

Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte. Editions et presses universitaires de Reims, 2018. hal-01775112

HAL Id: hal-01775112

<https://hal.univ-reims.fr/hal-01775112>

Submitted on 24 Apr 2018

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.



Ouvrage publié avec le concours de l'université du Luxembourg (institut IRMA)

Crédits de couverture : *Reader* CC BY brlnpics123
<https://www.flickr.com/photos/brlnpics123/12935582745>

EPURE – Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon
Avenue François-Mauriac CS40019
51 726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/EPURE/

ISBN 978-2-37496-056-2

Diffusion FMSH – CID
18-20 rue Robert-Schuman 94 220 Charenton-le-Pont
<http://www.lcdpu.fr/editeurs/reims/>

Alain Trouvé

Nouvelles déclinaisons de
l'arrière-texte

épure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE NÉPES

AVANT-PROPOS

Il y a quatre ans, paraissait chez Peter Lang un ouvrage à trois mains : *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*¹. Ce livre proposait la synthèse augmentée de travaux menés dans le cadre d'un séminaire de recherche créé à l'Université de Reims en 2005. Le Séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* a dès l'origine, en raison de sa direction collégiale, pratiqué le croisement des sphères culturelles et littéraires, notamment latino-américaine et française, puisant dans les œuvres et leur confrontation des suggestions en matière de théorie littéraire. Notre attention a été ainsi attirée, à partir de 2009, sur la fécondité d'une interaction possible entre l'intertexte et l'arrière-texte, notions contemporaines mais inégalement connues.

Le paysage universitaire est en effet dominé depuis près de cinquante ans par la théorie de l'intertextualité, ainsi nommée en 1969 par Julia Kristeva, à partir de sa lecture des travaux de Bakhtine et de son cercle. Renversant la tradition qui attribuait à l'auteur l'hégémonie sur le processus de création, l'intertextualité mettait l'accent sur l'entrelacement des discours traversant un texte appréhendé comme tissu. Propulsée par les travaux de Barthes et du groupe Tel Quel au premier plan de la théorie, cette nouvelle approche avait l'immense mérite d'ouvrir le champ de l'investigation à l'écoute des innombrables voix venues d'ailleurs et qui traversent le texte de tout écrivain,

¹ Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte : pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013. Ce qu'on va lire est la reprise de trois conférences données en juillet 2017 dans le cadre de l'Université d'été de l'Algarve organisée par l'APEF (Association Portugaise d'Études Françaises) et le groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) sur le thème : « La théorie littéraire aujourd'hui. Méthodes et enjeux ».

au lieu de borner l'horizon à sa personne, si riche et si puissante fût-elle.

L'enjeu de notre propos est toutefois d'ajuster le plus correctement possible les notions théoriques au processus de création ou d'engendrement littéraire. Derrière des mots simples – littérature, texte –, se profile en effet, à son plus haut degré, ce que le sociologue Edgar Morin a défini comme la pensée complexe². Nous renvoyons aux ouvrages précités pour une vue plus complète, nous contentant de rappeler au passage le surgissement lui-même assez récent, il y a un peu plus de deux siècles, du mot littérature dans le vocabulaire commun : la littérature comme « régime historique d'identification de l'art d'écrire³ ». La littérature remplace alors les Belles Lettres et repose partiellement sur le jugement d'un tiers, autrement dit elle implique une relation, préfigurant ce que les théories de la lecture s'attacheront à penser à partir des années 1960. Littérature et lecture sont des notions hautement complexes.

Face à cette difficulté, force est de constater qu'un double réductionnisme guette l'omniprésente intertextualité : l'assimilation de l'art littéraire à un rapport entre textes, superposant les deux notions, littérature et texte : c'est ce que nous avons nommé ailleurs le *pantextualisme*⁴, auquel une lecture biaisée de Barthes n'a pas peu contribué. Ne voir que du texte dans la relation littéraire, c'est éliminer notamment la dimension charnelle et sensible de l'art liée à la personne de l'auteur et du lecteur. Symétriquement, la tentation d'une pure et

² Nous assumons ce terme dans son acception culturelle, malgré la récupération politicienne dont il fait depuis quelque temps l'objet.

³ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 17.

⁴ Voir à ce sujet notre article, « Barthes et le lexique de la critique », in *Exotopies de Barthes*, (dir. Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo et Franc Schuerewegen), Revue *Carnets*, n° spécial. 1^{er} semestre 2016., <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13925.pdf>

simple restauration de l'auteur se fait jour, qui fermerait la parenthèse intertextuelle sur fond de retour aux vieilles lunes de la critique.

L'ambition de la théorie de l'arrière-texte est tout autre. Elle vise à mieux saisir un processus d'ordre esthétique en s'appuyant sur un maître-mot : articuler. La tâche est immense et les résultats toujours relatifs. Nous voudrions apporter dans ce petit volume quelques éléments complémentaires surgis de travaux conduits depuis 2013. À cette fin, il nous faut d'abord résumer les points saillants de la théorie de l'arrière-texte.

VADE-MECUM DE L'ARRIERE-TEXTE

L'histoire de l'arrière-texte mérite d'abord un détour. La notion est née, semble-t-il, en langue française, sous la plume d'un couple d'écrivains, Elsa Triolet et Aragon. Chacun publie en 1969 chez l'éditeur genevois Skira un essai sur la création littéraire à partir de sa propre expérience de l'écriture. *La Mise en mots* d'Elsa Triolet et *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, d'Aragon, sont les volumes 1 et 2 de la collection « Les Sentiers de la création », qui rassemblera entre 1969 et 1976 les contributions de vingt-six grands créateurs, écrivains ou peintres. Pour Elsa Triolet, l'arrière-texte renvoie à ce que les mots ne suffisent à prendre en charge et notamment à la dimension non verbale de l'image : « Je veux dire plus, et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur, elle vient en point sur l'i, en réminiscences, en échos⁵ ». Aragon, qui attribue clairement à sa compagne l'invention du terme, joue pour sa part, quand il le reprend à son compte, sur les potentialités expressives du préfixe « arrière » qui renvoie au secret du mécanisme créatif mêlant pensée consciente et différents degrés de la pensée inconsciente, ce qu'il appelle la « chambre close de l'imagination⁶ ».

⁵ *La Mise en mots*, Genève Skira, 1969, p. 109-110.

⁶ *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 144. À noter que l'idée d'un excédent de l'image visuelle sur le texte, un des points-clés de l'arrière-texte, est présente sous la plume d'Aragon dès 1953, ce qui explique qu'il ait pu reprendre à son compte la notion et l'intégrer pleinement à sa propre réflexion sur l'acte créateur. Il déclarait alors, associant Jean Cocteau à son propos : « Et je pense que si nous entrons dans un musée – eh bien, puisque c'est notre prétexte d'aujourd'hui, dans le musée de Dresde – c'est précisément qu'il y a de l'irréductible aux mots... » (Louis Aragon, Jean Cocteau, *Entretiens sur le musée de Dresde*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1957, p. 10).

Nul n'invente tout à fait. L'arrière-texte a sans doute été fortement inspiré par la fréquentation de l'œuvre de Khlebnikov, poète et théoricien du futurisme, dont Triolet fut la traductrice. Léon Robel, spécialiste des littératures russes, avait très tôt signalé⁷ cette filiation elle-même arrière-textuelle. Les recherches menées par Khlebnikov avec Kroutchenykh, sur la langue *zaoum* ou langue transmentale portaient déjà sur ce qui excède les mots. On trouve chez Khlebnikov un *podtekst* (littéralement : sous-texte) et un *zatekst*, le préfixe *za* équivalant à peu près au français « arrière »⁸. La fréquentation intime de l'œuvre de Tchekhov⁹ constitue une autre piste pour la genèse de cette idée, Tchekhov dont le théâtre sut faire entendre dans les silences l'envers de la chose dite.

⁷ Léon Robel, « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in *Elsa Triolet, Un écrivain dans le siècle* : actes du colloque international, 15-17 novembre 1996, Marianne Delranc Gaudric (dir.), Equipe de Recherches Interdisciplinaires sur Elsa Triolet et Aragon, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 19-32.

⁸ Lire à ce sujet, *L'Arrière-texte*, *op. cit.*, p. 91-92.

⁹ Elsa Triolet, *L'Histoire d'Anton Tchekhov, sa vie son œuvre*, Paris, les Éditions français Réunis, 1954 ; *Anton Tchekhov, théâtre*, traduction, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1967. Aragon évoque encore dans son essai *Les Incipit* « ce silence où les philistins n'entendront jamais, chez Anton Tchekhov ou chez Elsa Triolet, l'arrière-chant (ou *-texte*) qui est la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée. » (p. 145). Dans cet essai, il fait jouer dialectiquement trois notions : *l'incipit* désigne la phrase déclencheur d'où procéderait l'engendrement des œuvres, *l'arrière-texte* en explique le surgissement, le néologisme *desinit* s'attache au problème de la clôture de l'œuvre : il trace en même temps la limite négative de l'arrière-texte, la frontière de l'indiscible.

À la fin des années 1960, quelques universitaires comme Claude Duchet ou Serge Gavronsky font un usage incident du mot arrière-texte qui va très vite être supplanté par l'omniprésent intertexte.

Ce que nous condensons à présent, est le fruit d'une pensée collective consignée dans trois ouvrages, étayée sur une vingtaine de contributions venues de France et de l'international. L'intégralité de ces communications figure dans les deux volumes d'actes publiés sous les titres : *Intertexte et arrière-texte* (2011), et *Déclinaisons de l'arrière-texte* (2012)¹⁰ qui précèdent le livre de synthèse cité en ouverture¹¹. Il est apparu que la notion d'arrière-texte pouvait corriger l'emploi abusif de l'intertexte en s'appliquant à ce qui déborde l'intertextualité, par ailleurs clairement circonscrite à des segments textuels, si l'on se réfère aux travaux canoniques de Gérard Genette (*Palimpsestes*, 1982) ou d'Antoine Compagnon (*La Seconde main*, 1979). Cet excédant peut être pensé sous trois angles de vue : topique, dynamique et « extensif ».

D'un point de vue topique, la métaphore spatiale librement empruntée à Freud englobant la diversité des composantes mentales intervenant dans le processus de création, l'arrière-texte revêt quatre dimensions.

¹⁰ Respectivement, *Approches interdisciplinaires de la lecture*, 5 et 6, volumes parus aux Editions et presses universitaires de Reims (Epure).

¹¹ Signalons, pour être plus complet, la recension de l'ouvrage de 2013 par Thomas Pavel (Thomas Pavel, « *L'Arrière-texte: pour repenser le littéraire*. Par Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé », *ThéoCrit*, 8, Bruxelles, Peter Lang, 2013, 219 pp., *French Studies*, July 1, 2014) et sa traduction en portugais en 2016 (*O arrière-texte Para Repensar o Literário*, tradução e apresentação de Maria de Jesus Cabral, João Domingues, Maria Herminia Laurel, edições pedagogo, 2016).

L'*intertexte latent* assure l'articulation entre intertexte et arrière-texte. Genette, on s'en souvient, préfère, dans *Palimpsestes*, s'en tenir aux occurrences manifestes de coprésence textuelle. L'intertexte latent accueille pour sa part tout ce qui se joue de façon plus souterraine et sur quoi opère le travail de la censure. Il rompt avec les continuités textuelles repérables, disséminant ou déplaçant dans le texte à lire les éléments issus d'un autre texte dont le lecteur peut néanmoins retrouver la trace agissante. Il prend appui sur la théorie du texte comme *poly-isotopie*, telle que la formula Michel Arrivé¹².

L'*arrière-plan circonstanciel* de l'écriture constitue une seconde direction. On entendra sous cette rubrique ce qui rapporte les sujets individuels et collectifs à un espace-temps dans lequel se jouent l'expérience et une forme de rencontre du réel. Certes, les histoires, la grande et la petite (biographique), s'attachent à mettre en mots et en récit cet arrière-plan circonstanciel, à en faire des textes qui se corrigent souvent les uns les autres, mais un tel mouvement de correction présuppose qu'un donné événementiel, existentiel, en constitue la matière commune. Ce n'est pas un hasard si la sociocritique qui fit un usage fugitif de l'arrière-texte a avancé la notion parente de *hors-texte* pour penser de façon contradictoire et problématique ce qui excède le texte à lire, le désignant tour à tour comme ce qui entoure la page (matière encore potentiellement verbale) et ce qui n'est pas d'ordre strictement verbal¹³.

Un *arrière-plan culturel* constitue le troisième volet de l'arrière-texte. On y inclura notamment les langues comme médium doté d'une histoire dont la saisie dépasse la conscience du locuteur individuel, mais aussi les autres productions artistiques dont les études cul-

¹² Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 31, septembre 1973, p. 53-63.

¹³ *L'Arrière-texte, op. cit.*, p. 28-30.

turelles ont entrepris depuis quelques décennies de montrer l'importance dans les mécanismes de production symbolique. L'image visuelle tient ici une place essentielle qu'on retrouvera dans notre premier chapitre. Là où les études culturelles tendent fréquemment à englober l'ensemble des productions dans de vastes ensembles interprétatifs, la spécificité de l'arrière-texte est cependant de prendre en compte *l'hétérogénéité* relative, d'une langue à l'autre et d'un système sémiotique à l'autre.

Le *corps* est la dernière composante topique de l'arrière-texte. Ce corps dont les œuvres d'art tentent de donner un équivalent, mettant en mots le rapport sensible au monde, demeure une entité imparfaitement approchée. Artaud, expérimentateur de l'extrême, inventa pour en donner l'idée, le verbe et l'expression « ex-crière » le corps¹⁴. Barthes souligna le rapport entre le corps et le style, qu'on peut entendre en termes de rythme, de souffle ou de corps à l'œuvre, par quoi s'inscrit dans le texte l'originalité idiosyncrasique propre à chacun.

D'un point de vue dynamique, l'arrière-texte paraît apte à prendre en compte dans la saisie du mécanisme créatif les interactions de la pensée consciente avec les diverses modalités de la pensée inconsciente. Par sa valeur spatiale, le préfixe « arrière » renvoie à ce que divers travaux ont décrit comme « scène d'écriture-lecture »¹⁵, une scène accordée aux deux mondes entre lesquels oscille l'écrivain, le monde intérieur, qui croise les affects et les langages appris, et le monde réel de l'expérience physique et sociale, scène où s'opère la transformation de la donne mentale dans sa confrontation au matériau symbolique de la langue. Des écrivains de premier plan ont perçu à ce propos le

¹⁴ Lire à ce sujet, *Le corps à l'œuvre*, Reims, Epure, 2014, « Approches Interdisciplinaires de la lecture », 8, 2014, p. 7-10.

¹⁵ *L'Arrière-texte*, *op. cit.*, p. 34-35.

rôle de la mémoire et de l'oubli¹⁶, sans doute nécessaire à la création de premier degré. S'il veut aller plus loin que la simple paraphrase de l'œuvre lue, le lecteur pourra donner libre cours à une création interprétative de second degré qui ne paraît pas pouvoir faire l'économie d'une réflexion raisonnée sur la portée des savoirs analytiques à sa disposition. Notre deuxième chapitre s'efforcera de faire le point sur cette question.

En « extension », enfin, à l'échelle historique de la vie littéraire des textes, l'arrière-texte ne peut être correctement appréhendé sans que soit pris en compte le dédoublement de la scène d'écriture-lecture. À l'*arrière-texte auctorial* reconstitué, toujours de façon fragmentaire, il convient en effet d'ajouter un *arrière-texte lectoral* potentiellement identifiable par d'autres lecteurs. Ce dédoublement procède de l'idée d'une continuité de la chaîne symbolique. On parlera ici d'horizon interprétatif dans un sens qui n'est pas étranger à celui de l'École de Constance, mais pas tout à fait identique¹⁷ et qui se rapprocherait sans doute plus de la « structure d'horizon » définie par Michel Collot¹⁸. Toutefois, le champ de l'investigation ouvert par ce double horizon interprétatif s'étendrait, au-delà de la poésie moderne, à l'art littéraire en général. Vaste programme au seuil duquel une conscience du relatif paraît indispensable. On trouvera en ce sens dans notre dernier chapitre une variation librement inspirée par la rencontre entre notre lecture de Derrida relisant Platon et un invité surprise.

¹⁶ On pourrait à cet égard lire *Blanche ou l'oubli* d'Aragon, comme une réplique de romancier à *La Recherche du temps perdu* de Proust.

¹⁷ *L'Arrière-texte*, *op. cit.*, p. 114-119.

¹⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.

I. VARIATION TOPIQUE
LIMITES ARRIERE-TEXTUELLES
D'UNE LECTURE DES IMAGES

Il ne serait guère difficile de constituer un florilège des emplois abusifs du mot intertexte, appliqué aux arts de l'image. En tête figureraient « l'intertexte pictural » et « l'intertexte cinématographique », récurrents dans de nombreuses études et parfois sous d'excellentes plumes.

Nous ne voulons pas dire, bien entendu, qu'une « lecture de l'image » soit dépourvue de sens et de pertinence. Chacun peut se remémorer les brillantes analyses de Barthes dans ses *Mythologies* en 1957, son analyse du discours publicitaire appliquant à l'image segmentée en unités de sens, la nomenclature issue de la toute jeune linguistique : signifiant, signifié, référent, dénotation, connotation. L'alliance du vert du poivron, du rouge de la tomate et du fond blanchâtre dans la publicité Panzani connote l'italianité du drapeau transalpin et martèle, par redondance et convocation d'un stéréotype culturel, l'idée de qualité liée à une aire géographique¹. Traiter l'image comme un message convertible en mots est donc dans une large mesure possible, voire souhaitable. Barthes nomma le plus souvent « sémiologie » cette entreprise, quand Julia Kristeva usa du vocable « sémiotique » pour dire aussi, à propos de l'image, le choc du sens et du non-sens, adossé à la sensation. Le sens attribué à ces deux termes varie d'un auteur à l'autre. Sans prétendre trancher ni apporter quelque vue décisive, indiquons seulement que ce qui suit résulte de la convocation simultanée des approches sémiologique et sémiotique ainsi définies.

Jusqu'où la « lecture de l'image » est-elle une entreprise pertinente ? Pourquoi et à partir de quelles propriétés l'analyse bute-t-elle sur autre

¹ L'analyse paraît en 1964 dans un article intitulé « Rhétorique de l'image » (*Communications*, n° 4, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 2002, II, p. 573-588).

chose ? Enrôlons dans la petite enquête à venir deux complices involontaires : Michel Butor et Henri Michaux.

L'un et l'autre ont publié dans la collection « Les Sentiers de la création » un essai qui invite à méditer sur le face-à-face entre littérature et art pictural.

En 1969, paraît *Les Mots dans la peinture*². Butor est alors un jeune écrivain de quarante-trois ans, figure montante du Nouveau Roman. Le nouveau romancier, qui se défie de la tradition et des liens entre l'histoire personnelle de l'écrivain et son œuvre, choisit une perspective décentrée pour s'expliquer sur le mécanisme de création. Son propos se limitera (en apparence du moins) à la peinture, elle-même restreinte à la peinture occidentale. Ce qui ouvre déjà un champ considérable. Il fait en revanche silence sur son œuvre d'écrivain. L'essai s'appuie sur une riche illustration iconographique : plus de 70 œuvres ou fragments sont reproduits, dont plus de 85 % en noir et blanc : la précision a son importance.

Le propos général du livre est annoncé dans son titre : l'intelligence verbale modèle notre vision et notre compréhension de la peinture. Butor entreprend de décrire systématiquement ce qui relève à la fois d'une association et d'une assimilation implicite.

Mots entourant la vision

La création institutionnelle des musées à l'aube de la Renaissance a formalisé l'usage plus ancien des collections et ouvert, à partir de la Révolution française, l'accès aux grandes œuvres, les entourant pour les visiteurs d'étiquettes et de commentaires. En complément viennent les livres et brochures, en vente dans le musée ou ailleurs, et même les audio-guides, dont les premières versions datent des années

² Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira, 1969, « Les Sentiers de la création », n° 4. Les citations qui suivent renvoient à cette édition.

1960 et qui donnent à l'accompagnement verbal une dimension accrue.

Au minimum, le musée situe le tableau en donnant le nom du peintre, la date et si possible, le titre de l'œuvre. Il en est ainsi de la plus célèbre toile du Louvre, « La Joconde » de Léonard de Vinci. Les commentaires plus approfondis retracent l'histoire du tableau et les enjeux esthétiques dont elle relève. L'étiquette permet de classer mentalement le tableau, l'inscrivant dans un système verbal de références : « admirer Rembrandt, ce n'est pas admirer un de ses tableaux, mais toute une vie de peinture » ; nous avons besoin de relier une œuvre aimée à d'autres, « par résonance et comparaison » (p. 16). Le titre du tableau guide notre œil :

Lorsque je sais d'un « Paysage » qu'il est nommé « avec la Chute d'Icare », non seulement tous les détails se chargent d'un symbolisme passionnant, mais naturellement ces deux jambes qui s'agitent hors de l'eau, que je n'avais pas remarquées d'abord, tout impressionné que j'étais par les sillons superbes tracés par la charrue du premier plan ou les délicatesses des lointains, deviennent le foyer de toute l'image. (p. 20)

Pour étayer son propos, Butor reproduit en noir et blanc et en petit format la toile de 1558, puis s'attarde pleine page et en couleur sur ces deux jambes qui émergent encore de l'eau, dans un coin du tableau. Ainsi se met en place, non seulement la compréhension du sujet représenté, mais le déploiement de son effet dramatique, à son tour verbalisable :

Le fait que les personnages présents regardent tous dans d'autres directions, ce qui entraînait mon regard loin de cette région de l'œuvre, donne maintenant à ce point souligné une véritable valeur de répulsion. Une grande sphère d'indifférence s'est développée dans l'espace autour de cette catastrophe. (p. 20)

Les mots peuvent aussi avoir été insérés par le peintre dans sa toile sous la forme de la légende. La toile de Klee, « *Einst dem Grau der Nacht enttaucht* » (1918), se présente, en format « portrait » comme un quadrillage séparé par une bande médiane unie et dont les cases donnent à voir un dégradé de teintes. Dans le bandeau supérieur, l'œil peut déchiffrer un texte manuscrit en allemand dont voici une première transcription :

Einst dem Grau der Nacht enttaucht/ Dann schwer und
teurer/ und stark vom Feuer/ Abends voll von Gott und
gebeugt / Nun ätherlings vom Blau umschauert,/ entschwebt
uber Firner/ zu Klugen Gestirnen.

Le premier rôle de la légende est de déterminer une lecture de gauche à droite et de haut en bas, conformément à la pratique des langues européennes, lecture qui s'étend au balayage des cases de la grille : « notre œil doit suivre ce trajet pour comprendre » (p. 31).

Image-emblème ou tableau-texte

Un autre rapport au tableau, très antérieur à la constitution des musées, consiste à concevoir l'image comme un emblème ou un symbole renvoyant à des récits insérés dans un répertoire commun. La Bible constitue une source pour d'innombrables œuvres avant que ne se laïcise le traitement emblématique. Jouant avec l'identification par le spectateur des personnages ou motifs représentés, le peintre peut renvoyer au grand récit commun ou en suggérer une variante :

Si nous voyons dans une niche la roue dentée de sainte Catherine et dans une autre le lion de saint Jérôme, chacun de ces emblèmes ne concerne que son propre saint et est immédiatement reconnu comme emblème ; si, au contraire, dans un seul paysage ou une seule salle, j'assiste à la rencontre de la roue et du lion, toute une étincelle d'aventure jaillit entre ces deux pôles. (p. 61)

Dans le tableau de Bruegel, « Les Proverbes néerlandais » (1559), l'une des micro-scènes identifiables, montre un personnage à genoux, sur fond de brasier ; on peut lui associer cette « traduction » :

Il ne se soucie pas de savoir à qui appartient la maison en flammes tant qu'il peut se chauffer à ses braises (en effet, le personnage agenouillé a les bras disposés de sorte qu'il peut se chauffer les mains). (p. 69)

De même, la célèbre toile de Jacques-Louis David, « Marat assassiné » (1793) ne rappelle pas seulement l'anecdote du chef révolutionnaire assassiné dans sa baignoire. Le choix des éléments qui composent le tableau ou qui en sont exclus, permet au regardeur de déchiffrer les sympathies révolutionnaires de l'artiste. Le billet que tient encore Marat dans sa main gauche et que Butor grossit dans un détail permet de saisir la trahison dont a été victime le généreux dirigeant de la Convention. On y lit ce message manuscrit :

Du 13 juillet 1793 / Marie anne Charlotte / Corday au citoyen / Marat : / Il suffit que je sois bien malheureuse / Pour avoir Droit /à votre bienveillance. (p. 149)

Point de Charlotte Corday dans ce tableau qui l'exclut de la représentation et s'attarde sur la posture de sa victime, tenant encore au bout de son autre bras, pendant hors de la baignoire, la plume dont il s'apprêtait à user pour répondre à son assassin.

Qu'il soit historique (David), social (Bruegel) ou religieux, le message apparaît bien comme une des postulations de la peinture occidentale.

Le retable de Gand, ou triptyque de « L'Agneau mystique », fut réalisé entre 1426 et 1432 par les frères Van Eyck, « auteur essentiel » pour la « théorie de la peinture occidentale » (p. 129). Butor s'attarde sur le détail des panneaux extérieurs plaçant en position symétrique l'Ange Gabriel, messager de l'Annonciation et la Vierge, destinataire

du message, ainsi que sur la disposition inversée sur le tableau des caractères composant les messages : « AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM / Ecce ancilla domini » [Je te salue pleine de grâce, le seigneur soit avec toi /Je suis la servante du seigneur] :

Les paroles de la salutation viennent du Ciel et sont adressées à la Terre, nous devons donc les lire de notre sol en regardant vers le haut ; par contre les mots de la Vierge sont la réponse de la Terre au Ciel, c'est donc d'en haut qu'il les faudrait lire, en regardant vers le bas. Toute la théologie de Van Eyck commande sa façon de disposer les inscriptions. (p. 135)

Ce tableau condense donc l'idéal de l'image-texte, une image en principe sinon en réalité intégralement réductible à un pur message verbal, dont le peintre en l'occurrence serait le simple interprète, l'artiste médiéval n'étant que le porte-parole du verbe divin.

Failles

Que le cadre socioculturel de la relation aux images change et déjà, pourtant, l'idéal d'un message à décrypter se trouble. Car ce que dit assez heureusement le titre de l'essai, « Les mots dans la peinture », est qu'il faut chercher cette dernière à la fois dans la matérialité des œuvres exposées et dans l'ensemble des dispositifs qui président à leur exposition.

L'art moderne va montrer souvent, moins la convertibilité de l'image en mots, que l'échec des mots devant l'image. Cet art a eu de grands précurseurs plus tard reconnus comme tels. Butor note : « Tout l'art de Jérôme Bosch vient d'une telle mise en liberté des emblèmes » (p. 66). Comme s'il rechignait à reconnaître cette faille de la convertibilité en sens intellectuel, l'essayiste omet de représenter quelque toile de ce dernier ; on pense au « Jardin des délices » (1495-1505) dont les représentations quasi oniriques firent au vingtième siècle l'admiration des surréalistes. Loin de supprimer la tentation de dire par la peinture, l'œuvre de Bosch installe seulement le trouble.

« On peut dire que son œuvre produit indéfiniment un texte nouveau » (p. 67), ajoute Butor. Cette fécondité verbale de l'image picturale signale paradoxalement la non adéquation des systèmes sémiotiques.

À y regarder de plus près, les mots font souvent office d'écran ou de filtre déformant. Ainsi des étiquettes et notices : « que de paroles, en effet, [...] troublent notre visite ! » (p. 8). La critique, admise d'emblée, s'accroît plus loin, toujours à propos du musée : « faire taire l'encombrante rumeur qui m'assaille » (p. 15). La conversion du tableau de Bruegel en proverbes – peut-être 125 dans une seule toile, au dire des spécialistes – est loin de donner des traductions univoques. Un critique a relevé quatre interprétations différentes pour la scène de l'individu agenouillé :

1. « Il ne se soucie pas de savoir à qui appartient la maison en flammes tant qu'il peut de chauffer à ses braises » (en effet le personnage agenouillé a les bras disposés de telle sorte qu'il peut se chauffer les mains)
2. « éteignez l'incendie avant que les flammes sortent du toit » (les flammes sortent en effet du toit et le personnage peut essayer d'éteindre).
3. « où il y a de la fumée, il y a du feu » (il y a en effet une épaisse fumée)
4. « êtes-vous un soldat ou un paysan? » (en effet, le personnage a un casque, mais il est pieds nus) (p. 69-70)

Les phylactères, ces sortes de bulles qui donnaient à lire, dans l'Antiquité comme au Moyen-Âge chrétien, les paroles attribuées à tel personnage célèbre, connu de l'artiste comme de son public, deviennent vierges chez Marcel Duchamp. Ainsi dans le célèbre tableau « La mariée mise à nu par ses célibataires même » (1915-1923), seulement

évoqué sans reproduction dans le présent essai. La toile, si l'on s'y reporte dans un souci de vérification, arbore dans sa partie supérieure, comme un étendard, trois phylactères vierges :

l'absence de l'inscription dans le lieu préparé pour elle deviendra certes nostalgie d'un état de choses à jamais révolu, mais aussi dénonciation d'un vide, d'une incapacité de notre langage, appel vers un nouveau déchiffrement, un autre texte [...]

Que de pièges de toile aujourd'hui pour quelques mots futurs, que de méditations visibles sur leur nécessité... (p. 65)

L'œuvre de Duchamp laisse béante la faille qui sépare l'image du texte censé le convertir. D'autres peintres, au vingtième siècle, semblent se jouer de l'équation entre peinture et texte. Les collages de Kurt Schwitters, tel ce « Black Nburgh » (1947) qu'on peut voir en reproduction page 157, exhibent des fragments de texte devenus illisibles :

Toute une période [...] résumée par ses déchets : billets de chemin de fer ou de théâtre, en-têtes, enveloppes, fragments de correspondance, de journaux ou de prospectus, menus objets (p. 156)

Intégrée par les artistes modernes à leurs œuvres, les caractères d'écriture valent par leur étrangeté incompréhensible. Ainsi de cette toile de Malevitch, « un anglais à Moscou » (non daté) sur la couverture du livre *Les Mots dans la peinture*, mêlant à des éléments figuratifs enchevêtrés, des lettres qu'on peut reconnaître pour de l'alphabet cyrillique sans que le sens de l'inscription puisse se déchiffrer. Ainsi encore de Van Gogh, peignant sans comprendre la langue, les caractères japonais, comme dans cet « Arbre d'après Hiroshige », détail, 1888 (p. 162). « Devant un alphabet totalement étranger [...] [l'ins-

cription] constitue comme une zone de perdition », note encore Butor (p. 162), dans un sens qui n'aurait pas déplu à un Victor Segalen, poète de l'hétérogénéité des cultures et des langues.

Poussant un peu plus loin le procédé, Kandinsky peint des simulacres d'écriture. Dans « Succession », reproduit page 164, on voit des sortes de hiéroglyphes inventés par le peintre qu'on peut parcourir de gauche à droite et sur quatre lignes, du haut vers le bas :

Nous avons donc bien le sentiment d'une page d'écriture, mais comme aucun de ces 22 signes ne se répète, et qu'ils sont remarquablement animés, ils s'apparentent surtout à des hiéroglyphes ou aux figures successives d'un pictogramme (p. 164-165)

Kandinsky est de ces artistes qui s'attachent à peindre l'illisible : « Ils vont peindre le fait de ne pas savoir lire, donc le pouvoir magique de l'écriture pour l'analphabète » (p. 163).

Le parcours de la peinture occidentale amène donc Butor à reconnaître, notamment dans l'art contemporain, ce qui met en difficulté la prétention des mots à dire la peinture. Un sommet est peut-être atteint dans la 51^e et ultime séquence de son livre, intitulée, non sans ironie, « ut pictura poesis ». On sait que chez le poète latin Horace, l'expression tendait à montrer que le langage poétique pouvait rivaliser avec la plénitude de l'image. La formule va coïncider ici avec un effondrement de la capacité sémantique du langage verbal. Butor choisit de reproduire une fois encore en noir et blanc la toile « Jubilé », de Jasper Johns (1959) :

Une toile presque toute grise, mais on y lit quantité de noms de couleurs, mots jaillissants : « red », « blue », « yellow » (le fait qu'ils sont peints au pochoir les fait se détacher vers nous, tout en fusant vers le haut), si bien qu'elle devient de plus en plus colorée à mesure que je la regarde et la lis (p. 171)

Pour notre part, il nous semble qu'il n'y a plus ici à lire mais à contempler, si l'on s'en tient à l'image reproduite, perdus dans un dégradé de tons plus ou moins foncés ou clairs composant une structure enchevêtrée, des restes de mots parfaitement illisibles. Le texte et l'image convergeraient donc dans un effondrement sémantique.

Résumons-nous. Tout se passe comme si, parti en quête du sens que les mots donnent à notre perception des images picturales, Butor, par honnêteté intellectuelle, rencontrait ce qui met en défaut cette hypothèse, que la traductibilité cesse de fonctionner ou devienne une virtualité inatteignable. Cette découverte progressive s'effectue d'une certaine manière contre la démarche interprétative de l'essayiste. Sa réticence à reproduire la couleur des tableaux constitue en ce sens un objet de réflexion tout à fait intéressant.

Le noir et blanc en lieu et place de couleur

Revenons au tableau de Klee, neutralisé en noir et blanc. C'est le moment de traduire le texte de sa légende :

Einst dem Grau der Nacht ent
taucht
Dann schwer und teurer
und stark vom Feuer
Abends voll von Gott und
gebeugt

Jadis du gris de la nuit surgi
Puis lourd et cher
Et fort du feu
Le soir plein de Dieu est
ployé

Nun ätherlings vom Blau
umschauert,
entschwebt über Firnen
zu Klugen Gestirnen.

Maintenant dans le ciel bleu
tout autour frissonnant
Disparu sur les neiges éternelles
Vers de sages étoiles.

La plénitude vers laquelle tend ce texte poétique se joue dans le contraste entre le gris de la nuit et les couleurs flamboyantes du jour. Regardons aussi (si nous le pouvons) l'original dans lequel les couleurs vives du quadrillage laissent un peu mieux apercevoir les lettres du poème dont les vers ont été placés en légende. Une même lettre peut toutefois être associée à des cases de couleurs différentes ce qui rendrait difficile le déchiffrement des mots permis par la légende, si elle était supprimée. En quelque sorte, la couleur tend à dissoudre le texte. Nous rejoignons ici le commentaire que donne de ce tableau le critique et essayiste Laurent Jenny :

Ainsi le tableau a noyé les lettres dans sa préoccupation chromatique. Il en a neutralisé la fable en rendant la lettre non seulement à sa visibilité graphique mais à son «activité» plastique.¹

L'avant-dernière séquence du livre, « motet impérial » (50), nous paraît corroborer ces remarques par un autre biais. Butor y médite encore sur un tableau de David, « La Remise des Aigles au Champ de Mars » (1810), dont un fragment pleine page en couleur précède la reproduction intégrale, en noir et blanc, petit format, page 170. Sur le fragment, l'or, le cuivre, le rouge, le crème de la soie des drapeaux inclinés vers l'empereur se marient discrètement au vert des imitations de feuillage. L'inscription, deux fois lisible sur les drapeaux de la formule « L'empereur des français au 9^e régiment d'infanterie légère » confère à la toile sa dimension historique ; la couleur paraît nécessaire pour faire ressortir l'éblouissement du peintre, victime du mirage napoléonien :

David, David, fallait-il que le rêve romain dominât ton génie pour que tu aies pu, après ton monument à Marat, en élever

¹ Laurent Jenny, « Les mots de la peinture moderniste », *Versant*, n° 55, 2009.

tant à un tel séducteur ! Mais aussi de quelle musique d'inscriptions et d'emblèmes le Corse avait su faire retentir le paysage de ta capitale ! Lors de « la remise des Aigles », l'incomparable battement des mots sur la soie que seul tu as su nous transmettre, t'a donc ébloui au point de te faire oublier le couteau même plus masqué ! (p. 168)

Dans l'histoire, quelque chose excède toujours l'analyse des faits à visée objectivante : le regard de l'historien ou ici de l'artiste peintre, s'adonnant à un chant à la gloire impériale. Or ce chant se double d'un autre, celui de l'essayiste-poète Butor, dont les sympathies républicaines percent à travers le mouvement lyrique de la phrase qui proclame sa déception devant l'évolution du peintre :

Funèbre glas dans ce cliquetis. Nostalgie. Que toute cette pourpre serve au moins à maintenir une résonance ! Puisque ces mots s'appellent à ce point, pathétiquement, ils appellent aussi d'autres mots à l'extérieur de ce tableau, à l'extérieur de cette cérémonie qu'il fixe et de son temps ; à travers la pompe hypnotisante de l'empire illusoire, percera toujours une référence à l'autre ville, à l'« urbs », à sa république fondamentale et à ce rêve de république ici d'où l'on s'est réveillé si tôt mais qui, sous toutes ces protestations d'allégeance, sous toutes ces superbes mascarades, couvera, mûrira, s'étendra, rongera, s'attisera, s'aiguïsera ; le tonnerre apparent veille sur le tonnerre secret qui s'accroît en dormant. (p. 170)

La couleur dans le tableau est l'équivalent de l'émotion dont le langage verbal peut se faire l'écho en usant de moyens poétiques. C'est ici, par avance, et non dans la dernière séquence, que la formule « ut pictura poësis » peut retrouver son sens. Au « motet impérial » composé par le peintre David répond le chant nostalgique de l'essayiste. S'ébauche ainsi une « polyphonie de textes », conformément à ce genre musical à deux voix, du haut Moyen-Âge, précurseur du chant

polyphonique occidental. Par le chant, déploiement de la voix, on dépasse la perspective d'un texte comme support d'un message à décoder pour retrouver la trace de sujets engagés dans un échange à distance dont l'art, pictural ou verbal, est le vecteur.

Quoi qu'il en soit, la couleur aura amené le commentateur de la peinture occidentale à se départir de son point de vue objectivant d'observateur pour retrouver l'autre dimension de l'essai, celle, indissociable, de l'inscription subjective.

Coda en forme de contrepoint

Terminons cette enquête avec un autre artiste, poète et peintre à parts égales, au moins dans sa visée. Henri Michaux a éprouvé la divergence entre création picturale et verbale. Il s'en est expliqué :

Etrange décongestion, mise en sommeil d'une partie de soi, la parlante, l'écrivante (partie, non, système de connexions, plutôt). On change de gare de triage, quand on se met à peindre. La fabrique à mots, mots-pensées, mots-images, mots-émotions disparaît, se noie vertigineusement et si simplement. Elle n'y est plus. Le bourgeonnement s'arrête. Nuit. Mort locale. Plus d'envie, d'appétit parleur. La partie de la tête qui s'y trouvait la plus intéressée, s'y refroidit. C'est une expérience surprenante.²

Émergences-résurgences, le volume qu'il publie dans la collection « les Sentiers de la création » en 1972, ne traite que de son activité de peintre :

² Henri Michaux, *Qui il est*, [1939], OC, Paris, Gallimard, 1998, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p. 705.

Dans le présent livre où il s'agit de mes dessins et peintures, j'ai, laissant de côté les toujours incertaines origines profondes, mais sans bouder le sujet des « sentiers », cherché surtout à retrouver l'événement de leur apparition.³

Pour parler de la création, Michaux, comme Butor choisit de fixer son attention sur la peinture, contrepoint du langage verbal. Mais lui a éprouvé ce mode d'expression de l'intérieur et ce sont principalement ses propres œuvres qu'il commente⁴. Le livre écrit dans la maturité, à soixante-treize ans, prend ainsi des allures d'autobiographie picturale. Les amateurs de cet artiste connaissent ses dessins étranges qui dissolvent les formes, ses encres en particulier, qui produisent sur la page des embryons de forme, entre signe graphique et vagues analogues. Sur le plan verbal, la poésie de Michaux s'attache aussi à inventer contre les formes existantes, forgeant notamment des mots imaginaires dont se délectent les amateurs. Il renouvelle, au passage, le genre déjà saturé du récit érotique :

Il la déjupe ; puis à l'aise il la troulache,
la ziliche, la bourbouse et l'arronvesse,
(lui gridote sa trilitte, la dilèche).
Ivre d'immonde, fou de son corps doux,
il s'y envanule et majalecte.⁵

³ Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, Genève, Skira, 1972, « Les Sentiers de la création », n° 20, quatrième de couverture.

⁴ Au total, soixante-seize dessins, gouaches, aquarelles et peintures à l'encre de Chine, peinture acrylique auxquels s'ajoutent quatre œuvres d'artistes contemporains.

⁵ « Rencontre dans la forêt », 1934, *OC*, I, p. 416.

« Je peins *pour me déconditionner* », affirme le volume *Émergences-résurgences* dont nous ne commenterons que les deux représentations picturales placées en ouverture du livre⁶. La progression de l'ouvrage suivant à peu près l'ordre chronologique, ces deux dessins datés de 1927 correspondent aussi à une sorte d'incipit de toute l'œuvre picturale. Le premier est réalisé d'un seul trait de crayon :

Une ligne plutôt que des lignes. Ainsi je commence, me laissant mener par une, une seule, que sans relâcher le crayon de dessus le papier je laisse courir, jusqu'à ce qu'à force d'errer sans se fixer dans cet espace réduit, il y ait obligatoirement arrêt. (p. 11)

L'ensemble constitue une forme allongée et vaguement ovoïde. La ligne sinueuse fait retour sur son propre tracé qu'elle recoupe par endroits, elle oscille entre gribouillis et amorce de formes éventuellement identifiables.

Le second dessin réparti sur cinq lignes parallèles des sortes de signes ou de pictogrammes dont les formes d'abord extrêmement embrouillées tendent à se simplifier. Ils constituent pour l'œil et pour l'esprit un horizon potentiel de déchiffrement :

Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt. (p. 13)

Ce qui différencie ce dessin du précédent est en effet l'opposition de la discontinuité des pseudo-caractères à la continuité de la ligne. À la question – La peinture est-elle un langage ? –, les deux dessins de 1927

⁶ Pour visualiser plus complètement ces deux dessins, on pourra se reporter à la réédition du volume *Émergences-résurgences* aux Imprimeries Réunies à Lausanne (1993) ou à sa reprise dans l'édition Pléiade des *Ceuvres complètes* d'Henri Michaux, Paris, Gallimard, Tome III, 2004, p. 540-542.

apportent d'emblée une réponse double : la peinture est potentiellement, par les signes, le discontinu, un langage ou un simulacre de langage ; par la ligne, le continu, l'inentamé, elle diverge radicalement de tout langage. Il n'est pas impossible que cette dualité qui s'applique d'abord à l'œuvre de Michaux, puisse prendre valeur générale. L'écart est relativement faible entre le second dessin aux étranges pictogrammes et la « Succession » de Kandinsky.

*

Récapitulons. La peinture exemplifie ou accentue la part d'indéchiffrable de tout système sémiotique. Elle touche davantage à la primitivité et en ce sens à l'illisible, ainsi que le montra notamment Georges Didi-Huberman⁷, dans le sillage d'Aby Warburg. Cette primitivité est indécomposable, comme la ligne continue, étrangère à la conceptualisation, comme la couleur, peut-être.

Laissons le mot de la fin provisoire à Michaux, artiste de la radicalité :

Les écrits manquent de *rusticité*. [...] Immense préfabriqué qu'on se passe de génération en génération, la langue... [...] Des mots ? Je n'en veux aucun. À bas les mots. Dans ce moment aucune alliance avec eux n'est concevable. [...] La spontanéité, qui dans l'écriture n'est plus, s'est totalement reportée là, où d'ailleurs elle est plus à l'aise, la réflexion plus naturellement pouvant être tenue à l'écart.⁸

⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

⁸ *Émergences-résurgences*, *op. cit.*, p. 18-47.

II.
VARIATION DYNAMIQUE
ARRIERE-TEXTE ET PENSEE INCONSCIENTE

- Freud aux orties ?
- C'est ça...
- Articulez, vous dis-je !

¹ Dialogue imaginaire

Mais pendant qu'elle me parlait se poursuivait en moi, dans le sommeil fort vivant et créateur de l'Inconscient (sommeil où achèvent de se graver les choses qui nous effleurèrent seulement, où les mains endormies s'emparent de la clef qui ouvre vainement cherchée jusque-là) la recherche de ce qu'elle avait voulu dire dans la phrase interrompue dont j'eusse voulu savoir quelle eût été la fin.

Marcel Proust, *La Prisonnière*¹

Ouvrant notre propos par la citation d'une autorité littéraire indiscutable, nous ne voulons pas seulement capter la bienveillance d'un public sceptique. Proust, contemporain de Freud, ne l'a sans doute pas lu, mais son écriture entretient avec l'œuvre du Viennois une série de correspondances d'autant plus remarquable. Nous ne chercherons pas à en savoir davantage sur ce point². Il nous paraît remarquable que ce passage de *La Prisonnière* fait écho aux grands thèmes de la psychanalyse : le « sommeil fort vivant et créateur de l'inconscient » évoque la dynamique dont nous aimerions parler. Le Narrateur Marcel se montre attentif à la sous-conversation qui hante le discours d'Albertine, la femme aimée dont la compréhension se dérobe à lui. Proust anticipe ici sur Sarraute. Ces « choses qui nous effleurèrent » dans notre vie quotidienne et qui « achèvent de se graver » sur une

¹ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Le livre de Poche, p. 362.

² Pour en savoir plus, voir le livre de Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu, Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 2012. Sur la question d'une connaissance de l'œuvre de Freud par Proust, Tadié suit la leçon ancienne de Jacques Rivière : de part et d'autre, pas de connaissance directe, mais un bain commun dans « la même école de pensée médicale » induisant une « consanguinité des esprits ».

autre scène mentale s'ouvrent à une compréhension plus ample dès lors que « les mains endormies s'emparent de la clef qui ouvre vainement cherchée jusque-là » : un psychanalyste verrait ici un fort bel écho donné aux mécanismes d'attention flottante permettant de lever la censure ordinairement à l'œuvre. Mais les mots de Proust ne sont pas tout à fait ceux de la théorie analytique : il serait hasardeux de chercher une simple équivalence.

Nous pourrions plutôt, à partir de cet exemple, considérer trois grandes catégories parmi les écrivains postfreudiens. L'ignorance, candide (Julien Green) ou superbe (Marguerite Yourcenar), caractérise une première tendance. Une seconde, qui prend acte de la psychanalyse, affiche une rivalité plus ou moins agressive. Pensons à ce sujet à Sartre et à son concept de mauvaise foi, censé remplacer le refoulement, ou à Breton dont la rencontre souhaitée mais manquée avec le grand Viennois trouva peut-être une compensation dans des velléités d'autoanalyse poétique (*L'Amour fou*) qui situeraient le poète définitivement au-dessus du psychanalyste. La dernière catégorie serait constituée par les explorateurs parallèles, en connaissance (ou méconnaissance) de cause plus ou moins poussée : ces derniers composent avec un horizon culturel nouveau mais poursuivent leur investigation par des moyens littéraires. Proust pourrait en faire à la rigueur partie, mais aussi, de façon plus délibérée, Sarraute, et dans un tout autre registre Perec ou encore Bonnefoy : la liste serait longue et le classement qu'on vient d'esquisser, sans doute trop rigide, ne mérite pas de plus amples commentaires.

L'arrière-texte se présente comme une notion outil pour la théorie et la pratique de la lecture littéraire, une lecture fondée sur une part de création interprétative³. « Arrière », on l'a dit, couvre toutes les mo-

³ *L'Arrière-texte, op. cit.*, p. 11.

dalités de la pensée inconsciente. Freud n'a pas plus découvert l'inconscient que Pasteur n'a inventé la rage... Le mot apparaît en langue française vers 1820, selon *Le Robert*, comme l'antonyme de « conscient », qui est plus ancien. La découverte freudienne porte seulement sur le mécanisme qui rend la pensée inconsciente, en lien avec un contenu sexuel socialement interdit (refoulé). C'est ce que Freud a appelé la « troisième blessure narcissique » infligée à la toute puissante du sujet humain, après l'héliocentrisme et le darwinisme⁴.

On proposera ici, après quelques rappels élémentaires, un examen des principales critiques adressées à la psychanalyse : l'occasion de repenser l'application réciproque de la littérature à la psychanalyse, le rapport paradoxal entre « science » de l'inconscient et lecture littéraire. On s'offrira pour finir une incursion dans les travaux de deux grandes figures des sciences humaines au vingtième siècle, Benveniste et Lévi-Strauss.

Qu'est-ce ?

Pourquoi ne pas commencer par une définition ?

Psychanalyse est le nom : 1/ d'un procédé d'investigation des processus psychiques, qui autrement sont à peine accessibles ; 2/ d'une méthode de traitement des troubles névrotiques, qui se fonde sur cette investigation ; 3/ d'une série de conceptions psychologiques acquises par ce moyen et qui fusionnent progressivement en une discipline scientifique nouvelle.

L'intérêt de cette définition est qu'elle est due à Freud lui-même qui la propose pour l'*Encyclopædia Britannica*. On la retrouve plus tard

⁴ *Une difficulté de la psychanalyse*, 1917, repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 137-147.

dans un article « “Psychanalyse” et “Théorie de la libido” », [1923] puis dans des volumes collationnant divers travaux⁵.

L'autre intérêt est que cette définition exemplifie la pensée complexe dont relèvent la compréhension du psychisme et celle des processus esthétiques à l'œuvre en littérature. Les trois volets de la définition scindent en effet d'emblée la rubrique en affirmant la triple ambition de la psychanalyse : cognitive (1), thérapeutique (2) et « scientifique » (3). On ne peut donc concevoir la psychanalyse comme une catégorie simple selon le modèle de la scientificité défini par Jean-Marie Schaeffer :

On dira plutôt que c'est la différence entre activité cognitive *horizontale* (associative) d'un côté, activité cognitive *verticale* (généralisante ou particularisante) de l'autre, qui distingue la relation cognitive de niveau 1 [incluant la conduite esthétique] de la relation de niveau 2 [scientifique].⁶

Une part de l'horizontalité en principe réservée à la conduite esthétique s'introduit dans les notions complexes traitant de psychologie et de théorie littéraire.

Statut

Le statut de la psychanalyse est de nos jours parfaitement paradoxal. D'une part, son vocabulaire a infiltré le discours commun : « travail

⁵ Référence complète : Sigmund Freud, « “Psychanalyse” et “Théorie de la libido” », [1923], *Résultats, Idées, Problèmes*, II, Paris, PUF, 1985, p. 51-77, *OC*, Paris, PUF, 1991 XVI, p. 181-208 ; repris dans *Dictionnaire International de la psychanalyse*, Alain de Mijolla (dir.), II, p. 1285.

⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1995, p. 165-166.

de deuil », « travail de rêve », « refoulement », « réparation », « narcissisme », « transfert », « pulsion » et bien sûr, « inconscient », dans son sens moderne, font partie du bagage commun à tout locuteur cultivé. La lexicalisation suppose le partage d'un signifié implicite, forme rudimentaire de conceptualisation.

D'autre part, les deux dernières décennies ont vu paraître des livres⁷ exprimant une hostilité renouvelée et que semble accompagner une marginalisation relative dans le champ culturel. Elisabeth Roudinesco rappelle⁸ que la haine suscitée par la psychanalyse ne date pas d'aujourd'hui. Le fait que cette théorie joue sur les affects y est sans doute pour quelque chose, mais dans le vif débat qui a traversé ces dernières années le monde de la psychiatrie, la responsabilité des psychanalystes, de certains d'entre eux, du moins, n'est pas à écarter⁹.

Nous nous en tiendrons aux controverses suscitées par le recours à la psychanalyse en critique littéraire.

Objections

Deux critiques reviennent le plus souvent. 1/ La psychanalyse fait toujours la même lecture : elle trouve ce qu'elle cherche. 2/ Elle est réductrice, elle ne voit que l'inconscient et le sexe.

La réponse à ces objections est liée. Il est indubitable que le recours à des outils forgés par les sciences humaines produise des effets en lien

⁷ Catherine Meyer (dir.), *Le livre noir de la psychanalyse*, Paris, Éditions des Arènes, 2005 ; Michel Onfray, *Le Crépuscule d'une idole*, Paris, Grasset, 2010.

⁸ Élisabeth Roudinesco, *Sigmund Freud dans son temps et dans le nôtre*, Paris, Le Seuil, 2014.

⁹ Nous pensons en particulier au débat si vif sur l'autisme qu'a pu alimenter une position rigide de certains praticiens quand d'autres ont su plus modestement plaider pour une coopération des méthodes d'approche.

avec ces outils. Si l'on fait une étude de champs lexicaux, on n'obtiendra pas de résultat significatif concernant le rythme de la phrase. Il en va de même avec les instruments de la narratologie. Si l'on étudie le point de vue dans une narration romanesque, on pensera en termes de focalisation interne, externe ou zéro, pour reprendre la terminologie courante. On pourra toutefois s'intéresser au problème posé dans tel ou tel cas particulier et à la difficulté d'inscrire le point de vue adopté dans un des trois types de focalisation. De même, si l'on raisonne à propos des relations convoquées au plan fantasmatique en termes de structures œdipienne ou précœdipienne, la démarche la plus féconde consistera à observer ce qui singularise le texte considéré et empêche de projeter sur lui de manière mécanique un modèle interprétatif. Autrement dit, la convocation d'instruments analytiques ne vaut que si l'analyse sait reconnaître ce qui met en défaut le modèle général. Ce qui est déjà une façon d'éviter la réduction et prépare l'interprète à accueillir d'autres considérations et ce, pourvu qu'il soit capable de penser en termes d'articulation. On développera ce point plus loin.

On avance aussi le livre de Karl Popper, *La logique de la découverte scientifique*¹⁰ (1934) comme preuve du caractère non scientifique de la psychanalyse. Selon ce livre déjà ancien mais dont l'argument refait régulièrement surface, le critère de la scientificité serait la réfutabilité. À quoi l'on peut répondre que ce critère fonctionne selon la dichotomie *vrai-faux*, valable peut-être pour les sciences dites dures, mais non pour les sciences humaines qui lui substituent celui de la *validité* d'un énoncé à situer en corrélation avec d'autres. Dit autrement, la psychanalyse est, au mieux, pour ceux qui n'ont pas d'a priori négatif, une

¹⁰ Karl Popper, *La Logique de la découverte scientifique* [1934], Paris, Payot, 1978.

science humaine (incluant le sujet) et non une science de l'objet. Cette distinction avait été fortement posée en son temps par Kant dans l'opposition qu'il établissait entre le *jugement déterminant* (à l'œuvre dans la première *Critique*¹¹) et le *jugement réfléchissant*, qu'évoque la *Critique de la faculté de juger* (troisième *Critique*¹²), celui qui prévaut en art. Un passage de ce livre a focalisé l'attention :

Un jugement esthétique en général peut donc être défini comme celui dont le prédicat ne peut jamais être une connaissance (un concept d'un objet), bien qu'il puisse contenir les conditions subjectives pour une connaissance en général.¹³

De nombreux commentateurs n'ont retenu de ce passage que l'idée que « le jugement esthétique n'est pas un jugement de connaissance ». Il faut préciser : connaissance du type considéré dans les sciences dures, sciences de l'objet, soumises au jugement déterminant. Dans l'expérience esthétique comme en psychanalyse se joue la connaissance partielle que le sujet peut se donner de lui-même à travers l'échange avec autrui. Sur un plan plus général, l'esthétique ne se réduit pas à la beauté formelle, elle allie le plaisir des sens et le plaisir du sens.

La dernière réponse différée à Karl Popper consisterait à souligner, jusque dans l'application à la littérature, le débat interne entre psychanalystes sur la validité de tel concept ou de telle acception, comme on le verra bientôt.

¹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, 1787, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, 1967.

¹² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, traduction inédite de Alain Renaut, Paris, Aubier, 1995.

¹³ *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 114.

De l'« application » réciproque de la littérature à la psychanalyse

Venons-en précisément au cœur du sujet. On nous pardonnera de rappeler, au seul bénéfice de lecteurs distraits ou partiellement informés, quelques données largement connues.

Pour Freud, la psychanalyse apparaît au croisement entre son expérience de psychiatre et une réflexion sur l'art, notamment littéraire, doublée d'une connaissance et d'un goût pour ces disciplines. Le Complexe d'Œdipe, inspiré par la pièce de Sophocle *Œdipe roi* est évoqué dans sa Correspondance avec Fliess dès 1897 mais ne sera théorisé qu'en 1910. *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* (1907) relève d'un double mouvement de la pensée. Freud y reprend, appliquée au récit de Jensen, sa théorie du *Travail de rêve* énoncée dans *L'Interprétation des rêves* et dont la première élaboration remonte à 1899. Mais il se montre attentif à ce qui complique la description des mécanismes psychiques, avançant à cette occasion pour la première fois l'idée de l'*hallucination négative*, promise à un bel avenir dans la théorie clinique. Un mouvement similaire anime les études consacrées à des représentants d'autres arts, la peinture dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910) ou la sculpture dans *Le Moïse de Michel Ange* (1914).

Aussi le titre de l'essai de Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse*?¹⁴ est-il à prendre au sérieux, malgré le côté fiction théorique que cet universitaire, par ailleurs psychanalyste, aime à donner à ses essais. Il prend acte du décalage entre la richesse des textes et l'insuffisance de l'abstraction conceptuelle et s'inspire de la leçon de Freud lui-même.

¹⁴ Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004.

Cet essai a par ailleurs le mérite d'amener à réfléchir sur le double horizon vers lequel tend le croisement entre psychanalyse et étude littéraire. Selon l'horizon 1, qui découlerait d'une radicalisation de l'essai de Bayard, chaque grande œuvre littéraire porterait en germe une nouvelle théorie du psychisme. L'horizon 2 suppose un nombre restreint de formes de base et des combinaisons variées liées à d'autres facteurs. Tel est, nous semble-t-il, dans un autre domaine, la démarche de Lévi-Strauss appliquée à l'anthropologie dans *Structures élémentaires de la parenté* quand il pose, selon la perspective qui lui est propre, le principe du tabou de l'inceste comme seuil entre nature et culture. Pour en revenir à Freud lui-même, ce dernier, dans *Introduction à la psychanalyse*, préfère, lisant Shakespeare, en lieu et place d'un *Complexe d'Hamlet*, envisager une variante du Complexe d'Œdipe due à un autre contexte socioculturel.

L'oscillation entre les horizons 1 et 2 coïncide avec le problème de l'articulation du général et du particulier.

« Science » de l'inconscient

Comment, dès lors, concevoir une « science de l'inconscient », si l'on veut bien accorder un crédit à cet oxymore ? Un regard sur les évolutions de Freud et de ses héritiers indique un mouvement général.

La théorie freudienne se caractérise par une modélisation provisoire et évolutive. Ainsi, la première topique de l'appareil psychique (*Inconscient – Préconscient – Conscient*) est-elle élaborée vers 1900. La deuxième topique, qui n'annule pas la première, la complète vers 1923 par la triade *Moi – Ça – Surmoi*¹⁵.

À la dialectique entre *principe de plaisir* et *principe de réalité* qui apparaît vers 1900 succède en 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir* un autre couple, *pulsion de vie* et *pulsion de mort*. Freud place

¹⁵ La deuxième topique apparaît dans *Le Moi et le Ça*, [1923], repris dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968 et dans *OC, op. cit.*, XVI.

alors la répétition au-dessus du principe de plaisir. Au départ, l'ambiguïté, porteuse des évolutions futures, est sans doute partiellement liée à une question linguistique, l'allemand *Lust* signifiant à la fois *plaisir* et *désir* (apparenté au latin *libido*). Dans le texte de 1920, Freud assimilera baisse du désir, nirvana et pulsion de mort, situant la satisfaction du désir (libido) du côté de la pulsion de vie. Nous nous bornons, on l'aura compris, à rappeler des évolutions sur lesquelles les spécialistes ont abondamment glosé.

Enfin, pour achever de résumer à grands traits, c'est seulement en 1938, avec « Le clivage du Moi dans les processus de défense¹⁶ », que Freud s'oriente vers la notion de clivage qui amène à revoir le rapport entre névrose et psychose abordé à partir de 1924¹⁷. Le clivage trouvera un large écho chez Lacan.

L'héritage de la théorie freudienne¹⁸ frappe par sa diversité dont on exclura provisoirement le schisme initial à partir duquel divergent les courants freudien et jungien. Cette diversité est parfois réduite à de stériles conflits de chapelle ; on peut aussi y voir un signe de vitalité persistante. Entre les courants anglo-saxon (Klein, Bion, Winnicott), américain (Hartman et l'égopsychologie), français (de Lacan à la psychothérapie institutionnelle), il n'est pas toujours aisé de se situer, mais on peut aussi tenter de s'approprier certaines intuitions.

Une des tendances fortes du courant français a été marquée par l'approfondissement de la théorie freudienne opéré par Lacan dont les

¹⁶ « Le clivage du Moi dans les processus de défense », [1938], *Résultats, Idées, Problèmes*, II, Paris, PUF, 1998, p. 283-286.

¹⁷ Sigmund Freud, « Névrose et psychose », [1924], repris, dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 283-286.

¹⁸ Voir à ce sujet notre article « Psychanalyse et création littéraire », in Jacques Poirier dir., *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, Epure, 2015, p. 213-219.

travaux mettent l'accent, en complément de la névrose, sur la psychose, en lien avec le nouveau concept de *forclusion*. Pour le dire sommairement, la forclusion est ce mécanisme, propre au clivage, par lequel une partie du champ du Réel, exclue de la représentation Symbolique, fait retour dans l'Imaginaire du sujet sous la forme de l'hallucination. C'est en 1953, devant la société Française de Psychanalyse, que Lacan propose pour la première fois sa version du fonctionnement psychique sous le titre « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », plus tard rebaptisée RSI. En 1972, il en figure l'intrication sous la forme du nœud borroméen, qui figure par la topologie de trois anneaux intriqués les rapports entre Réel, Symbolique et Imaginaire. Aucun des anneaux ne peut être soustrait à l'entrelacs : mais la suppression d'un quelconque des anneaux libère les deux autres qui se retrouvent dissociés.

Il convient, pour donner tout son sens à cette idée de modélisation évolutive, de prendre en compte les limites socioculturelles, voire personnelles de l'approche freudienne. La focalisation sur les névroses et sur le complexe d'Œdipe correspond au milieu viennois de 1900 encore très marqué par les interdits d'une société bourgeoise et moins, sans doute, à un vingtième siècle qui voit fleurir diverses formes de psychose. S'inspirant de la liberté freudienne vis-à-vis de la théorie, d'autres psychanalystes ont encore tenté de renouveler la discipline, prenant en compte par exemple la famille élargie au-delà du triangle constitué par l'enfant et ses deux parents. Nicolas Abraham et Maria Torok, dans *L'Écorce et le noyau*¹⁹ (1978), ont ainsi proposé leur théorie de la crypte et du fantôme, qui s'intéresse à la transmission de secrets d'une génération à une autre. Leurs travaux ont été prolongés

¹⁹ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le Noyau*, Paris, Flammarion, 1978.

par Serge Tisseron (*Le Psychisme à l'épreuve des générations*, 1995²⁰). À noter que ces recherches continuent à se nourrir de littérature, revisitant des auteurs déjà commentés par Freud : Hoffmann (*L'Inquiétante étrangeté*, 1919) ou Dostoïevski (« Dostoïevski et le parricide », 1928). Attaché à valider ses propositions sur le refoulement œdipien et le complexe de castration figuré par le thème des yeux arrachés dans *L'Homme au sable*, Freud, selon Rand et Torok, forcerait quelque peu le récit hoffmannien²¹. Le thème de l'aveuglement renvoie aussi à un secret de famille inaccessible et qui empêcherait Nathanaël de voir la réalité. L'*Unheimlich*, qui donne son titre en allemand à l'essai de Freud, s'appliquerait moins à une réalité psychique refoulée mais encore accessible par le détour du rêve qu'à une proximité radicalement interdite.

On peut encore hésiter, selon le texte étudié, entre différentes théories de l'art comme *réparation* en lien avec les thèses de Freud sur la perte et le Travail de deuil. Mélanie Klein développa dans ses écrits l'idée d'une réparation de l'objet²². Jacqueline Chasseguet-Smirgel avança pour sa part une théorie de la réparation du sujet au détriment de l'objet²³. Il nous est arrivé de tester conjointement sur un même

²⁰ Serge Tisseron, *Le psychisme à l'épreuve des générations*, Paris, Dunod, 1995.

²¹ Nicholas Rand et Maria Torok, « L'Inquiétante étrangeté de Freud devant *L'Homme au sable* », in Serge Tisseron (dir.), *Le psychisme à l'épreuve des générations*, Paris, Dunod, 1995, p. 23-48.

²² Mélanie Klein, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967.

²³ Janine Chasseguet-Smirgel, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.

texte ces deux hypothèses interprétatives²⁴, le flottement s'opérant, à notre sens, à l'avantage du texte lu.

Deux concepts-clefs pour la lecture littéraire : jeu et transfert

Ces concepts, mieux vaudrait dire « notions » pour prendre en compte le nœud de complexité qui s'y trouve appréhendé, opèrent à la charnière entre psychisme et activité de langage à caractère artistique, autrement dit, littérature. Il s'agit du jeu et du transfert.

Deux articles de Freud ont une importance particulière. Dans « Le Créateur littéraire et la fantaisie²⁵ » (1908) se trouve abordée la proximité entre pratique littéraire et inconscient. Freud y développe l'idée d'une ouverture de la scène mentale d'écriture-lecture à la vie inconsciente grâce à la distance et à l'élaboration verbale permises par le jeu d'écriture :

Le créateur littéraire atténue le caractère du rêve diurne égoïste par des modifications et des voiles, et il nous enjôle par un gain de plaisir purement formel, c'est-à-dire esthétique, qu'il nous offre à travers la présentation de ses fantaisies.²⁶

Ce que cette traduction donne comme « fantaisie » n'est autre que le « rêve éveillé », « rêve ou fantasme diurne », comme le fit longtemps

²⁴ Voir à ce sujet notre essai, *La lumière noire d'Elsa Triolet*, Lyon, ENS éditions, 2006.

²⁵ Sigmund Freud, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », [1908], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 29-46.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

entendre une autre traduction du même texte²⁷. Le plaisir littéraire serait lié à un relâchement de la censure qui nous empêche de communiquer ordinairement nos fantasmes :

Peut-être même le fait que le créateur littéraire nous mette en mesure de jouir désormais de nos propres fantaisies, sans reproche et sans honte, n'entre-t-il pas pour peu dans ce résultat.²⁸

C'est toutefois un autre article qui aura la plus grande fécondité. Sous le titre « Principe du plaisir et jeux d'enfants », Freud y évoque le « jeu de la bobine » auquel il a vu s'adonner son petit-fils en l'absence de sa mère. Il décrit et analyse le jeu comme l'activité la plus appropriée pour supporter le traumatisme de la séparation. L'enfant lance et fait revenir vers lui la bobine qu'il tient au bout d'un fil, accompagnant ce geste d'un « *fort-da*²⁹ », désormais célèbre. En mimant la séparation par le geste que redouble le recours au langage, l'enfant apprend à s'accommoder de la difficulté psychique liée à la séparation, modèle de tous les traumatismes ultérieurs.

De nombreux auteurs ont commenté ce texte³⁰. Winnicott en a tiré sa théorie de l'art comme jeu³¹. Dans son essai *Jeu et réalité – L'espace potentiel*³², (1971), il aborde le jeu au sens analytique, comme une

²⁷ Texte longtemps traduit et connu sous le titre « La création littéraire et le rêve éveillé », publié dans *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. Bonaparte et E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, p. 69-81.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁹ *Fort-da* : loin-près.

³⁰ Parmi eux, Mélanie Klein, Wallon, Lacan et Winnicott.

³¹ Donald W. Winnicott, « L'observation des jeunes enfants dans une situation établie », in *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1969.

³² Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], Paris, Gallimard, 1975. Les citations qui suivent renvoient à cette édition.

activité permettant au sujet de développer sa construction identitaire par un détachement progressif de l'identification primaire à la mère et par le recours à la symbolisation. Au départ, Winnicott prend appui sur sa théorie de *l'objet transitionnel* (le doudou qui aide l'enfant à se séparer progressivement de la mère et qui fait transition entre le principe de plaisir et le principe de réalité, décrits par Freud). Avec l'objet transitionnel, « nous assistons à la fois au premier usage du symbole par l'enfant et à la première expérience de jeu » (p. 134). Winnicott avance la théorie des trois aires : aire de la réalité psychique intérieure, aire du monde extérieur, aire du jeu : « le jeu ne [relève] ni de la réalité psychique intérieure, ni de la réalité extérieure » (p. 133). Ce troisième espace, il le nomme « espace potentiel », un espace potentiel qui prolonge et amplifie « l'espace potentiel entre le bébé et la mère ». (p. 59) :

Dans cette aire [transitionnelle du jeu], l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle. Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure (p. 73).

Du jeu on passe à la créativité : « L'aire du jeu [...] s'étend à la vie créatrice et à toute la vie culturelle de l'homme ». « C'est en jouant, et peut-être seulement quand il joue, que l'enfant ou l'adulte est libre de se montrer créatif » (p. 75). Tout jeu n'est pas artistique ; Winnicott y inclut la relation entre l'analysant et son analyste, la culture. L'art est donc un jeu parmi d'autres, pas n'importe lequel, toutefois.

De ce jeu particulier naîtra l'essai de Michel Picard, *La Lecture comme jeu*³³ (1986). Reprenant le modèle freudien de la bobine et les

³³ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

apports de Winnicott sur l'espace transitionnel, Picard assimile la scène de lecture à un espace mental dans lequel se rejouent symboliquement toutes les épreuves de séparation auxquelles le sujet humain est confronté sa vie durant. Le jeu de la lecture littéraire se fonde sur le dédoublement du lecteur oscillant entre l'imaginaire, le symbolique et le monde réel où se poursuit sa vie ordinaire, monde dont sa lecture ne le coupe jamais totalement. Picard invente les trois instances lectorices permettant de décrire ce mécanisme de double dédoublement : le *liseur* garde le contact avec la vie au sens matériel et concret, le *lu* s'adonne à l'activité fantasmatique et le *lectant* manie mentalement l'outil langage qui fait de sa lecture une activité intégratrice et réparatrice. Cette tripartition n'est pas sans rapport avec la triade lacanienne RSI. À noter que l'essai de Vincent Jouve, *L'effet-personnage*³⁴ a proposé un peu plus tard un autre modèle ternaire pour penser le rapport spécifique du lecteur au roman : *lu, lisant, lectant*... Nul ne saurait sans doute arrêter définitivement le processus de modélisation.

Le grand mérite de la notion-concept de jeu est de sortir du domaine purement psychologique pour appréhender, dans l'espace littéraire, ce qui ne se réduit pas à l'inconscient et au sexe...

Le transfert et son corollaire, le contre-transfert, sont peut-être appelés à occuper une place d'importance égale dans la théorisation. On entend généralement par contre-transfert l'écho de la parole de l'analysant chez l'analyste dans la situation particulière de la cure analytique, entièrement fondée sur l'échange verbal, pratiqué, on le sait, dans des conditions spécifiques. Lacan, en 1964, considère le transfert

³⁴ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

comme un des « quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse³⁵ ».

Une analogie partielle est possible avec la relation littéraire ; elle est mentionnée dans divers travaux, de Bellemin-Noël³⁶ à Derrida. On ne saurait sans précautions assimiler ce qui se joue dans l'art littéraire, qui implique une relation esthétique, et ce qui se passe autour du divan du psychanalyste. Sur le modèle du contre-transfert, la psychanalyste Anne Clancier³⁷ a toutefois proposé de penser un *contre-texte* dont la fortune critique n'en est sans doute encore qu'à ses débuts. Pierre Glaudes s'est emparé de l'idée, mettant l'accent sur la nécessité d'une production verbale de la part du lecteur en position de critique, comme l'indique le titre de son livre : *Contre-textes, essais de psychanalyse littéraire*³⁸ (1990). Le débat a été relancé par un numéro de *La Lecture littéraire* publié en 2014³⁹.

Transfert et contre-transfert ont l'intérêt d'évoquer la double sphère subjective à partir de laquelle se met en place la relation littéraire, le déplacement de l'objet de la parole, un déplacement ici tout à fait spécial qui s'effectue à travers une production et peut-être contre-production symbolique.

Avec les réserves indiquées, il ne semble pas interdit d'appliquer le transfert et son corollaire à la relation littéraire, sans oublier qu'elle a surgi dans un autre contexte, de même que le jeu littéraire n'est pas la

³⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Le Seuil, 1973, rééd. coll. « Points ».

³⁶ Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.

³⁷ Anne Clancier, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973.

³⁸ Pierre Glaudes, *Contre-textes, essais de psychanalyse littéraire*, Toulouse, Ombres, 1990.

³⁹ « Le contre-texte », CRIMEL, Reims, 2014, *La Lecture littéraire*, n° 12, A. Trouvé (dir.).

seule forme de jeu existant. Dans un vocabulaire légèrement différent, nous pourrions citer ici ces réflexions de Jacques Derrida, proches par le sens de ce qui vient d'être dit sur un contre-transfert manifesté dans un contre-texte :

J'essaie de penser la langue dans laquelle j'écris et, aussi bien, les œuvres singulières des autres telles qu'elles se produisent dans une langue, de façon fidèle ; c'est-à-dire en essayant de me rendre à ce qui est arrivé là avant moi – tout comme la langue est avant moi – et de contresigner ces événements. La contre-signature est elle-même un performatif, un autre performatif : c'est un performatif de la grâce rendue à la langue ou à l'œuvre de l'autre. La grâce rendue supposant qu'on s'y prenne les mains, qu'on écrive à son tour autre chose.⁴⁰

Arrière-texte et pluralisation de l'inconscient

Tentons un premier bilan avant de nous offrir une double escapade. La notion d'inconscient nous paraît trop fuyante pour qu'il soit pertinent de l'enfermer dans un carcan conceptuel. Si l'on veut toutefois l'intégrer dans une investigation arrière-textuelle, on proposera de la penser au pluriel, grâce à ce que différentes disciplines et méthodes ont élaboré en la matière.

L'inconscient ainsi revisité présente un volet freudo-lacanian. Des travaux critiques existent qui ont montré la productivité d'analyses intégrant avec discernement les notions de refoulement, de déplacement, de scénario fantasmatique, de projection et d'identification, entre autres. Picard, Glaudes, Starobinski, Lejeune, parmi bien d'autres, ont à cet égard œuvré avec justesse et discernement. L'intérêt de ce type de lecture est qu'il produit des résultats qui outrepassent le texte à lire et donnent au lecteur un rôle actif de producteur de sens.

⁴⁰ Jacques Derrida, « Scènes des différences », *Littérature*, n° 142, 2006, p. 18.

La lecture freudo-lacanienne, au sens large, bute sur une difficulté : la nature de la pensée inconsciente, linguistique ou partiellement non-linguistique : on aura reconnu peut-être ici un écho du débat non clos entre théoriciens : Lacan contre Green⁴¹.

En dépit de sa divergence avec Freud, il ne paraît pas judicieux d'éliminer totalement l'idée d'un inconscient collectif jungien : les travaux critiques inspirés par cette pensée ont produit des résultats parfois intéressants. Pensons à ces héritiers plus ou moins marqués d'un inconscient à dimension culturelle que sont Gaston Bachelard, Gilbert Durand⁴², voire Charles Mauron, à certains égards.

La sociocritique elle-même a envisagé l'existence d'un inconscient social et idéologique dont l'articulation a plusieurs fois été tentée avec l'inconscient freudien. Relevons seulement, pour accueillir cette hypothèse, ce propos de Claude Duchet :

La sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences, et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte.⁴³

S'agissant de littérature, Jacques Rancière a de son côté théorisé un inconscient esthétique non freudien :

L'inconscient freudien traite le non-sens apparent en symptôme d'une histoire, l'autre (l'inconscient esthétique) continue à faire valoir « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée ».⁴⁴

⁴¹ André Green, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993.

⁴² Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

⁴³ Claude Duchet, « Introduction : positions et perspectives », in C. Duchet (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

⁴⁴ Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

Cette perspective dite non freudienne nous paraît envisager principalement la psychanalyse sous l'angle de la névrose et du refoulement, mais elle présente le mérite d'ouvrir le champ de l'investigation. La démarche parallèle de certains créateurs évoquée plus haut pourrait sans doute s'y reconnaître.

Pour clore cette revue de la diversité assumée, on ajoutera enfin l'idée d'un inconscient linguistique, en quelque sorte déposé dans l'outil commun des langues et dont certains artistes encore, comme Khlebnikov, ont eu l'intuition⁴⁵.

La problématique de l'arrière-texte, accueillant la pluralité des inconscients, préférera toujours une difficulté reconnue et non surmontée à une difficulté escamotée.

Benveniste / Freud : problématisation féconde

Relisant les *Problèmes de linguistique générale*⁴⁶ (1966), nous rencontrons ce chapitre : « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne ». Le point de départ de ce texte est la lecture d'un article de Freud, « Sur les sens opposés dans les mots primitifs », lu dans les *Œuvres complètes* parues à Londres en 1956⁴⁷. Benveniste relève l'erreur sur laquelle se fonde cet article, une erreur due à l'essai de Karl Abel. Freud en tire une analogie entre l'inconscient qui fait la matière latente du rêve et les langues primitives qui, comme l'inconscient, ignoreraient la contradiction. Mais Karl Abel se trompe : toute langue, primitive ou non, se fonde sur le recours à la catégorisation et à la non-contradiction. Benveniste propose plutôt une analogie entre inconscient et style, une « rhétorique de l'inconscient ». Son attitude,

⁴⁵ *L'Arrière-texte, op. cit.*, p. 89.

⁴⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, I, p. 75-87. Les citations qui suivent renvoient à cette édition.

⁴⁷ Sigmund Freud, « Sur les sens opposés dans les mots primitifs », *GW*, I, Londres, 1956.

marquée par la considération critique, allie un regard sans concession et un éloge de certains aspects de la pensée de Freud :

Freud a jeté des lumières décisives sur l'activité verbale telle qu'elle se révèle dans ses défaillances, dans ses aspects de jeu, dans sa libre divagation quand le pouvoir de censure est suspendu. Toute la force anarchique que réfrène ou sublime le langage normalisé, a son origine dans l'inconscient. (p. 78)

Il ajoute aussi de précieuses remarques :

Les analyses profondes que Freud a données du symbolisme inconscient éclairent aussi les voies différentes par où se réalise le symbolisme du langage. [...] une différence apparaît, qui définit pour l'homme le symbolisme linguistique : c'est qu'il est *appris*. (p. 85)

On s'oriente ainsi vers un nouveau couple : le particulier, lié aux langues et cultures apprises, s'oppose à l'universel, lié aux images :

En regard de ce symbolisme qui se réalise en signes infiniment divers, combinés en systèmes formels aussi nombreux et distincts qu'il y a de langues, le symbolisme de l'inconscient découvert par Freud offre des caractères absolument spécifiques et différents. [...]

La relation entre ces symboles et ce qu'ils relatent peut se définir par la richesse des signifiants et l'unicité du signifié, ceci tenant à ce que le contenu est refoulé et ne se délivre que sous le couvert des images. (p. 85)

La « syntaxe » où s'enchaînent ces symboles inconscients n'obéit à aucune exigence logique » ; elle revêt une seule dimension : « la succession » (p. 85-86).

Benveniste cite encore Freud à propos du symbolisme inconscient, reprenant à son compte l'élargissement de la théorie du rêve à d'autres formations culturelles :

« Cette symbolique, dit Freud, n'est pas spéciale au rêve, on la retrouve dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants ; elle y est même plus complète que dans le rêve. » (p. 86)

Il parvient alors au passage le plus intéressant à nos yeux :

C'est bien poser le niveau du phénomène. Dans l'aire où cette symbolique inconsciente se révèle, on pourrait dire qu'elle est à la fois infra- et supra-linguistique. *Infra-linguistique*, elle a sa source dans une région plus profonde que celle où l'éducation installe le mécanisme linguistique. Elle utilise des signes qui ne se décomposent pas et qui comportent de nombreuses variantes individuelles, susceptibles elles-mêmes de s'accroître par recours au domaine commun de la culture ou à l'expérience personnelle. Elle est *supra-linguistique* du fait qu'elle utilise des signes extrêmement condensés qui, dans le langage organisé, correspondraient plutôt à de grandes unités du discours qu'à des unités minimales. [nous soulignons] (p. 86)

« Infra- et supra-linguistique » : cette symbolique de l'inconscient décrite par le grand linguiste correspond précisément à ce qui fait l'objet de ce livre, l'inadéquation de l'intertexte à la prise en compte intégrale de la matière mentale en régime littéraire.

Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, 1985

Terminons par une remarque enjouée due à un autre homme de science. Claude Lévi-Strauss a lu et médité Freud dont il fait un libre usage, mêlant considération et distance parfois impertinente. À de multiples reprises, il se situe par rapport à cette œuvre pour en rejoindre tel principe (le rôle nucléaire du tabou de l'inceste) ou en discuter certaines démarches. Au chapitre de la controverse, on peut lire celle que suscita en 1949 un article publié par Lévi-Strauss dans *Les*

Temps modernes, sous le titre : « Le sorcier et sa magie ». L'ethnologue y comparait dans un style assez savoureux la démarche du psychanalyste et sa thérapie par la parole à celle du chaman. L'article sera repris dans *L'Anthropologie structurale*⁴⁸. Tout n'était pas critique dans cet article. L'idée de « l'efficacité symbolique » de la cure ravit Sartre et même Lacan⁴⁹. Mais le parallèle suggérait aussi que la psychanalyse favorisait l'adaptation à l'ordre établi et sa conservation, discutable dans un contexte où les idées de transformation sociale paraissent encore dominantes. Le psychanalyste Francis Pasche lui répondit dans la même revue sous le titre : « Le psychanalyste sans magie », article qui souligne non sans quelque raison les conditions très différentes de l'échange verbal entre l'analysant et l'analyste, en principe étranger à toute manipulation d'autrui⁵⁰.

La Potière jalouse (1985) est un des derniers grands livres de Lévi-Strauss⁵¹, sélectionné par lui-même pour le volume qui paraît en 2008 dans la collection de la Pléiade. Contrairement à son titre aux accents romanesques, peut-être porteurs d'un rêve avorté de carrière littéraire, c'est encore un livre d'ethnologue. Il s'agit d'une nouvelle étude structurale s'intéressant à la symbolique de la poterie dans les mythes de peuples américains. La pratique de la poterie implique que le travail de l'argile se fasse déjà avec le feu : on retrouve ici l'argument central développé dans *Le Cru et le Cuit*⁵².

⁴⁸ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, I, Paris, Plon, 1958.

⁴⁹ Catherine Clément, *Claude Lévi-Strauss*, Paris, PUF, 2002, p. 29.

⁵⁰ Francis Pasche, « Le psychanalyste sans magie », *Les Temps modernes*, 1949, à lire à l'adresse suivante :

<http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/le-sorcier-et-sa-magie-par-claude-levi-strauss-1949>

⁵¹ Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, in *Œuvres* [choisies], Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2008. Édition de référence.

⁵² *Le Cru et le Cuit*, *Mythologies*, I, Paris, Plon, 1964.

Dans un excursus tout à fait drôle, montrant aussi la liberté de plume de l'ethnologue, le dernier chapitre établit un parallèle structural entre *Œdipe roi* de Sophocle et *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche, « une tragédie sublime et un divertissement bouffon ». Habitué à manier les unités composant les récits de la tradition orale, Lévi-Strauss parvient à faire fonctionner ce parallèle divertissant. Si l'opération est possible, c'est que le complexe nucléaire de l'Œdipe s'applique théoriquement à un très grand nombre de situations romanesques ou dramatiques, dès lors que la structure réunissant un enfant et ses deux parents est présente. Qu'en conclure ? Peut-être seulement que le complexe d'Œdipe n'épuise pas la signification de la pièce de Sophocle...

Dans le même texte Lévi-Strauss se montre sensible à la part de fiction au sens heuristique de la théorie freudienne :

Sa grandeur tient pour une part à un don qu'il possède au plus haut point : celui de penser à la façon des mythes.
(p. 1217)

*

La notion d'arrière-texte paraît appelée à faire bon ménage avec la psychanalyse, pourvu qu'elle soit conçue de façon plurielle et que l'inconscient inséré dans les interprétations demeure ouvert à l'investigation tant littéraire que théorique. L'arbitre des controverses sera toujours le texte à lire.

Le point commun entre psychanalyse et arrière-texte réside dans l'articulation entre pulsion et culture, grâce aux notions-concepts de jeu et de transfert, qui superposent une catégorie (en principe simple) et un scénario (par nature complexe).

La notion elle-même double de transfert et de contre-transfert correspond enfin au partage entre sphère auctoriale et sphère lectorale qu'on va retrouver dans la dernière partie de cet essai.

III.

VARIATION EN EXTENSION

ARRIÈRE-BOUTIQUES DE PLATON ET DE DERRIDA

« Dans les pharmacies »

Ce titre est né du rapprochement tout à fait arbitraire (ou presque) entre un livre de Derrida, plutôt sérieux, et une chanson, plutôt légère. Ce qui suit revendique sa part de libre association, association flottante, dirait un psychanalyste.

Commençons par la chanson, « Dans les pharmacies », dont il est facile de retrouver le titre et le texte grâce au secours d'Internet, véhicule surpuissant de l'écrit à l'époque contemporaine. Elle est de Charles Trenet, comme l'auront sans doute deviné les lecteurs qui n'appartiennent pas à la toute dernière génération.

« Dans les pharmacies » (1952)

Paroles et musique de Charles Trenet

Dans les pharmacies,
Dans les pharmacies...
On vend du nougat et du chocolat,
Des bonbons au citron, des stylos,
Des poupées gentilles
Pour les petites filles
Et, pour les garçons,
Des lapins qui sont
Sauteurs et polissons.
On vend de tout :
Des toutous blancs
Qui se tiennent debout,
Tout tremblants,
Des arlequins, des caillès qui rient
Et tout un lot de quincaillerie.
Dans les pharmacies,
Dans les pharmacies,
On entend parfois cet ordre sec :
« Garçon ! Des petits pois ou un bif-
teck
Ou des choux farcis ».
Dans les pharmacies.
Ces pharmacies-là
Sont celles du Canada
Où l'on prend ses repas,
parfois, par-ci, par-là.
On y vend aussi des pilules,
mais sachez
Que la vente des cachets
est un peu cachée,
Car ici, ce n'est pas un crime
De commander un ice-cream
Où l'on ajoute un peu de soda,

Mais des remèdes, on n'en voit pas.
Dans les pharmacies,
Dans les pharmacies,
J'entre par hasard et, le plus bizarre,
Je n'en sors qu'après deux heures et
quart,
Les poches gonflées
De pommes soufflées,
De rasoirs à main
En duralumin,
De mille produits humains.
Un phonographe immense et lourd
Y joue des chansons d'amour
Et pour vingt cents,
on peut entendre
Un baryton à voix tendre :
Les oiseaux sont couchés
dans leur nid
Et moi, je suis couché dans mon lit.
Il fait froid ce soir, il fait nuit,
Alors tendrement, je dis :
« Bonne nuit, bonne nuit, Suzy.
Bonne nuit, bonne nuit, Suzy,
Suzy, oh oui, bien sûr.
Certainement, oui, bonne nuit,
Bonne nuit, Suzy jolie... euh...
Bonne nuit... »
Off : C'est une chanson qui s'appelle
« Bonne nuit Suzy »

Trenet

Charles Trenet, auteur-compositeur-interprète (1913-2001), celui qu'on surnomma « le fou chantant », aimait jouer avec les mots et leur associait fréquemment le rythme enlevé de ses mélodies. Pour le chanteur venu de l'Hexagone, les pharmacies canadiennes sont objet de surprise et de ravissement : on y trouve de tout, « mais des remèdes, on n'en voit pas » et l'on peut aussi y faire plein de choses : manger, s'amuser, chanter, faire des rencontres : l'imprévu, le coq-à-l'âne sont au rendez-vous. Gardons-nous d'en dire plus et quittons sans plus attendre ce texte pour un autre beaucoup plus sérieux.

Derrida : La Pharmacie de Platon

La Pharmacie de Platon a été publié par Derrida en 1968 dans la revue *Tel Quel*. Ce texte est repris dans le volume *La Dissémination*¹ (1972). C'est cette édition que nous suivrons. Jacques Derrida a choisi pour objet de réflexion le *Phèdre*, un texte de la maturité de Platon. Le titre, « La pharmacie de Platon », a un petit côté intrigant, légèrement exotique, même si l'on perçoit dans le mot français, généralement associé à la boutique où l'on vend des médicaments, l'étymon grec. Pour comprendre un peu ce qui est en question, il faut remonter au texte de Platon, puis passer à son commentateur, l'occasion de voir ensuite au-delà, au point de dédoubler la perspective adoptée par le maître de la déconstruction. Les pharmacies...

Phèdre de Platon

Faute de lire le grec comme Derrida, dont nous ne partageons pas l'érudition brillante mais à qui nous faisons par avance confiance pour ses commentaires avisés, il nous faut en passer par une traduction. Nous suivrons celle d'Émile Chambry, pour Garnier-Flammarion

¹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.

(1992), accompagnée de ses précieuses notes. Deux commentaires valent mieux qu'un, malgré tout.

En apparence, le dialogue traite deux sujets distincts, intégrant un traité sur l'amour et un autre sur la rhétorique. Mais un lien les unit. Contre la vérité formelle et trompeuse de la rhétorique, seule la philosophie peut guider l'homme vers la vérité, y compris dans les affaires amoureuses.

À propos d'amour, précisément : Phèdre rapporte à Socrate le discours de Lysias, selon lequel il faut préférer celui qui n'aime pas à celui qui aime (argument fondé sur le désordre de la passion). Après s'être fait prier par Phèdre, Socrate finit par prononcer le discours inverse : un plaidoyer pour Éros. L'amour charnel peut être considéré comme entrée de l'âme vers la perfection. La philosophie, sans dire son nom, n'est jamais loin. Socrate :

Pour être homme, en effet, il faut comprendre ce qu'on appelle le général, qui, partant de la multiplicité des sensations, les ramène par le raisonnement à l'unité [capacité d'abstraction par le langage] ». (p. 145)

Il s'en suit que la rhétorique n'est pas en soi à condamner et qu'elle peut désigner le véritable art de parler, pourvu qu'elle s'allie à la dialectique. La dialectique, capacité d'opérer « des divisions et des synthèses » (p. 175), s'applique à toutes les matières sujettes à dispute, les notions à caractère abstrait, l'amour, par exemple. En revanche, la rhétorique seule peut être mensongère.

La problématique de la vérité et du mensonge s'inscrit dans un autre fil directeur : le rapport entre l'oral et l'écrit. La fin du dialogue introduit le mythe de l'écriture, représenté par Theuth, dieu égyptien « qui inventa l'écriture » (p. 191). L'écriture, remède possible à l'oubli et à l'ignorance, produit un effet contraire. Dans une situation de communication orale, au contraire, l'orateur est le garant de la vérité de

son discours. Glosant cet aspect du dialogue, Émile Chambry en résume la portée dans sa Notice :

Un sage ne doit écrire que pour la vérité ; mais il doit préférer, pour la faire connaître et la défendre, la parole vivante à la parole écrite.

La subtilité et la difficulté du texte de Platon est qu'il se donne à nous comme texte écrit, censé consigner un enseignement oral, celui de Socrate.

La lecture de Derrida et le statut de l'écriture

La question de l'oral et de l'écrit est le fil dont s'empare Derrida pour développer sa lecture et ses propres considérations. « Le « sujet parlant » est *le père* de sa parole » (p. 95), il en est le garant. « La spécificité de l'écriture se rapporterait à l'absence du père ». L'écriture serait ainsi un logos sans loi. Rappelons que le mot grec *logos* est pourvu d'un double sens, si l'on suit par exemple le *Grand Robert* : 1/ Discours, parole ; 2/ Raison (*logia* = théorie, dérivé de *logos* a donné *logie*, suffixe de toutes les disciplines à vocation scientifique).

Le mythe de Theuth, rapporté par Platon est commenté par Derrida. Le dieu Theuth propose l'écriture à Thamous, roi des égyptiens qui refuse. « Theuth est un demi-dieu parlant au roi des dieux » (p. 94), donc à un père. Derrida cite la traduction de Léon Robin qu'il interrompt opportunément. C'est le moment où Socrate fait parler Teuth :

Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance (*to mathema*) qui aura pour effet de rendre les Egyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer (*sophôterous kai mnemonikôtêrous*) : mémoire aussi bien qu'instruction ont trouvé leur remède (*pharmakon*). Et le roi de répliquer... Etc. (p. 93)

Le *pharmakon*, qui signifie en grec, à la fois remède et poison, va constituer le centre du livre. La traduction en français par « remède » a le tort de le désambiguïser, souligne Derrida (p. 120).

Revenons à l'écriture : « Le logos, sans père, est un étant, un zoon, un étant vivant (privé d'Être) » (p. 97). La fonction de Theuth est de « participer à la dislocation subversive de l'identité, à commencer par celle du principat théologique » :

Rusé, insaisissable, masqué, comploteur, farceur, comme Hermès, ce n'est ni un roi, ni un valet ; une sorte de *joker* plutôt un signifiant disponible, une carte neutre, donnant du jeu au jeu. [...] on lui doit le jeu de dés (*kubéia*) et le tric-trac (*petteia*). (p. 115)

Chambry confirme ce point étonnant, mentionnant dans sa traduction un dieu inventeur du « tric-trac et des dés » (p. 191).

En soulignant ce passage du texte platonicien, Derrida ouvre une réflexion de grande portée : le rapport entre l'écriture et une autre dimension du jeu : le hasard, l'aléatoire. On n'est plus ici dans la dialectique du jeu réparateur.

Socrate agirait-il comme un contrepoison ? « Il y a un usage socratique du *pharmakon* » (p. 149). Ou encore : « La contre-incantation, l'exorcisme, l'antidote, c'est la dialectique » (p. 150). La dialectique : « une sorte de *pharmakon* inversé » (p. 157). La ciguë, dont parle le *Phédon* (texte précédant le *Phèdre* dans l'œuvre de Platon), est un *pharmakon* : un poison converti par Socrate en « moyen de délivrance, possibilité de salut et vertu cathartique » (p. 157).

À propos des philosophèmes de la dialectique, Derrida conclut toutefois : « Le *Pharmakon*, sans rien être par lui-même, les excède toujours comme leur fonds sans fond » (p. 158).

Le *pharmakon*, la pharmacie et l'arrière-texte

À ce moment de son analyse, Derrida nous semble singulièrement proche de la problématique de l'arrière-texte, le titre « pharmacie »,

jouant sur le double sens, en français moderne, de lieu de la transaction, la boutique, et de produit compris dans l'échange, en l'occurrence, le logos :

Le mot « langue », par ce qui le tient à tout ce que nous mettons ici en question, ne nous est d'aucun secours pertinent, et suivre les contraintes d'une langue n'exclurait pas que Platon en joue, même si ce jeu n'est pas représentatif et volontaire. C'est dans l'*arrière-boutique*, dans la pénombre de la pharmacie, avant les oppositions entre conscience et inconscient, liberté et contrainte, volontaire et involontaire, discours et langue, que se produisent ces « opérations » textuelles. (p. 160)

Autrement dit, le sujet écrivant n'est pas entièrement maître de sa parole. La production de l'œuvre est adossée à l'*arrière-boutique obscure* de l'écriture : espace mental d'une transaction, bric-à-brac appréhendé dans une semi-conscience. Modiano n'est pas loin², ni même Trenet, peut-être.

Derrida note encore l'occultation par Platon du terme *Pharmakos* (qui appartient à la « série *pharmakeia* – *pharmakon* – *pharmakeus* »). *Pharmakos* signifie « sorcier, magicien, empoisonneur », mais aussi « bouc-émissaire » dans la culture grecque (p. 162). Mais le *pharmakos* est absent-présent (par le biais du paradigme).

² Voir à ce sujet notre article, « De *La Place de l'Eroïle* à la *Rue des boutiques obscures* : nomination et suggestion dans l'œuvre de Patrick Modiano », in « Intertexte et arrière-texte : les coulisses du littéraire », *Approches Interdisciplinaires de la lecture*, n° 5, Reims, Epure, 2010, p. 111-124.

Mimesis, couleur et déconstruction du platonisme

Derrida rattache à son propos des considérations plus générales sur l'art littéraire ou pictural, la mimesis (= imitation et fabrication), exclue de la République est encore un pharmakon :

Ambivalente, jouant avec soi, s'échappant à elle-même, ne s'accomplissant qu'en se creusant, bien et mal à la fois, indécidablement, la *mimesis* s'apparente au *pharmakon*. Aucune « logique », aucune « dialectique » ne peut en consumer la réserve alors qu'elle doit sans cesse y puiser et s'y rassurer. (p. 174)

L'on retrouve au passage la couleur, liée au fond de primitivité de l'art :

Le mot *pharmakon* désigne [...] aussi la couleur picturale, la matière dans laquelle s'inscrit le *zographème* [imitation picturale des formes] [...] *La République* appelle aussi *pharmaka* les couleurs du peintre. La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle du fard qui dissimule la mort sous l'apparence du vif. (p. 175-177)

La réflexion sur le *pharmakon* permet à Derrida de relire Platon contre le platonisme de Platon-Socrate :

La conclusion du *Phèdre* est moins une condamnation de l'écriture au nom de la parole présente que la préférence d'une écriture à une autre, d'une trace féconde à une trace stérile, d'une semence génératrice parce que déposée au-dedans, à une semence dépensée au-dehors en pure perte : au risque de la *dissémination*. (p. 187)

D'une certaine façon, dans son entreprise de déconstruction, Derrida joue Platon écrivain, contre Platon philosophe (ou du moins celui qu'une certaine tradition a constitué comme tel) :

Pourquoi, subordonnant ou condamnant l'écriture et le jeu, Platon a tant écrit, présentant à *partir de la mort* de Socrate, ses écrits comme des jeux, et *accusant* l'écrit dans l'écrit (*graphè*), portant contre lui cette plainte qui n'a cessé de retentir jusqu'à nous ? [...]

L'écriture est parricide. [...]

[Dans l'écriture], la disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l'origine présente de la présence est la condition de (toute manifestation de) vérité. La non-vérité est la vérité. (p. 197-209)

L'écriture est assimilée à un jeu consistant à saper les fondements de la vérité supposée être énoncée. Si le jeu doit encore être entendu comme opération dialectique, notons le caractère négatif du dépassement ainsi atteint : « la non-vérité est la vérité. »

Dédoubler la pharmacie ou déconstruire (partiellement) Derrida

Nul n'arrête le processus de déconstruction : il est possible de l'appliquer à Derrida lui-même.

On se souvient peut-être qu'au départ de la démonstration se trouve une analyse de Thamous, roi des Égyptiens, en figure du roi-père refusant l'écriture : « Theuth est un demi-dieu parlant au roi des dieux » (p. 94). Cette lecture freudo-lacanienne nous paraît forcer un peu le texte. Reprenons la citation de Platon dans la traduction utilisée par Derrida, là où nous l'avons laissée :

« Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance (*to mathema*) qui aura pour effet de rendre les Égyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer (*sophôterous kai mnemonikôterous*) : mémoire aussi bien qu'instruction ont trouvé leur remède (*pharmakon*). Et le roi de répliquer... » etc. (p. 93)

Lisons au-delà de ce « etc. », grâce à la traduction Chambly :

Ingénieux Teuth, tel est capable de créer les arts, tel autre de juger dans quelle mesure ils porteront tort ou profit à ceux qui doivent les mettre en usage : c'est ainsi que *toi, père de l'écriture*, tu lui attribues bénévolement une efficacité contraire à celle dont elle est capable; car elle produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire... (p. 91)
[Nous soulignons]

La citation tronquée élimine la signification contraire à la ligne interprétative globale, puisqu'ici, c'est Teuth et non Thamous qui occupe la position du père.

Le texte écrit sans loi est-il bien une idée platonicienne ou ne conviendrait-il pas de nuancer le propos ? Lisons cet autre passage du dialogue, toujours dans la traduction Chambly :

Phèdre

Il avait bien l'air [de parler sérieusement], Socrate, et tu sais toi-même que les hommes les plus puissants et les plus considérables dans les Etats rougissent d'écrire des discours et de laisser des écrits, dans la crainte de passer auprès de la postérité pour des sophistes.

Socrate

[...] Outre cela, tu ne vois pas que les hommes d'Etat les plus infatués sont les plus ardents à rédiger des discours et à laisser des écrits après eux. Quand ils ont écrit un discours, ils sont si contents d'avoir des approbateurs qu'ils ne manquent jamais d'inscrire en première ligne le nom de ceux qui les approuvent. (p. 156)

L'auteur peut donc quand même, dans une certaine mesure au moins, affirmer son autorité sur l'écrit par des marques textuelles. Une certaine ambiguïté accompagne le discours de Derrida si l'on rapproche l'énoncé d'ouverture de ce qui est dit plus loin :

Un texte n'est un texte que *s'il cache au premier regard*, au premier venu, *la loi de sa composition* et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s'abritent pas dans l'inaccessible d'un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au *présent*, à rien qu'on puisse nommer une perception. (p. 79)

La spécificité de l'écriture se rapporterait donc à *l'absence du père*. (p. 95). [Nous soulignons]

Dès lors, en l'absence de père, de qui peut bien émaner cette loi secrète ? De Platon, plus platonicien ou homme de science qu'il ne le savait ? D'une origine immanente à un artefact auctorial (le texte tel qu'il nous est parvenu) ? Ou des lectures appelées à en dégager la vérité ?

La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. [...] Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture. (p. 79)

La lecture ainsi définie se voit investie d'un rôle majeur : tailler dans la fausse loi (=le platonisme) pour exhumer la vraie loi, confondue avec la science du texte. Nous voici bien au cœur du problème, le rapport entre écriture et lecture :

S'il y a une unité de la lecture et de l'écriture, comme on le pense facilement aujourd'hui, si la lecture *est* l'écriture, cette unité ne désigne ni la confusion indifférenciée ni l'identité de tout repos ; le *est* qui accouple l'écriture à la lecture doit en découdre. (p. 80)

Derrida se défend d'englober écriture et lecture dans une « confusion indifférenciée ». La petite phrase « la lecture *est* l'écriture » n'en est que plus problématique, le tout condensé dans la copule « est ».

Les lecteurs avisés auront sans doute reconnu dans ces réflexions sur le texte tissu et sur la quasi équivalence entre écriture et lecture des

éléments du paysage intellectuel de la fin des années 1960. Barthes les reprendra à son tour dans l'article « (Théorie du) Texte », pour l'*Encyclopédie Universalis*, en 1973. Il y évoque notamment « l'équivalence (productive) de l'écriture et de la lecture³ ».

L'arrière-plan ou arrière-texte culturel de *La Pharmacie de Platon* est donc ce moment où sous l'impulsion du groupe Tel Quel et de quelques intellectuels phares – Barthes, Kristeva, notamment – se développe une théorie de la lecture ambitionnant de fondre dans une Science du texte les opérations de lecture et d'écriture, cette dernière étant débarrassée du mythe de l'auteur. L'élément provisoirement occulté nous paraît être la parole, orale ou écrite, car nous croyons que les écrits portent encore une trace de parole et continuent, au moins dans le champ des sciences humaines, à engager la responsabilité de ceux qui les produisent, la parole comme performance, intervention d'un sujet supplémentaire dans le processus de signification, ce qui revient à relativiser chaque énoncé produit. Dit d'une autre façon : ce qui donne toute sa valeur (relative) à la lecture est la transposition de cet acte mental dans un contre-texte. C'est précisément ce à quoi nous semble faire allusion le tout dernier Derrida dans un texte publié en 2006, à titre posthume. Nous l'avons déjà cité, mais ne résistons pas au désir de le donner à relire :

J'essaie de penser la langue dans laquelle j'écris et, aussi bien, les œuvres singulières des autres telles qu'elles se produisent dans une langue, de façon fidèle ; c'est-à-dire en essayant de me rendre à ce qui est arrivé là avant moi – tout comme la langue est avant moi – et de contresigner ces événements. La

³ Roland Barthes, « (Théorie du) Texte », *Encyclopédie Universalis*, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, IV, 2002, p. 455.

contre-signature est elle-même un performatif, un autre performatif : c'est un performatif de la grâce rendue à la langue ou à l'œuvre de l'autre. La grâce rendue supposant qu'on s'y prenne les mains, qu'on écrive à son tour autre chose.⁴

De *Phèdre* à *Timée*, avec Derrida

Ne pouvant plus quitter Derrida, dont les écrits nous donnent continuellement à penser, nous proposons un dernier détour par deux textes de 1996, *Foi et savoir*⁵ et surtout *Khôra*⁶, qui porte sur le *Timée* de Platon, un texte postérieur au *Phèdre*, qui figure dans les *Œuvres complètes*, II⁷. Nous mettons ici nos pas dans ceux, plus assurés, de notre collègue philosophe Anne-Gabrièle Wersinger, auteur, entre autres, d'un lumineux article consacré au petit livre de Derrida, *Foi et savoir*⁸. La question qui relie ces deux textes de Derrida est celle du statut du langage, notamment à l'écrit et de son pouvoir de vérité.

Timée se présente comme une cosmologie (Augustin Berque) ou une cosmogonie (Derrida) : explication de l'origine du monde et de toutes choses. L'hésitation terminologique est importante : science ou fiction ?

Le début comporte encore un récit relatif à l'écriture rapporté à Hermocrate par Critias, qui le tenait de son grand-père, Critias l'Ancien, qui lui-même le tenait de Solon. Solon, père fondateur de la démocratie athénienne et poète, aurait rencontré en Égypte un vieux prêtre.

⁴ Jacques Derrida, « Scènes des différences », *op. cit.*

⁵ Jacques Derrida, *Foi et savoir*, Paris, Le Seuil, 1996.

⁶ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1996.

⁷ Platon, *Timée*, *Œuvres complètes*, trad. Joseph Moreau et Léon Robin, Paris, Gallimard, « La Pléiade », II, 1942.

⁸ Gabrièle Wersinger-Taylor, « *Foi et Savoir* de Jacques Derrida », 2013, <http://michel-terestchenko.blogspot.fr/2013/02/anne-gabrielle-wersinger-foi-et-savoir.html>

Revoici l'Égypte, face à la Grèce. L'Égypte, dépositaire de la sagesse grecque, s'affirme supérieure par l'écriture, dépositaire de la mémoire : « Vous autres Grecs, vous êtes perpétuellement enfants ! » (II, p. 437).

L'attention de Derrida est attirée par un passage de *Timée* qui assimile l'écriture à *Khôra*. « Khôra » est le nom grec employé par Platon pour désigner une entité dont l'une des traductions est « réceptacle ». Selon *Timée*, ce réceptacle est un « troisième genre », ni intelligible, ni sensible (II, p. 467). Où l'on retrouve l'ambivalence de l'écriture dont joue à plein la relation littéraire.

Ultimes remarques

Notre détour par Derrida semble légitime dans un petit livre sur l'arrière-texte. Le mot « Pharmacie », tel qu'il est employé par lui et tel que le français le donne à concevoir en est assez proche. Il désigne à la fois, 1/ une science des remèdes (théorie) ; 2/ un local/lieu où l'on acquiert les médicaments (espace, scène de la transaction) ; 3/ les produits pharmaceutiques eux-mêmes (formations du langage verbal).

Mais il convient de le dédoubler, d'adjoindre à la pharmacie de Platon celle de Derrida (et la nôtre, la vôtre...), ce dont Derrida a eu aussi de plus en plus l'idée, mais qui implique le renoncement à la science absolue du texte.

Une parenté a été vue au passage entre le *pharmakon* et le jeu, mais ce dernier y est pris dans un sens plus ambivalent, moins dialectique, que celui que propose la « lecture comme jeu ».

Deux objets de méditation, pour ne pas finir : 1/ *Pharmakon*, *khôra*, ces mots de la langue grecque et du texte platonicien mis en relief par le commentaire de Derrida, s'inscrivent contre la remarque de Benveniste sur le mécanisme de catégorisation par la langue comme des exceptions remarquables. 2/ Cette réflexion relance aussi l'interrogation sur le statut de la langue dans le texte théorique (ou philosophique : Platon), entre *mythos* et *logos*.

Dans les pharmacies

On trouve un bric-à-brac improbable, celui des vieilles boutiques
Surtout si l'on vient d'un autre continent et que l'on se rend dans une pharmacie canadienne

On transgresse les règles de la consommation

On a plaisir à s'attarder plus que de raison
pour tout ce qu'on y trouve d'imprévu

Et que rien ne laissait deviner

Comme la chanson de Suzy.

BIBLIOGRAPHIE

Arrière-texte

- « Intertexte et arrière-texte », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 5, Reims, Epure, 2011.
- « Déclinaisons de l'arrière-texte », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 6, Reims, Epure, 2012.
- Cabral, Maria de Jesus, Domingues, João, Laurel, Maria Herminia, (tradução e apresentação), *O arrière-texte Para Repensar o Literário*, éditions pedago, 2016.
- Gladieu, Marie-Madeleine, Pottier, Jean-Michel et Trouvé, Alain, *L'Arrière-texte, pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.
- Trouvé, Alain, « Arrière-texte », *Dictionnaire des mythes et des concepts de la création*, Jacques Poirier (dir.), Reims, Epure, 2015, p. 359-362.

Variation topique

- Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964 ; *Œuvres complètes [OC]*, Paris, Le Seuil, II, p. 573-588.
- Barthes, Roland, « La chronique », *Le Nouvel Observateur*, 1979, OC, Paris, Le Seuil, V, p. 628.
- Butor, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la créations », 1969.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante*, Paris, Minuit, 2002.
- Jenny, Laurent, « Les mots de la peinture moderniste », *Versant*, n° 55, 2009.
- Michaux, Henri, *Emergences-Résurgences*, Genève, Skira, « Les Sentiers de la création », 1972.

Schaeffer, Jean-Marie, *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1995.

Variation dynamique

Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978.

Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, 2004.

Bellemin-Noël, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002.

Benveniste, Émile, « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, I, VI, 1966.

Chasseguet-Smirgel, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.

Clancier, Anne, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973.

Derrida, Jacques, « Scènes des différences », *Littérature*, n° 142, 2006.

Duchet, Claude, « Introduction : positions et perspectives », in *Socio-critique*, C. Duchet (dir.), Paris, Nathan, 1979.

Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

Freud, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, [1907], Paris, Gallimard, 1986.

Freud, Sigmund, « Le Créateur littéraire et la fantaisie », [1908], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 29-46.

Freud, Sigmund, *Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, [1910], Paris, Gallimard, 1987.

Freud, Sigmund, « Une difficulté de la psychanalyse », [1917], repris dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 137-147.

- Freud, Sigmund, *Le Moi et le Ça*, [1923], repris dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, et dans *OC*, PUF, XVI, 1991.
- Freud, Sigmund, « Principe de plaisir et névrose traumatique » [le jeu de la bobine], [1919], in *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 13-20.
- Freud, Sigmund, « Le clivage du Moi dans les processus de défense », [1938], *Résultats, Idées, Problèmes*, t. II, Paris, PUF, 1985, p. 283-286.
- Glaudes, Pierre, *Contre-textes, essais de psychanalyse littéraire*, Toulouse, Ombres, 1990.
- Green, André, *Le Travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993, rééd. 2011.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1992.
- Jung, Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme*, [1928], Paris, Albin Michel, 1987.
- Kant, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, 1792, Paris, Aubier, 1995, traduction Alain Renaut.
- Klein, Mélanie, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967.
- Lacan, Jacques, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », 1953, repris dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Le Seuil, 2005.
- Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XI*, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Paris, Le Seuil, 1973.
- La lecture littéraire*, n° 12, « Le contre-texte », CRIMEL, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2014.
- Lebrun, Jean-Pierre, *Un monde sans limite*, Ramonville Saint-Agne, Érès, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude, « Le sorcier et sa magie », *Les Temps Modernes* (Paris), n° 41, mars 1949, p. 385-406, disponible en ligne à partir de : <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/le-sorcier-et-sa-magie-par-claude-levi-strauss-1949>
- Lévi-Strauss, Claude, *La Potière jalouse*, 1985, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », *Œuvres* [choisies], 2008.

- Mijolla, Alain de, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, 2 volumes.
- Oury, Jean, *Création littéraire et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989.
- Pasche, Francis, « Le psychanalyste sans magie », *Les Temps Modernes*, n° 50, 1949, p. 961-972, disponible en ligne à partir de <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/le-psychanalyste-sans-magie-par-francis-pasche-1949>
- Picard, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.
- Popper, Karl, *La Logique de la découverte scientifique*, 1934, Paris, Payot, 1978, Ch.1.
- Rancière, Jacques, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- Rand Nicholas et Torok, Maria, « L'Inquiétante étrangeté de Freud devant *L'Homme au sable* », in Tisseron, Serge (dir.), *Le psychisme à l'épreuve des générations*, Paris, Dunod, 1995, p. 23-48.
- Ricœur, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965.
- Roudinesco, Elisabeth, *Sigmund Freud dans son temps et dans le nôtre*, Paris, Le Seuil, 2014.
- Tisseron, Serge, *Le psychisme à l'épreuve des générations*, Paris, Dunod, 1995.
- Winnicott, Donald W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], Paris, Gallimard, 1975.

Variation en extension

- Derrida, Jacques, *La Pharmacie de Platon*, [Paris], Tel Quel, 1968 ; repris dans *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Derrida, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques, *Foi et savoir*, Paris, Le Seuil, 1996.
- Platon, *Phèdre*, traduction et notes Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- Platon, *Timée, Œuvres complètes*, trad. Joseph Moreau et Léon Robin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », II, 1942.

Wersinger-Taylor, Gabrièle, « Foi et Savoir de Jacques Derrida », 2013, disponible en ligne à partir de : <http://michel-testchenko.blogspot.fr/2013/02/anne-gabrielle-wersinger-foi-et-savoir.html>

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| Avant-propos..... | 5 |
| Vade-mecum de l'arrière-texte | 9 |
| I. VARIATION TOPIQUE | |
| Limites arrière-textuelles d'une lecture des images.... | 17 |
| II. VARIATION DYNAMIQUE | |
| Arrière-texte et pensée inconsciente | 35 |
| III. VARIATION EN EXTENSION | |
| Arrière-boutiques de Platon et de Derrida..... | 63 |
| Bibliographie..... | 81 |