffrets dans *Le Marchand de Venise* est un thème ancien où un homme choisit en réalité entre trois femmes, comme le montre également le roi Lear, qui effectue un choix entre trois femmes présentées comme ses filles en raison de sa vieillesse, signale Freud, ou encore Pâris. Et si l'homme choisit nécessairement la troisième, c'est que derrière sa beauté et son mutisme, se cache la déesse de la mort en vertu d'une projection selon laquelle « les qualités qu'une divinité octroie aux hommes lui sont attribués à elle-même³ ». Il s'agit donc d'un déplacement, et Freud poursuit : si la troisième est la déesse de la mort, alors les autres sont les Parques. C'est ainsi que Lachésis représente le hasard du destin, « le fait de vivre », qu'Atropos est la mort et Clotho, le sens des fatales dispositions innées. Il existe toutefois une « contradiction » puisque la déesse de la mort est également la déesse de l'amour ou de la beauté (98). Pourquoi remplacer nécessairement, à travers le choix forcé que chaque sujet effectue malgré lui, précise Freud (91), la déesse de la mort par la déesse de l'amour ? Freud y reconnaît une « formation réactionnelle⁴ » : aux Moires qui signifient leur mortalité aux hommes, les hommes ont substitué la déesse de l'amour, par révolte contre le destin (99). Grâce à leur imagination leur offrant le moyen de réaliser ce que la vie ne permet pas, ils ont remplacé la déesse de la mort par la déesse de l'amour qui « lui était autrefois identique » (99). En témoigne la mythologie où Aphrodite n'était pas à l'origine distincte de Perséphone. Comme toute formation de l'inconscient, la plus belle a gardé certains traits de la mort « qui touchent à l'inquiétante étrangeté » (100), trait par lequel se devine la plus létale en arrière-plan.

Solidairement à cette substitution, s'effectue un renversement voyant l'homme choisir la mort à la place de sa nécessité⁵, choix qui marque en

1. Henri REY-FLAUD, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, op. cit., p. 18.

2. Voire au double insu de l'auteur et du lecteur, précise Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 84.

3. Sigmund FREUD, « Le Thème des trois coffrets », *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 95. Toutes les références renvoient à cette édition.

4. Attitude ou habitus psychologique de sens opposé à un désir refoulé et constitué en réaction contre lui selon le *Vocabulaire de la psychanalyse* de LAPLANCHE et PONTALIS, Paris, PUF, 1967.

5. « Choix est mis à la place de nécessité, fatalité » (p. 100).

fait le « plus grand triomphe de la réalisation de désir » (100). C'est donc en immortel que l'homme choisit la plus belle des femmes, niant tout simplement sa finitude et réduisant son existence à un rêve, comme le montrent les vicissitudes du roi Lear¹. Certes, la pièce a le sens évident d'une invitation à jouir de ses biens de son vivant tout en se gardant de prendre les flatteries pour argent comptant, en donnant, par exemple, son royaume à deux ingrates. Mais le poète n'est pas là pour « donner des leçons » (101), précise Freud. La littérature n'est pas didactique : la ramener à l'exposé d'une morale, ou d'une alliée de la philosophie morale, c'est en manquer l'essence, ce par quoi la littérature nous touche, nous « poigne » dirait Barthes². Si la pièce de Shakespeare produit tant d'effet, c'est pour une toute autre raison : Lear est un vieillard mourant, qui ne « veut pas renoncer à l'amour de la femme », mais « se faire dire à quel point il est aimé » (102), d'où le partage de son royaume à ses flatteuses de filles ... au prix de sa perte. Il est une figure de l'humaine condition refusant de se plier à la nécessité du trépas. Et lorsqu'il porte le cadavre de Cordélia, Freud y voit le renversement à travers lequel l'homme nie la mort car c'est bien plutôt la jeune femme qui porte son père ; elle est en effet la « déesse de la mort qui emporte du terrain du combat le héros mort » (102). Le roi Lear a cherché à ressaisir l'amante sur le modèle maternel précise Freud, il sera emporté par « la silencieuse déesse de la mort » (103).

Pour Freud, Shakespeare s'en est retourné au mythe primitif des Moires pour en retrouver le sens poignant. Il faut donc se livrer à un double renversement pour retrouver celui-là et voir en Lear un simple homme niant la mort et la fatalité sous le couvert de l'amour et du choix. Ce renversement est celui que nous avons tous effectué, non sans substituer également la morale du « jouir de la vie » à la « sagesse antique ». Cette dernière, qui s'entr'aperçoit sur scène à travers ce renversement, conseille de « renoncer à l'amour, de choisir la mort, de se familiariser avec la nécessité de mourir » (102). Telle est la sagesse que le Barde a retrouvée en reprenant la démarche supposée des créateurs de mythes, c'est-à-dire en revenant aux relations originaires et fondatrices du sujet à un objet, à une Chose originaire (*Das Ding*) qui va se scinder en deux, amour et mort, Aphrodite et Perséphone. Et sans doute sa sagesse nous touche-t-elle avec un peu trop d'acuité puisque nous lui substituons notre volonté de jouissance.

1. Voir l'analyse filée que fait Lacan dans le *Séminaire VII* où Lear fonctionne comme l'envers dérisoire d'Œdipe, tous deux renonçant au service des biens et aux devoirs royaux (*S VII*, 352) pour franchir la limite de l'entre-deux-morts. Un « seul est trahi » (353), Œdipe qui est « irréductible jusqu'au terme, exigeant tout, n'ayant à rien, absolument irréconcilié » (358).

2. « Le *punctum* d'une photo c'est ce hasard en elle qui me point (mais aussi me meurtrit, poigne) », Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 49.

Freud effectue ici une double subversion de la psychanalyse et de la littérature ainsi que le rappelle Rey-Flaud : « À ce moment, c'est le texte qui interroge la théorie ramenée à ce qu'elle est : une mise en forme des matériaux livrés par la clinique¹. » Par un troisième renversement, Freud se met à l'écoute du savoir supposé sujet du texte. Pour H. Rey-Flaud : « Seule cette position qui renverse la relation ordinaire de maîtrise entre la lecture critique et le texte au profit de celui-ci peut prétendre à être légitimement reconnue comme "analytique"². » Toutefois, il est à noter que cette position est rare chez Freud, lequel préfère élaborer un dialogue entre la littérature ou l'art et la psychanalyse, comme le montrent les textes suivants.

La littérature au regard de la clinique

« Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique »

Selon P.-L. Assoun, le thème ou le motif (*Motiv*) est un « générateur de ré-écriture, une matrice et un moteur des œuvres. [...] ce qui *se trame dans les textes* et ce qui donne accès à *la trame des textes*³. » Freud construit un rapport à la littérature nourri des thèses psychanalytiques, mais le plus souvent il convoque la littérature au regard de la clinique pour explorer la condition du sujet de l'inconscient en vertu du savoir inconscient dont elle est porteuse à travers ses personnages. Tel est le cas de « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique⁴ » où la clinique des sujets ayant des prétentions à l'exceptionnalité l'entraîne vers l'étude de personnages littéraires et plus particulièrement dramatiques. Freud utilise la notion dramaturgique de caractère⁵, mais il serait réducteur de penser les rapports entre la psychanalyse et le théâtre⁶ sur le mode d'une instrumentalisation : la psychanalyse ne cherche pas à psychologiser le texte mais à repérer « le point obscur qui rend possible l'illusion et à en désigner le ressort⁷ ».

« Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique », s'éclaire d'un texte longtemps inédit de Freud, « Personnages

1. Henri REY-FLAUD, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, op. cit., p. 18.

2. Henri REY-FLAUD, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*, op. cit., p. 18.

3. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 85.

4. « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique » est d'abord paru dans *Imago* en 1915-1916.

5. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 91.

6. Jean FLORENCE, « Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2/2009, p. 201-217 ; et « Poétique théâtrale et esthétique freudienne », *Insistance*, n° 2, 2006, p. 39-46.

7. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 92.

psychopathiques à la scène¹ ». S'offrant comme une révision de la catharsis aristotélicienne, il s'agit du seul texte explicitement consacré par Freud aux effets du théâtre sur le spectateur. Depuis les débuts de la réflexion freudienne, le théâtre contribue à l'élaboration de la théorie et permet à Freud de penser sa pratique. Rapprochant le déroulement de la cure de celui de la tragédie, Jean-Michel Vivès a récemment commenté ce texte initialement publié en 1942² et traduit en français quelques décennies plus tard³ traitant de l'économie du plaisir et de la jouissance dramatique à travers l'exploration du degré acceptable des manifestations pathologiques sur scène. Freud propose une explication « plus détaillée » de la catharsis en considérant qu'elle ouvre « le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect⁴ », comme c'est le cas du comique et du trait d'esprit. Freud commence par noter que la participation du spectateur au spectacle dramatique est à voir sous l'angle du « jeu-du-spectacle » (*Schauspiel*) et qu'elle occupe la même fonction pour l'adulte que le jeu pour l'enfant. Tout comme le jeu permet à ce dernier de voir son attente d'égaliser l'adulte satisfaite, le spectateur veut être un héros. Le couple « auteur-acteur » lui en donne la possibilité en lui « permettant l'identification à un héros » (321). Le spectateur jouit de lui-même « comme un grand » *via* les combats du personnage héroïque sur scène.

Freud distingue ensuite le drame de la tragédie et de la poésie lyrique, révisant au passage les catégories dramatiques. Issu d'actions sacrificielles mettant en jeu le bouc et le bouc émissaire, le drame a pour signification l'apaisement de « la révolte débutante contre l'ordre divin du monde qui a institué la souffrance. Les héros sont avant tout des rebelles envers Dieu ou envers quelques chose de divin » (322). Mais pour le spectateur ordinaire, le

1. Sigmund FREUD, « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, idées, problèmes*, tome 1, Paris, PUF, 1984, p. 123-129. Ce texte fut donné à Max Graf, le père du « petit Hans » en 1906, voir M. GRAF (1942), « Réminiscences du professeur Sigmund Freud », trad. fr., *L'Unebêvue*, supplément au n° 3, Paris, EPEL, 1993, p. 25. L'écriture de ces quelques notes aurait été provoquée par une déception de Freud éprouvée lors de la représentation d'une pièce d'Hermann Bahr (1863-1934), *Die Andere* (« Les Autres ») présentée à Vienne en novembre 1905.

2. Jean-Michel VIVÈS, « Personnages psychopathiques à la scène : un essai freudien de technique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 219-232. Voir également le commentaire de Mario LAVOGETTO, *Freud à l'épreuve de la littérature* (1985), Paris, Seuil, 2002, p. 403-404.

3. Il existe 4 traductions en français : celle de P. LACOUË-LABARTHE et J.-L. NANCY, *Digraphe*, n° 3, 1974, p. 63-69 ; celle de la *Revue française de psychanalyse*, 44.1 (1980) p. 179-184 ; celle qui est parue dans *Résultats, idées, problèmes*, tome 1, Paris, PUF, 1984, p. 123-129, reprise dans *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, PUF, 2006, p. 319-326 ; et celle de *L'Unebêvue*, supplément au n° 3, 1993, p. 9-14.

4. Sigmund FREUD, « Personnages psychopathiques à la scène », *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, PUF, 2006, p. 321. Toutes les références renvoient à cette édition.

drame fournit de surcroît « la propension mesquine à se laisser cependant apaiser temporairement par une satisfaction momentanée » (322) à travers la révolte de l'autre. Le drame a pour thème « tous les genres de souffrance à partir desquels il promet de procurer du plaisir à l'auditeur » (323), mais à quelles conditions peut-il confronter le spectateur à la souffrance tout en lui garantissant le plaisir esthétique de la représentation ?

Freud écarte d'emblée le spectacle de la souffrance physique¹ sauf si elle permet l'identification à ses dimensions psychiques comme c'est le cas dans le *Philoctète*, non sans remarquer et que « les auteurs d'aujourd'hui contreviennent » à la règle de compensation de la pitié et de la souffrance par « les satisfactions alors possibles » (323) ainsi que le montrent les drames d'Ibsen. Puis, il distingue ensuite plusieurs catégories du drame : la tragédie religieuse, la tragédie bourgeoise où le héros lutte contre la « communauté sociale humaine » (324) ; la tragédie de caractères montrant « le combat des hommes eux-mêmes [...] qui possède tous les caractères de l'Agon » (324) et dans laquelle les « personnalités hors du commun, [sont] libérées des limitations des institutions humaines, ce qui veut dire qu'elle doit avoir plus d'un héros » (324). Les frontières entre ces catégories n'étant pas étanches, ces types de drame peuvent connaître des degrés d'hybridité variables. Une autre catégorie est représentée par le drame psychologique, joué sur un tout autre terrain de combat, puisqu'il se situe « dans la vie d'âme du héros » où se déroule un « combat générateur de souffrance entre diverses motions, combat qui doit forcément se terminer » par la disparition « d'une motion, donc par le renoncement » (324). C'est là qu'il convient de situer les « tragédies d'amour » (324).

La dernière catégorie repérée par Freud est celle du « drame psychopathologique » fondé sur le conflit « entre une source consciente et une source refoulée de la souffrance auquel nous prenons part [en tant que spectateur] et d'où nous sommes censés prendre du plaisir » (324). Le conflit intérieur du héros se situe entre conscient et inconscient. Toutefois, la réussite du drame psychopathologique a pour condition « que le spectateur soit aussi un névrosé », ajoute Freud, « [c]ar c'est seulement au névrosé que la mise à nu et la reconnaissance en quelque sorte consciente de la motion refoulée peuvent procurer du plaisir au lieu de la simple aversion » (324). Ce paradoxe apparent s'explique par ceci que le refoulement ayant réussi chez le non-névrosé, ce dernier n'éprouve que de l'aversion devant ce combat entre motion consciente et motion refoulée. En revanche, le spectacle de la souffrance que procure au névrosé l'auteur du drame permet « une jouissance de libération, mais aussi de la résistance » (325). Le névrosé s'identifie à un héros partageant la même structure psychique et frappé d'un refoulement

1. La question de ce rejet se pose sans doute aujourd'hui.

similaire. Toutefois, et parce qu'il s'identifie à un sujet luttant contre une motion refoulée, sa propre résistance s'éveille devant ses motions refoulées. Pour soutenir ces affirmations quelques peu surprenantes, Freud cite *Hamlet*, le « premier de ces drames modernes » (325) montrant comment une motion refoulée cherche à se faire valoir chez le héros au point de le névroser en raison de la nature de la tâche qui lui est assignée. Hamlet n'est pas originellement névrosé : le devient lorsqu'il se voit enjoinde de venger le meurtre du père relevant chez lui du désir inconscient et refoulé. Hamlet se distingue par trois traits de caractères : il devient psychopathique au cours de l'action ; la motion qu'il refoule est universelle¹ ; et elle est largement dissimulée au spectateur : il faut que la motion « soit aussi peu sûrement reconnaissable qu'elle est peu clairement sommable, si bien que le processus s'effectue de nouveau dans l'auditeur avec une attention détournée et qu'il est saisi par des sentiments au lieu de s'expliquer les choses » (325). L'obscurité de la motion permet d'épargner la résistance du spectateur névrosé confronté à cette manifestation de son propre désir refoulé. Si ces conditions ne sont pas remplies, les personnages psychopathiques deviennent « aussi inutilisables pour la scène qu'elles le sont pour la vie » (326). La troisième condition est plus délicate, et, revenant quelques années après sur ses analyses de 1897, Freud commente : « Le conflit dans *Hamlet* est effectivement à ce point caché qu'il m'a fallu d'abord le deviner » (326). La réflexion prouve à tout le moins que la lecture attentive ou passionnée d'un texte, l'assiduité théâtrale ne font pas le bon analyste, lequel peut bien être berné par la présentation dissimulée de son propre désir inconscient. Ni le lecteur ni le spectateur ne sont préservés du pouvoir leurrant de la représentation ou du texte théâtral, mais seul celui qui s'est mis à l'écoute de son propre inconscient, via l'auto-analyse dans le cas de Freud ou la psychanalyse pour ses successeurs seront capables de comprendre le sens dissimulé d'Hamlet et de reconnaître dans « le névrosé universellement célèbre² » une trouble figure en miroir. Tel est le secret de la fascination qu'exerce la pièce de Shakespeare depuis sa création.

Dans le cas où le refoulement n'existe pas, l'auteur doit l'instaurer chez le non-névrosé, franchissant « un pas au-delà d'Hamlet », car si nous sommes confrontés à une névrose déjà constituée, dans la réalité, nous appelons le

1. « la motion refoulée fait partie de celles qui, chez nous tous se trouvent refoulées de la même manière et dont le refoulement fait partie des fondements de notre développement personnel alors que la situation vient précisément ébranler ce refoulement » (p. 325). Freud précise en citant *Emilia Galotti* de Lessing : « Avec ces deux conditions il nous devient facile de nous retrouver dans le héros ; nous sommes capables du même conflit que lui, car “qui dans certaines circonstances ne perd pas sa raison n'en a pas à perdre”. » (p. 325).

2. Sigmund FREUD, « De la psychothérapie », 1904, *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, PUF, 2006, p. 52.

médecin, et nous ne goûtons pas ce genre de personnage à la scène. Selon Freud, ce pas est périlleux et s'apparente à un « défaut » caractérisant dans la pièce de Bahr *Die Andere* où la double personnalité de l'héroïne, incapable de se libérer de sa dépendance envers un homme, est tout simplement incroyable. « Son cas ne peut donc devenir le nôtre », conclut Freud (326). Privé de la possibilité de deviner la motion refoulée, le spectateur voit s'élever sa résistance. Le succès des personnages psychopathiques au théâtre relève de deux conditions : l'art du dramaturge et le degré de névrose du public, deux conditions remises en cause à chaque représentation, à chaque texte : « la labilité du public et l'art de l'auteur consistant à éviter les résistances et à donner un plaisir préliminaire sont seuls à pouvoir déterminer la limite d'utilisation de caractères anormaux » (326). Il n'existe pas de martingale de la pièce à héros psychopathique réussie.

À travers une reprise des thèses de « La création littéraire et le rêve éveillé », Freud fonde l'identification théâtrale non sur le visible mais sur l'invisible du refoulement. Le désir dont le refoulement vacille se saurait s'énoncer brutalement ou trop clairement afin que l'auditeur se leurre en s'intéressant aux sentiments plutôt qu'à la nature du désir cherchant à s'énoncer. Se retrouvent les réflexions du manuscrit N de 1897 enrichies d'une mise en perspective avec le travail de la cure car Freud poursuit : « Par là est certes épargnée une part de la résistance, comme on le voit dans le travail analytique où, par suite d'une moindre résistance, les rejets du refoulé viennent à la conscience qui se refuse au refoulé lui-même. » (326). La clinique enseigne que le degré adéquat de dissimulation amoindrit la résistance, et trouve sa confirmation dans certaines tragédies ou certains drames¹. La catharsis dramatique réussit d'autant plus que le spectateur (*Zuschauer*)/auditeur (*Zuhörer*) voit son attention détournée, leurrée tout comme la cure progresse lorsqu'adviennent les rejets du refoulé plutôt que le refoulé. L'art dramatique a dès lors la possibilité « d'ouvrir le passage à des sources de plaisir ou de jouissance provenant de notre vie d'affect, tout comme on le fait dans le comique, le trait d'esprit, etc., pour des sources provenant du travail de notre intelligence, par lequel [au demeurant] nombre de ces sources ont été rendues inaccessibles » (321). Et il l'a d'autant plus qu'il se déroule sous le regard et l'écoute du spectateur/auditeur.

La leçon de « Personnages psychopathiques à la scène » n'est pas perdue lorsque Freud se tourne vers « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique ». Pourtant, c'est par sa forme que le texte de 1915-

1. Freud définit alors la tragédie comme « une action venant d'un conflit et cela doit contenir effort de la volonté, et résistance. » Sigmund FREUD, « Personnages psychopathiques à la scène », *art. cit.*, p. 9.

1916 retient d'abord l'attention. Dans ce véritable triptyque, la littérature occupe le volet central, à travers une véritable mise en abyme où elle se nourrit de la clinique avant de nourrir une réflexion exigeante sur la condition subjective moderne. Elle apparaît au cœur d'un dispositif nouant la clinique et la réflexion, et il n'est pas infondé d'en faire à la fois la maîtresse et la servante de la pensée psychanalytique.

De Gloucester à Macbeth en passant par les névrosés

Dans la première partie, « Exceptions », Freud commence par rappeler que c'est au caractère individuel qu'il faut attribuer les résistances à la thérapie. Le travail analytique consiste à amener le malade à renoncer à une jouissance proche et immédiate, à échanger « un plaisir immédiat contre un plaisir mieux assuré bien que différé » (106), soit à passer du principe de plaisir au principe de réalité¹. Toutefois, ce n'est pas la même chose de savoir quelque chose ou de se l'entendre dire par un autre et « le médecin assume le rôle de cet autre » (106). Il est placé, dira Lacan, en position d'Autre ou de sujet supposé savoir au début de l'analyse. Pour Freud, le médecin répète le processus éducatif nécessaire à travers cet allié précieux, « l'amour qui est le grand éducateur ». Par l'amour du prochain, l'homme se laisse éduquer pour s'épargner les châtements nés de sa violation des lois de la nécessité, pense Freud à cette époque². Toutefois, le renoncement qu'il demande au patient suscite des résistances à partir de la revendication par le patient d'être une « exception » (107), ou par sa conviction inébranlable dont les sources demeurent obscures. Il s'agit là de névrosés dont l'affection se rattache à un événement de la première enfance dont ils se savent innocents et qu'ils considèrent comme un préjudice injuste envers leur personne (108).

Les revendications à l'exceptionnalité de certains patients s'éclairent elles-mêmes des propos du (futur) Richard III de Shakespeare : « *since I cannot prove a lover, / To entertain these fair well-spoken days, / I am determined to prove a villain* » (I, 28-30). Ainsi que le complète mentalement le spectateur, la nature s'est grandement montrée injuste envers Gloucester, et il a droit à une compensation qui se traduira par l'injustice dont il fait preuve envers les autres. Le héros shakespearien exemplifie la blessure narcissique de tout homme, voire de certaines femmes qui estiment être dispensées de « tant d'obligations de la vie » (111) sur la même base. Elles considèrent avoir subi

1. Voir Sigmund FREUD, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » (1911), trad. J. LAPLANCHE, *Résultats, idées, problèmes* I, Paris, PUF, 1988, p. 135-143.

2. Voir l'analyse de la position ultérieure de Freud sur l'amour du prochain par Lacan dans le *Séminaire VII*.

un préjudice dans leur petite enfance (le futur *Penisneid*) qui les a mutilées. Freud n'a pas de peine à voir derrière cette prétention un reproche adressé à leur mère de les avoir fait naître femmes plutôt qu'hommes¹. Ces revendications à l'exception témoignent d'un refus de la castration touchant les hommes et les femmes, et c'est dans cette perspective que le travail analytique prend son sens².

Un autre cas est celui de « ceux qui échouent devant le succès » que Freud traite au chapitre II. Si la névrose naît d'un conflit libidinal entre les désirs et le moi auquel s'ajoute la privation, le manque réel de satisfaction, le médecin est surpris de voir que certains patients qui voient se réaliser un désir « profondément enraciné » (112) tombent alors malades. Tel est le cas de la jeune fille rebelle qui s'enfuit, mène une vie de patachon, finit par arriver à se faire aimer et à obtenir la reconnaissance d'un homme avant de détruire son ouvrage et de tomber malade mentalement, marquant son incapacité de tenir le rôle de l'Autre sexe auprès de son compagnon. Quant à l'homme qui avait espéré succéder à son maître et qui tombe dans la mélancolie devant cette succession enfin réalisée, il se montre incapable de tenir la position du père. Chez les deux sexes, quoique dans des situations différentes, « la maladie apparaît dès que le désir se réalise et [...] réduit à néant la jouissance qui eût dû résulter de cette réalisation » (113). Une première analyse permet d'éclairer la contradiction entre l'apparition d'une névrose et l'échec devant le succès, à condition de distinguer privation extérieure et privation intérieure³. Si l'objet de la satisfaction libidinale est supprimé dans la réalité, il y a privation extérieure renforcée par la privation intérieure. Cette dernière est issue du moi et conteste à la libido le droit de s'orienter vers les autres objets, ce qui suscite la névrose. La privation intérieure intervient après la privation extérieure.

Dans le cas de la maladie consécutive au succès, seule la privation intérieure a agi en se manifestant après l'arrivée de la satisfaction extérieure. Freud explique le phénomène par l'exaltation intérieure des investissements libidinaux transformant le fantasme toléré jusqu'alors en un « adversaire redouté » (115). Le déclenchement du conflit est lié à un changement extérieur réel et ce sont des forces émanant de la conscience morale (la *Gewissen*, soit

1. Sur la position féminine par rapport à la castration, voir Sigmund FREUD, « La féminité » (1933), *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 150-181.

2. Il le gardera jusqu'à la fin des écrits freudiens lorsque Freud évoque le « roc d'origine » qu'est la castration symbolique dans *Analyse avec fin et analyse sans fin*, p. 268.

3. Dans le *Séminaire IV*, Lacan définit la privation comme le manque réel d'un objet symbolique, la frustration comme manque imaginaire d'un objet réel (vouée à l'insatisfaction) et la castration comme le manque d'un objet imaginaire (qui résoudrait l'énigme de la différence sexuelle) (*S IV*, 37-38).

le futur surmoi) qui interdisent au sujet de jouir de sa réussite. Quelle est donc l'origine de ces tendances justicières qui surviennent à notre grande surprise pour obérer notre jouissance ? Pour l'examiner, Freud choisit « des figures créées par les grands poètes, ces connaisseurs profonds de l'âme humaine » (115) en se plaçant dans la perspective précédemment soulignée d'une littérature délivrant la vérité du sujet.

La première est celle de *Lady Macbeth*. Pourquoi ce « caractère qui semblait forgé du métal le plus dur » s'effondre-t-il ? (117) Shakespeare lui fait-il révéler la défaillance supposée propre à l'âme féminine, ou bien manifester une motivation plus profonde ? À ce stade, il est « impossible de se décider [...] dans un sens ou dans l'autre » (117). La piste contextuelle d'une pièce, concomitante à l'avènement du successeur d'Elizabeth, Jacques I^{er}, soulignerait la malédiction pesant sur la stérilité. Mais Shakespeare ne commente pas l'actualité ; ce serait réduire le dramaturge à un chroniqueur, ce qu'il n'est pas, même s'il a lu les *Chronicles* d'Holinshed. *Macbeth* n'est pas tant une tragédie de l'ambition que de la paternité et de ses vicissitudes, et du destin auquel le personnage éponyme devra se soumettre. Freud synthétise ainsi la pièce : Macbeth sait que la couronne sera à lui et veut fonder une dynastie sans tuer au profit des étrangers. Cherchant à annuler la partie de la prophétie concernant Banquo qui lui déplaît, il veut des enfants. Déçu dans sa paternité, il devrait se soumettre au destin.

Selon une méthode éprouvée, Freud s'attache à des paroles énigmatiques, ici, celles de Macduff (« pas d'enfants ! ») pour remarquer que « toute l'œuvre est comme tramée avec des relations émanées du rapport de père à enfants » (119). Ce rapport est meurtrier : le meurtre de Duncan s'apparente à parricide, Macbeth tue (le père) Banquo, et les fils de Macduff. Quant à ce dernier, il est une exception aux lois de la génération puisqu'il n'est pas né d'une femme ; et il va provoquer la chute de Macbeth. Au fond, la pièce illustre la justice poétique : Macbeth est puni pour avoir attenté aux lois de la génération¹. Dans cette perspective, la réaction de Lady Macbeth est une réaction à la stérilité « qui la convainc de son impuissance en face des décrets de la nature » (119) et qui lui prouve la vanité de ses menées. Significativement, les chroniques de Holinshed dont s'est inspiré Shakespeare la mentionnent une seule fois et on n'y trouve aucune trace d'une absence d'héritier. Le Barde a peut-être voulu mettre l'accent sur sa stérilité comme sur l'attentat « à la sainteté de la génération » commis par Macbeth (119). Mais dans la pièce, les « événements se succèdent avec une hâte [si] fébrile » que l'hypothèse de la stérilité ne tient pas (120).

1. On peut trouver surprenant que Freud n'ait pas davantage traité de la prophétie des sorcières, lui qui attachait tant d'importance à ces paroles maternelles qui désignent le destin du sujet. Voir Sigmund FREUD, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 171.

Une approche simplement discursive, même rationnelle, n'efface pas la contradiction : par son contexte et sa structure, la pièce traite des problèmes liés à la descendance mais son rythme est trop rapide pour que l'effondrement de Lady Macbeth et de Macbeth puisse relever de motifs extérieurs. Quant aux motifs intérieurs transformant un craintif ambitieux en une brute enragée et une criminelle en malade, ils nous sont inaccessibles en raison de « la triple obscurité où se superposent et se condensent la mauvaise conservation du texte, l'intention, à nous inconnue, du poète et le sens caché de la légende » (121). La malédiction s'attachant à la descendance dans la pièce semble avoir migré sur sa transmission. S'y ajoute une ignorance du savoir du poète et du sens qu'avait pour lui sa pièce que nous avons déjà rencontrée, interdisant à Freud de pousser trop loin ses hypothèses.

Une autre solution consisterait à déjouer cette contradiction au moyen de l'impression grandiose que produit la pièce, ou à travers l'idée de la licence poétique ayant raccourci la durée des événements. À ses deux tentatives, Freud objecte astucieusement que le spectateur ne saurait être continûment subjugué, et qu'un tel sacrifice n'est justifié que lorsqu'il vient troubler la seule vraisemblance, mais ne l'est pas quand il supprime l'enchaînement causal. La causalisation *a posteriori* masque le refus d'engager le dialogue avec l'altérité poétique, et la pièce telle que nous l'avons reçue doit être étudiée dans son caractère signifiant, vierge de tout effet de subjugation. Sa transmission dont la transmission textuelle faillie est l'écho relève d'une technique que va sonder l'analyste.

Freud s'appuie alors sur la remarque d'un médecin, Ludwig Jekels (1867-1954), qu'il avait rencontré à la Société psychanalytique de Vienne en 1910. Selon ce dernier, Shakespeare partage souvent un caractère en deux personnages : il est possible de réunir Macbeth et sa bien nommée moitié en un seul sujet¹. Les appuis critiques de Freud méritent l'attention. Qu'il

1. Dans une lettre de 1928 à Lytton Strachey sur son *Essex*, Freud écrit : « nous nous trouvons en face des hommes de temps passés comme en face des rêves pour lesquels il ne nous est pas donné d'associations, de sorte que seuls les profanes peuvent demander que nous interprétions de tels rêves. Voir Sigmund FREUD, Lettre à Lytton Strachey, 25 décembre 1928, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 522. Freud revient ensuite sur Macbeth et la reine Elizabeth I, « la reine sans enfant — qui a inspiré à Shakespeare le caractère de lady Macbeth », qu'à la suite du supplice d'Essex, Elizabeth a été déprimée et prise de remords ce qui pu fournir via des rapports oraux « au poète la substance des tourments qu'il met en scène en les attribuant à lady Macbeth » (p. 522). Shakespeare aurait été « contraint » de « répartir le caractère d'Elizabeth sur deux personnes, Macbeth et lady Macbeth, qui cependant se complètent et montrent qu'ils ne forment en réalité qu'un seul individu. le couple Macbeth met en scène l'irrésolution de la reine Elizabeth, sa dureté aussi bien que son remords. Si elle était vraiment hystérique, comme l'a diagnostiqué L. Str., le grand psychologue n'avait peut-être pas tort de la dissocier en deux personnes. » (p. 523).

s'agisse de Jekels, de Robertson Smith dans *Totem et tabou*, d'Ernest Sellin dans *Moïse et le monothéisme*, Freud est coutumier de ces références qui doivent être prises pour ce qu'elles sont : des appuis destinés à garantir ce qui n'est pas *a priori* fondé ou concevable, ce qui fait énigme comme le brusque changement de Lady Macbeth et de Macbeth, le meurtre du père primordial, l'assassinat de Moïse. Le nerf de la démonstration réside dans l'analyse rigoureusement logique que fait Freud, qui précise dans *Totem et tabou* que la psychanalyse et les autres disciplines sont distinctes :

Ce livre [...] se propose de créer un lien entre ethnologues, linguistes, folkloristes, etc., d'une part et psychanalystes, de l'autre, sans prétendre donner aux uns et aux autres ce qui leur manque [...]¹.

Il ne s'agit pas de confondre les disciplines, mais de respecter la spécificité — et donc le manque — de chacune en les mettant en tension. Lacan faisant intervenir un rabbin dans le *Séminaire XVII* pour invalider l'hypothèse de Sellin du meurtre de Moïse reprise par Freud témoigne *a contrario* de la volonté freudienne d'une nécessaire distinction des disciplines². Le bibliste contestera un mensonge historique, l'analyste y verra une vérité psychologique³. Les spécialistes de Shakespeare ne suivraient pas l'hypothèse d'une partition d'un sujet originel par Shakespeare, mais revenons-y car c'est à suivre la logique freudienne qu'elle se montre éclairante, au premier chef pour la compréhension du sujet de l'inconscient, et dans un second temps, pour les études littéraires.

Il convient de ressouder les moitiés shakespeariennes pour obtenir une unité subjective et comprendre la logique de la pièce où les assassinats se succèdent. C'est ainsi que les germes d'angoisse qui éclatent en Macbeth se développent chez son épouse : « Ainsi s'accomplit en elle ce que lui, dans l'angoisse de sa conscience, avait redouté ; elle incarne le remords après le crime lui, le défi, ils épuisent à eux deux toutes les possibilités de réaction au crime comme le feraient les deux parties détachées d'une unique individualité psychique, copies, peut-être, d'un unique prototype » (123). Macbeth et Lady Macbeth constitueraient donc le sujet défiant la Loi et pris du remords afférent. Que Shakespeare ait ou non volontairement procédé ainsi, il a créé un « sujet » criminel. La psychanalyse invite donc à briser et le sens immédiat et l'unité imaginaire des personnages au profit d'une attention, d'une *écoute* de ce qui se joue au niveau signifiant où le personnage ne recoupe pas forcément le sujet, où la multiplication des personnages peut

1. Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, (1912) Paris, Payot, 1991, p. 8.

2. Le complexe d'Œdipe est le « rêve de Freud » dira Lacan dans le séminaire *L'envers de la psychanalyse* (S XVII, 159).

3. Sur le Moïse freudien, c'est-à-dire psychanalytique, voir Henri REY-FLAUD, « Et Moïse créa les Juifs ». *Le Testament de Freud*, Paris, Aubier, 2006.

traduire différentes instances subjectives. Toutefois, la question de l'effondrement de Lady Macbeth reste entière. C'est alors que Freud abat une carte inattendue : il va éclairer l'énigme de sa situation par une autre, et éclairer le texte shakespearien par l'œuvre d'un « autre grand dramaturge, qui se plaît à suivre, avec une rigueur absolue, la détermination psychologique de ses personnages » : Ibsen (123).

Ibsen avec Shakespeare

Romersholm (1886) traite également de l'impossibilité d'assumer la réalisation d'un désir et présente ce que le Freud de 1905-1906 appelait un personnage psychopathique. La pièce met en scène l'histoire de Rebekka Gamvik, la fille du docteur West, libre-penseuse élevée par lui, qui va à Romersholm où elle tombe amoureuse du pasteur Jean Rosmer, marié à Beate qu'elle évince assez vite en lui faisant croire qu'elle est enceinte de Rosmer pour la pousser au suicide. Lorsque Rosmer finit par demander à Rebekka de l'épouser, elle explose de joie avant de se rétracter, de peur, dit-elle, de prendre le même chemin que Beate, ce qui plonge Rosmer — et le spectateur — dans un abîme de perplexité. Pourquoi reculer devant le succès ? Son refus est pourtant sérieux. La jeune femme déclare avoir acquis une conscience morale durant son séjour à Romersholm, tandis que sa confession devant Rosmer et le recteur Kroll, frère de Beate, témoigne d'un « sentiment de culpabilité qui lui interdit de jouir de son succès » (125).

L'excellent dramaturge qu'est Ibsen fait comprendre que Rebekka ne ment pas mais qu'elle n'est pas totalement sincère : « l'explication qu'elle donne de son renoncement ne livre un secret que pour en taire un autre » (126). Tout démasquage est un masquage, tout signifiant énoncé, l'écran d'un autre tandis que l'énoncé témoigne d'un discord de l'énonciation¹. En bon analyste, Freud la croit en partie : l'influence morale qu'elle prête à Rosmer est réelle, mais elle n'est qu'un « paravent » (126). Lorsque Rosmer la redemande en mariage, Rebekka refuse de nouveau en déclarant avoir un « passé » (*i. e.*, n'être pas vierge). Si Rosmer ne veut rien en savoir, animé qu'il est de la passion de l'ignorance, telle n'est pas la position de Freud s'appuyant sur des « allusions si habilement introduites qu'un malentendu n'est pas possible » (127), c'est-à-dire suivant la logique signifiante, au-delà du spectacle et du signifié. Entre son premier refus et sa confession, Rebekka a en effet appris de Kroll qu'elle était la fille illégitime de West.

1. Ainsi résumé par Lacan : « Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend », « L'étourdi », *Autres écrits, op. cit.*, p. 449. Lacan précise : « le dit ne va pas sans dire. Mais si le dit se pose toujours en vérité, fût-ce à ne jamais dépasser un midit (comme je m'exprime), le dire ne s'y couple que d'y ex-sister, soit de n'être pas dans la dit-mension de la vérité. » (p. 452).

Le recteur pense qu'elle le sait ou qu'elle l'a deviné, mais Rebekka l'ignorait et cette révélation la bouleverse car elle a été la maîtresse de West. La révélation est « le coup le plus rude » assortie d'une double méprise — il croit qu'elle sait, elle croit savoir — présidant à la scène et conduisant en fait à la révélation d'un inceste, « le plus grand [...] crime » (127). C'est donc seulement après avoir appris qu'elle avait été la maîtresse de son père que Rebekka devient la proie du sentiment de culpabilité « qui éclate alors, tout-puissant » (127). Pourtant, remarque Freud, avant même de savoir avec certitude *ce qu'elle était*, elle avait refusé Rosmer, preuve que le sentiment de culpabilité existait déjà et se faisait sentir. Elle savait donc sans savoir.

Ce savoir sur l'inceste ne peut avoir été conscient. Si Rebekka refuse d'épouser Rosmer, c'est certes à cause de l'éveil de sa conscience, mais aussi pour cet autre motif, incestueux, plus profond qui n'est pas sans lien avec sa nouvelle sagesse, comme le montrent sa confession et son comportement lors du récit du recteur. Le dramaturge ne peut traiter le motif incestueux ouvertement : « il fallait qu'il demeurât caché, soustrait à la perception directe du spectateur [...] ou du lecteur ; sans cela se seraient produites chez ceux-ci de violentes résistances, fondées sur les plus pénibles sentiments, résistances qui eussent compromis l'effet même du drame » (130). L'inceste doit demeurer implicite, entre chien et loup, sauf à provoquer l'échec du drame. La raison en est connue depuis 1897 et 1905-1906 : si Sophocle peut se permettre de représenter l'inceste dans *Œdipe-Roi*, c'est de façon déguisée, à travers la nescience d'Œdipe, qui, malgré tout, « épouvante » son spectateur. « Personnages psychopathiques à la scène » a pareillement confirmé qu'un certain degré de dissimulation était nécessaire à l'identification du spectateur/auditeur. Le dramaturge, et ceci est éminemment vrai de Shakespeare, ne peut montrer le désir réalisé ; au plus peut-il le suggérer à travers son effet, retrouvant là la position psychanalytique vérifiant l'hypothèse de l'inconscient à travers ses manifestations. Ibsen choisit la double méprise ou la double nescience — Kroll ne sait pas, et Rebekka non plus — pour faire entendre l'acte de Rebekka, mettant son héroïne dans la position même du spectateur puisqu'elle découvre son inceste à travers les révélations de Kroll.

En 1928, la question de la représentation du crime reviendra nourrir la réflexion freudienne lors de l'élaboration de l'éventail des représentations du parricide, mais il est à noter que, d'Œdipe à la Rebekka d'Ibsen, l'art dramatique indique, sur le mode de la transposition, la déformation, la visée du désir et l'essence du sujet. Rebekka est une version moderne et féminine d'Œdipe. Que cette position demande bien sûr à être réexaminée au regard de l'époque contemporaine où le désir a changé de statut et d'expression, n'en invalide pas la pertinence et invite le lecteur à réinscrire l'œuvre dans

l'histoire, à entendre comme histoire des variations de l'expression et de la représentation du désir inconscient.

Selon Freud, le sentiment de culpabilité de Rebekka tire sa source de son auto-reproche ancien relatif à l'inceste ; si l'on reconstruit son passé, il est clair qu'elle ne pouvait pas ne pas se douter des relations ayant existé entre sa mère et West ; ce savoir errait lui aussi entre chien et loup et se voit actualisé lorsqu'elle succède à sa mère : « elle se trouva sous la domination du complexe d'Œdipe, même si elle ne savait pas que, pour elle, ce fantasme très général était devenu une réalité » (131). Telle est sa « grande impression » (131) : sans le savoir Rebekka accomplit dans le réel ce qui devrait demeurer symbolique. La jeune fille est bien l'héritière d'Œdipe, et tout l'art du dramaturge consiste non à le révéler comme le fait Sophocle à la fin d'*Œdipe-Roi*, mais à le laisser deviner à travers les paroles du recteur et la réaction de la jeune fille.

Ce premier manquement a été suivi d'un second, car lorsqu'elle est arrivée à Romersholm, Rebekka a recréé par la puissance interne de cet événement primitif une situation semblable, et a écarté la femme/mère, en étant littéralement poussée par une contrainte, comme elle l'avouera. Le crime se répète quoique sur un mode atténué, sous l'effet d'une contrainte symbolique faisant des événements arrivés à Romersholm l'effet du complexe d'Œdipe. Mais c'est son sentiment de culpabilité afférent qui contraint Rebekka à repousser Rosmer par deux fois et à avouer sa faute à travers ses allusions et les explications de ce qu'elle croit comprendre. Telle est au fond l'enseignement de *Romersholm* : c'est pour avoir défié la Loi de l'inceste que Rebekka ne peut jouir de la proposition de Rosmer. Qu'elle ait su ce qu'elle faisait naguère n'a nulle importance, elle reçoit l'ombre portée de son désir incestueux. Qu'il ait été réalisé à l'économie de son savoir n'y change rien, mais ajoute une mesure supplémentaire d'horreur devant être masquée par l'art du dramaturge situant la révélation dans la figure paternelle du recteur à travers une véritable ironie tragique. Celle-ci rappelle que nul ne sait vraiment ce qu'il dit et que toute révélation s'élève sur fond de savoir supposé chez l'autre ... avec le risque de son ignorance, de sa volonté de n'en rien savoir.

Rebekka éclaire à rebours la figure de Lady Macbeth, elle aussi en proie au même complexe, elle aussi frappée de la même incapacité à jouir de son acte. Macbeth et sa moitié sont sous l'emprise d'une compulsion de répétition (la *Wiederholungszwang* freudienne) qui leur fait répéter dans le réel ce qui est d'ordre symbolique (le parricide) et les voue donc à la culpabilité qui s'exprime en transformant Macbeth en brute tandis que sa femme défaille, à l'instar de Rebekka. Le personnage shakespearien est lui aussi un criminel en puissance, puis dans la réalité, avant recevoir l'ombre portée de

la culpabilité qui s'attache à tout outrage à la Loi. Et prend sens alors la réflexion de Freud d'un attentat à la génération et à la paternité, car c'est cette loi que Macbeth et Lady Macbeth ont défiée. Cette thématique trouvera sa relève dans « Dostoïevski et le parricide » où elle sera pleinement référée à la question du père, mais il est intéressant de la voir se mettre en place à travers les personnages de Shakespeare et d'Ibsen.

Quant à Rebekka, son recul devant le succès que représente le mariage s'éclaire à son tour par la clinique des filles de maison fantasmant sur leur employeur à partir du complexe d'Œdipe, qu'à cette époque, Freud conçoit comme identique chez les filles et les garçons. *Romersholm* est ainsi le chef-d'œuvre du genre traitant du fantasme incestueux habituel des jeunes filles, qualité renforcée par le fait que dans l'histoire de l'héroïne, le fantasme apparaît précédé d'une réalité exactement correspondante (133). Est-ce la raison de son succès sur fond de scandale? Ibsen a-t-il porté à l'énonciation ce savoir qui errait entre chien et loup avec trop d'intensité pour les contemporains de Freud? Freud ne le pense pas et reconnaît chez les dramaturges ce qu'il faut bien qualifier de procès de la vérité, celui-là même que la cure cherche à susciter chez le patient parce que tous deux mettent en jeu le rapport du sujet à son désir.

Œdipe-Roi représente l'inceste réalisé à l'insu des protagonistes, *Romersholm* est quant à lui un drame de la bourgeoisie s'élevant à la tragédie parce que le fantasme incestueux a lui aussi été réalisé. Il ne saurait donc être question de confondre tragédie et drame, mais bien de reconnaître la façon singulière dont chacun met en scène le complexe d'Œdipe et ses vicissitudes. Œdipe ne sait pas, Rebekka sait sans savoir, et Lady Macbeth ignore tout des motifs qui la poussent à attenter à la Loi sans jamais recevoir la moindre révélation. Gardons également en tête les raisons invoquées par Freud concernant l'énigme d'une pièce peut-être mal transmise, comme si le trouble rapport à la Loi de ses personnages illustrait les vicissitudes du refoulement à travers l'histoire. Rebekka et Œdipe représentent un défi *in*-conscient à la loi de l'interdit de l'inceste suivi d'une anagnorèse, publique pour l'un, à moitié énoncée pour l'autre, alors que Lady Macbeth ne connaît d'autre anagnorèse que sa mort. La position freudienne conduit à une critique littéraire centrée sur le sujet, son rapport à la Loi, ainsi que sur son expression variable à travers les âges et les esthétiques qui se révèle riche d'enseignement, appelant là encore la ou les réponses des études littéraires.

Le monde de la fiction et l'« expérience médicale » sont ainsi « pleinement d'accord » (133) : les forces morales qui nous font échouer devant le succès sont liées au complexe d'Œdipe, soit aux rapports au père et à la mère. Et c'est « peut-être d'ailleurs le cas de notre sentiment de culpabilité

en général » (133) écrit Freud, au point de formuler sa seconde topique¹, avant de se tourner *in fine* vers « les criminels par sentiment de culpabilité » qu'offre la réalité et qui incarnent le défi dont sont porteurs Macbeth et sa femme. Là aussi la psychanalyse prend le discours commun à rebours en l'éclairant de la littérature.

Dans son dernier chapitre, Freud s'intéresse en effet aux actes commis non par faiblesse morale ou immaturité psychique, mais parce qu'ils étaient « défendus et parce que leur accomplissement s'accompagnait d'un soulagement psychique. Leur auteur souffrait d'un oppressant sentiment de culpabilité et, une fois la faute commise, l'oppression en était amoindrie » (134). N'en déplaise aux tenants de la *doxa*, tout crime ne produit pas nécessairement de culpabilité, mais *la culpabilité entraîne certains crimes*, sans pour autant faire disparaître le *sentiment* dit de culpabilité. Il ne suffit pas de dire que le sentiment préexiste à la faute, encore faut-il en expliquer l'origine et s'interroger sur la probabilité de sa prévalence en matière criminelle. Si l'obscur sentiment de culpabilité provient du complexe d'Œdipe, il est logique que le temps postérieur soit un soulagement au regard de ces deux désirs et que les lois viennent incarner la Loi parfois trop inconsistante.

La probabilité d'une contribution de la culpabilité à la criminalité relève d'un domaine extérieur à la psychanalyse², mais il est indéniable qu'il s'agit là d'un fait humain dont témoignent les enfants cherchant souvent la punition afin d'être ensuite satisfaits, avouant ainsi qu'ils ont agi par sentiment de culpabilité, précise Freud. Par un saisissant renversement final, Lady Macbeth, Rebekka trouvent alors leurs contreparties dans la réalité. Et dans sa variété, cette réalité permet à Freud de distinguer trois catégories de criminels adultes, c'est-à-dire de sujets dont on peut supposer qu'ils ont atteint un certain degré de maturité et qu'ils se sont confrontés à la question de l'Autre et de la Loi : ceux qui sont criminels sans éprouver de sentiment de culpabilité, c'est-à-dire qui démentent la Loi (soit les pervers) ; ceux qui sont dépourvus d'inhibition morale ou qui s'octroient la possibilité d'agir comme bon leur semble dans leur lutte contre la société (soit ceux qui outragent la Loi, entre autres au titre de l'exceptionnalité examinée plus haut) ; et ceux dont le crime relève de l'apaisement du sentiment de culpabilité. Ces derniers sont les névrosés en proie aux vicissitudes de l'Œdipe ; leur acte leur permet de rationaliser ce sentiment, c'est-à-dire de le symboliser, le plus souvent à leur insu. Les criminels psychiquement adultes sont pervers ou névrosés ... comme Lady Macbeth.

1. La première topique distingue inconscient, préconscient et conscient ; la seconde le moi, le ça, et le surmoi. Freud élabore celle-ci à partir de 1920.

2. Freud n'a pourtant pas dédaigné de lui consacrer une conférence publiée en 1906, « La psychanalyse et l'établissement des faits en matière judiciaire par une méthode diagnostique », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 45-58.

Sans entrer dans la question judiciaire, à laquelle la psychanalyse apporte elle aussi des éclairages¹, nous concluons que Freud inaugure les grands textes des années 1920 consacrés à l'examen des vicissitudes de l'Œdipe chez les hommes et chez les femmes² via l'art dramatique. L'apport de la fiction ne consiste pas uniquement à éclairer la clinique et à bousculer la théorie à travers une confrontation soutenue entre littérature et clinique : la littérature suscite les développements psychanalytiques, relance l'interrogation, met la théorie à l'épreuve. Cette fonction explique sa place en abyme dans le triptyque freudien entre la clinique et la généralité d'une certaine structure. Moteur et énigme, elle interroge la clinique, comme elle offre des développements ayant trait à rien moins qu'à la vie de la cité lorsqu'elle s'intéresse à la criminalité.

La psychanalyse permet donc une autre conception de la littérature : ni chronique, ni morale, ni psychologie, énigme ou merveille, la littérature apparaît comme un formidable lieu de questionnement, puis de relance, tous deux étant invités à se démultiplier et à foisonner avant de permettre une conclusion. Ici, les réflexions de Freud concernent tant les vicissitudes de l'Œdipe que l'art du dramaturge et la place du spectateur, c'est-à-dire ses manifestations et leur réception. Comment le spectateur s'identifie-t-il aux personnages ? De nouveau, Shakespeare éclaire ce qu'il en est de notre rapport de lecteur ou de spectateur à la figure du criminel. Le refus de Gloucester de se plier à la nécessité qui l'a fait laid s'exprimant sur le mode de la prétention à faire le mal éveille une « secrète sympathie » chez le spectateur, nécessaire à son admiration du héros³. Le signifiant fait littéralement accroc chez le lecteur ou l'auditeur en proie au même désir. Mais sa sympathie se renforce du caractère lapidaire de la déclaration, lequel constitue de la part du dramaturge « une subtile économie inhérente à l'art du poète qui ne dit pas tout. Il nous force par-là à les compléter, il tient occupée notre activité mentale, la détourne de la réflexion critique et nous maintient

1. Voir Sigmund FREUD, « L'établissement des faits par voie diagnostique et la psychanalyse » (1906), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 45-58 ; « Préface à *Jeunesse à l'abandon* » (1925), *Œuvres complètes XVII : 1923-1925*, Paris, PUF, 1992, p. 159-163 ; « L'expertise de la Faculté au procès Halsmann » (1931), *Résultats, idées, problèmes II*, *op. cit.*, p. 187-190.

2. À savoir : « L'organisation génitale infantile » (1923), *La vie sexuelle*, trad. D. BERGER, J. LAPLANCHE, et alii, Paris, PUF, 2004, 113-126 ; « La disparition du complexe d'Œdipe » (1924), *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 117-122 ; « Quelques conséquences psychiques de la différence des sexes au niveau anatomique » (1925), *La vie sexuelle*, *op. cit.*, p. 123-132 ; « La Féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 150-181. Pour Freud traitant de la sexualité du point de vue de son organisation psychique, soit de ses représentations inconscientes, le complexe de castration diffère chez les deux sexes.

3. « La sympathie ne peut se fonder que sur la compréhension du héros, sur le sentiment d'avoir au fond quelque chose de commun avec lui. » « Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse », *op. cit.*, p. 110.

dans notre identification avec son héros » (111). Le poète est économe afin de berner provisoirement son lecteur dont la sympathie ainsi éveillée lui masque le caractère contestable des actes du futur roi. Cette esthétique de l'incomplétude ou de la dissimulation, également à l'œuvre dans le dialogue empreint d'ironie tragique entre le recteur et Rebekka, apparaît alors comme une rouerie ponctuelle et nécessaire, assurant la *suspension of disbelief* nécessaire à la lecture, tandis que le théâtre s'avère être un excellent miroir des voix tortueuses du sujet de l'inconscient et de son rapport à la Loi. Quel doit être le degré de révélation dramatique pour que le théâtre possède une fonction, non pas tant cathartique que de reconnaissance par le sujet de ce qu'il est, de ce qui l'anime à son insu ? Freud démontre qu'il ne saurait excéder un certain seuil sauf à provoquer l'épouvante du spectateur, et que l'art dramatique utilise des procédés spécifiques — qu'il revient sans doute à la rhétorique de qualifier — sans pour autant prétendre pouvoir exprimer le rapport individuel et collectif à la Loi.

Comme le remarque J.-M. Vivès en conclusion de son étude, « Personnages psychopathiques à la scène » rédigé peu de temps après la publication du cas Dora (« Fragments d'une analyse d'hystérie ») était également une réflexion sur les enjeux de la direction de la cure et donc un texte sur la technique psychanalytique¹. La tragédie et le transfert relèvent tous deux d'un procès de dévoilement où le sujet n'est pas uniquement passif, mais où le spectateur et le patient sont invités à prendre position, ce « que nous devons bien, dans le champ du théâtre, comme dans celui de l'analyse, qualifier d'éthique car tous deux impliquent un procès de subjectivation² ». De 1913 à 1916, Freud a poursuivi sa réflexion pour offrir un triptyque étonnant où la clinique et la littérature tentent de cerner la vérité du désir.

La leçon d'Hebbel

Lorsqu'en 1918, il publie « Le tabou de la virginité³ », Freud reprend la dialectique entre la littérature et son autre représenté ici par les conclusions

1. Jean-Michel VIVÈS, « Personnages psychopathiques », *art. cit.*, p. 226. Vivès rapproche « Personnages psychopathiques à la scène » d'un autre texte contemporain : « Fragment d'une analyse d'hystérie » dans lequel Freud esquisse également une problématique du dévoilement essentielle à la direction de la cure : celle des enjeux transférentiels. (p. 229) Le dispositif tragique analysé par Freud, se révèle, *in fine*, ce par quoi se trouvent modélisés le plus précisément les temps logiques de la cure. L'instant du regard, où est exposé le devenir « psychopathique » du personnage ou du patient ; le temps pour comprendre, où le dramaturge ou l'analyste mettent en place les conditions du dévoilement savamment différé de la vérité, et enfin le moment de conclure au cours duquel le personnage ou le patient se trouvent confrontés à la temporalité spécifique créée par le futur antérieur : « J'aurai donc été cela. » (p. 231).

2. Jean-Michel VIVÈS, « Personnages psychopathiques », *art. cit.*, p. 230.

3. Sigmund FREUD, « Le Tabou de la virginité » (1918) *La vie sexuelle*, Paris, PUF, p. 66-80. Toutes les références renvoient à cette édition.

des ethnologues de l'époque sur la virginité. Quelle est la raison du tabou de la virginité parfois accompagné de défloration et d'actes sexuels officiels, accomplis par des hommes non destinés à épouser les jeunes femmes ? Selon Freud, ce tabou manifeste la peur des hommes devant la colère et le ressentiment de la femme à qui la défloration montre qu'elle n'a pas le pénis. Cette thèse s'éclaire de la clinique montrant en effet que certaines femmes font explicitement le rêve de castrer leur mari, qu'elles sont frigides, ou qu'elles s'en prennent physiquement à leur époux. D'ailleurs, précise Freud, un second mariage permet à la femme d'établir des rapports plus tendres à son époux puisque sa réaction à l'épreuve de la castration s'est effectuée sur son premier époux. Pour Freud, « la défloration [...] délie aussi une réaction archaïque d'hostilité contre l'homme qui peut prendre des formes pathologiques » (d'inhibition sexuelle) ou conduire à un second mariage (79).

Freud s'appuie à plusieurs reprises sur la littérature : il cite en note un « petit conte magistral » d'A. Schnitzler, « Le destin du baron de Leisenbohg¹ » mettant en scène un homme impuissant à déflorer celle qu'il aime. Il lui jette alors un sort : quiconque la possèdera mourra. La jeune femme reste chaste mais finit par succomber aux avances d'un baron, à qui elle confesse la malédiction *in fine*. C'est alors que le baron meurt subitement, laissant le premier amant libre de conquérir sa maîtresse. Selon Freud, cette nouvelle montre que certains hommes préfèrent s'abstenir de déflorer une femme pour laisser ce soin à d'autres. Il cite alors une comédie de Ludwig Anzengruber (1839-1889), *Le venin de la pucelle* pour soutenir sa thèse : le second mariage est souvent plus réussi puisque l'épouse a littéralement « craché son venin » auprès de son premier mari. Freud commente ensuite la tragédie d'Hebbel (1813-1863) *Judith et Holopherne* (1840). Paralysé par l'angoisse lors de sa nuit de noce, le premier mari de Judith, Massané ne peut plus approcher la jeune femme. Or Judith, qui se reconnaît une « beauté de belladone » dont la jouissance conduit l'homme à être frappé de délire ou de mort, va en user pour tuer Holopherne, le général assyrien assiégeant la ville. « Judith est la femme qui châtre l'homme qui l'a déflorée », constate Freud. « [G]râce à sa fine sensibilité de poète », « Hebbel a sexualisé le récit apocryphe de l'Ancien Testament » (79). Il a porté à l'énonciation et à la représentation le sens du tabou de la virginité².

Consacrant quelques lignes à cet exemple d'analyse freudienne que la réécriture des grands textes appelle en quelque sorte, P.-L. Assoun³ omet de

1. Arthur SCHNITZLER, « Le destin du baron de Leisenbohg » (1904), *Romans et nouvelles*. Tome 1, Paris, La Pochothèque, 1994.

2. Sur les exemples littéraires du « Tabou de la virginité », voir Sarah KOFMAN, « Judith, ou la mise en scène du *Tabou de la virginité* », *Littérature*, n° 3, 1971, p. 100-116.

3. Étudiant le texte freudien, P.-L. Assoun précise qu'Hebbel réécrit le récit biblique avec une visée parodique fonctionnant comme « une mise à jour de cet “envers” du tragique où s'avoue en quelque sorte le contenu inconscient, en déjouant la “gravité” de l'intention

commenter l'étude de *Judith et Holopherne* par I. Sadger¹ parue en 1912 que cite Freud. Comme nombre de freudiens des débuts de la psychanalyse travaillant dans une perspective psycho-biographique ouverte par le créateur de la psychanalyse (mais refermée par Jensen), I. Sadger s'est intéressé au complexe parental d'Hebbel qui en vint épouser la cause féminine, et a également étudié les motifs fournis par l'auteur aux transformations qu'il a fait subir au récit biblique afin de cacher ce qui lui demeure inconscient. Louant son étude, Freud ajoute toutefois qu'« une fois que le poète a établi la virginité de son héroïne, son imagination sympathisante s'est attardée sur la réaction d'hostilité déclenchée par l'atteinte à la virginité » (79). Le texte et lui seul délivre la vérité de la clinique plus qu'il n'est appelé à valider les complexes de son auteur. Freud relit *Judith et Holopherne* grâce à cet éclaircissement. Alors que I. Sadger s'est enfoncé dans une dimension psycho-biographique, Freud, qui a reçu l'enseignement de Jensen, rejette discrètement toute dimension instrumentalisante confondant l'homme et l'œuvre. Hebbel a ou n'a pas de motifs inconscients qui s'exprimeraient dans sa tragédie : *Judith et Holopherne* met au jour l'implicite du récit biblique apocryphe. Seul le texte fait foi.

« L'inquiétante étrangeté » : la question de la croyance en littérature

Et si c'était vrai ?

La pensée de Freud s'est constituée de la rédaction des articles et des ouvrages que nourrissaient la clinique, ses lectures et ses fréquentations. C'est ainsi qu'en 1919, en parallèle à la rédaction d'*Au-delà du principe de plaisir*, il rédige un texte² où il retrouve les théories d'une science de notre sensibilité et des connaissances que celle-ci véhicule, il précise que l'esthétique n'est pas la définition du beau, mais « la science des qualités de notre sensibilité³ ». Dépassant Baumgarten qui pose que la connaissance peut être sensible⁴, Freud précise qu'elle se propose l'étude des « mouvements émotifs qui – inhibés quant au but, assourdis, affaiblis, dépendant

de l'auteur. » Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse, op. cit.*, p. 85. Selon Assoun, « La réécriture de mythe fondateurs et ou bibliques est une caractéristique de la littérature moderne ; elle a un effet de libération d'une signification inconsciente qui est une « perche tendue [...] à la psychanalyse qui viendra authentifier cette initiative » (p. 84).

1. Isidor SADGER « Von der Pathographie zur Psychographie », *Imago*, t. I, p. 1912, p. 65-85.

2. Sigmund FREUD, « Das Unheimliche », *Imago*, t. V, 1919, p. 297-324.

3. Pour Freud, le sentiment esthétique est directement lié à la sexualité.

4. Voir V. BAUMGARTEN, *Esthétique*, traduction, présentation et notes par Jean-Yves PRANCHÈRE, Paris, L'Herne, 1988.

de la constellation des faits qui l'accompagnent¹ ». L'esthétique relève de la pulsion dont le destin est d'être inhibée quant au but, et non refoulée. Elle relève de la grammaire du signifiant et des inflexions qu'elle fait subir à nos émotions. Cette définition est sans doute moins connue que la première définition mettant en jeu le jugement esthétique, et Freud est amené à s'intéresser à un domaine « négligé par la littérature esthétique proprement dite », l'*Unheimliche* généralement traduit par « inquiétante étrangeté » ou, plus récemment, par « l'inquiétant ». Il précise que la théorisation de ce domaine (et d'autres) ne dépend pas d'une sensibilité à ce qui semble relever à la fois d'un procédé artistique et d'un affect (165). Relève-t-elle alors d'une volonté de rationalisation d'un domaine présenté comme irrationnel, personnel, mineur et inintéressant ? Dans ce texte ayant fini par être aussi connu des littéraires que des analystes pour ses analyses de « L'homme au sable » et de « L'Elixir du diable » d'Hoffmann, Freud procède à rebours de sa démarche empiriste habituelle en commençant par donner des définitions préliminaires à l'étude de ce sentiment ou de cette émotion qu'est l'*Unheimliche* avant d'examiner quel traitement lui donne la littérature, c'est-à-dire quelle esthétique la transmet, sur quel mode ou à travers quels processus et pour quel public². La démarche est extrêmement ambitieuse. L'*Unheimliche* se produit dans la vie et dans la création littéraire lorsque des complexes infantiles refoulés et / ou apparemment surmontés sont réveillés par une impression extérieure, et se déploie à travers l'angoisse de castration, la question du double et de la différence entre l'animé et l'inanimé telle que la manifestent exemplairement les automates.

Une première définition de l'*Unheimliche* l'assimile au caractère effrayant se rattachant aux choses familières et connues depuis longtemps, comme le confirme la philologie³. La littérature fournit ensuite quelques cas d'*Unheimliche* se manifestant lorsque l'on doute qu'un objet soit vivant, que l'on éprouve l'impression d'être confronté à des processus automatiques. Le conte d'Hoffmann « L'homme au sable » (« Der Sandmann », 1817) met ainsi en scène une poupée, Olympia, produisant de semblables effets sur le lecteur quoique n'affectant pas l'amoureux qu'est Nathanaël. Toutefois, elle n'est pas la seule responsable de l'*Unheimliche*, car, précise Freud, le foyer

1. Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté, *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 164. Toutes les références renvoient à cette édition.

2. Selon ASSOUN, Freud expérimenterait à travers cet effet « la fonction d'écriture du refoulement propre à la littérature », Paul-Laurent ASSOUN, *Psychanalyse et littérature*, op. cit., p. 101.

3. J. Altounian remarque que l'écriture freudienne appuie ses démonstrations sur des proverbes ou les usages courants de la langue ou une étude philologique recherchée, comme c'est ici le cas. Voir J. ALTOUNIAN, *L'Écriture de Freud. Traversée traumatique et traduction*, Paris, PUF, 2003.

du conte est le *Sandmann* arrachant leurs yeux aux enfants. Le résumé sélectif dûment scandé de la nouvelle montre que si le héros identifie l'avocat Coppélius à l'homme au sable, l'écrivain nous laisse dans le doute et ne lèvera l'incertitude, qui est également générique — récit fantastique ou réaliste — qu'*in fine*.

Dans « Der Sandmann », l'*Unheimliche* est liée à la peur de l'aveuglement — relevant du complexe de castration dont la psychanalyse nous apprend qu'il s'agit d'une « terrible peur infantile » ainsi que d'une « atténuation de la castration » (181), à travers un rapport substitutif entre les yeux et le membre viril manifesté par les rêves, les fantasmes et les mythes — et mise en rapport avec la mort du père¹, qu'il s'agisse du père réel dès le premier délire du héros, ou de l'homme de loi revenant comme trouble-fête de l'amour et qui est « le père redouté, de la part de qui on craint la castration » (183). La littérature éclaire et donne ici corps aux thèses de la psychanalyse, fonction somme toute classique. Il y a toutefois plus si l'on revient à l'*Unheimliche*. Dans le conte d'Hoffmann, la source du sentiment d'*Unheimliche* vient d'un désir infantile, « d'une croyance infantile » (184) assez opaque sur laquelle Freud va revenir.

Des multiples manifestations d'*Unheimliche* hoffmannienne, Freud choisit les thèmes du double et de la répétition affectant le moi. Le caractère étrangement inquiétant qui s'attache au double est un effet du refoulement originaire, c'est-à-dire de la mise en place du sujet de l'inconscient, soit de la perte radicale du représentant du sujet² (le *Vorstellung-Repräsentanz*). Cet avatar est donc un effet du refoulement et une manifestation inquiétante du retour du refoulé, aussi épouvantable que les dieux en exil devenus des démons de Heine³, précise Freud (188). Un retour du refoulement non pas

1. Dans une note infrapaginale, Freud précise que la figure du père se décompose entre le père de Nathanaël et Coppélius, témoignant de l'ambivalence qui s'y attache, le désir de mort le plus refoulé qui frappe le mauvais père se trouvant cependant représenté par la mort du bon père. Les autres pères du récit, Spalanzani et Coppola, sont eux-mêmes dédoublés. Olympia, est quant à elle la matérialisation de l'attitude féminine de Nathanaël envers le père dans son enfance. La poupée est « en quelque sorte un complexe détaché de Nathanaël » (p. 183) exerçant une emprise sur le jeune homme, elle incarne l'amour narcissique qui rend le jeune homme étranger à l'amour réel. Elle est un moi idéal, ou peu s'en faut.

2. Le refoulement originaire postule « au principe du système représentatif la valence d'une représentation singulière, irréductible à toute prise en charge par la conscience et dont la fonction est de "fixer" la pulsion. En arrimant la chaîne signifiante *par son défaut même*, cette représentation permet le déploiement de ladite chaîne, c'est-à-dire le jeu de la combinatoire des représentations "secondaires" advenant dans l'espace du discours effectif comme autant de représentants de la "représentation primordiale" — celle-ci s'imposant comme seul représentant légitime du sujet. » Henri REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, op. cit., p. 10.

3. Voir Henri HEINE, « Les Dieux en exil », *Revue des Deux Mondes*, tome 2, 1^{re} quinzaine, avril 1853, p. 5-38. Les dieux en exil sont les dieux grecs subsistant à l'ère chrétienne sous la

secondaire, mais originaire, c'est-à-dire nécessairement raté. Il est alors une manifestation du sujet quasi-normale. Ce qui serait étonnant serait au fond que le double n'ait pas cet aspect inquiétant. Le caractère originaire du double renvoie donc à des troubles du moi traduisant la régression à une époque où le moi n'était pas « nettement délimité par rapport au monde extérieur et à autrui » (188). Antérieur à l'Autre castré, le double accompagne l'homéostasie subjective que Freud a reconstruite dans sa *Métapsychologie* et qui est destinée à être dépassée lorsque l'homme devient sujet de l'inconscient (passage du *Real Ich* au *Lust Ich*). La persistance de cette époque se manifeste à travers la répétition du semblable « dans certaines conditions et en combinaison avec des circonstances déterminées » (188) produisant un sentiment « de détresse » et d'*Unheimliche* comme celui qui étreint Freud lorsqu'il est perdu dans une ville italienne et qu'il ne cesse de revenir dans le même quartier. La répétition involontaire fait paraître *unheimlich* ce qui serait par ailleurs innocent, avec pour effet d'imposer l'idée « du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que de "hasard" » (189). C'est par exemple le retour d'un nombre qui semble suspendre le hasard, remettant ainsi en cause le libre jeu de l'homme au destin. Sur l'exercice de cette liberté s'élève la croyance, et c'est son possible remplacement par la certitude qui produit un effet d'étrangeté. Il s'agit ici d'une remise en cause radicale des fondements du monde subjectif, lesquels ne font en général l'objet d'aucune remise en cause. Nous n'interrogeons pas la rationalité que nous prêtons à notre monde, nous y croyons de façon inconsciente. Toutefois, il s'agit de croyance et non de certitude. Comme le rappelle H. Rey-Flaud, « la croyance normale, qui est simplement le langage en acte [...] se définit du point de manque qui la constitue » car « il n'est que croyance (et de réalité) que du lieu de l'Autre¹ », soit des autres qui constituent ma réalité et qui sont le support de l'Autre. Toute différente est la certitude qui n'admet pas la contradiction ou le manque.

Si l'*Unheimliche* naît de la répétition de l'identique², c'est que dans l'inconscient règne « un "automatisme de répétition" qui émane des pulsions instinctives, automatisme dépendant sans doute de la nature des instincts, et assez fort pour s'affirmer par-delà le principe de plaisir » (190). L'*Unheimliche* a partie liée avec la pulsion de mort — que Freud est en train de théoriser au moment où il rédige son texte — qu'il manifeste, prêtant alors à la vie un caractère démoniaque, c'est-à-dire soumis à une puissance que l'homme ne contrôle pas, avec pour effet de remettre là encore radicale-

forme d'humbles individus. Pour Heine, il s'agit d'une fantaisie et son texte ne relève pas de l'*Unheimliche*.

1. Voir Henri REY-FLAUD, *L'Éloge du rien*, Paris, Seuil, 1996, p. 45.

2. Voir Sigmund FREUD, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

ment en cause son univers de croyance. Il naît alors de tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes, c'est-à-dire dès que la chaîne signifiante inconsciente qui nous détermine se manifeste avec un peu trop d'intensité. C'est par exemple l'histoire de l'Anneau de Polycrate, ce roi antique à qui tout réussit¹, ou encore le cas d'un patient dans une station thermale voyant son désir de mort d'un rival amoureux se réaliser. La clinique enseigne que tous les obsédés sont persuadés que leurs vœux et leurs pensées ne cessent de se voir confirmer dans la réalité. Ici, il n'y a pas à proprement parler d'inquiétante étrangeté car justement l'obsessionnel rationalise le destin et démine ainsi toute manifestation du désir. Ces deux exemples montrent que le sujet met en place des stratégies de déni de l'étrangeté, de la pulsion de mort, stratégies qui se retournent contre lui lorsque le destin frappe réellement.

Mais qu'il s'agisse de l'inquiétante étrangeté née de la répétition de l'identique, de l'insistance de la chaîne signifiante, d'une projection sur autrui de la haine primordiale, ces exemples relèvent de la toute-puissance de la pensée, de l'animisme, de la magie, soit « toutes les créations au moyen desquelles le narcissisme illimité de cette période se défendait contre la protestation évidente de la réalité » (191). Tous ces phénomènes réactualisent un déni et un refoulement originaires dont l'analyste Octave Mannoni a donné la formule : « je sais bien mais quand même² ». Freud peut alors synthétiser son analyse : dans tous les cas où le *heimlich* devient *unheimlich*, « le préfixe *un* placé devant ce mot est la marque du refoulement » (200). Tel est le statut métapsychologique de l'*Unheimliche*. C'est pour cette raison qu'il surgit dès que les limites entre imagination et réalité s'effacent, lorsqu'un symbole prend la force qu'on lui avait attribué, quand le fantastique devient réel. Certes, le processus est infantile et exagère la différence entre la réalité psychique (*Realität*) et la réalité matérielle (*Wirklichkeit*), comme le montre « L'Homme au sable » mettant en scène les opérations archaïques de notre psyché. Hoffmann joue sur la toute-puissance des pensées *via* le genre fantastique.

Toutefois, malgré sa définition comme marque (de l'échec) du refoulement originaire, l'énigme de l'*Unheimliche* n'est pas résolue car la proposition ne peut pas être renversée : n'est pas toujours *unheimlich* ce qui rappelle des désirs refoulés et des époques dépassées. À chacun des exemples précédents, Freud oppose un contre-exemple : le comique de répétition,

1. « La force de répétition *unheimliche* se signifie dans la réitération des motifs et dans l'effet dramatique des figures : le refoulé ne cesse de faire retour dans le réel et par le texte : l'*Unheimliche* est à concevoir comme une "puissance de répétition" », Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse, op. cit.*, p. 106.

2. Octave MANNONI, « Je sais bien mais quand même », *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, « Points », 1969, p. 9-43.

l'amusement né d'une main coupée, la saucisse qui pend soudain au nez de celui qui en avait envie, ou la Bible qui offre elle-même l'exemple de la résurrection heureuse. Que dire encore du conte où jamais n'apparaît l'*Unheimliche* (201)? Si l'*Unheimliche* est expliqué en psychanalyse, tel n'est pas le cas en esthétique et ce serait appliquer simplement la psychanalyse, c'est-à-dire ici nier sa différence avec l'esthétique, que de s'en tenir à sa définition métapsychologique. C'est donc dans une perspective double, que Freud remarque que tous les exemples contradictoires avec la thèse faisant de l'*Unheimliche* un rejeton du refoulement originaire appartiennent au domaine de la fiction. S'il faut penser conjointement la psychanalyse et l'esthétique, il convient dès lors de distinguer l'*Unheimliche* réellement rencontré de l'*Unheimliche* imaginé ou littéraire. L'*Unheimliche* rencontré dans la vie naît de conditions beaucoup plus simples et présente des cas moins nombreux. Il se laisse ramener à la définition psychanalytique de refoulé de choses autrefois familières.

Il convient cependant de faire une distinction entre l'*Unheimliche* dérivé de la toute-puissance des pensées et l'*Unheimliche* dérivé de complexes infantiles refoulés, précise Freud. L'*Unheimliche* se rattachant à la toute-puissance des pensées, à la réalisation des souhaits, aux forces néfastes occultes et au retour des morts, témoigne d'une croyance passée, mais incomplètement « surmontée », qui, dès qu'elle se voit déniée, donne naissance à l'*Unheimliche*. L'*Unheimliche* a donc partie liée avec la croyance originaire que le refoulement originaire a pour fonction de démentir quoiqu'incomplètement puisqu'elle bascule dans l'inconscient d'où elle peut à l'occasion faire retour. L'*Unheimliche* ne traduit rien d'autres que la question suivante : si cette croyance inconsciente était vraie ? Semblable supposition n'existe pas pour le rationaliste, c'est-à-dire celui qui a surmonté pleinement l'ancienne conviction, *via* le refoulement originaire (qui aurait réussi), et qui ignore l'*Unheimliche*. Son apparition constitue un cas d'épreuve de la réalité matérielle qui se voit à un moment susceptible d'être infondée. En témoigne (en note) l'apparition de son visage dans une glace dans le train citée par Freud. Ce visage, qui lui apparaît comme étranger, lui déplait « profondément », et Freud analyse son déplaisir comme « un reste de cette réaction archaïque qu'[i] ressent le double comme étant étrangement inquiétant » (204). Si la réalité matérielle se fonde sur une croyance ne nécessitant pas besoin d'être refondée en permanence, tout ce qui tend à la miner ou à la faire apparaître comme infondée suscite, sinon l'*Unheimliche*, du moins le déplaisir. Le rationaliste est donc celui qui ne fait que rarement l'épreuve de l'étrangeté car dans son cas, le refoulement a largement réussi.

Dans le cas de l'*Unheimliche* dérivé de complexes infantiles refoulés, du complexe de castration, de fantasme du (retour au) corps maternel, les événements susceptibles d'éveiller l'*Unheimliche* sont peu nombreux, et

l'étrangeté appartient alors le plus souvent au groupe précédent. Cependant, du point de vue théorique, la distinction est capitale, précise Freud, car dans le cas où l'étrangeté dérive de complexes infantiles refoulés, la question de la réalité matérielle n'entre pas en ligne de compte puisque c'est la réalité psychique qui en tient lieu. Il s'agit alors du « refoulement effectif d'un contenu psychique et du retour de ce refoulé, non de l'abolition de la croyance en la réalité de ce contenu psychique lui-même » (205). La croyance est sauvegardée, seul son contenu signifiant subit le refoulement et le retour du refoulé sous des aspects inquiétants. Les cas de refoulement du contenu de la représentation s'opposent aux cas où vacille le refoulement de la croyance en la réalité matérielle et où les convictions animistes de l'homme civilisé s'avèrent insuffisamment « surmontées ». Dans la vie réelle, on peut donc dire que l'*Unheimliche* prend naissance lorsque les complexes infantiles *refoulés* sont ranimés ou lorsque des conditions primitives *surmontées* semblent être de nouveau confirmées. Et ces deux sortes d'*Unheimliche* sont difficilement séparables dans la vie réelle.

La question de la fiction

En revanche, il en va tout autrement en matière de fiction, domaine qui est celui de cet ouvrage : l'*Unheimliche* est beaucoup plus « pleine et riche que cette même étrangeté dans la vie réelle » (205). Toutefois, Freud ne confond pas la littérature et l'existence. On ne peut transposer le contraste entre le refoulé et le surmonté en fiction sans avoir fait la mise au point suivante : pour que la fiction soit efficace, son domaine ne doit pas être soumis à l'épreuve de réalité ; ce qui ne veut pas dire que la fiction s'interdise le réalisme au sens de duplication mimétique du réel, mais qu'elle relève d'un univers créé par l'écrivain et sur lequel il a tout pouvoir. La distinction entre univers réel et univers romanesque laisse voir le paradoxe suivant : « dans la fiction, bien des choses se sont pas étrangement inquiétantes qui le seraient si elle se passaient dans la vie, et [...], dans la fiction, il existe bien des moyens de provoquer des effets d'inquiétante étrangeté, qui dans la vie, n'existent pas » (206). Le pacte littéraire se fonde donc sur la liberté de l'auteur et sur l'accord du lecteur, soit sur la bien nommée « *willing suspension of disbelief* », que le lecteur met en acte tout au long de son activité.

Si l'univers littéraire est autonome, il convient alors de distinguer les univers où la question de l'*Unheimliche* se pose, de ceux où elle est inexistante, c'est-à-dire de différencier les genres littéraires afin d'en exclure d'abord les contes. Pour que naisse l'*Unheimliche* en littérature, il est en effet nécessaire « qu'il y ait débat, afin de juger si "l'incroyable", qui fut surmonté ne pourrait pas, malgré tout, être réel ; or cette question a été écartée [dans les contes] » (206). Il faut donc une mise en cause des conventions narratives

par le récit lui-même, afin que le lecteur en débâte sous couvert de sentiment *unheimlich*. Semblable proposition écarte du même coup le surnaturel voulu par l'auteur et accepté par son lecteur. Les spectres d'*Hamlet*, ou d'Homère ne sont pas inquiétants, et Freud précise : « Nous adaptons notre jugement aux conditions de cette réalité fictive et nous considérons alors les âmes, les esprits et les revenants, comme s'ils avaient une existence réelle ainsi que nous même dans la réalité matérielle » (207). Avoué, le surnaturel se laisse ramener aux conventions de la littérature dite réaliste.

Un autre cas est celui où l'auteur semble s'en tenir au terrain de la réalité courante. À ce moment, tout ce qui agit de façon *unheimliche* dans la vie produit le même effet dans la fiction. Toutefois, l'auteur a en outre la possibilité d'intensifier l'effet d'*Unheimliche* en faisant surgir dans la réalité des incidents rares ou peu susceptibles de s'y produire et dont la fonction consiste « pour ainsi dire [de faire] se trahir en nous notre superstition soi-disant réprimée, [tandis que l'auteur] nous trompe en nous promettant la vulgaire réalité et en sortant cependant » (207). Les incidents étranges visent à vérifier que la « *suspension of disbelief* » est bien maintenue par de petites mises en doute fonctionnant comme des piqûres de rappel. Freud remarque que le lecteur réagit au texte comme il le ferait dans la vie : quand il remarque « la mystification il est trop tard, l'auteur a déjà atteint son but » (208), lequel consistait à lui faire trahir sa superstition réprimée, soit à mettre en doute la « *suspension of disbelief* ».

Mais lorsque cette superstition se voit confirmée, c'est-à-dire que le texte cesse de relever de l'*Unheimliche*, l'auteur, soutient Freud, « n'a pas atteint un effet pur » car il nous « reste un sentiment d'insatisfaction, une sorte de rancune qu'on ait voulu nous mystifier » (208). Au fond, la littérature se fonde sur le pacte tacite, désigné par Coleridge comme suspension de l'incroyance, qui ne doit pas être mis radicalement en doute, sauf à susciter la rancune du lecteur et à faire avorter le projet d'une littérature fondée sur la distinction entre l'univers réel et l'univers romanesque. On est en droit, naturellement, de contester à Freud cette définition subreptice de la littérature qui l'autonomise du réel, mais non son raisonnement destiné à rendre compte des effets de l'instabilité de la « *suspension of disbelief* », avant que le lecteur ne s'avoue dupé. Tel est le cas de « La Prophétie » (*Die Weissagung*, 1902) de Schnitzler. Dans cette nouvelle, Franz von Umprecht doit interpréter une pièce de théâtre et raconte à son auteur que dix ans plus tôt, un magicien lui a prédit sa fin dans une clairière. Très impressionné, von Umprecht a quitté l'armée et a essayé d'échapper à la prophétie. Il pense que son rôle dans la pièce lui permettra de déjouer ce maléfice puisque la pièce se termine par la scène exacte que le magicien lui avait fait voir. Il y a même, à son grand étonnement, un personnage annexe, un vieil homme portant une écharpe verte, que l'auteur n'a finalement pas inclus dans sa

pièce. Lors de la représentation à laquelle assiste l'écrivain, le héros meurt en effet tandis qu'un vieil homme portant une écharpe verte traverse la scène et disparaît. Horrifié, l'écrivain raconte toute l'histoire à l'oncle de von Umrecht et apporte pour preuve de ses dires le document notarié que lui avait remis l'acteur malchanceux qui le tenait lui-même du magicien. Or la feuille est vierge, et le vieil homme, un maître d'école du voisinage, ne sera jamais retrouvé¹.

L'auteur le plus talentueux est alors celui qui réussit à « ne pas nous laisser deviner pendant un temps assez long quelles conventions président à l'univers qu'il a adopté, ou bien [qui évite], avec art et astuce, jusqu'à la fin, de nous en donner une explication décisive » (208). C'est donc le genre dit fantastique² qui joue avec le plus d'efficacité sur la « *suspension of disbelief* » du lecteur, à la condition de s'avouer *in fine* et donc de confirmer sur quel genre porte ce suspens. Il est vrai que Freud ne précise pas par quels moyens, l'auteur peut procéder, lui laissant alors toute liberté et nous conduisant à repenser les catégories littéraires à partir de sa définition de l'*Unheimliche* romanesque. C'est-à-dire aussi, à repenser notre croyance implicite à la rationalité du monde — laquelle s'avère nettement plus instable qu'on ne le croit — et à montrer qu'elle se pose de façon spécifique dans le champ littéraire.

Néanmoins précise Freud, ces variations ne se rapportent qu'à l'*Unheimliche* issue du surmonté c'est-à-dire aux jeux de la littérature avec la croyance du lecteur. L'*Unheimliche* issue du refoulé est plus résistante à tout aveu romanesque et reste dans la fiction aussi *Unheimliche* que dans la réalité car elle ne met pas la croyance en jeu, comme le montre « L'homme au sable » taisant jusqu'au bout toute explication de la folie, voire toute affirmation de la folie de Nathanaël pour jouer sur les angoisses de castration du lecteur.

Au regard de la réalité, l'*Unheimliche* issue du surmonté présente le même caractère dans la fiction et dans la réalité, quand elle s'élève sur la réalité matérielle, mais elle est toutefois susceptible de disparaître à travers les libertés fictives créées par l'écrivain. Ce dernier a, en effet, une plus grande liberté à laquelle nous nous soumettons volontiers *via* la « *willing suspension of disbelief* », là où nous sommes simplement « passifs » devant la vie (209). L'affirmation est paradoxale à première vue puisque l'on pourrait penser que notre rapport à la réalité est actif et le rapport au texte littéraire passif. Or, selon Freud, le rapport à l'Autre de la littérature n'est pas

1. Voir Geneviève ROUSSEL, « Le fantastique comme symptôme et poétique dans *Die Weissagung* d'Arthur Schnitzler », *Germanica*, n° 3, 1988, mis en ligne le 11 septembre 2015, <http://germanica.revues.org/2829>. Consulté le 27 juillet 2016.

2. Voir l'étude fondatrice de Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

un rapport de sujétion, mais nécessite le consentement du lecteur et donc sa faculté à consentir, là où la réalité impose son acceptation inconditionnelle. Lire dans une position d'acceptation inconditionnelle serait ainsi revenir en enfance où nous pensions exercer une certaine domination sur l'Autre. Nous lisons sur fond d'incroyance, ou plutôt, de démenti d'une croyance originaires, que vérifient *a contrario* les piqûres de rappel de l'*Unheimliche*. La psychanalyse mène insensiblement vers le domaine esthétique et permet de l'envisager autrement, à partir du rapport de l'homme à une croyance originelle, consubstantielle au refoulement originaires et à son ratage.

Pourquoi le lecteur ne frémit-il pas devant la scène de la main coupée du Trésor de Rhampsinite rapportée par Hérodote¹, se demande Freud (209)? Il ne vibre pas avec l'héroïne qui la voit, mais sympathise avec le voleur. Il n'a pas non plus le sentiment d'*Unheimliche* du personnage créé par Nestroy dans *L'homme déchiré (Der Zerrissene)*², persuadé d'avoir commis un assassinat et ne cessant de découvrir des fantômes, en criant qu'il n'a tué qu'un seul homme. Ici, le lecteur ou le spectateur sait ce qu'ignore le personnage et connaît les conditions de l'univers romanesque présenté. Oscar Wilde se moque de son fantôme et suscite le rire de son lecteur dans « Le Fantôme de Canterville ». Ces trois exemples montrent que l'*Unheimliche* relève de l'attitude du lecteur, soit de sa sympathie, balisée par la position de l'auteur au regard de l'univers qu'il déploie, à l'intérieur du cadre précédemment posé. Le degré de savoir du lecteur, lui-même défini par l'auteur, détermine son degré de sympathie.

In fine conclut Freud, restent le silence, la solitude, l'obscurité qui relèvent parfois de l'*Unheimliche*. D'eux, nous ne pouvons rien dire, sinon que ce sont « les éléments auxquels se rattache l'angoisse infantile qui jamais ne disparaît tout entière chez la plupart des hommes » (210). On ne peut ni les surmonter ni les refouler totalement, et peut-être l'*Unheimliche* nous permet-elle d'y avoir un rapport partiellement pacifié, en les tenant à distance³. La littérature est un moyen privilégié de cette mise à distance. Dans le cas de l'*Unheimliche* issue du surmonté, elle rassure le lecteur à travers des piqûres de rappel sur le fait qu'il est bien dans un univers romanesque ; dans le cas de l'*Unheimliche* issue du refoulé, elle avoue son impuissance, mais lui offre le réconfort de la fiction.

L'analyse freudienne conduit ainsi à une expérience constitutive du sujet de l'inconscient sur laquelle se penche parfois la littérature. La psychanalyse

1. HÉRODOTE, *L'Enquête*, livre II, p. 121-123.

2. Voir Johann NESTROY, *L'Homme déchiré et Une Pinte de bon sang*, traduction de J.-L. BESSON, H. SCHWARZINGER et F. KREISSLER, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 1985.

3. C'est aussi l'annonce des secondes thèses freudiennes sur l'angoisse développées dans *Inhibition, symptôme, angoisse* (1927), Paris, PUF, 1988.

vient renouveler l'esthétique littéraire et proposer une nouvelle catégorisation des genres littéraires à partir des questions du refoulé originaire et de la croyance. Elle oppose en l'occasion littérature et réalité, affirmant alors l'autonomie (partielle) de la littérature, cette aire de jeu repérée dans « Le Créateur littéraire et la vie éveillée ». C'est à ne pas confondre les deux que la critique, quelle qu'en soient les présupposés théoriques, n'erre pas.

D'autre part, la plasticité des représentations du refoulé originaire montre qu'une époque se définit par ce qu'elle refoule et qui revient la hanter. De ces représentations, la littérature est également la dépositaire et leur étude, entre autres par le truchement de la fiction, débouche sur une autre façon d'écrire l'histoire¹. Comme le pensait Lacan², l'histoire devrait s'orthographier « hystoire », en référence aux réminiscences hystériques, c'est-à-dire au refoulé que manifestent les hystériques et dont la plasticité fournie la preuve de son historicité. Dans cette perspective, la psychanalyse apparaît comme la science correspondant à l'autonomisation du sujet repérée par Marcel Gauchet : « la notion d'inconscient suppose un certain stade de sortie de la religion. [...] L'inconscient devient concevable à un stade avancé de la désinsertion de l'esprit et des choses et de la désymbolisation tant du fonctionnement social que de la marche des phénomènes naturels. Ce qui est symbole ne peut relever que de l'intériorité psychologique et prend de ce fait un autre statut. L'inconscient apparaît à ce moment-là³. » La psychanalyse amène à l'énonciation l'altérité intime qui se creuse au tournant du XIX^e siècle et qu'elle se met en demeure d'explorer. Comme la littérature, la clinique atteste des variations de son expression, voire de ses transformations, comme le montre « Une névrose démoniaque au XVII^e siècle ».

L'hystoire littéraire : « Une névrose démoniaque au XVII^e siècle »

Dignité des manuscrits

La psychanalyse doit-elle se cantonner aux textes littéraires et aux analyses cliniques (les *Krankengeschichte* ou récits de maladie servant à

1. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ce que Lacan dit des rapports entre histoire et discours, invitant ses auditeurs à examiner non pas comment le discours se situe dans l'histoire « mais comment l'histoire elle-même surgit d'un certain mode d'entrée du discours dans le réel » (*S VIII*, 98).

2. « Hystoire que nous ne disons pas éternelle parce que son *aetas* n'est sérieux qu'à se rapporter au nombre réel, c'est-à-dire au sériel de la limite. » Jacques LACAN, *Séminaire XXIII*, séance du 17 mai 1976. Lacan a formé ce mot-valise à partir de l'histoire et de l'hystérie, la seconde étant le refoulé de la première.

3. Marcel GAUCHET, *La condition historique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 250.

élaborer les cas freudiens)? Il va sans dire que cette question est rhétorique puisque dès 1911, Freud travaille sur les mémoires du Président Schreber¹, texte non littéraire *stricto sensu*, analysé comme un cas clinique, alors qu'il n'a jamais rencontré son auteur. L'étude réunit l'investigation clinique et l'analyse rhétorique et littéraire tout en permettant à l'analyste d'avancer dans la théorisation des psychoses. Elle montre aussi la méthode freudienne à l'œuvre : tout texte peut être convoqué par l'analyste, tout cas, y compris celui qu'offrent les témoignages personnels publiés ou inédits, peut être amené à éclairer la théorie, à la remettre en cause.

Quelques années plus tard, une correspondance avec un bibliothécaire, M. Payer-Thurn, fait ainsi découvrir à Freud un manuscrit de l'église de Mariazell contenant l'histoire de Christophe Haitzmann qui avait signé un pacte avec le diable. « Une névrose démoniaque au xvii^e siècle² » démontre donc l'apport psychanalytique pour l'étude de textes relevant de genres littéraires longtemps dits mineurs comme le journal intime et les textes manuscrits. Or cette « histoire démonologique d'un malade », publiée en 1923 dans la section « Psychologie religieuse » d'*Imago*, s'offre « en pleine clarté, de même que tel filon de mine découvert livre en métal vierge ce qu'ailleurs on ne retire que péniblement du minerai par la fusion » (213). écrit Freud, en *introït*. Ce texte montre en outre comment la plasticité des représentations refoulées nous conduit avec Freud à réécrire l'histoire, fût-ce par le biais de l'histoire littéraire. Cette réécriture prend la forme d'une transformation de l'histoire pour en faire l'étude de la plasticité du rapport subjectif à certains signifiants.

Rédigé entre autres pour combattre les thèses d'A. Adler³, « Une névrose démoniaque au xvii^e siècle⁴ » traite des écrits de, et sur Christopher Haitzmann, peintre raté qui se plaignit d'avoir signé un pacte avec le diable et fit appel à l'Église afin qu'elle l'exorcisât. Examinant le « motif » du pacte avec le diable (*Das Motiv des Teufelspakt*) dans la névrose démoniaque et à travers un détour par la question du père, Freud montre que le peintre se guérit seul de sa névrose en choisissant le renoncement pour sortir de

1. Sigmund FREUD, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (*Dementia paranoides*) (Le Président Schreber) », trad. M. BONAPARTE et R. LÆWENSTEIN, *Cinq psychanalyses, op. cit.*, p. 263-324. Jung a fait découvrir à Freud ces mémoires publiées à compte d'auteur en 1903. Voir Daniel Paul SCHREBER, *Mémoires d'un névropathe* (1903), Paris, Seuil, 1985.

2. « Une névrose démoniaque au xvii^e siècle » a d'abord paru dans *Imago*, t. IX (1923), fasc. 1 « Psychologie religieuse ».

3. Alfred Adler (1870-1937). Ce freudien des premières années de la théorie analytique finira par faire scission et élaborer ses propres thèses sur la « protestation virile » et élaborer la psychologie dite individuelle.

4. Remarquons que *Teufelsneurose* (névrose démoniaque) est bâti sur la *Zwangsneurose* (névrose de contrainte).

sa gêne matérielle. L'étude traite ainsi de concepts psychanalytiques (la névrose et la question du père) à partir d'une situation historique éloignée dans le temps pour dessiner en creux une véritable histoire de l'inconscient à travers la question du rapport à un signifiant particulier, le père. Si la névrose est une structure existentielle constante, elle revêt des habits changeants : vêtements démoniaques au Moyen Âge et maladies organiques à allure hypocondriaque à l'époque moderne, dira Freud. Par-delà les vêtements qu'il lui attribue, le Moyen Âge voit juste : les démons sont « des désirs mauvais réprouvés, découlant d'impulsions repoussées, refoulées » qu'il avait projetés dans le monde extérieur (212). Quant à l'hypocondrie moderne, Freud en détermine le statut en regard de la démonologie ancienne.

En introduction de son développement analytique, partie obligée de la psychanalyse telle qu'il la conçoit, Freud commence par contrer les deux « objections » de la « froide critique » (223) :

- le pacte signé par Haitzmann avec le diable n'est pas un contrat puisqu'il n'oblige pas les deux parties,
- être le fils du diable n'est qu'une façon courante de parler et Haitzmann reconnaît le plus fort pouvoir thérapeutique au père.

Freud réfute également le reproche fait à la psychanalyse de tout compliquer avec ses « arguties », son souci des détails, et sa capacité à introduire des éléments qui ne figurent pas dans les cas. Or, c'est à ne pas suivre le texte à la lettre que le critique est frappé d'incapacité à comprendre le cas Haitzmann. D'autre part, il convient d'aborder son histoire dans le temps et avec les signifiants avec lesquels elle s'énonce, c'est-à-dire d'être sensible à l'historicité subjective. Travailler dans le champ analytique consiste en outre à faire crédit à l'Autre de ses signifiants pris dans leur matérialité, raison pour laquelle Freud commence par décrire les deux parties du manuscrit (dit *Tropheum Mariano-Cellense*) et le fragment du journal du peintre. Si l'on en croit le compilateur, c'est en septembre 1677 qu'Haitzmann arrive à Mariazell pour se faire délivrer par la grâce de la Vierge, d'un pacte contracté neuf ans plus tôt avec le Diable, pacte qui arrive à échéance.

La totalité des écrits comporte trois parties :

- un titre en couleur représentant la scène du pacte et de la délivrance, ainsi que d'autres dessins d'apparitions ultérieures de la main du peintre ;
- le *Tropheum* en latin, sans doute rédigé entre 1714 et 1729 par un anonyme et confirmé en 1729 par un certain abbé Killian ;
- le journal du peintre.

Le *Tropheum* comporte quant à lui :

- la lettre d'introduction du curé de Pottenbrunn datée du 1^{er} septembre 1677 ;

- la relation de l'abbé Franciscus de Mariazell d'une guérison miraculeuse le 12 septembre 1677 avec la relation des vicissitudes du peintre d'après des informations recueillies en 1714 ;
- des paragraphes de liaison rajoutés par le compilateur;
- la relation des aventures postérieures du peintre d'après les informations recueillies en 1714.

Les antécédents du peintre sont narrés trois fois : dans la lettre du curé, le rapport de l'abbé et l'introduction du rédacteur. Or la non-concordance de ces récits éveille l'attention de l'analyste, non pour contester la véracité ou la validité de l'exorcisme — Freud fait d'ailleurs remarquer que les prêtres ne prétendent pas avoir vu le diable, et que l'on peut donc apporter foi à leur récit — mais parce que les contradictions illustrent une tentative de dissimulation. De surcroît, la suite de l'histoire d'Haitzmann qui se voit restituer le pacte écrit de la part du diable le 8 septembre est en outre assez surprenante puisque le lecteur découvre qu'il y a deux pactes et qu'il faut donc demander par deux fois l'aide de l'Église. La première guérison de Haitzmann ne dure pas : à Vienne où il est retourné, il a d'autres hallucinations mettant en scène le Christ, la Vierge et les saints, à tel point qu'il repart en mai 1678 à Mariazell et avoue aux religieux qu'il vient chercher un autre pacte écrit avec du sang. De cette nouvelle scène d'exorcisme, rien n'est dit, sinon qu'elle a pour effet de libérer le malheureux qui finit par entrer chez les frères de la Miséricorde. Le compilateur, qui a quant à lui, rédigé « une véritable relation d'une histoire de malade » (218), raconte que frère Chrysostome a eu d'autres hallucinations, quoiqu'en état d'ébriété, et qu'il meurt en 1700.

Un diable est un père

Ayant fourni le récit des aventures du peintre, et fait l'hypothèse que l'histoire du pacte est l'histoire d'une maladie névrotique, Freud se tourne vers le motif du pacte avec le diable destiné à soigner l'inhibition du peintre consécutive à la mort de son père. Les hommes se livrent généralement au diable parce qu'il offre ce qu'ils prisent fort : la jouissance des femmes. Il s'agit donc d'un acte tourné vers l'Éros et destiné à conjurer l'inhibition sexuelle ou destiné au dédommagement d'une injustice. D'ailleurs, Haitzmann a dessiné le diable lui proposant or et femmes avant de préciser qu'il a refusé ces offrandes. Traduit en langage moderne, Haitzmann était en somme « un individu qui s'adonne au Diable dans le but d'être délivré d'une dépression psychique » (221), tout comme les Viennois du début du siècle se tournaient vers l'analyste.

Freud examine ensuite les deux pactes pour souligner leurs différences, tout en remarquant leur caractère étrange puisque le diable n'a aucune

obligation, mais qu'Haitzmann les a toutes. Le premier est écrit à l'encre, et Haitzmann se voue au diable pour 9 ans ; le second écrit avec du sang et représenté sur le dessin daté de 1669, et le peintre se voue au diable comme son fils *dans* 9 ans. Mis côte à côte, les deux pactes lui assurent théoriquement le salut diabolique puisque le premier se trouve remplacé par le second sans perdre sa validité. La promesse du diable de remplacer le père du peintre défunt se laisse traduire ainsi : le peintre a perdu son père et sa capacité au travail qu'il espère retrouver s'il se trouve un substitut paternel. Au fond, l'idée est ingénieuse, quoique surprenante aux yeux de Freud remarquant que « [p]our devenir mélancolique à suite de la mort d'un père, il faut avoir aimé celui-ci. Mais il est curieux qu'un fils ait alors l'idée de prendre le Diable comme substitut d'un père bien-aimé. » (223). Ce paradoxe lui permet de bâtir son étude. Si le diable fonctionne comme substitut du père, il reçoit l'ambivalence s'attachant à cette figure qu'expriment les dessins puisque le père apparaît d'abord en bon bourgeois avant de devenir de plus en plus diabolique au fil des dessins. Freud a retracé la genèse de cette ambivalence dans *Totem et tabou*. Dieu est le substitut du père aimé, conçu dans l'enfance, soit le « père de la horde primitive », avec lequel le sujet a des rapports ambivalents comportant « deux courants émotifs contraires », la « soumission » et l'« hostilité », lesquels donnent lieu à la « nostalgie du père » et à la « crainte et [au] défi filiaux¹ ». Dans la religion chrétienne, le diable est un ange déchu, une divinité devenue mauvaise lorsqu'elle est refoulée par une autre, sur le modèle du retour des « dieux en exil » chers à Heine, mais dieu et diable étaient au départ identiques avant de se scinder. Ce processus psychique bien connu de « décomposition d'une représentation impliquant opposition et ambivalence en deux contraires violemment opposés » (227), voit ainsi le diable récolter l'attitude de haine et de crainte qui s'attachait au père de la horde primitive lui-même modèle primitif de dieu et du diable². À défaut d'être historiquement attestée, cette vérité psychologique se voit prouvée par les caricatures enfantines, par certaines peurs et certaines phobies animales renvoyant au totem des temps primitifs. Parce qu'il relève d'une époque où la figure divine et diabolique sont des réalités psychiques et sociales, Haitzmann présente nettement le diable comme substitut de ce père, offrant à découvert le « minerai brut » que l'analyse doit tirer des « associations » des névrosés modernes.

Si l'époque moderne est « hypocondriaque » (« *hypochondrischen* »), le XVII^e siècle est une époque superstitieuse, et dans une note, Freud rappelle en effet que le devoir passé du chrétien fidèle consistait à croire en dieu

1. Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, op. cit., p. 226.

2. Freud précise que toutes les religions témoignent que ce père ancestral était d'une méchanceté « sans bornes, moins semblable à Dieu qu'au Diable » (p. 238).

et au diable, avant que la « diminution de la foi [...], pour diverses raisons, [n'atteigne] d'abord et avant tout, la personne du Diable » (228-229). L'histoire se caractérise par les vicissitudes de la figure paternelle, d'abord cli-vée, puis voyant l'un de ces avatars frappé de disparition progressive, sans doute avant que l'autre ne disparaisse à son tour¹. Or le père ou dieu ne sont pas des signifiants innocents, mais bien les signifiants fondamentaux de la structure psychique selon la psychanalyse. Que Freud ait créé, dira Lacan, « un mythe² » avec le meurtre du père dans *Totem et Tabou* au sens où il n'est pas attesté, il n'en demeure pas moins qu'il a repéré un point clé de la structure mentale. Le père ne vaut que par son meurtre posant les fondations sociales, religieuses et éthiques, avant d'être relevé par la figure de dieu à laquelle s'attache bientôt la même ambivalence. La reconstruction freudienne du meurtre primordial est à prendre dans son caractère mythique, elle sert à élaborer une théorie de la psyché et de son fonctionnement inscrite dans l'histoire et en dette de l'histoire, comme le reconnaît Freud faisant implicitement du père en psychanalyse une figure transformée de la figure divine. Cette transformation mérite tout l'intérêt car si l'on suit l'analyste précisant que l'idée de substitut diabolique du père permet d'envisager « sous un jour nouveau les procès de sorcières au Moyen Âge » (229), on voit ainsi par des touches rapides se dessiner en filigrane une toute autre façon d'écrire l'histoire, basée sur les transformations de la représentation du père, mais aussi sur son statut au regard de la figure divine dont il est l'avatar moderne. La réflexion lapidaire freudienne des procès de sorcières médiévales s'éclaire si l'on considère que ce sont principalement les femmes qui sont dites avoir commerce avec le diable et que l'on doit par conséquent les châtier en les accusant de collusion avec ce que l'humanité s'ingénie à refouler. Ces mauvaises femmes seront relayées par les hystériques, prouvant qu'il n'est d'histoire que sur le mode de l'histoire envisagée comme succession de retours du refoulé à chaque fois sous des aspects différents.

Haitzmann est pris entre dieu et diable et sa névrose démoniaque exprime le ravalement du père et son amour ambivalent par une véritable mélancolie en signe de deuil névrotique³. Si Haitzmann était un patient en analyse, ses propos seraient plus riches : peut-être son père s'était-il

1. Voir également Jacques LACAN, « Les complexes familiaux dans la formation de l'individu », *Autres écrits*, op. cit., p. 23-84. Le « déclin social de l'imaginaire paternel » constituerait « une crise psychologique » à laquelle « il faudrait rapporter l'apparition de la psychanalyse elle-même » (p. 60-61).

2. « La seule fonction du père, dans notre articulation, c'est d'être un mythe, toujours et uniquement le Nom-du-Père, c'est-à-dire, rien d'autre que le père mort » (*S VII*, 356-357).

3. On se rappellera que dans « Deuil et mélancolie » (*Métapsychologie*, 1915), Freud a souligné l'ambivalence du travail du deuil en l'opposant à la mélancolie.

opposé à sa vocation et son inhibition aurait pu alors constituer un exemple d'« obéissance après coup » (230), qui, en rendant le peintre démuné, aurait augmenté sa nostalgie à travers un véritable cercle vicieux, l'obéissance après coup marquant le remords et l'autopunition pour avoir désiré la mort du père. Malheureusement, Haitzmann n'est pas un patient, et Freud se borne à mettre en évidence « les particularités de sa maladie susceptibles de donner des indications sur les points de départ typiques d'une attitude hostile envers le père » (230). Travailler dans le champ analytique n'est possible qu'à partir des signifiants restants, comme le montrent le cas de Michel-Ange ou de Léonard de Vinci. Leur pauvreté est elle-même symptomatique d'un lien trouble au père. Restent alors les signifiants disponibles dont le chiffre 9 que Freud analyse par des renvois à la théorie des rêves comme les neuf mois de grossesse et donc, comme un « fantasme de grossesse » (232). La thèse d'une attitude féminine envers le père est renforcée par les dessins du peintre montrant un diable pourvu de mamelles et d'un pénis, représentation du diable qualifiée de « très insolite » (232), et de « plus que mâle » en tant qu'ennemi de dieu. Ce diable à mamelles montre que le peintre se débat contre l'attitude féminine devant le père, exprimée par la grossesse et le fantasme d'accouchement refoulé depuis longtemps mais réactivé par le deuil du père et la nostalgie afférente. C'est contre ce fantasme que le peintre se défend par la névrose et le ravalement du père. Le père rabaisé, portant les attributs de la femme, le père ainsi castré, exprime la lutte contre la castration et le rejet de l'attitude féminine frappée très tôt par le refoulement. Le diable féminisé est la projection de la féminité du fils sur le diable. À moins que la tendresse infantile issue d'une forte fixation maternelle infantile pour la mère ait été reportée sur le père. Dans ce cas, les mamelles seraient la marque positive du sexe de la mère avant la connaissance du manque. À ce stade, Freud ne tranche pas.

Exprimés à travers les concepts analytiques, les malheurs d'Haitzmann se laissent comprendre comme une difficulté à accepter la castration rendant impossible la liquidation de sa nostalgie envers le père. Sa seule solution consiste alors à en appeler à la mère. Au fond, l'artiste se confronte à une question ainsi formulable dans le discours lacanien : comment accepter la castration de l'Autre ? Cette question ne se réduit pas au cas Haitzmann : la position féminine envers le père est « déplaisante » et « incroyable » pour l'adulte et soulève des résistances, lesquelles sont des résistances à la psychanalyse. Freud cite en exemple la théorie de la protestation virile d'A. Adler, avant de consacrer quelques paragraphes à la réfuter. Tel est l'enseignement de l'examen des signifiants scandant une destinée dès lors que leur similarité à l'expérience clinique a été démontrée. Dès lors que l'hystoire remplace l'histoire.

Le texte à la lettre

Freud se tourne ensuite vers les deux pactes datés de la même année, 1669. Le peintre a signé deux pactes, l'un en 1668, et l'autre en 1669. Ce dernier, en lettres de sang est rendu le 12 septembre 1677, mais le récit de l'abbé ne le mentionne pas. Le peintre revient à Mariazell en mai 1678 après avoir subi d'autres assauts du Malin. Il récupère le premier pacte le 9 mai 1678, selon le compilateur. Pour Freud, le problème est le suivant : Haitzmann avoue au curé que l'échéance est proche, il pense au pacte de 1668 (le premier), mais il avoue plus tard vouloir ravoire le second (qui n'est pas encore échu puisqu'il court de 1669 à 1677) en laissant passer l'échéance du premier. Il redemande le premier en 1678, soit dix ans après et après l'échéance. Freud va donc reconstituer hypothétiquement le déroulement des opérations : à son premier séjour à Mariazell, Haitzmann évoque un seul pacte rédigé en lettre de sang et conclu en septembre 1668, et montre ce pacte qui lui a été restitué. Reparti à Vienne et retombé malade, il a dès lors besoin d'une explication pour pouvoir retourner à Mariazell où il évoque un pacte précédent, écrit à l'encre qu'il se fait rendre. Son embarras vient de ce qu'il a retiré le premier pacte trop tôt (dans la 8^e année) et l'autre, trop tard (dans la 10^e année), ce qui s'avoue dans la date commune des deux pactes en 1669. Par ailleurs, pourquoi le premier se trouve-t-il remplacé par le second sans toutefois perdre sa validité ? C'est de surcroît le point sur lequel les récits ne concordent pas. En reprenant les écrits, Freud montre que le compilateur a senti ce détail et a essayé de le gommer en modifiant l'exposé de l'abbé. Pourquoi la date 1669 alors que l'un d'eux est attribué « anno subsequenti » ? Le compilateur s'en trouve embarrassé et sa solution consiste à adopter l'exposé de l'abbé en le modifiant sur un point : le peintre a signé un pacte en 1669, écrit à l'encre, ce qui revient à négliger les données formelles des deux relations et la mention par l'abbé du changement de date. Le compilateur interpole en outre un passage dans l'attestation de l'abbé (qui, lui, n'a vu qu'un seul pacte). Il s'agit d'un essai de conciliation des contradictions car l'affaire est « embrouillée » (239) et les témoignages sont discordants. Démêlant les falsifications, Freud reconstitue l'histoire : le peintre n'a pas menti la première fois où il est venu à Mariazell, et c'est pour justifier son retour en raison de l'échec de la thérapie reçue là-bas qu'il invente l'histoire du pacte antérieur, tentant donc une première dissimulation. Mais il fait aussi autre chose, précise Freud, lorsqu'il se trompe en datant les pactes de 1669 et cette « erreur a la signification d'une franchise involontaire » (241). Haitzmann se trahit en trahissant l'innocente dissimulation à laquelle il s'est livré. Cette dissimulation se répète lorsque le compilateur essaie d'expliquer l'incohérence de la date 1669 et falsifie à son tour l'attestation du curé, prouvant par anticipation ce que Freud

écrivra en 1938 dans *Moïse et le monothéisme* : « La déformation d'un texte se rapproche, à un certain point de vue, d'un meurtre. La difficulté ne réside pas dans la perpétration du crime mais dans la dissimulation de ses traces¹. » Le compilateur a essayé de faire disparaître la contradiction en interpolant quelques mots dans l'attestation de l'abbé. Toutefois, l'abbé lui-même mentionne les deux pactes. Soit Freud s'y perd, soit l'abbé a changé quelque chose à son attestation. La seule solution consiste à penser que le compilateur a lui-même pensé que les deux pactes avaient été conclus, et qu'il a introduit dans l'attestation du curé son interpolation admettant que le texte a été antidaté pour se conformer aux mots et aux dessins du peintre. Comme tout historien moderne, conclut Freud, le compilateur a falsifié l'attestation du curé, comme un patient faisant une élaboration secondaire². Il s'agit bien d'un exemple d'*Entstellung* (déplacement) qui n'est jamais parfait et Freud conclut : « C'est pourquoi dans bien des altérations de textes, nous sommes certains de retrouver caché quelque part bien que modifié et arraché à son contexte, ce qui a été supprimé et nié, seulement nous avons parfois quelque difficulté à le reconnaître. » (59). Comme en attestent *tous* les manuscrits du cas Haitzmann, c'est-à-dire l'archive Haitzmann, l'aveu qui s'était énoncé par des voies tortueuses de la dissimulation signifiante se redouble de la falsification du tiers. La vérité a des voies parfois complexes, que l'analyste, et tout lecteur dans le champ analytique, sait suivre, sans s'en faire la dupe afin de repérer le surgissement évanescent du sujet de l'inconscient.

L'abbé a-t-il alors menti pour couvrir ce qu'il savait être une tromperie de la part d'Haitzmann ou bien Freud force-t-il la démonstration ? Les lecteurs contemporains qui croient « à la psychanalyse mais ne croient pas au Diable » (242) auraient tôt fait de penser que le second pacte est imaginaire et qu'il sert au peintre raté à compléter son fantasme, pratiquant alors une interprétation gratuite. Si Haitzmann a besoin de revenir à Mariazell, quelle importance y a-t-il qu'il y ait un pacte ou deux ? Ignorer la question relèverait d'une psychanalyse sauvage ou d'une tentative de rectification du signifiant pour le faire entrer dans le cadre qui lui est préparé par l'exégète. Mais la psychanalyse ne prépare nul lit, et surtout pas celui de Procuste : pour Freud, l'explication est insuffisante car ces pactes sont de réels documents que le peintre a produits pour donner du poids à sa démarche, et qu'il avait par-devers lui en allant se faire exorciser. Il ne s'agit donc pas d'un fantasme mais d'une réalité qu'il faut savoir évaluer comme telle, sans la déformer, mais en l'acceptant. Tout cas met en jeu la réalité du sujet :

1. Sigmund FREUD, *Moïse et le monothéisme*, *op. cit.*, p. 59.

2. Le compilateur apparaît dès lors comme le sujet non du texte, mais bien de l'archive que lit Freud.

Haitzmann a véritablement été débarrassé de ses encombrants pactes avec le diable grâce à l'intercession de la Vierge. Que la psychanalyse en fasse un névrosé en butte à la question du père ne change rien à l'affaire. Il s'agit là encore d'apporter créance aux signifiants de l'Autre, ce qui ne veut pas dire les adapter ou les falsifier, mais reconnaître les falsifications inhérentes par lequel se trahit la « franchise » du sujet de l'inconscient.

C'est de cette position d'examen matériel impavide que Freud procède pour remarquer qu'après la première visite à Mariazell, le journal a tous les caractères de la véracité et qu'il permet un examen de « la mise à profit de sa névrose » (244), en mettant en scène une tentation en trois phases. La première, immédiatement postérieure à la première tentative d'exorcisme, s'achève sur un paroxysme où le diable promet de plus en plus de richesses, suscitant la réaction ascétique prévisible lorsque dieu demande au peintre de renoncer au monde. Les hallucinations dont Haitzmann est la proie le font céder, ce qui met temporairement fin à cette seconde phase : il ne connaît plus ni tentations ni visions. Seulement le hasard est grand maître car le peintre voit passer peu de temps après une belle jeune fille en joyeuse compagnie et pense qu'il pourrait être à la place de son galant. La réaction ne se fait pas attendre : le soir même il est « frappé comme d'un coup de foudre » (246), il entend des voix lui signifiant sa punition. Le journal s'arrête lorsque les fantasmes tentateurs deviennent ascétiques et punitifs, avant que le peintre ne retourne à Mariazell pour récupérer le second pacte, ayant compris qu'il n'était pas guéri. C'est alors qu'il se trouve guéri par la restitution du second pacte dans ce qui constitue la troisième phase de sa névrose. L'attitude qu'il adopte dès lors s'accorde avec les exigences du renoncement puisqu'il se fait moine. Et Freud commente sobrement : « *religiosus factus est* » (247). Seule la religion pouvait en effet résoudre les problèmes du peintre. Seule la névrose l'empêchait de s'affronter au réel, tout en étant induite par ce même réel¹, puisqu'elle répondait à un événement réel en coupant le peintre de ce même réel à plusieurs reprises jusqu'à ce qu'il en fasse le choix de s'en abstraire radicalement en embrassant la vie régulière. Les maladies de l'âme chères à Julia Kristeva² ont donc existé avant la psychanalyse ; elles ont trouvé des solutions inscrites dans les discours de leur temps. La psychanalyse leur porte une attention toute créante, du lieu mais surtout du temps qui est le sien. Nous ne croyons plus au diable, dira Freud, mais nous croyons à la psychanalyse sur un mode qui n'est somme toute pas si différent d'Haitzmann, lorsque nous l'arraisonnons pour servir nos désirs préconçus. La question que pose

1. Sa névrose est, dira Freud, « un tour de passe-passe qui recouvre tout un côté de la grave mais terrible lutte pour la vie » (p. 250).

2. Julia KRISTEVA, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1999.

la névrose démoniaque se renverse alors : quel est l'objet de la croyance contemporaine et quel rapport y entretient le croyant ? Et à l'intérieur du champ de l'historicité, la question de l'historicité de la psychanalyse : ne prend-elle pas le relais d'une croyance disparue ou en voie d'obsolescence ? Ne vient-elle pas remplacer la religion, fût-ce sous l'aspect d'un réconfort à la souffrance non plus morale ou religieuse, mais psychique ? On sait que le reproche est fait à la psychanalyse, entre autres par Musil¹, lorsque Freud rédige cette « Histoire ». Il y répondra entre autres à travers les textes des années 1920 : *L'avenir d'une illusion* et *Malaise dans la culture*.

Si Freud insiste ici pour replacer le cas Haitzmann dans son contexte historique, il ne s'en laisse toutefois pas conter lorsqu'il s'agit de vérité psychique. Le peintre était dans le besoin matériel et le premier exorcisme n'y changea rien : il resta celui à qui nul ne faisait confiance car il n'arrivait à rien, un sujet littéralement incroyable et incroyable. Sa mélancolie guérie après son premier exorcisme, les convoitises temporelles reprurent, mais la fortune ne vint pas. Le réel temporairement écarté par la névrose revint frapper à la porte et Haitzmann le traita comme auparavant : il se réfugia dans les visions dont l'une est très significative puisqu'elle montre comment les ermites n'ont aucun souci de nourriture, c'est-à-dire comment ils ont résolu la question du désir en la rabattant sur le besoin dont la satisfaction est déferée à dieu. Ces visions, dit Freud « doivent amener le malade à choisir un mode d'existence où les soucis de la nourriture lui seront épargnés » (249). Elles n'ont d'autre signification que de reproduire le traitement originel de la névrose en désignant non plus le sauveur diabolique, mais le sauveur divin, comme le montre cette autre vision où le peintre affirme son indéfectible foi en dieu. Lui qui se plaignait de n'être pas cru a trouvé un Autre croyable et croyant qui lui donne la force d'être lui-même cru car crédible. Le diable s'était révélé trompeur mais dieu sera plus efficace. Mais du diable à dieu, Haitzmann construit sa névrose comme dialogue, reformulation de la question du père, d'un père qui tiendrait le coup au regard des exigences du réel.

L'histoire n'induit nulle irrationalité et Freud est lucide : Haitzmann était un artiste et un mondain qui entra dans les ordres par misère matérielle, ce qui mit fin à sa lutte contre cette misère. La restitution du second pacte le guérit en supprimant les causes de sa misère matérielle, mais les deux phases de sa maladie n'avaient qu'un seul sens : assurer son existence. D'abord avec le diable, « au prix de son salut, et lorsque le Diable lui eut fait défaut et qu'il dut renoncer à lui, avec l'aide de l'Église, en sacrifiant sa liberté et la plupart des possibilités de jouissances qu'offre la vie » (249).

1. Voir Florence VATAN, « Comment penser et écrire après Freud ? Robert Musil et la psychanalyse », *Savoirs et clinique*, n° 6, 2005/1, p. 43-52.

L'artiste crut d'abord au diable qui se révéla peu fiable, avec pour effet de rendre le peintre lui-même peu fiable, puis il crut à dieu qui, en étant autrement plus fiable, car reconnu des hommes à travers la communauté des croyants, « lesta » son fidèle, quoiqu'au prix de la mortification. Les distinctions lacaniennes sont ici éclairantes : Haitzmann choisit la privation plutôt que la castration, par impossibilité de venir à bout de celle-ci ou de s'en accommoder. Freud résume ainsi sa maladie : « parti du père, il retourna, en passant par le Diable, substitut du père aux Saints Pères » (250). Haitzmann a parcouru un chemin destiné à être celui de nombreux patients freudiens, eux aussi confrontés à la figure originaire et ambivalente du père primordial. Ce père tué ressuscite sous les aspects du dieu de la religion, père magnifié dissimulant imparfaitement le père « méchant » de la Horde primitive et traduisant l'échec du refoulement originaire. Haitzmann a trouvé un père qui ne le déçoit pas, et l'on voit à quel point la question de l'Autre crédible qui assoit le sujet en le rendant lui-même crédible trame ce texte. C'est alors que s'éclaire la mention de Freud de son ébriété ponctuelle : le contrat n'est valable qu'à travers l'accroc. Pour boiteuse qu'elle soit, il s'agit quand même d'une solution. Le cas se laisse alors comprendre ainsi : Haitzmann était misérable, d'où sa nostalgie renforcée pour le père. Débarrassé de sa mélancolie¹, il affronta un autre conflit entre les tentations libidinales de la vie et la réalité matérielle, soit entre le renoncement et l'ascétisme. Ces deux phases qu'il a reconnues à leur juste valeur ont donné lieu à deux pactes qui lui permirent de choisir la voie radicale (et radicalement névrotique) de la vie monastique, seule apte à lui permettre d'échapper à ces influences qu'il appelait « apparitions du Diable » (251), confondant dieu et diable dans le même rejet, celui du réel. Il sortit de son affection névrotique en choisissant le renoncement au lieu de le subir, à partir d'une évaluation très juste de sa situation symbolique : pauvre et dépourvu de toute crédibilité, soit manquant. Embrasser la voie des pères avait pour objectif de le rendre crédible et de résoudre ses problèmes matériels. Au XVII^e siècle, le névrosé se soignait avec l'Autre de dieu ou du diable ; il s'en soutenait même. Au XX^e siècle, l'analyste est là, mais propose-t-il une solution similaire ? Le renoncement à certaines pulsions s'effectue non pour l'amour de dieu ou du père mais dès lors qu'un jugement les déclare irrecevables. Il n'y a nulle illusion chez Freud qui l'oppose à la vérité du désir inconscient.

1. « *Es war also sein Vater gestorben, er darüber in eine Melancholie verfallen, da näherte sich ihm der Teufel* », Sigmund FREUD, « Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert », *Gesammelte Werke*, Band XIII, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1946, p. 326. J. Altounian fait remarquer que le *da* désigne le moment où s'installe la mélancolie liée à la mort du père dans la langue comme dans la psyché.

Derrière les figures hystoriquement importantes qui lui ont permis d'articuler sa névrose, Haitzmann appartient à ces « éternels nourrissons » (250) incapables de se séparer du sein maternel, escomptant leur assouvissement d'un Autre. La névrose est-elle alors un « tour de passe-passe » recouvrant le problème de la lutte pour la vie, c'est-à-dire de l'affrontement au réel? Une vignette clinique de Freud tend à répondre par l'affirmative : le commerçant névrosé qui vient consulter l'analyste masque ses problèmes financiers par la névrose qui l'empêche en retour de les traiter, avec pour autre effet de compliquer l'analyse. Derrière les élaborations historiques, la structure demeure invariante. Quelques années plus tard mais dans une perspective similaire, Lacan commentera l'éloge de l'homme par le chœur dans *Antigone* de Sophocle avec ses propos : « L'homme s'arrange toujours pour que les trucs lui tombent sur la tête. Mais la seule chose dont il ne se tire pas c'est de l'Hadès, et c'est pour cela qu'il a inventé "la fuite dans les maladies impossibles". » (*S VII*, 321). Lacan rejoint Freud : la névrose est une fuite devant le réel susceptible d'adopter divers habits, des « maladies impossibles » antiques à l'existence d'un pacte avec le diable, ou plus prosaïquement, de l'aboulie des commerçants représentant l'hypocondrie moderne évoquée par Freud en introduction. L'hystoire s'écrit alors non seulement dans les œuvres littéraires, mais dans chaque texte, dans chaque acte et conduite, c'est-à-dire dans tous les signifiants mis en jeu par les sujets. Et elle reste à écrire de façon plus détaillée dès lors que sa loi de composition a été donnée par la psychanalyse. Toutes les productions signifiantes y contribuent. En élevant l'archive à la dignité littéraire et en élargissant la définition du littéraire pour y inclure des genres délaissés ou déclarés mineurs, Freud en augmente la valeur d'enseignement, élargissant l'aire de son indispensable Autre.

Le « cas » Dostoïevski

L'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur

Comment aborder l'homme et l'œuvre, l'homme et ses œuvres? Freud avait ouvert la question avec une interrogation sur Léonard de Vinci en 1910. Il la poursuit et l'amplifie avec « Dostoïevski et le parricide » en 1928, à l'origine l'étude introductive à une édition des *Frères Karamazov*. Tard venu, ce dernier écrit consacré spécifiquement à une figure et une œuvre littéraire illustre toute la richesse de la psychanalyse en matière de lecture puisqu'il traite aussi bien de l'exercice biographique, que du statut de l'écriture ou du sujet de l'inconscient, tout en envisageant la littérature dans sa dimension hystorique. C'est avec qui s'égale à une audacieuse récapitu-

lation que nous concluons cette étude des exigences et des enjeux de la lecture psychanalytique.

Dans une lettre à l'écrivain Stefan Zweig de 1920, Freud commente son *Trois maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski* paru la même année¹. Des trois auteurs, Freud apprécie les deux premiers mais n'aime guère le troisième pour diverses raisons. À cette époque, Freud voit en Dostoïevski plus un hystérique qu'un épileptique, à l'instar de C. Lombroso qu'il se reconnaît en l'occasion comme maître. Cette hystérie relèverait d'un trauma enfantine, qui, comme tout trauma, se répète sous forme de crise à l'âge adulte. Par ailleurs, Freud note que « toute la vie de Dostoïevski sera dominée par une double attitude envers l'autorité du Père-Tsar, soumission voluptueusement masochique, d'une part, révolte et sédition, d'autre part. Le masochisme inclut le sentiment de culpabilité qui pousse à la 'rédemption'². » Dostoïevski illustre l'ambivalence originaire envers la figure paternelle et un masochisme secondaire. Se livrant à la psychologie des peuples en soulignant que l'hystérie de Dostoïevski s'inscrit dans l'ambivalence des Russes, Freud souligne déjà que la psychanalyse permet de comprendre la sexualité violente et torturée de Dostoïevski ainsi que le problème du parricide fondé sur « la théorie analytique d'une équivalence entre l'acte et l'intention coupable³ ». L'équivalence entre l'acte et l'intention se retrouvera dans l'étude de 1928. Toutefois, en 1920, Freud précise la position d'analyste qui est la sienne *in fine* : « en faisant ressortir ce qu'on appelle l'aspect pathologique, je n'ai voulu ni diminuer ni expliquer la splendeur du pouvoir [...] de Dostoïevski⁴. » L'écrivain russe ne suscite pas de jugement esthétique ou littéraire, mais certains aspects de son existence éveillent l'intérêt de Freud allant chercher appui dans ses œuvres, non pour les évaluer littérairement mais analytiquement. C'est toutefois en guise d'introduction à une édition des *Frères Karamazov* entreprise en 1926⁵, interrompue et reprise après beaucoup d'hésitations d'après Ernest Jones, que le texte de Freud paraît⁶ et qu'il commence par définir quatre lignes d'étude de la personnalité de Dostoïevski : l'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur. Freud situe d'emblée sa position et borne l'horizon d'attente du lecteur à

1. Stefan ZWEIG, *Trois Maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski*, Paris, Livre de poche, 1995.

2. Sigmund FREUD, Lettre à Stefan Zweig du 19 octobre 1920, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 362-363.

3. Sigmund FREUD, Lettre à Stefan Zweig du 19 octobre 1920, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 363.

4. Sigmund FREUD, Lettre à Stefan Zweig du 19 octobre 1920, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 363.

5. Sigmund FREUD, « Die Urgestalt der *Brüder Karamazov* », publié par Fritz Eckstein et René Fülöp-Miller. M. Eitingon avait envoyé les œuvres complètes de Dostoïevski en attirant son attention sur *Les Frères Karamazov* en 1910.

6. Ernest JONES, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, vol. 3 (1953), Paris, PUF, 1958.

la question de l'auteur perçu successivement à travers le prisme littéraire, pathologique, éthique et religieux. On chercherait d'ailleurs en vain un résumé de l'intrigue des *Frères Karamazov*. Ces quatre lignes apparaissent sous l'aspect d'une « déroutante complexité¹ » condamnant apparemment le psychanalyste à une succession de jugements négatifs. C'est d'abord le rappel que la psychanalyse « ne peut que déposer les armes devant le problème du créateur littéraire » (161). Elle s'interdit de détenir un savoir sur le non-savoir de l'écrivain. Il ne s'agit pas d'une position déconstructionniste² visant à remettre en cause la notion de savoir de l'écrivain, mais bien de reconnaissance de l'existence de ce que Lacan appelait « l'inscience » de l'inconscient³. La reconnaissance et la prise en compte de ce noyau d'insu au cœur du sujet, de ce trou dans le savoir, que bordera la jouissance chez le dernier Lacan, n'est pas égalable à quelque différance que ce soit. La psychanalyse ne pose pas l'advenue différée du savoir mais sa non-existence. C'est nier l'inscience que la penser soluble dans la pensée de Derrida⁴. Quant à Dostoïevski, force est de constater qu'en ne l'idéalisant pas comme écrivain, Freud se laisse le champ libre pour explorer ce qui constitue l'intérêt de cette énigmatique figure : son rapport au père, à ce signifiant autour duquel s'articule le destin du sujet.

Mauvais moraliste, grand pécheur, épileptique

Considérer Dostoïevski comme un moraliste, c'est poser la question de son accomplissement de l'essentiel de la moralité « qui est le renoncement » (161) à certaines pulsions. A-t-il effectué cette tâche que Freud assigne à tout sujet dans *L'avenir d'une illusion* (1927) et *Malaise dans la civilisation* (1929)? Si Dostoïevski a péché et s'est repenti, légitimant ainsi ses fautes, il « n'a pas su être un éducateur et un libérateur des hommes » car il a fini dans la peau

1. Sigmund FREUD, « Dostoïevski et le parricide » (1928), trad. J.-B. PONTALIS, C. HEIM et L. WEIBEL, *Résultats, idées, problèmes II, op. cit.*, p. 161. Toutes les références renvoient à cette édition.

2. Comme peut l'illustrer avec une grande finesse érudite Sarah KOFMAN dans *L'Enfance de l'art*, Paris, Galilée, 1985.

3. « *inscientia*, c'est le non-savoir constitué comme tel, comme vide, comme appel du vide au centre du savoir » (*S VIII*, 186). Lacan reprend le terme à Cicéron.

4. Comme a pu le faire René Major en suscitant une polémique avec Alain Badiou en souhaitant intituler sa conférence au colloque « Lacan avec les philosophes » en 1990. Voir R. MAJOR, « Depuis Lacan : y a-t-il une psychanalyse derridienne? », *Lacan avec les philosophes*, ouvrage collectif, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1991, p. 421-452. Il convient plutôt d'examiner le rapport de Derrida tant à l'œuvre de Freud qu'à celle de Lacan, comme le fait I. ALFANDARY. Voir *L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*, Paris, Hermann, 2016.

de leurs « geôliers » (162)¹. Toutefois, son échec ne doit pas conduire à nier qu'il soit un grand écrivain. Il a peut-être été un moraliste autrement, et la réflexion rappelle discrètement que Freud n'assigne nulle visée didactique à l'auteur, et par conséquent à la littérature.

Faire de Dostoïevski un pécheur ou un criminel suscite également une « vive répugnance » (162), bien que la tentation soit induite par le choix qu'il fit de présenter des caractères violents et égocentriques en littérature, ainsi que de son caractère et de sa passion du jeu. Mais ne serait-ce pas là porter un jugement moral et en outre confondre l'auteur et ses personnages ? Il est indéniable que Dostoïevski fut animé d'une pulsion d'autodestruction, ce qui en fait un masochiste, mais également un sadique, lorsque cette pulsion se tourne vers l'extérieur, ainsi que l'illustre par exemple son traitement du lecteur.

Quant au névrosé chez Dostoïevski, il apparaît à travers le symptôme épileptique dont l'écrivain souffrit. Cette épilepsie pourrait être de l'ordre d'une hystérie grave, mais au vu du matériel incomplet concernant l'écrivain, et en l'absence d'une unité clinique et d'une théorie de l'épilepsie, Freud laisse la question en suspens. Il précise cependant que l'épilepsie s'apparente par ses manifestations à l'acte sexuel, et que l'attaque épileptique vise peut-être à liquider par des moyens somatiques des masses d'excitation psychique dont la névrose ne vient à bout, ce qui en fait un symptôme de la structure hystérique.

La synthèse à laquelle se livre ensuite Freud montre la personnalité de Dostoïevski marquée par l'intensité extraordinaire de son affectivité, un fond pulsionnel pervers, « ce qui est inanalysable, le don artistique » (163), sans oublier l'interférence de la névrose, signe que le moi (ici le sujet) n'a pas réussi à effectuer la synthèse et a perdu son unité. Ayant en apparence ainsi miné les voies d'accès d'une approche traditionnelle de l'écrivain, Freud va néanmoins démontrer qu'elles sont les plus appropriées à le situer individuellement et historiquement, avant de proposer sa propre critique de Dostoïevski. C'est en s'appuyant sur des catégories existantes quoiqu'extérieures à l'analyse que Freud aborde la littérature pour la faire dialoguer avec son Autre.

Ainsi que tous ses biographes l'ont relevé, Dostoïevski devint névrosé et épileptique à la suite de l'assassinat de son père lorsqu'il avait dix-huit ans. Cet assassinat apparaît à travers le parricide des *Frères Karamazov*, et Freud fait alors l'hypothèse que la mort du père est un trauma, qu'elle est la « pierre angulaire de sa névrose » (167). La question de Dostoïevski est celle du parricide mais l'affirmation mérite d'être fondée psychanalytique-

1. Ancien forçat, condamné à mort, Dostoïevski finit par épouser des thèses nationalistes tout comme il s'éloigna de son agnosticisme de jeunesse pour devenir très croyant.

ment pour ne pas se réduire à une interprétation sommaire. La biographie de Dostoïevski nous apprend qu'il eut ses premières attaques de sommeil léthargique très jeune, qu'elles furent doublées d'angoisses de mort et qu'elles traduisent la culpabilité du sujet au regard de la mort du père. En psychanalyse, ces angoisses ont le sens de l'identification avec un mort réel ou un être dont la mort est souhaitée. Soit le sujet a souhaité la mort, soit il est puni de l'avoir souhaitée, mais le seul meurtre qui donne le sentiment de culpabilité est toujours celui du père. Devant l'angoisse de castration (si je le tue, il m'arrivera cela), le sujet renonce au désir parricide et incestueux qui tombe dans l'inconscient pour former la base du sentiment de culpabilité. Tel est l'enseignement de *Totem et tabou* et de *Malaise dans la culture*. Toutefois précise Freud, une complication survient si l'enfant fait preuve d'une bisexualité psychique marquée, comme le montrent les amitiés masculines et les écrits littéraires de Dostoïevski. Dans ce cas, la menace sur sa masculinité renforce sa position féminine et son identification à la mère comme objet d'amour du père. Or être femme, c'est assumer la castration. La solution est donc « impossible » (168) : la haine du père et l'énamoration du père succombent au refoulement. La haine du père est abandonnée sous l'effet d'un danger extérieur, tandis que l'énamoration est traitée comme un danger pulsionnel. Si l'angoisse de castration refoulant la haine est un processus normal, l'angoisse devant la position féminine est pathogène. Une autre conséquence du refoulement de la haine envers le père est le renforcement de l'identification avec le père, qui prend une place permanente dans le moi, comme une instance particulière : le surmoi. Si le père a été dur, le surmoi sera sadique et le moi masochiste s'offrira au destin comme victime¹. La figure implacable du destin ne sera alors que la projection du père castrateur. La très forte bisexualité de Dostoïevski et ses attaques de sommeil relèvent donc d'une identification avec le père au niveau du moi, autorisée par le surmoi en guise de punition, et dont la formule pourrait être : « Tu voulais tuer le père et maintenant tu es le père mort ».

Freud souligne que l'angoisse de castration qu'il prête à Dostoïevski pour expliquer ses crises soulève la répugnance du lecteur profane, mais il précise que l'enseignement de la psychanalyse est indiscutable, et qu'à ce titre, l'angoisse de castration ne peut être évitée si l'on souhaite évoquer le cas Dostoïevski dans une perspective psychanalytique. Continuant sa démonstration à partir de la question du parricide, Freud examine les identifications de l'écrivain et les analyse comme un symptôme hystérique où le moi et le surmoi tiennent le rôle du père. Toutefois, Dostoïevski a ceci de particulier que son fantasme est devenu réalité lorsque son père a été assassiné. Tel est le facteur déclenchant de son épilepsie selon Freud

1. Freud reprend ce qu'il a théorisé dans *Le Moi et le ça*.

qui propose de faire de l'attaque épileptique l'expression de la réaction au meurtre du père. Ne se caractérise-t-elle pas par un moment de béatitude juste avant l'attaque proprement dite, et ne possède-t-elle pas un rythme, celui du triomphe et du deuil, reproduisant les réactions des frères de la Horde primitive ayant tué le père, réactions elles-mêmes répétées dans la cérémonie du repas totémique reconstituée dans *Totem et Tabou*? Conduisant à une proposition d'avancée de la théorie de l'épilepsie, ce détour permet à Freud de voir en Dostoïevski moins un épileptique que *cet* épileptique, soit un sujet acceptant la punition du Tsar, le petit père du peuple, comme substitut de la punition du père réel. L'écrivain apparaît alors comme le criminel étudié dans « Quelques caractères » réclamant la punition pour s'épargner de devoir se l'infliger et alléger ainsi sa culpabilité inconsciente sans pour autant s'en débarrasser. Le criminel adopte une position de défi à la Loi et c'est en ce sens qu'il est juste de dire que Dostoïevski est criminel.

La théorie psychanalytique telle qu'elle est à l'époque ne permet pas à Freud de pousser plus avant ses investigations de l'attaque épileptique¹. En revanche, l'analyste soutient que Dostoïevski ne s'est jamais libéré de ce désir de punition et de ses conséquences, y compris dans ses positions politiques marquées par sa soumission au Tsar. Sa vie religieuse montre en revanche davantage de liberté puisqu'elle est marquée par l'oscillation entre athéisme et croyance doublée d'une identification au Christ destinée à trouver une issue, une libération au sentiment de culpabilité. Cette dernière se montrant impossible à réaliser en raison de l'excès de culpabilité, Dostoïevski finit dans la peau d'un réactionnaire religieux.

Il convient dès lors de situer l'écrivain dans une histoire concevable à partir de la formulation du rapport au père. Pour comprendre la position de Dostoïevski face à ce signifiant, Freud va alors faire un détour par la littérature et embrasser quelques vingt-cinq siècles en trois chefs-d'œuvre traitant du parricide, et ayant ont pour motif la rivalité sexuelle pour une femme : *Œdipe-Roi*, *Hamlet* et *Les Frères Karamazov*. À travers cette comparaison, Freud récapitule trois positions historiques (mais peut-être également structurales) à la question du père ainsi que son propre parcours semé d'interrogations nourries par la littérature, et par Sophocle et Shakespeare, tout en continuant de dessiner les voies de l'histoire.

La tragédie grecque est franche : le héros accomplit l'acte et « le motif inconscient est projeté dans le réel sous forme d'une contrainte du destin qui lui est étrangère » (173). Freud reprend ce qu'il écrivait à Fließ en 1897. Le héros commet l'acte involontairement mais ne possède la mère qu'après avoir tué la Chimère fonctionnant comme substitut du père, montrant qu'il

1. Voir Marie-Thérèse SUTTERMANN, « Parricide et épilepsie : à propos d'un article de Freud sur Dostoïevski », *Revue française de psychosomatique*, n° 39, 2011/1, p. 127-145.

faut tuer le père deux fois¹. Freud apporte ici une précision impossible à formuler en 1897. La faute d'Œdipe est reconnue et punie « comme si elle était une faute pleinement consciente » (173), ce qui est psychologiquement correct, ajoute-t-il. Nous sommes donc fondés à voir en Œdipe, comme le fera Lacan, non une histoire vraisemblable, mais le sujet de l'inconscient, caractérisé par son inscience, le « *il ne savait pas*² » désigné dans le *Séminaire VIII*.

Dans *Hamlet*, la présentation est plus indirecte, le héros n'a pas commis lui-même l'acte et « nous voyons le complexe d'Œdipe du héros, pour ainsi dire dans une lumière réfléchie, en apprenant l'effet sur lui du crime de l'autre » (174). Claudius, figure en miroir d'Hamlet a tué le père, tandis qu'Hamlet reçoit l'ombre portée de la culpabilité d'avoir désiré la mort du père, traduite ou exprimée par son incapacité à venger le meurtre qui lui a été révélé, culpabilité elle-même déplacée sur la perception de son incapacité à accomplir l'acte. Du meurtre du père, Hamlet n'en veut rien savoir³.

Les Frères Karamazov fait « un pas de plus » dans la dissimulation du désir parricide du sujet puisque le meurtre est commis par un tiers, Smerdiakov, qui est (presque) dans la même relation filiale que le héros Dimitri. Le motif de la rivalité sexuelle est admis et le père est tué par le frère. À ce frère, précise Freud, Dostoïevski a attribué sa propre maladie « comme s'il voulait avouer que l'épileptique, le névrosé en lui était un parricide » (174). De nouveau, l'aveu dissimulé ou la dissimulation révélatrice signe le sujet de l'inconscient. Par cette attribution littéraire, Dostoïevski avoue ce qu'il ne dira jamais, tandis que Freud demeure vigilant pour attraper au vol toute manifestation du sujet, poursuivant en l'occasion les élaborations de 1897 et 1908 sur les rapports de l'écrivain à ses fantasmes. Le procès du meurtre et l'expertise psychologique dont se moque Dostoïevski dans son roman est alors à lire de façon inversée : « Peu importe de savoir qui a effectivement accompli l'acte. La psychologie se préoccupe seulement de savoir

1. « Le meurtre du père est le procès métaphorique fondamental qui substitue au dire réel et, en tant que tel, irrecevable, de l'*Urvater*, un premier signifiant (S₂), lui-même impossible à articuler, mais qui est la condition de l'articulation de la chaîne des représentations. Par cette opération, le père réel, indicible est destitué au profit de la fonction paternelle qui permettra, au bout du compte, qu'il y ait "du père". Le meurtre du père est donc accompli au terme d'une opération de double négativité, quand finalement, "un" signifiant vient recouvrir le signifiant du Nom-du-Père, et nommant le père, fait passer sur lui l'ombre de la mort. » Henri REY-FLAUD, *L'Éloge du rien*, op. cit., p. 299-300.

2. « Ce pourquoi Freud retrouve sa figure fondamentale dans la tragédie d'Œdipe, c'est le *il ne savait pas*, qu'il avait tué son père et qu'il couchait avec sa mère. » (*S VIII*, 122).

3. Ainsi que le remarquait P.-L. Assoun, Hamlet est un personnage clé en psychanalyse puisque se réfracte en lui obscurément le sentiment de la faute œdipienne, et qu'il illustre l'intériorisation croissante des effets du refoulement. Paul-Laurent ASSOUN, *Littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 90.

qui l'a voulu dans son cœur et qui l'a accueilli une fois accompli. » (174). Dans cette perspective, tous les frères sont coupables. Le fils, l'un des fils a commis le parricide, mais la culpabilité retombe sur tous les frères. C'est en tant que désirants qu'ils sont coupables, bien qu'ils n'en veuillent rien savoir. Il manque bien sûr la figure christique appelée à prendre sur elle le meurtre et libérer les frères, selon les analyses de *Moïse et le monothéisme*¹. Mais déjà, la comparaison des trois textes montre que le meurtre du père s'éloigne sous diverses déformations, faisant de l'hystoire une reconnaissance du meurtre de plus en plus difficile. De cette évolution, la littérature est le témoin privilégié car elle fait hystoriquement résonner le meurtre ayant posé les fondements de la société, de la religion et de l'éthique. Elle s'articule donc autour de la question du parricide : la tragédie grecque le montre réalisé à l'économie du sujet (il ne sait pas), le drame shakespearien le montre réalisé par l'autre du sujet, le roman moderne, assumé par les frères sur le mode de la culpabilité inconsciente qui appelle déjà celui qui viendra les en libérer. Ce rapport définit donc des positions subjectives distinctes, historiquement et structurellement variables qu'une véritable analyse comparée fait ressortir.

La sympathie de Dostoïevski pour le criminel est donc sans limite, explique Freud, et rappelle la terreur sacrée antique devant la folie et l'épilepsie. Aux yeux de l'écrivain le criminel est un rédempteur ayant pris sur lui la faute que tous auraient dû reconnaître, il est une figure christique ; toutefois la pitié et l'identification de Dostoïevski à cette figure se font logiquement sur la base d'impulsions meurtrières, assez éloignées de la vulgate chrétienne, à moins qu'elles ne donnent la vérité du commandement christique d'amour du prochain². Il s'agit cependant d'un mécanisme de compassion à autrui dont la valeur éthique n'a pas à être contestée. Dostoïevski n'est pas un moraliste mais possède des aptitudes éthiques qu'il a incomplètement réalisées, en raison justement de sa position envers

1. « la résurrection du Christ acquiert une certaine vérité historique, car le Christ fut vraiment Moïse ressuscité et, derrière lui, se dissimulait le Père primordial de la horde primitive, transfiguré, il est vrai, et ayant en tant que Fils pris la place de son Père. » *Moïse et le monothéisme*, 118. Lacan formulera la fonction du second meurtre ainsi : « C'est pour autant que le meurtre primordial du grand homme vient émerger dans un second meurtre qui, en quelque sorte, le traduit, le promet au jour, celui du Christ, que le message monothéiste s'achève. » (*S VII*, 205).

2. Devant lequel Freud « s'arrête » (*S VII*, 209). Freud recule car, précise Lacan, « devant la conséquence du commandement de l'amour du prochain, ce qui surgit, c'est la présence de cette méchanceté foncière qui habite en ce prochain. Mais dès lors, elle habite aussi en moi-même » (219). Lacan poursuit : « Qu'est-ce qui m'est plus prochain que ce cœur en moi-même qui est celui de ma jouissance, dont je n'ose m'approcher ? Car dès que j'en approche [...] surgit cette insondable agressivité devant quoi je recule, que je retourne contre moi, et qui vient à la place même de le Loi évanouie, donner son poids à ce qui m'empêche de franchir une certaine frontière à la limite de la Chose. » (219).

le père, puisqu'il ne s'est pas reconnu coupable d'en avoir désiré la mort. Cette sympathie par identification sur fond d'échec du refoulement a toutefois déterminé le choix de ses sujets : criminel commun, religieux, politique, avant que l'écrivain ne remonte « jusqu'au criminel originel, le parricide, et [qu'il fasse] littérairement à travers lui sa confession » (175).

Pris comme production individuelle, le texte littéraire est bien l'aveu de ce qu'est le *sujet*, une parole autobiographique, dissimulatrice autant que révélatrice. D'un point de vue subjectif, la littérature ne peut mentir. Ce qu'elle manifeste est la position symbolique du sujet, c'est-à-dire sa singularité, et c'est celle-ci qu'une lecture psychanalytique peut chercher à définir en cherchant les traces des dissimulations auctoriales qui sont des manifestations subjectives. S'aidant tant des éléments biographiques, que des textes littéraires, son propos consiste à souligner l'ipséité du sujet, entre autres à travers le va-et-vient constant pratiqué par Freud entre le type et le sujet, le névrosé et ce névrosé que fut Dostoïevski afin d'en renouveler la définition. Le sujet est un névrosé, c'est-à-dire, relevant d'une « structure existentielle », le sujet est ce névrosé, incarnant cette structure de façon unique, comme le montre Dostoïevski, sous la *persona* littéraire du criminel.

Son aveu littéraire ne propose pas une morale, mais offre la formule des hommes modernes, tous coupables d'avoir désiré ce qu'un d'eux accomplit. Cette culpabilité a des implications éthiques qu'il faut éclairer après et avec Freud, comme le fera Lacan dans le *Séminaire VII*. L'éthique de la psychanalyse diffère de l'éthique traditionnelle aristotélicienne fondée, dira ce dernier, sur l'ordre des choses : la morale¹ aristotélicienne est « une morale de maître, faite pour les vertus du maître, et liée à un ordre des pouvoirs » (*S VII*, 363). Lacan rejette cette morale tout comme il rejette la morale kantienne purifiée des intérêts humains et la morale traditionnelle dont il faut démasquer le point de franchissement car il est celui du désir. Après avoir rappelé qu'Aristote propose une discipline du bonheur intenable de nos jours, et que Saint-Just en fait une affaire politique, le psychanalyste s'interroge en fin de séminaire sur « les conséquences éthiques générales que comporte le rapport à l'inconscient tel qu'il a été ouvert par Freud » (*S VII*, 358). Ce rapport fait de nous des sujets désirants auxquels Lacan propose à son tour une éthique d'abord illustrée par *Œdipe-Roi*. Freud s'était consacré au parcours d'Œdipe mais Lacan se focalise sur la fin de

1. Dans le *Séminaire VII*, Lacan distingue longuement la morale qui est toujours selon lui morale des biens, de l'éthique qui met en jeu le désir. Et sans doute, la popularisation de son *distinguo* est-elle à relier au retour du terme « éthique ». Par une ironie de l'histoire, l'« *ethical turn* » des années 1990 s'est réclamé d'Aristote. Voir Martha NUSSBAUM, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, OUP, 1990. Nussbaum défend l'existence d'une relation interne entre la valeur éthique et la valeur littéraire à partir d'une conception aristotélicienne de l'éthique.

la tragédie et étudie *Œdipe à Colonne*. Le roi déchu et exilé se mutilé, et c'est seul et trahi, « absolument irréconcilié » (358), qu'il s'avance vers la mort, prononçant le « *me phunai* » de la « malédiction consentie » (358). Son acte prouve pour Lacan que c'est toujours par quelque franchissement bénéfique de la limite que l'homme fait l'expérience de son désir, et en l'occasion de son désir de mort. C'est en dépassant les apparences pour arriver à la vérité, en renonçant aux biens, au pouvoir, en consentant à l'anéantissement qu'Œdipe permet au lecteur et aux spectateurs de mesurer « le rapport de l'action au désir qui l'habite » (361), tout comme il permet de voir la révision à laquelle conduit la psychanalyse en matière éthique, selon une formule célèbre : « La seule chose dont on puisse être coupable, au moins dans la perspective analytique, c'est d'avoir cédé sur son désir » (368). Or conclura Lacan, en dépit de l'héroïsme de son action finale, Œdipe n'est pas une exception : il témoigne qu'« en chacun de nous ; il y a la voie tracée pour un héros, et c'est justement comme homme du commun qu'il l'accomplit » (368). Il est possible, il est même commun d'incarner ce qui peut sembler relever d'une hypermorale, mais qui relève, c'est du moins ce que propose Lacan en 1960, de l'éthique du désir reconnu. De cette position, Dostoïevski donne l'envers, tendant au lecteur moderne un trouble miroir. De celui-ci, Freud ne dit rien dans son introduction, mais il consacra ses textes finaux dont *Moïse et le monothéisme* à en explorer le reflet. Confronté à la question du meurtre du père, l'homme de son temps n'en veut rien savoir alors que la passion de savoir constituait l'*hubris* d'Œdipe. Mais les deux positions sont-elles si historiquement disjointes ?

Dostoïevski au miroir de Zweig

La morale (ou l'éthique) du sujet n'ayant pas reconnu le meurtre du père — soit la morale du névrosé — est solidaire d'un symptôme permettant à Freud de conclure son étude du « cas Dostoïevski » par l'examen de sa passion pour le jeu. Ici, le sentiment de culpabilité s'est fait remplacer par une dette. Sachant qu'il s'agit du « *jeu pour le jeu* » (176), Dostoïevski y entretient un rapport d'assuétude. Toutefois, le qualifier d'« accro » au jeu, ce serait en rester à une approche superficielle. Il y a en effet plusieurs façons d'être assujetti à un objet ; par ailleurs les formes de l'assujettissement sont historiquement variables.

Chez Dostoïevski, le jeu relève de l'autopunition menée jusqu'à la perte totale. La misère procure alors à l'écrivain une « grande satisfaction psychologique » (176) tout en augmentant sa production littéraire ; elle se laisse ranger parmi les manifestations de défi à la Loi visant à trouver un soulagement à la culpabilité. Lorsque le sentiment de culpabilité est satisfait par cette forme de punition auto-infligée, alors l'inhibition à travail-

ler s'estompe et Dostoïevski écrit, c'est-à-dire s'autorise une petite satisfaction. Se retrouve le portrait du criminel par culpabilité inconsciente de « Quelques caractères » pareillement soulagé par son acte. Dostoïevski, qui ne se reconnaît pas coupable de la mort du père, doit commettre le crime en jouant (et en perdant) afin de se faire punir de l'extérieur pour pouvoir s'autoriser cette satisfaction prenant chez lui la forme de l'écriture. Tel est le rapport torturé au symbolique de l'écrivain que déplie Freud.

Quel fragment de l'enfance y a-t-il dans cette compulsion au jeu ? se demande l'analyste qui va chercher un éclairage non dans la clinique mais dans la littérature, pour rendre compte d'un écrivain, selon une démarche désormais classique¹. Rédigé en 1927, « 24 heures dans la vie d'une femme » de Stefan Zweig qui a par ailleurs consacré une étude à Dostoïevski comme le précise Freud, « produit un grand effet sur le lecteur » par son « enchaînement sans faille » (176). Décrite comme un « petit chef-d'œuvre », la nouvelle ne montre pas l'inconstance des femmes, mais bien, « sans chercher d'excuses quelque chose [...] de masculin, une fois qu'on la soumet à une interprétation analytique » (177). Derrière le thème ostensible de l'échec d'une femme à empêcher un jeune homme rencontré par hasard de s'adonner au jeu, Freud repère une spécificité masculine, non sans préciser que l'interprétation qu'il va proposer n'est pas connue de l'auteur, « [s]elon un trait propre à la nature de la création artistique » (177). C'est en toute ignorance que Zweig a donné rien moins qu'une logique poétique des raisons poussant certains hommes à jouer de façon compulsive, et cette ignorance sondée définit la position freudienne, sinon quant à l'écriture², du moins quand au rapport à la littérature.

La psychanalyse enseigne que le motif de la compulsion au jeu « provient d'un fantasme de désir de période de la puberté, fantasme qui reste conscient comme souvenir chez de nombreuses personnes. [...]. La mère pourrait elle-même initier le jeune homme à la vie sexuelle pour le préserver des dommages redoutés de l'onanisme. Les nombreuses œuvres traitant d'une rédemption ont la même origine. » (177). Derrière l'assuétude relevant d'une mise en danger radicale, l'homme fait appel à la mère et exprime son vœu incestueux, son refus de la Loi de l'exogamie et du langage. Telle est selon Freud, la clé de l'assuétude et du roman de rédemption. L'on se peut se demander ce qu'il en est la compulsion féminine au jeu si l'on suit Freud

1. « On le devine sans peine si l'on s'appuie sur une nouvelle d'un écrivain contemporain, Stefan Zweig » (p. 176).

2. Selon P.-L. Assoun, Freud met au jour la dialectique de la satisfaction auto-érotique et de la culpabilité inconsciente menant de la passion du jeu à la mise en écriture de la « passion du père », *Littérature et psychanalyse*, 113. L'écriture devient un « processus du déguisement (*Verhüllung*) du thème » (p. 115).

pour lequel il s'agit essentiellement d'une activité masculine, en attendant de l'éclairer par les textes consacrés à la sexualité et à la position féminine du début des années 1930. Par ailleurs, nous trouvons là l'exemple de la concision de Freud, laquelle mériterait un développement de la définition qu'il donne du genre du roman de rédemption et les œuvres susceptibles d'y figurer. Assurément *Les Frères Karamazov* en ferait partie. Pour revenir à la clinique, l'onanisme masculin est remplacé par la passion du jeu, qui en est dérivée par l'activité manuelle, procurant, elle aussi, « étourdissant plaisir et mauvaise conscience » (177), mais tous deux relèvent d'un défi à la Loi.

Le récit de Zweig commence lorsque le narrateur prend la défense d'une Mme Henriette, partie avec un jeune homme ayant trop brièvement séjourné dans une pension de la Riviera, avant de trouver comme alliée une vieille dame anglaise, qui, au cours d'une longue conversation, lui narre sa propre histoire. La technique de Zweig, rédempteur à son cœur défendant, consiste à faire énoncer le récit à la femme placée en position de mère, et permet selon Freud d'exprimer la vérité que si la mère savait à quel danger conduit l'onanisme, elle en préserverait son fils. Le récit a le sens d'un appel au secours et d'une confession. Pas plus que l'aveu du désir parricide n'est direct chez Dostoïevski, l'aveu du désir incestueux n'est direct chez cet autre moderne qu'est Zweig, les deux contemporains ou presque de Freud démontrant que l'histoire du sujet moderne est celle d'un désir de plus en plus inexprimable. Le refoulement s'affirme au lieu de s'atténuer, thèse déjà présente en 1897 et qui se voit plus solidement démontrée.

L'équivalence entre la mère et la putain qu'effectue le jeune homme dans la nouvelle, est en rapport avec le même fantasme d'une initiation. La mauvaise conscience accompagnant ce fantasme annonce l'issue malheureuse du récit où le jeune homme, qui avait promis d'arrêter de jouer, continue sous le regard surpris et accablé de la femme, avant qu'elle ne fuie cette situation d'échec. Or, selon Freud, la façade donnée par l'auteur à travers le truchement de la narratrice masque mal la rareté de l'impulsivité féminine. La psychanalyse découvre logiquement « une motivation adéquate pour le comportement surprenant de cette femme » (177-178) qui s'est détournée de l'amour après son veuvage, mais qui n'a pas « échappé en tant que mère à son transfert d'amour, tout à fait inconscient, sur le fils » (178). Ici, le fils donne la vérité de la conduite de la mère : elle cherchait elle aussi à réaliser rien moins que le rapport sexuel¹, par la voie de l'initiation pre-

1. Dans la XXXIII^e Conférence, « La féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Freud signalera que : « Seul le rapport au fils apporte à la mère une satisfaction illimitée. [...] Même un mariage n'est pas assuré avant que la femme ne soit parvenue à faire, du mari aussi, son enfant, et à se comporter vis-à-vis de lui en mère » (p. 179). Lacan poursuivra les analyses freudiennes avec maestria : le rapport sexuel est impossible

nant en l'occasion l'aspect d'un sauvetage de l'assuétude, et c'est en ceci que « le destin put la saisir à cette place non surveillée » (178). Quant à l'initiation¹ visant à conjurer cette impossibilité, elle est vouée à l'échec, comme l'illustre la nouvelle de Zweig.

Si la passion du jeu est une « répétition de la compulsion d'onanisme », soit la répétition d'une position de défi à la Loi, il n'est pas étonnant qu'elle occupe une si grande place chez Dostoïevski. Elle a alors le sens d'un effort pour réprimer la satisfaction auto-érotique en se tournant vers la mère, et témoigne d'une angoisse envers le père. Elle est un appel à la mère contre le père, elle est une autre manifestation de défi à la Loi dont il se fait le promoteur. Non, Dostoïevski n'est pas un moraliste, au sens classique. Sa morale participe d'un défi à la Loi dérisoire et dangereux dans la réalité. Il n'a pas accompli le renoncement pulsionnel exigé par la vie en société, comme le soulignait Freud. Son défi est-il caractéristique de l'époque moderne ? Dostoïevski, moins écrivain que sujet de l'inconscient, est-il le symptôme de l'histoire contemporaine entre addiction et révolte ? Si on relie l'auteur ainsi portraituré par Freud à la position de son héros, obscurément coupable d'un acte accompli par le frère, c'est toute l'époque moderne, l'époque où s'énonce de façon déformée le désir de meurtre et la question du père, qui l'est. Cette époque ne voit pas tant l'effacement de la fonction paternelle comme va l'écrire Lacan en 1936, soit peu de temps après Freud, que la déformation du désir. Avec les conséquences éthiques afférentes lorsque l'écrivain n'est plus qu'un moraliste par défaut. Telle est la leçon de l'histoire² qu'il nous faut penser *contre* l'Histoire. Tel est le testament de Freud aux littéraires et aux éthiciens. La littérature parle, traite, discourt d'éthique — aspect oublié lors du structuralisme — encore faut-il que ses élaborations trouvent un éclairage ... peut-être celui qu'offre la psychanalyse.

à écrire, il n'en va pas de même pour le rapport intergénérationnel. S'éclaire cette réflexion tardive de Lacan : « Il n'y a pas de rapport sexuel, sauf pour les générations voisines, à savoir les parents d'une part, les enfants de l'autre. » « Séminaire XXV. Le moment de conclure » 1977-1978, séance du 11 avril 1978 (inédit).

1. Dans la séance du 16 janvier 1979 du séminaire « La Topologie et le temps » (1978-1979), Lacan définit l'initiation comme un « forçage » de la différence signifiante qui est « ce par quoi on s'élève [...] au Phallus », avant d'en écarter toute possibilité, c'est-à-dire de refuser un savoir fonctionnant à l'économie du signifiant et faisant fi de l'impossible du rapport sexuel. Lacan rappelle qu'il n'y a pas de rapport sexuel mais deux rapports irréductibles à la castration et qu'à l'inverse de l'initiation, la psychanalyse souligne l'irréductibilité de la coupure, autre façon de penser la mort du père qui est la pierre d'angle de la pensée de Freud.

2. La réflexion freudienne se poursuit avec d'autres textes : « Pourquoi la guerre ? » (1933), trad. J. G. DELARBRE et A. RAUZY, *Résultats, idées, problèmes II, op. cit.*, p. 203-216 ; *L'homme Moïse et la religion monothéiste* (1939).

Conclusion : « *Werk is Weg* »

En 1928, Freud résume le rapport de Dostoïevski au langage. Ce rapport est à la fois universel et singulier sous sa plume, Dostoïevski étant un névrosé, relevant d'une structure existentielle définie comme dénégation de la Loi, et ce névrosé singulier dont Freud a essayé, comme il l'avait fait avec Léonard de Vinci, de déplier l'ipséité à travers les catégories examinées ici, du moraliste, du pécheur et de l'épileptique. S'interdisant tout savoir sur le non-savoir de l'écrivain, et donc sur les raisons de l'œuvre, comme sur son origine, Freud conserve la position éthique définie en 1907. Cette position constitue une part de l'éthique de la psychanalyse comme le démontrera Lacan allant lui-même chercher ses références chez les poètes courtois, chez Sade et dans la tragédie grecque pour la définir, elle constitue aussi une éthique de la lecture reconnaissant la singularité des disciplines et cherchant à les confronter (sans verser dans l'affrontement) à travers une dialectique infinie, un dialogue que construit chaque critique à partir de son propre rapport au langage qui lui fait élire certains signifiants, certaines questions ; qui est à l'œuvre dans la formulation d'une problématique chargée de rendre compte d'une œuvre ou d'une partie de l'œuvre ou d'un (aspect d'un) auteur. La psychanalyse ne relève pas du post-modernisme défini par J. Bouveresse, mais bien d'une entreprise de proximité distante¹ envers la littérature, l'art et les domaines qu'elle permet d'aborder, selon ses voies propres. Elle s'inscrit dans le registre de la vérité, non pas tant scientifique que philosophique².

En traitant de littérature à partir de leur position d'analystes, Freud et Lacan ont tiré l'analyse littéraire de son isolement — soit de l'autonomie qu'elle revendiquait alors — pour l'amener devant la « cause freudienne ». La littérature a éclairé la psychanalyse mais le questionnement et la méthode psychanalytique ont produit des analyses littéraires exemplaires, qui ont fait de la littérature l'Autre par excellence de la psychanalyse. Un bref bilan permet de constater

1. Voir Lacan évoquant « une distance intime » qui « n'en est pas complètement une [...] qui s'appelle proximité » (S XX, 92).

2. Et sans doute les deux acceptions données à la vérité par Lacan rendent-elles la lecture de ses séminaires parfois compliquée.

qu'elle permet ainsi de réviser les catégories d'auteur et de texte, l'un devenant savoir supposé sujet, l'autre matérialité signifiante. C'est d'abord le (non-)savoir de l'écrivain ou de l'artiste sur sa pratique qui a conduit Freud à s'aider des signifiants textuels et biographiques pris dans leur unité pour faire de la jeune psychanalyse l'Autre de la littérature. En a découlé l'attention aux non-dits et aux dissimulations textuelles marquant la présence d'un sujet. Que ce sujet unique soit référable à l'auteur ou au narrateur, voire au personnage n'a peu d'importance dans une perspective psychanalytique, la seule division opératoire étant celle du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé, comme en témoigne l'« archive » plus que le « cas » Haitzmann. La question de l'énonciation est toujours à reprendre à l'heure où la critique en revient à des confusions et à un biographisme inquiétant surtout lorsqu'il se double d'une haine envers la figure de l'auteur¹, sous couvert de « mort de l'auteur ». Barthes et Foucault sont habituellement crédités d'avoir permis l'imposition de l'expression au sein de l'université. « Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture² » : le texte de Barthes (1968) rejette le lien insécable de la littérature à son auteur au profit de l'impersonnalité du langage ; Barthes annonce le passage du structuralisme systématique au poststructuralisme et à la déconstruction, tandis que dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », texte d'une conférence donnée en février 1969 à la Société française de Philosophie, Michel Foucault répond aux objections formulées contre *Les Mots et les choses* (1966), où les noms d'auteur renvoyaient non à des œuvres individuelles, mais des discours transindividuels, à « des masses verbales, des sortes de nappes discursives, qui n'étaient pas scandées par les unités habituelles du livre, de l'œuvre et de l'auteur³ », *i. e.*, à ce que seront les *épistémés*. Pour succinctes qu'elles soient, ces définitions montrent qu'il s'agit de deux projets différents du projet psychanalytique que l'on ne saurait confondre avec l'entreprise freudienne sauf à desservir leurs trois tenants.

En psychanalyse, la question de l'auteur est aussi celle de la structure existentielle qui se donne à lire dans un texte, qui se manifeste dans une œuvre : névrose, psychose et perversion, ou les « dialectes⁴ » de l'hystérie

1. Exemple princeps : la biographie critique et centrée sur la personne de Lacan d'E. ROUDINESCO, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée* Paris, Fayard, 1993. Le ton de cette biographie a été adouci dans la réédition augmentée de 2010. La parution de Lacan, *envers et contre tout*, Paris, Seuil, 2011, n'a pas apaisé les critiques envers E. Roudinesco.

2. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 68.

3. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 791.

4. « Le langage de cette névrose [obsessionnelle], n'est en quelque sorte qu'un dialecte du langage hystérique », Sigmund FREUD, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle », *Cinq Psychanalyses*, *op. cit.*, p. 200.

que sont l'obsessionnalité et la phobie qu'analysait Freud dans la première décennie du xx^e siècle. Léonard est l'exemple de la méthode freudienne définie par le refus du diagnostic au profit du nouage de la clinique et de la théorie. Léonard est peut-être un obsessionnel, il n'incarne pas la figure de l'obsessionnalité. L'individualité joue contre la structure ou le type, et les cas freudiens se meuvent en permanence entre type et ipséité, le seconde ne prenant sa tenue que de sa dialectique à la première, l'individu au type. « Dostoïevski et le parricide » démontre que toute étude de la structure se double d'une analyse du « dialecte » ou de l'idiome de l'auteur, soit de son rapport unique au symbolique, rapport lui-même inscrit dans l'hystoire. Cette dernière désentrave sans doute la question longtemps insoluble des rapports de l'individu et de son temps (en est-il un produit ? l'infléchit-il ?), et elle est encore à penser à la suite de Freud, et ce, d'autant plus que l'époque moderniste où Freud la conçoit nous devient chaque jour plus étrangère.

Sur le versant de la réception de la littérature, la question du statut de l'auteur et de sa représentation apparaît comme celle de tout grand homme tel que sa biographie le peint. Or celle-ci n'est qu'un texte où derrière la figure du père imaginaire, se découvre l'objet source d'ambivalence qu'il a fallu tuer, puis la question de la reconnaissance de ce meurtre, soit celle du désir. La biographie mène à l'étude du rapport entretenu par le sujet au meurtre du père, lui-même conçu par Freud dans son caractère historiquement variable à travers les métamorphoses voyant le père prendre la relève du dieu monothéiste et donner la vérité de notre rapport à ce signifiant structurant la psyché. À notre époque dénonçant l'impersonnalité formaliste et voyant le retour des biographies¹ avec la reprise à nouveaux frais de « l'étude théorique et historique de l'instance auctoriale² », l'analyse freudienne n'a rien perdu de son acuité : l'auteur qui revient n'est pas le même (père) que celui dont le structuralisme formaliste avait prononcé la mort.

La littérature, les textes sont aussi inscrits dans hystoire, témoignant des vicissitudes et des manifestations du refoulé originaire. Avec Freud, l'on peut vouloir renverser leurs rapports et penser l'analyse dans son temps et comme expression de son temps. Elle est alors l'expression de l'inconscient, la théorisation de ce qui bascule dans le non-dit, à une période précise. Elle occupe une position ambiguë en voulant énoncer ce qui fonde le sujet moderne par sa suppression, l'altérité intime qui nous est devenue si familière. Freud relève d'une phase particulière, inaugurée à la fin du xix^e siècle de la « sortie de la religion³ » chère à M. Gauchet, comme il en est lui-

1. Voir Claude ARNAUD, « Le retour de la biographie : d'un tabou à l'autre », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 40-47.

2. José-Luis DIAZ, *L'Homme et l'œuvre*, op. cit., p. 228-229.

3. Voir Marcel GAUCHET, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, (1983), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005.

même conscient puisqu'il la signale tout au long des écrits avec ses propres termes. Dans « Un souvenir d'enfance de Goethe », ne souligne-t-il pas que la pratique du soupçon induite par la psychanalyse a rendu les souvenirs d'enfance précieux, fussent-ils très souvent de simples souvenirs-écrans substitués à des souvenirs réels : « Aux temps préanalytiques on lisait cela sans s'y arrêter, sans s'en étonner » (151) ? La psychanalyse a introduit une rupture dans notre rapport confiant ou ininterrogé à l'Autre qui s'est parfois traduit en lecture symptomale. De cette possibilité, Freud s'est toutefois gardé en proposant de partir des détails dissonants qui inscrivaient malgré tout l'œuvre au registre des formations de l'inconscient. Loin de toute tentative de légiférer en matière d'esthétique en donnant une définition des chefs-d'œuvre, Freud remet en cause la question du chef-d'œuvre, des œuvres et des genres consacrés, valorisant l'égalité des textes et des œuvres d'art. Mais comme le souligne M. Lavogetto, après tant d'autres critiques littéraires, « c'est aussi la psychanalyse qui rend impraticables les "formes" privilégiées par son créateur ». Après Freud, le roman du XIX^e siècle et, plus précisément, la grande tradition dramatique dans laquelle survit l'héritage du monde grec et tragique deviennent impossibles, du moins, selon les protocoles en vigueur : « seul le détachement ironique et la parodie permettent de réécrire cette tradition, sans glisser dans les territoires de la paralittérature ou sur les petits théâtres d'Œdipe¹. »

Il semble néanmoins que nous soyons toujours au moment fondateur de la psychanalyse où la lecture est un acte de « transgression » évoqué par C. Millot en introduction, où il est nécessaire de convaincre le lecteur de la possibilité, de l'intérêt d'aller dans le champ de l'analyse, cette « méthode, [cette] technique, qui s'est avancée dans ce champ délaissé, ce champ décrié, ce champ exclu par la philosophie, parce que non maniable, non accessible à sa dialectique, et qui s'appelle le désir » (*S VIII*, 176).

L'envolée lacanienne du séminaire VIII fait écho à un court texte freudien de 1917, « Une difficulté de la psychanalyse² » où Freud retrace l'histoire de l'humanité à travers trois blessures : Copernic et Darwin pour les deux premières, et la psychanalyse pour la troisième. La psychanalyse est ainsi la responsable de l'« humiliation » psychologique de l'homme cessant d'être maître en sa demeure, et comme les deux blessures précédentes, la blessure psychologique suscite des résistances. Cette « difficulté » permet de conclure sur les enjeux et l'éthique de la psychanalyse³. En effet, prendre les enseignements psychanalytiques au sérieux a des conséquences éthiques

1. Mario LAVOGETTO, *Freud à l'épreuve de la littérature*, *op. cit.*, p. 289.

2. Sigmund FREUD, « Une difficulté de la psychanalyse », (1917) *Essais de psychanalyse appliquée*, *op. cit.*, p. 137-147.

3. Sigmund FREUD, « Résistances à la psychanalyse », texte original en français (1925), *Résultats, idées, problèmes II*, *op. cit.*, p. 125-135.

ne se résumant pas à donner libre cours à l'inconscient, mais bien à en écouter (au sens heideggérien) les manifestations, à les accueillir sans les exotiser, à faire de leur écoute une *praxis* constante.

Si un Schopenhauer a lui aussi revendiqué l'importance de la sexualité et de l'inconscient, sa philosophie effarouche le public alors que la psychanalyse suscite son « aversion » et sa « résistance », souligne Freud en 1917. L'« avantage » apparent de la psychanalyse, lequel consiste à « ne pas affirmer sur un mode abstrait ces deux propositions [l'importance de la sexualité et de l'inconscient] si pénibles au narcissisme », au moyen d'un matériel clinique « qui intéresse chacun en particulier et qui oblige chacun à prendre parti en face de ces problèmes » (147), n'en est finalement pas un. On aurait pu croire avec le Freud des débuts que l'arrivée de la psychanalyse qui subjectivait l'individu et lui promettait l'expression mi-dite de son désir ouvrirait une époque heureuse. Malheureusement, l'éthique de l'ipséité qu'elle proposait, au lieu de susciter l'intérêt ou la peur, suscite l'aversion (« *Abneigung* ») et les résistances afférentes (« *Widerstände* »). De la philosophie procédant par abstraction, nous pouvons nous effaroucher, c'est-à-dire la mettre de côté, la refouler, précise Freud, mais la psychanalyse qui nous met fondamentalement en jeu, ne suscite que l'aversion dès lors, comme il l'a rapidement découvert, que la sexualité relève de la coupure et l'inconscient d'une rupture irrémédiable. Il serait illusoire de penser que cette aversion a disparu ; il faut au contraire en mesurer les transformations contemporaines qui n'en sont souvent que des déguisements.

Malgré tout, Freud assigne une dimension humaniste à l'analyse et c'est dans cette perspective que l'art et la littérature sont abordés : ils témoignent de ce qui est humain dans l'homme. Toutefois, c'est après avoir ruiné l'idée traditionnelle de l'humanisme classique au profit d'un humanisme singulier, suscitant l'aversion des hommes que Freud se situera toujours. Sa position sera reprise en 1960 par Lacan s'interrogeant sur la possibilité que la psychanalyse soit l'objet d'une science ou qu'elle devienne la « science du désir » (*S VII*, 373), devant alors discipline au sein des sciences humaines. Or Lacan n'assigne à celles-ci « pas d'autre fonction que d'être une branche, sans doute avantageuse quoiqu'accessoire, du service des biens, autrement dits du service de pouvoirs plus ou moins branlants dans le manche. » (373) Les sciences humaines relèvent de l'utilitarisme le plus plat car l'époque voit en effet la science occuper la place du désir, lui-même anesthésié, qui s'est « réfugié, refoulé, dans la passion la plus subtile, et aussi la plus aveugle [...] la passion du savoir » (374). Cette passion s'incarne entre autres dans la volonté de donner statut de sciences à des domaines jadis distincts, dont le psychisme, et c'est en auteur du séminaire sur l'éthique de la psychanalyse, que Lacan congédie toute velléité d'annexion de l'entreprise freudienne. L'analyse sera « hétérotopique » aux savoirs, et plus particulièrement aux

savoirs universitaires institués. Ce qui ne signifie pas qu'elle n'ait pas sa place dans des structures universitaires ou des enseignements.

Un tel humanisme soulève le problème du lien social et de la façon dont travaille la psychanalyse puisque qu'elle ne souffre pas d'exception aux exceptions que nous sommes tous, comme en témoignent les tentatives freudiennes et lacaniennes de la diffuser, de la création des sociétés psychanalytiques à la promotion d'un « discours de l'analyse » qui va occuper Lacan entre 1969 et 1973.

Il reste alors à éclairer les textes littéraires et analytiques sans négliger les points où cet éclairage vacille, où le dialogue critique, le dialogue du critique, achoppe. Le champ freudien est celui de la Chose, « ce qui du réel, pâtit du signifiant », dira Lacan, avant de l'écrire « l'achose », informe, atopique, irréductible. La littérature, l'art, ne se résument pas à un système de différences signifiantes dénombrables assuré de nous rendre les œuvres pleinement lisibles, compréhensibles, pas plus qu'à une sémiologie. Les rapports croisés, solidaires ou antagonistes de la psychanalyse et de la littérature sont voués à ne jamais se confondre. Pas plus qu'il n'y a de rapport sexuel, il n'y a de rapport textuel. Encore fallait-il le démontrer afin que la transmission, qui est le propos de tout universitaire, se fasse et qu'elle se fasse sur l'exemple.

Bibliographie

- ALFANDARY Isabelle, *L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*, Paris, Hermann, 2016.
- ALTOUNIAN Janine, *L'écriture de Freud. Traversée traumatique et traduction*, Paris, PUF, 2003.
- ARNAUD Claude, « Le retour de la biographie : d'un tabou à l'autre », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 40-47.
- ASSOUN Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses, 1996.
- ASSOUN Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral, Freud et le théâtre », *Insistance*, n° 2, 2006, p. 27-38.
- ASSOUN Paul-Laurent, « L'œuvre en effet. La posture freudienne envers l'art », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 27-39. DOI 10.3917/cm.080.0027. Consulté le 27 juillet 2016.
- BADIOU Alain, « Lacan et Platon », *Lacan et les philosophes*, Paris, Albin Michel, 1991.
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- BAUMGARTEN V., *Esthétique*, traduction, présentation et notes par Jean-Yves PRANCHÈRE, Paris, L'Herne, 1988.
- BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, 1994.
- BAYARD Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?* Paris, Minuit, 2004.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, PUF, Quadrige, 2002.
- BELLEMIN-NOËL Jean, « Psychanalyse et pragmatique », *Critique*, n° 420, mai 1982, p. 406-422.

- BELLEMIN-NOËL Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire*, Paris, Nathan, 2002.
- BELLEMIN-NOËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, Quadrige, 1996.
- BERGEZ Daniel (éd.), *Courants critiques et analyse littéraire*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2016.
- BONNAT Jean-Louis, « Freud et l'écriture », *Littérature*, n° 62, 1986, « Le réel implicite », p. 48-46. DOI 10.3406/litt.1986.2270 http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1986_num_62_2_2270. Consulté le 27 juillet 2016.
- BOUGNOUX Daniel, *Shakespeare, le choix du spectre*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.
- BOUVERESSE Jacques, *Peut-on ne pas croire ? Sur la vérité, la croyance et la foi*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2007.
- BOUVERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008.
- CABASSU Nicole, « Le récit de rêve dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles », thèse soutenue à Paris-IV, 1991.
- CASTEL P. H., *À quoi résiste la psychanalyse ?* Paris, PUF, 2006.
- CHERVET Bernard, *et al.*, *L'éthique du psychanalyste*, Paris, PUF, « Monographies et débats de psychanalyse », 2011.
- CHIANTARETTO Jean-François, *L'écriture de cas chez Freud*, Paris, Anthropos, 1999.
- CIXOUS Hélène, *Prénoms de personne*, Paris, Seuil, 1974.
- COLERIDGE S. T., *Biographia Literaria* (1817), H. J. JACKSON (éd.), Oxford, OUP, 1985.
- CLANCIER Anne, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973.
- CLÉMENT Catherine, *Vies et légendes de Jacques Lacan*, Paris, LGE, 2000 (1984).
- DE ÁVILA PINTO Ana Paula, « Freud écrit : fictions dans l'œuvre et à l'œuvre », thèse de 3^e cycle sous la direction de Jean-Michel Rey, Université de Paris VIII, 2009.
- DÉCHANET-PLATZ Fanny, *L'écrivain, le sommeil et les rêves 1800-1945*, Paris, Gallimard, 2008.

- DELRIEU Alain, *Sigmund Freud. Index thématique. Raisonné. Alphabétique. Chronologique. Anthologique. Commenté.* 2^e édition mise à jour, Paris, Anthropos-Economica, 2001.
- DERRIDA Jacques, *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996.
- DIAZ José-Luis, *L'homme et l'œuvre*, Paris, PUF, coll. « Littéraires », 2011.
- DU BOUCHET André, *Ici en deux, Préface de Michel Collot*, Paris, Gallimard, Collection Poésie/Gallimard n° 468, 2011.
- FLORENCE Jean, « Scènes pour la psychanalyse. Ce que l'analyse doit au théâtre », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 201-217. DOI 10.3917/cm.080.0201. Consulté le 27 juillet 2016.
- FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.
- FREUD Sigmund, et Joseph BREUER, *Études sur l'hystérie* (1895), Paris, PUF, 2002.
- FREUD Sigmund, « Angoisse et vie pulsionnelle » (1932), *Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse, Œuvres complètes*, T. XIX, Paris, PUF, 1995.
- FREUD Sigmund, *Correspondance* (1873-1939), Paris, Gallimard, 1979.
- FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1989.
- FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991.
- FREUD Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse » (1917), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 137-147.
- FREUD Sigmund, « La disparition du complexe d'Edipe » (1924), *La vie sexuelle*, trad. D. BERGER, J. LAPLANCHE, et alii, Paris, PUF, 2004, p. 117-122.
- FREUD Sigmund, « Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert », *Gesammelte Werke*, BundXIII, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1946.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, PBP, 1989.
- FREUD Sigmund, *Essais de Psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983.
- FREUD Sigmund, « L'établissement des faits par voie diagnostique et la psychanalyse » (1906), *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 45-58.

- FREUD Sigmund, « L'expertise de la Faculté au procès Halsmann » (1931), *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1988, p. 187-190.
- FREUD Sigmund, « La Féminité », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Folio », p. 150-181.
- FREUD Sigmund, « Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques » (1911), trad. J. LAPLANCHE, *Résultats, idées, problèmes, I*, Paris, PUF, 1988, p. 135-143.
- FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1986.
- FREUD Sigmund, « Lettres à M. Hirschfeld », *Œuvres complètes, t. VIII*, Paris, PUF, 2007, p. 27-32.
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand FERON, Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD Sigmund, « L'intérêt de la psychanalyse » (1913), trad. P.-L. ASSOUN, *Résultats, idées, problèmes, I*, Paris, PUF, 1984, p. 187-213.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, trad. I. MEYERSON, Paris, PUF, 1980.
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la culture*, *Œuvres complètes XVIII*, Paris, PUF, 1994.
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1986.
- FREUD Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1977.
- FREUD Sigmund, « L'organisation génitale infantile » (1923), *La vie sexuelle*, trad. D. BERGER, J. LAPLANCHE, *et alii*, Paris, PUF, 2004, p. 113-126.
- FREUD Sigmund, « Personnages psychopathiques à la scène », *Résultats, idées, problèmes, I*, 1890-1920, Paris, PUF, p. 123-130. Rééd. *Œuvres complètes VI*, Paris, PUF, 2006, p. 319-326.
- FREUD Sigmund, « Pourquoi la guerre ? » (1933), trad. J. G. DELARBRE et A. RAUZY, *Résultats, idées, problèmes II*, 1984, p. 203-216.
- FREUD Sigmund, « Préface à Jeunesse à l'abandon » (1925), *Œuvres complètes XVII : 1923-1925*, Paris, PUF, 1992, p. 159-163.
- FREUD Sigmund, « La psychanalyse et l'établissement des faits en matière judiciaire par une méthode diagnostique », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 45-58.

- FREUD Sigmund, « De la psychothérapie » (1904), *Œuvres complètes VI*, Paris, PUF, 2006, p. 47-58.
- FREUD Sigmund, « Quelques conséquences psychiques de la différence des sexes au niveau anatomique » (1925), *La vie sexuelle*, trad. D. BERGER, J. LAPLANCHE, *et alii*, Paris, PUF, 2004, p. 123-132.
- FREUD Sigmund, *La question de l'analyse profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1998.
- FREUD Sigmund, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1986.
- FREUD Sigmund, « Résistances à la psychanalyse », texte original en français (1925), *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1986, p.125-135.
- FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, PBP, 1991.
- FREUD Sigmund, « Some elementary lessons in psycho-analysis » (1938), *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, PUF, 1986, p. 288-295.
- FREUD Sigmund, *Sur l'histoire du mouvement psychanalytique* (1914), Paris, Gallimard, 1991.
- FREUD Sigmund, *La technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1994.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.
- FREUD Sigmund, *La Vie sexuelle*, trad. Denise BERGER, Jean LAPLANCHE, *et alii*, Paris, PUF, 1969.
- GARDES TAMINE Joëlle et Marie Claude HUBERT, *Dictionnaire de critique littéraire* 4^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, 2011.
- GAUCHET Marcel, *La Condition historique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
- GAUCHET Marcel, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (1983), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2005.
- GAY Peter, *Freud, une vie* (1991), Paris, Fayard, 2013.
- HEIDEGGER Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981.
- HEINE Henrich, « Les Dieux en exil », *Revue des Deux Mondes*, tome II, 1^{re} quinzaine, avril 1853, p. 5-38.
- JONES Ernest, *Hamlet et Œdipe* (1949), Paris, Gallimard, 1967.

- JONES Ernest, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, tome III, Paris, PUF, 1958.
- JULIEN Philippe. « Du symptôme au sinthome : la psychose lacanienne », *La clinique lacanienne*, n° 5, 2001/1, p. 63-67. DOI 10.3917/cla.005.0063. Consulté le 27 juillet 2016.
- JURANVILLE Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1984
- KOFMAN Sarah, *L'Enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne* (1970), Paris, Galilée, 1980.
- KOFMAN Sarah, « Judith, ou la mise en scène du Tabou de la virginité », *Littérature*, n° 3, 1971, « Littérature et psychanalyse », p. 100-116.
- KOFMAN Sarah, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1973.
- KRISTEVA Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1999.
- KRUTZE Henry, *Jacques Lacan Séminaire 1952-1980. Index référentiel*. 2^e édition revue et commentée, Paris, Anthropos-Economica, 2003.
- LACAN Jacques, *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2001.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LACAN Jacques, « Lituraterre », *Littérature*, n° 3, 1971, « Littérature et psychanalyse », p. 3-12.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre IV. La Relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1975.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre VIII. Le transfert*, Paris, Seuil, 1991.
- LACAN Jacques, *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1975), Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1999.
- LACAN Jacques, « Séminaire XXI. Les non dupes errent (1973-1974) ». Inédit.
- LACAN Jacques, « Séminaire XXII. RSI (1975-1976) ». Inédit.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire. Livre XXIII. Le sinthome*, Paris, Le Seuil, 2005.
- LACAN Jacques, « Séminaire XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre (1976-1977) ». Inédit.

- LACAN Jacques, « Séminaire XXV. Le moment de conclure (1977-1978) ». Inédit.
- LACAN Jacques, « Séminaire XXVI. La Topologie et le temps (1978-1979) ». Inédit.
- LAPEYRE Michel, « Fonctions de l'art : lectures freudiennes », *Cliniques méditerranéennes*, n° 80, 2009/2, p. 9-25. DOI 10.3917/cm.080.0009. Consulté le 27 juillet 2016.
- LAPLANCHE Jean, « Pour situer la sublimation », *Psychanalyse à l'Université*, n° 3, 1977, p. 413-462 ; n° 4, 1977, p. 619-656.
- LAPLANCHE Jean et Jean-Baptiste PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- LAVOGETTO Mario, *Freud à l'épreuve de la littérature* (1985), Paris, Seuil, 2002.
- LÉCURU Denis, *Thésaurus Lacan, volume I, Citations d'auteurs et de publications dans l'ensemble de l'œuvre écrite*, Paris, EPEL, 1994.
- LLOYD W. Watkiss, *The Moses of Michel-Angelo*, London, William and Norgate, 1863.
- MAJOR René, « Depuis Lacan : y a-t-il une psychanalyse derridienne ? » *Lacan avec les philosophes*, ouvrage collectif, Paris, Albin Michel, Bibliothèque du Collège international de philosophie, 1991, p. 421-4452.
- MALDINEY Henri, *Art et existence*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.
- MAURILLE Michel, *Freud et le Moïse de Michel Ange. L'œuvre et la psyché*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MAYER Catherine (éd.), *Le livre noir de la psychanalyse. Vivre, penser et aller mieux sans Freud*, Paris, Les Arènes, 2005.
- MEREJKOWSKI Dmitri, *Le Roman de Léonard de Vinci ou la résurrection des dieux* (1902), Paris, Perrin, 1926.
- MILLER Jacques-Alain, *L'Anti-Livre Noir de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 2006.
- MILLER J. Hillis, *The Ethics of Reading : Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia UP, 1987.
- MILNER Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Paris, SEDES, 1997.
- MILLOT Catherine, « Pourquoi des écrivains ? », Éric MARTY, (éd.), *Lacan et la littérature*, Houilles, Manucius, 2005.

- MOREL B.-A. *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine*, Paris, Baillière, 1857, 2 vols.
- MORELLI Giovanni, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Gallerie Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1890.
- NATHAN Tobie, *La Guerre des psys. Manifeste pour une psychothérapie démocratique*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.
- NESTROY Johann, *L'Homme déchiré et Une Pinte de bon sang*, traduction de J.-L. BESSON, H. SCHWARZINGER et F. KREISSLER, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1985.
- NUSSBAUM Martha, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Oxford, OUP, 1990.
- NUSINOVICI Geneviève, « Contre l'hégémonie du DSM », *La revue lacanienne*, n° 16, 2015/1, p. 147-149. DOI 10.3917/lrl.151.0147. Consulté le 27 juillet 2016.
- PATER Walter, « Leonardo da Vinci » (1869), *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Adam PHILIPS (éd.), Oxford, World Classics, 1988, p. 63-82.
- PLATON, *Le Banquet*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1989.
- PORTE Jean-Michel, « L'éthique du psychanalyste », *Topique*, n° 106, 2009/1, p. 79-90. DOI 10.3917/top.106.0079. Consulté le 27 juillet 2016.
- RANCIÈRE Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- REY-FLAUD Henri, *Comment Freud inventa le fétichisme*, Paris, Payot, 1994.
- REY-FLAUD Henri, *L'Éloge du rien*, Paris, Seuil, 1996.
- REY-FLAUD Henri, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Paris, Aubier, 1998.
- REY-FLAUD Henri, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort. Les aventures de Gauvain dans Le Conte du Graal*, Paris, Aubier, 1999.
- REY-FLAUD Henri, *Le Démenti pervers*, Paris, Aubier, 2002.
- REY-FLAUD Henri, « Et Moïse créa les Juifs ». *Le Testament de Freud*, Paris, Aubier, 2005.
- ROBERT Jérôme, « Littérature et psychanalyse », *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 60-68.
- ROUDINESCO Élisabeth, *Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Paris, Fayard, 1993. Édition augmentée 2010.

- ROUDINESCO Élisabeth, *Pourquoi tant de haine ? Anatomie du Livre noir de la psychanalyse*, Paris, Navarin, 2005.
- ROUSSEL Geneviève, « Le fantastique comme symptôme et poétique dans *Die Weissagung* d'Arthur Schnitzler », *Germanica*, n° 3, 1988, mis en ligne le 11 septembre 2015, consulté le 27 juillet 2016. URL : <http://germanica.revues.org/2829>
- SADGER Isidor, « Von der Pathographie zur Psychographie », *Imago*, t. I, p. 1912, p. 65-85.
- SAYER Frédéric (éd.), « Introduction » *La littérature et le divan. L'écrivain face au psychanalyste*, Paris, Hermann, Psychanalyse, 2011, p. 39-59.
- SCHREBER Daniel Paul, *Mémoires d'un névropathe* (1903), Paris, Seuil, 1985.
- SEARLE Leroy, « New Criticism », *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory*, 2nd edition, Michael GRODEN, Martin KREISWIRTH, and Imre SZEMAN, (éds.), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2005.
- SOUS Jean-Louis, *Les P'tits mathèmes de Lacan. Cinq études sérielles de psychanalyse*, Paris, EPEL, Cahiers de l'Une-bévue, 2000.
- STAROBINSKI Jean, *La Relation critique, l'œil vivant*, II, Paris, Gallimard, 1970.
- STEIN Conrad, « Sur l'écriture de Freud. Fragment d'un commentaire de "L'interprétation des rêves" », *Études freudiennes*, n° 7-8 (1973), p. 71-120.
- SUTTERMANN Marie-Thérèse, « Parricide et épilepsie : à propos d'un article de Freud sur Dostoïevski », *Revue française de psychosomatique*, n° 39, 2011/1, p. 127-145. DOI : 10.3917/rfps.039.0127. Consulté le 27 juillet 2016.
- TADIÉ Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987.
- TAMAGNE Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.
- TASSINARI Lamberto, *John Florio Alias Shakespeare*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2016.
- THUMEREL Fabrice, *La critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 1998.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TOURSEL Nadine et Jacques VASSEVIÈRE, *Littérature : textes théoriques et critiques*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, « Coursus », 2001.
- VIVÈS Jean-Michel, « Personnages psychopathiques à la scène : un essai freudien de technique psychanalytique », *Cliniques méditerranéennes*,

n° 80, 2009/2, p. 219-232. DOI 10.3917/cm.080.0219. Consulté le 27 juillet 2016.

WINTER Yvonne « The Urning and His Own : Individualism and the Fin de siècle Invert », *German Studies Review*, n° 26-2, 2003, p. 333-352.

ZWEIG Stefan, *Trois Maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski*, Paris, Livre de poche, 1995.

Table des matières

Introduction	9
Il n'y a pas de rapport textuel	9
Littérature <i>et</i> psychanalyse	19
CHAPITRE I ^{er} Le savoir de l'écrivain	27
Prolégomènes : les années 1890 de Freud	27
<i>Gradiva</i> : Le savoir de l'écrivain e(s)t le savoir de l'analyste	32
Rendre justice à un « petit livre »	48
Littérature et émotion : le jugement esthétique revisité	51
<i>Ars poetica</i>	55
« Le Moïse de Michel-Ange » (1914) : la valeur du détail dissonant	56
CHAPITRE II Le sujet de l'art et de la littérature	65
Casser de la vaisselle sur la route du signifiant : « Un souvenir d'enfance dans <i>Fiction et vérité</i> de Goethe »	65
<i>Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci</i> : qu'est-ce qu'un « roman psychanalytique » ?	68
Le trouble désir biographique : Goethe, encore	77
CHAPITRE III Les analyses littéraires de Freud : pour une autre histoire de la littérature	83
La vérité des personnages littéraires	83
« <i>Le thème des trois coffrets</i> »	83
La littérature au regard de la clinique	86
« <i>Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique</i> »	86
<i>De Gloucester à Macbeth en passant par les névrosés</i>	91

Table des matières

<i>Ibsen avec Shakespeare</i>	96
<i>La leçon d'Hebbel</i>	102
« L'inquiétante étrangeté » : la question de la croyance en littérature	104
<i>Et si c'était vrai ?</i>	104
<i>La question de la fiction</i>	110
L'histoire littéraire : « Une névrose démoniaque au XVIII ^e siècle »	114
<i>Dignité des manuscrits</i>	114
<i>Un diable est un père</i>	117
<i>Le texte à la lettre</i>	121
Le « cas » Dostoïevski	126
<i>L'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur</i>	126
<i>Mauvais moraliste, grand pécheur, épileptique</i>	128
<i>Dostoïevski au miroir de Zweig</i>	135
Conclusion : « <i>Werk is Weg</i> »	139
Bibliographie	145

« Collection des Littératures »

Série *Le Centaure*

Comité scientifique

Marie BLAISE (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier), Francis GINGRAS (Université de Montréal), Suzanne LAFONT (RIRRA 21, Université Paul-Valéry Montpellier), Agathe NOVAK-LE CHEVALIER (Université Paris-Ouest Nanterre La Défense), Bénédicte LOUVAT (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier), Jacques NEEFS (John Hopkins University), Catherine NICOLAS (CEMM, Université Paul-Valéry Montpellier), Larry NORMAN (Université de Chicago), Susana SEGUIN (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier), Trung TRAN (IRCL, Université Paul-Valéry Montpellier), Sylvie TRIAIRE (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier).

TITRES DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME SÉRIE

Apollinaire et C^{ie}. Anthologie critique, Pierre CAIZERGUES, 2018. Préfacé par P.-M. HÉRON.

Le tigre de William Blake. Principes et ingrédients du roman policier noir. Jean ROUDAUT, 2016.

Jean Potocki. L'Homme à l'épreuve du relatif. Émilie KLENE, 2016

Évolutions/Révolutions des valeurs critiques (1860-1940). Mutations des idées de littérature — 2. M.-P. BERRANGER (dir.), 2015.

Réévaluations du romantisme. Mutations des idées de littérature — 1. M. BLAISE (dir.), 2014.

Les Univers de Frédéric Jacques Temple. P.-M. HÉRON, C. LEROY, 2014.

Récits et dispositifs d'enfance (XIX^e-XXI^e siècles). S. LAFONT, 2012.

Deviser, diviser. Pratiques du découpage et poétiques du chapitre de l'Antiquité à nos jours. S. TRIAIRE, P. VICTORIN, 2011.

Clere Espagne. N. CHAREYRON, 2009.

L'histoire littéraire des écrivains — Paroles vives (Lieux littéraires). M. BLAISE et S. TRIAIRE — A. VAILLANT, 2009.

Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge. F. LAURENT, 2008.

Écritures de l'histoire. Littérature, esthétique, psychanalyse. M. BLAISE, 2008.

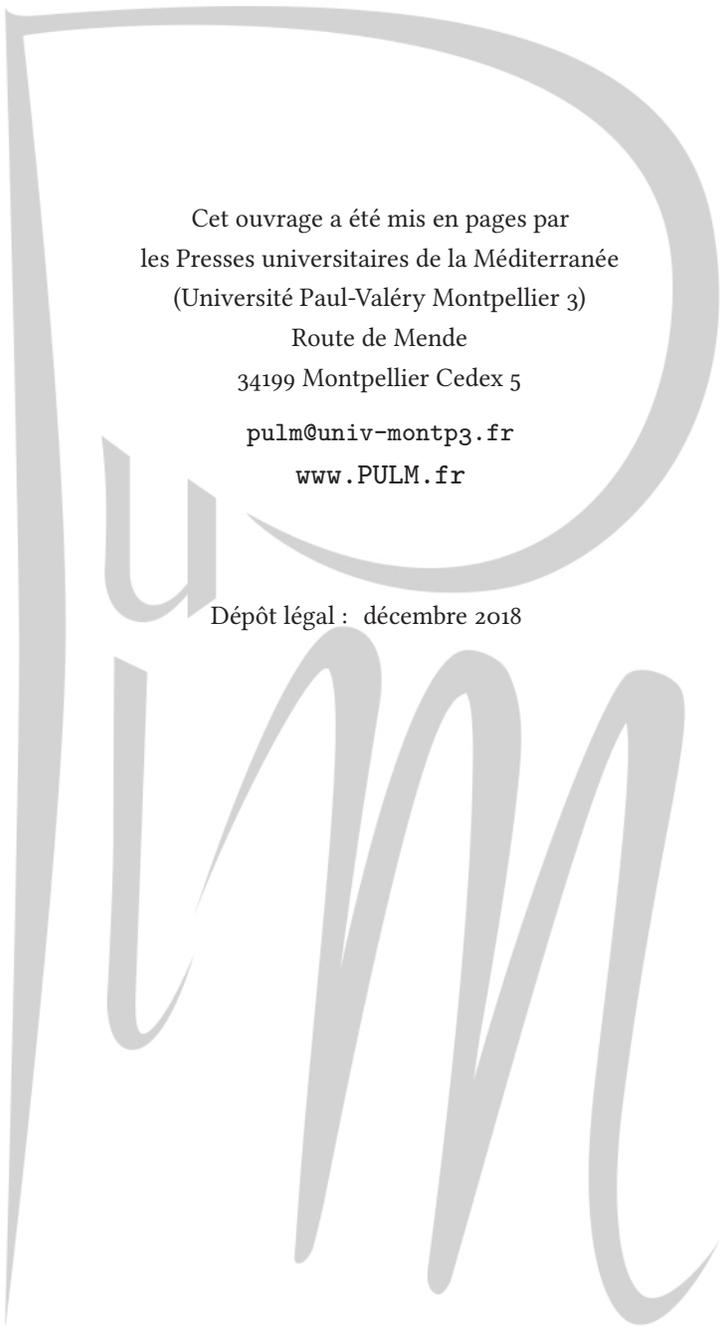
Lectures de Jacques Proust. M. BROT et S. A. VISELLI, 2008.

Les mises en scène de la parole aux XVI^e et XVII^e siècles. B. LOUVAT-MOLOZAY et G. SIOUFFI, 2007.

L'interview d'écrivain — Figures bibliques d'autorité (Lieux littéraires). M. LAVAUD et M.-È. THERENTY — M. BLAISE et S. TRIAIRE, 2006.

Le reste. S. LAFONT, 2006.

Terres Gastes. Fictions d'autorité et mélancolie. M. BLAISE, 2005.



Cet ouvrage a été mis en pages par
les Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)

Route de Mende
34199 Montpellier Cedex 5

pulm@univ-montp3.fr
www.PULM.fr

Dépôt légal : décembre 2018

