



HAL
open science

Cultural Comparative Literature

Sébastien Hubier

► **To cite this version:**

Sébastien Hubier. Cultural Comparative Literature. Sociopoética, 2015, 1 (14), pp.4-28. hal-02901507

HAL Id: hal-02901507

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02901507v1>

Submitted on 10 Dec 2021

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

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



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
em LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

Volume 1 | Número 14 | janeiro a junho de 2015

Universidade Estadual da Paraíba

Profº Antonio Guedes Rangel Junior

Reitor

Prof. Ethan Pereira Lucena

Vice-Reitor



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Diretor

Antônio Roberto Faustino da Costa

Diagramação

Carlos Alberto de Araujo Nacre

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade do Departamento de Letras

Direção Geral e Editorial

Luciano Barbosa Justino

Editor deste número

Luciano Barbosa Justino

Conselho Editorial

Alain Vuillemin, UNIVERSITÉ D'ARTOIS

Alfredo Adolfo Cordiviola, UFPE/UEPB

Antonio Carlos de Melo Magalhães, UEPB

Arnaldo Saraiva, UNIVERSIDADE DE PORTO

Ermelinda Ferreira Araujo, UFPE/UEPB

Goiandira F. Ortiz Camargo, UFG

Jean Fisette, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)

Max Dorsinville, MC GILL UNIVERSITY, MONTRÉAL

Maximilien Laroche, UNIVERSITÉ LAVAL, QUÉBEC

Regina Zilberman, PUC-RS

Rita Olivieri Godet, UNIVERSITÉ DE RENNES II

Roland Walter, UFPE/UEPB

Sandra Nitrini, USP

Saulo Neiva, UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL

Sudha Swarnakar, UEPB

Coordenadores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade

Antonio Carlos de Melo Magalhães e Luciano Barbosa Justino

Revisores

Eli Brandão da Silva, Luciano B. Justino,

Sébastien Joachim, Antonio Magalhães

Sociopoética

Volume 1 | Número 14 | janeiro a junho de 2015

CULTURAL COMPARATIVE LITERATURE



Campina Grande - PB

CULTURAL COMPARATIVE LITERATURE

Sébastien Hubier (UNIVERSITE DE REIMS)

RESUMO:

Intentamos propor um comparatiscultural integrando as Ciências humanas, em particular, a socioantropologia e a etnopsicanalise, exemplificando-o por uma reflexão sobre textos em que se associam o científico e o fictício.

RESUMÉ :

Notre ambition est de proposer un comparatisme culturel qui intègre les apports des sciences humaines, tout spécialement la socioanthropologie, l'ethnopsychanalyse, en l'exemplifiant par une réflexion sur des textes qui associent le scientifique et le fictif.

Une des voies les plus stimulantes pour mener l'étude du roman – et plus généralement du romanesque – consiste assurément à quitter l'approche strictement poétique pour chercher pourquoi l'élaboration de fictions apparaît comme une constante anthropologique, pour se demander si mystifications, tromperies et artifices ne seraient pas – du moins en art et en Occident – des valeurs transhistoriques. Dans son célèbre *Traité de l'origine des romans* (1670), Pierre-Daniel Huet adoptait déjà une perspective au fond plus ethnographique qu'historique et établissait un lien direct entre le besoin humain d'éduquer ses semblables par l'exemple et le genre romanesque : « rien ne débrouille tant l'esprit, ne sert tant à le façonner et à le rendre propre au monde que la lecture des bons romans », lesquels « sont des précepteurs muets qui succéd[a]nt à ceux du collègue » enseignent « la morale plus fortement et mieux que les philosophes les plus habiles »¹. Trois siècles et demi plus tard, dans un article célèbre, Jean-Marie Schaeffer essaie à son tour de dégager les spécificités anthropologiques de ce romanesque qui « ne saurait être réduit à une catégorie spécifiquement littéraire », « à tel point que, si on veut s'interroger sur le destin actuel du romanesque, et surtout sur ses exemplifications les plus paradigmatiques, c'est d'abord et avant tout vers la fiction cinématographique qu'il faut se tourner, comme en témoignent, entre autres, le western "classique", la grande tradition [...] des péplums, les mélodrames de la grande époque des Vincente Minnelli et Douglas Sirk, ou encore une grande partie des films d'aventures, mais aussi de la science-fiction actuels »². Ainsi, le romanesque, caractérisé par « l'importance accordée [...] au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes »³, répondrait à la nécessité humaine d'inventer des fictions visant « à effacer les frontières entre la sphère du "ludique" et celle du "sérieux" », ce qui explique, au passage, que « le romanesque ne [soit] pas seulement un topos fictionnel [mais] aussi un programme de vie »⁴. La psychanalyse, qui est d'abord une quête étiologique, s'est naturellement attachée à expliquer l'origine de ce goût pour la fiction. Reprenant une notion que Freud, dès 1897, évoquait avec son ami Fließ, Marthe Robert – dont les analyses irriguent encore de nombreux champs de la théorie littéraire – a émis l'hypothèse que l'origine du roman serait à chercher dans le roman familial, cette histoire personnelle que l'enfant, confronté au complexe d'Œdipe, élabore pour corriger les liens de filiation qui l'unissent aux imagos parentales. Ce prototype

1 P.-D. Huet, *Traité de l'origine des romans*, Paris, Desessarts, an VII, p.127.

2 J.-M. Schaeffer, « Le Romanesque ». <http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>, p.6.

3 Ibid.

4 Ibid., p.13.

qu'est le roman familial est une construction imaginaire, un récit intérieur romancé, composé d'innombrables épisodes dont le sujet est le héros ; fils de personnages illustres qui ont été contraints de l'abandonner, ou auxquels il a été enlevé ou substitué, il s' imagine avoir été confié à des parents nourriciers. Dans tous les cas, l'enfant croit qu'il pourra reconnaître ses parents grâce à certains signes et qu'il jouira enfin de leur fortune et de leur puissance.

Les romans, on le sait, se ramènent d'une part en histoires d'affrontement avec le monde, qui correspondent à la fiction du Bâtard et, de l'autre, en scénarios de fuite ou de bouderie dont *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615) est l'emblème et qui convient à la position de l'Enfant trouvé. Mais cette illégitimité n'explique pas seulement la relation des personnages romanesques au monde : le roman est lui-même un genre en quête de reconnaissance, un bâtard, un monstre né de l'union contre-nature des genres élevés ou nobles avec des genres bas auxquels il emprunte ses personnages vulgaires : parvenu dans la société de l'Ancien Régime, pécario dans l'Espagne baroque de la Contre Réforme, prolétaire dans la société bourgeoise, asociaux et poseurs de bombes de la postmodernité, « petits-bourgeois » dans ces romans socialistes où « la véracité et le caractère historiquement concret de la représentation artistique du réel doivent se combiner à la tâche de la transformation et de l'éducation idéologiques des travailleurs »⁵. En tant que genre littéraire, le roman se trouve ainsi lié au fantasme infantile d'omnipotence, au désir d'enrayer un déclin imaginaire, d'éviter les frustrations, de prévenir la confrontation à la sexualité des parents, à la scène originaire et à l'Œdipe. Et ces situations anciennes sont réactualisées lors de la lecture. Mais par un jeu constant sur le doute et les incertitudes, le roman, qui articule entre elles des interrogations hétérogènes, constitue aussi pour le lecteur une expérience de réalité. En cela, il est bel et bien lié au mythe, récit des origines situé dans un espace intermédiaire où réalité, Histoire et fantaisie se mêlent. De fait, le roman, comme le mythe, se fonde sur l'incomplétude des faits et de leur explication ; l'imagination se glissant dans les interstices du réel pour répondre aux questions récurrentes du romanesque et du mythique : la naissance, la mort, l'au-delà, l'amour, l'inconnu, la déréliction, etc. Tous deux sont des tentatives heuristiques et étiologiques, au même titre que la science.

*

Les liens sont très étroits entre discours scientifique et élaboration fictionnelle ; et des ouvrages aussi connus que *Il Sistema periodico* (1975) de Primo Levi, *Il Pendolo di Foucault* (1988) d'Umberto Eco, *Le Principe d'incertitude* (1993) de Michel Rio ou *Les Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq se réfèrent explicitement à une théorie scientifique qu'ils justifient par la structuration même du récit. Naturellement, ces liens n'ont point été tissés par la seule vertu d'un quelconque

5 Article 1^{er} des statuts de l'Union des Écrivains Soviétiques.

« principe intégrateur » qui mêlerait « les mathématiques et la musique. La musique et la biologie. La biologie et le théâtre. Le théâtre et la physique. La physique et les arts plastiques. Les arts plastiques et la mécanique des fluides. La mécanique des fluides et la littérature médiévale. La littérature médiévale et la trigonométrie »⁶. L'influence réciproque du discours scientifique et de la littérature doit à l'inverse être très prudemment abordée, non seulement en synchronie (influence directe du positivisme sur le roman expérimental zolien, attirance manifeste des avant-gardes esthétiques et politiques pour la science, ascendant exercé par l'informatique sur la création poétique et romanesque contemporaine, etc.), mais aussi en diachronie (prégnance de la science de l'âge baroque à cette « ère néobaroque » qu'est la postmodernité, emprise exercée par le discours médical de la Renaissance à l'actuelle science-fiction).

Ainsi, par exemple, depuis les travaux de Roland Antonioli⁷, l'importance de la médecine dans l'œuvre de Rabelais est bien connue ; et il semble que ce soit cette discipline qui, en le contraignant à une réflexion approfondie sur la notion d'auctoritas, lui ait, en retour, permis à la fois d'exceller dans le style comique – grâce à l'heureuse continuation d'éléments empruntés à la tradition médiévale – et dans la subversion de la langue – au point d'apparaître aujourd'hui comme l'écrivain qui fut à la littérature française ce que Dante fut à l'italienne. L'éventualité du cocuage de Panurge que Rabelais place au cœur du Tiers Livre est ainsi une émanation tardive de la publication du *De Legibus Connubialibus* (1513) de son ami Tiraqueau l'Ancien, dans lequel est discuté le sujet de la nature de la femme. Parallèlement, Aristote, Galien, Avicenne, Averroës ont exercé une influence considérable sur ses romans qui réorganisent les notions de tempérament, d'ordre, d'harmonie, de passion ou encore de dérèglement de l'esprit. Enfin, c'est à l'École de Salerne et aux Grecs qu'il emprunte les concepts qui, nourrissant sa conception de la pédagogie et de la philosophie, ordonnent sa vision de l'homme et de la société, et établissent une morale de la joie qui rejoint les principes de l'évangélisme et, ipso facto, du Pantagruélisme, cette « sympathie bienveillante » qui est aussi la « vision d'un monde où le beau et le laid se compensent » et qui, en cela, procède de la morale horacienne de la *mediocritas*, cet étrange équilibre « de l'agrément et de la moralité, du corps et de l'esprit »⁸. Évidemment, l'influence du discours médical n'est

6 <http://www.cite-sciences.fr/apprendre/francais/sciences/enquete/pages/meirieu.htm>.

7 R. Antonioli, *Rabelais et la médecine*, Genève, Droz, 1976. Voir aussi Jean Dupèbe, « Rabelais, médecin astrologue du Pantagruel au Tiers Livre » in Franco Giaccone (éd.), *Le Tiers Livre. Actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, Études Rabelaisiennes, tome XXXVII, Genève, Droz, 1999, p.71-97.

8 Voir notamment Guy Demerson, *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996, p.84, 106, 183 & 195.

pas toujours aussi explicite ; et lorsque le narrateur cervantin, par exemple, explique la folie de Don Quichotte par des arguments tirés de Galien et de Huarte de San Juan – « él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio »⁹ – il n'éclaircit guère la nature ni les enjeux de la fureur du héros, qui gagne plutôt à être rapprochée de l'Encomium moriæ (1509) d'Érasme ou de l'Orlando furioso (1516) de l'Arioste¹⁰. On le devine, les rapports entre sciences et littérature ne posent pas seulement la question du transfert des notions et concepts d'un champ à un autre de l'histoire des idées¹¹. Ils interrogent surtout le principe, extrêmement embrouillé, de l'analogie, lequel touche à la fois au fondement heuristique et axiologique des fictions, à l'épistémologie et à l'histoire des représentations.

Ainsi, on remarquera par exemple, après Bernard Joly, que, par son titre même, **Die Wahlverwandtschaften** (1809) renvoie à la doctrine des rapports entre différents corps qui, à partir des travaux d'Étienne-François Geoffroy, s'est imposée comme théorie dominante dans la chimie ; et les opérations savantes qu'expose le Capitaine au chapitre quatre de la première partie du roman de Goethe servent conjointement à étudier les osmose et les précipitations des substances chimiques et à analyser les aimantations amoureuses qui défont le couple de Charlotte et d'Édouard et rapprochent Odile et Édouard, Charlotte et le Capitaine. Le discours scientifique – dont Goethe avait indiqué l'importance dès juin 1809 en soulignant que son roman avait été directement influencé par le **De attractionibus electivis** du suédois Torbern Bergman, traduit en allemand en 1782 sous le titre **Die Wahlverwandtschaften** – est ici inféodé à l'interprétation du destin des personnages par eux-mêmes. Toutefois, si la théorie des affinités électives, qui était un des piliers de la chimie du XVIIIe siècle, a servi le projet goethéen, c'est aussi qu'elle lui a permis de revivifier des images héritées de la franc-maçonnerie, de l'ancienne alchimie et du magnétisme, tellement en vogue aux XVIIIe et XIXe siècles. De même, le Frankenstein de Mary Shelley ne se comprend qu'au regard de « la chimie de Sir Humphrey Davy, de la botanique d'Erasmus Darwin, de la physique de Galvani »¹²

9 Cervantès, Don Quichotte in Œuvres romanesques complètes, 2 vol., t.I, [trad. de C. Allaigre, J. Canavaggio et M. Moner], Paris, 2001, p.411.

10 Voir Pierre Brunel, Don Quichotte et le roman malgré lui, Paris, Klincksieck, 2006, p.129-130 & 301-302.

11 Voir Martine Bercot et Michel Erman (éd.), Transferts de concepts : d'un savoir à l'autre, Dijon, EUD, 2006.

12 Cf. Max Dupperay, Lecture de Frankenstein, Rennes, PUR, 1997, p.32 sqq & 67. Voir aussi Sophie Marret, « Frankenstein de Mary Shelley : le rebut de la science » in Science et fiction, PUR, 2000 et, du même auteur, « Dracula, la science et le mythe » in Otrante, art et littérature fantastiques, n°10, Fontenay-aux-Roses & Paris, ENS & Kimé, été 1997.

– références scientifiques travaillées par des motifs issus d’Ovide, de Plutarque, de Milton, de Goethe, de Coleridge et de Byron, et imprégnées par les figures usées du roman terrifiant.

Ces deux exemples montrent combien sont intriquées, dans le discours romanesque, science et croyances ; et il convient d’ajouter au surplus que, « l’inconscient fonctionn[ant] à l’idéologie »¹³, fantasmes et représentations culturelles ne laissent pas de se mêler eux aussi. Dès le mitan des années 1950, Georges Devereux l’avait compris : « si les ethnologues dressaient l’inventaire exhaustif de tous les types connus de comportements culturels, cette liste coïnciderait point par point avec une liste également complète des pulsions, désirs, fantasmes, etc., obtenue par les psychanalystes en milieu clinique, démontrant par là simultanément, et par des moyens identiques, l’unité psychique de l’humanité et la validité des interprétations psychanalytiques de la culture »¹⁴. Ainsi, le goût de la postmodernité pour les questions de filiation, de génération, ainsi que la fictionnalisation contemporaine des hésitations identitaires se fondent sur un profond bouleversement de la famille qui, en tant que structure, décline au fil de l’histoire ; Michel Foucault ayant clairement montré, dans son Histoire de la sexualité, combien le modèle nucléaire, restreint aux seuls parents et enfants, était fragile, récent et obliquement incestueux¹⁵. Les scénarios fantasmatiques articulés par des romans comme Moon Palace (1989) de Paul Auster, What I loved (2003) de Siri Hustvedt, Die Ausgesperrten (1980) ou Die Klavierspielerin (1983) d’Elfriede Jelinek dépendent d’une image de la famille qui n’est plus tant, comme dans Les Faux-Monnayeurs (1925) par exemple, un foyer de tensions propices au développement de situations dramatiques qu’un lieu de péril pour l’individu, emblème d’une culture déliquescence, milieu délétère dont il est impossible de s’évader, mise en cause des valeurs et fondements des sociétés occidentales. Cette superposition de discours contradictoires au sein du roman se trouve renforcée grâce à la psychanalyse, qui recouvre à la fois une science, une idéologie et une topique de fantasmes caractéristiques du tournant des XIXe et XXe siècles. S’intéresser à la psychanalyse dans une perspective comparatiste, revient au premier chef à étudier la réception, la transposition littéraire de ce discours qui, à la lisière de l’anthropologie, de la médecine et de la psychologie, a imprégné durablement – et imprègne encore – les fictions romanesques. En ce sens, il convient d’abord d’analyser les liens entre psychanalyse et littérature selon les lois d’émergence, de flexibilité et d’irradiation

13 L. Althusser, Les Faits, Paris, Stock/IMEC, 1992, p.356.

14 G. Devereux, « Culture et Inconscient » (1955) in Ethnopsychanalyse complémentariste, Paris, Flammarion, 1972, p.79-101.

15 M. Foucault, Histoire de la sexualité, 3 vol., Paris, Gallimard, 1962-1984.

naguère mises au jour par Pierre Brunel¹⁶ ; et de s'attacher à montrer en quoi la métapsychologie freudienne s'inscrit dans un système d'intertextes – littéraires, artistiques ou culturels – et de déformations, de renversements, d'ambiguïtés et de modulations. La récupération, par les fictions au penchant du XIXe siècle, des théories freudiennes, fut d'ailleurs grandement favorisée par la parenté de ces dernières avec l'imaginaire et l'égotisme fin-de-siècle ainsi qu'avec la remythologisation du monde intervenue après la décadence du naturalisme. Elles dépendaient en outre étroitement du profond pessimisme d'alors, du repliement maladif du sujet sur lui-même, de la croyance dans la toute-puissance des déterminismes – de l'hérédité, de l'évolution, de la nature, de l'inconscient –, de la haine pour une société dont les règles étaient perçues comme anxiogènes, du développement des aliénations névrotiques, des dérèglements sexuels, de l'introspection, de l'hypersexualisation, des fantasmes et des cauchemars, du clivage de la femme en madone et en monstre diabolique.

Freud lui-même, dans deux articles de 1923 et 1932¹⁷, avoue sa dette envers Popper-Lynkeus, dont les Phantasien eines Realisten avaient eu une influence déterminante sur Kafka. On connaît bien, à l'inverse, l'ascendant exercé par la psychanalyse sur Kosztolányi, un des écrivains les plus importants de la vie littéraire hongroise au début du XXe siècle¹⁸. Le modèle freudien lui a servi à inventer la technique du récit intérieur qui se développe à la même période, mais sous des formes différentes, chez Virginia Woolf, Joyce, Schnitzler – eux-mêmes très curieux des théories psychanalytiques. La revue Nyugat, qui tient à la fois de la NRF, de La Phalange et du Mercure de France, a permis la diffusion des idées de Freud auprès d'auteurs comme Géza Csáth, Babits, Füst, Karinthy ou Krudy qui formaient un cercle autour de Sándor Ferenczi, dans les années 1920, à Budapest. Or les thèses de Ferenczi, qui imprègnent si profondément les œuvres des romanciers et nouvellistes hongrois, doivent beaucoup elles-mêmes à un article publié par Anatole France dans Le Temps, en 1887, « Les Fous dans la littérature », qu'il avait lu en 1911 et auquel il avait consacré un compte-rendu très détaillé, faisant de l'auteur de Crainquebille (1903) une manière d'Ibsen français. On le voit, la psychanalyse favorise des aller-retour rapides entre théories et fictions, dont les échanges entre surréalisme et freudisme offrent un exemple emblématique.

C'est un véritable chassé-croisé en effet qui unit la psychanalyse

16 P. Brunel, « Le Fait comparatiste » in P. Brunel & Y. Chevrel (éd.), Précis de littérature comparée, Paris, PUF, 1989, p.29 sqq.

17 Cf. S. Freud, Résultats, idées, problèmes (1921-1938), Paris, Gallimard, 2 vol., t. II, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1987, p.93-95 et p.197-202.

18 Cf. Relire Kosztolányi. Actes de la journée d'étude coorganisée par Paris III, l'Institut Balint de Budapest et l'Institut hongrois de Paris, Paris, L'Harmattan, coll. « Cahiers d'études hongroises », n°13, 2006.

au surréalisme, ce parangon des avant-gardes esthétiques européennes du XXe siècle ; et si la première a profondément influencé le second, celui-ci, en retour, lui a beaucoup apporté dans sa réception, sa contestation, comme dans l'élaboration de notions et de concepts nouveaux. Très tôt Breton a cherché à transposer dans le domaine de la poésie la méthode psychanalytique des associations à laquelle renvoient aussi bien l'automatisme à associations libres des Champs magnétiques (1919) et du Poisson soluble (1924) que l'association dirigée des années 1930 (qui, il est vrai, doit aussi beaucoup aux méthodes d'interrogatoires élaborées durant la Grande Guerre) ; et les sommeils hypnotiques des années 1920 coïncident avec les premières traductions françaises de Freud et avec la visite de Breton à Vienne. Mais, pour les surréalistes, la psychanalyse n'est pas tant un système qu'une aventure propice à leur entreprise expérimentale, et elle importe bien moins pour eux que la révolution poétique qu'elle induit en proclamant la disparition de l'ancienne opposition entre les mots et la pensée, ce qui ne pouvait que sourire à des auteurs comme Tzara, Desnos, ou Artaud. De son côté, Lacan reconnaît une pertinence scientifique aux postulats surréalistes, collabore à la revue *Minotaure* et adopte dans sa célèbre thèse, *De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932), les positions de Dali, d'Éluard et de Breton sur la paranoïa considérée comme une projection des désirs sur la réalité. Sous l'influence du marxisme auquel le groupe se rallie vers 1930, est élaborée une nouvelle conception du sujet, teintée du rêve d'un homme nouveau, d'une révolution anthropologique qui pallierait l'oubli par Freud des déterminismes sociaux qui conditionnent la folie, prendrait enfin en compte la dialectique du réel et de l'homme, du conscient et de l'inconscient. C'est à partir de ces découvertes que travaillent les surréalistes roumains – Trost, Luca, Păun – qui, émigrés de Paris à Bucarest à l'aube de la Seconde guerre mondiale, sont de retour en Europe occidentale au début des années 1950 pour fuir le stalinisme, et y posent les bases de la schizo-analyse, reprise par Deleuze et Guattari dans les années 1960, avant d'être théorisée dans *L'Anti-Œdipe* en 1972. Effectivement, dès le Premier manifeste non-œdipien, aujourd'hui disparu, Gherasim Luca et Dolfi Trost plaident pour une dislocation du langage et pour une nouvelle expérimentation onirique poursuivant les tentatives d'Aragon, de Breton et de Crevel. Les méthodes de transcription scientifique du rêve de Trost et le sur-automatisme de Păun sont des manières de Traumdeutung surréaliste cherchant à rompre avec l'utilisation thérapeutique de l'interprétation psychanalytique, perçue comme répressive. La dissociation inhérente à la schizophrénie – qui était mise en œuvre dans les images doubles de Dali – devient le principe de la schizo-analyse ; et une technique artistique pressentie, dans les années 1920-1930, par Breton, Soupault, Reverdy, Buñuel et Crevel, puis formalisée par Luca et Trost, donne à son tour naissance à une théorie. Une psychanalyse des avant-gardes – historiques et esthétiques – mériterait assurément une longue

étude qui s'attacherait à analyser la volonté d'indifférenciation qui les caractérise, tout comme la tendance fusionnelle, l'idéal de la tabula rasa, le refus de l'altérité et de tout ordre symbolique fondé sur un système de différences normées, l'illusion d'un objet plein, la transposition des fantasmes individuels en scénarios communs réels, la conversion de l'action et de la démarche expérimentale de construction de nouveaux rapports sociaux et artistiques en simples exutoires de fantasmes ; en bref : le règne de cet Imaginaire qui est le registre du leurre et de l'identification, de la méconnaissance narcissique, de cette dénégation qui interdit l'accès du sujet à son propre désir. Une telle approche des avant-gardes et néo-avant-gardes permettrait assurément de préciser, dans une nouvelle perspective, les réflexions de Jean Clair et d'expliquer pourquoi « de l'ensemble des idéologies de notre siècle, l'avant-garde est la seule à n'avoir pas su affronter sa critique », pourquoi cette « notion ambiguë, fruit [...] du projet des Lumières qui fait de l'artiste un chercheur expérimental [et...] de la Weltanschauung romantique qui plonge dans l'irrationalisme et affirme la toute-puissance du génie singulier »¹⁹, « loin de manifester une liberté suprême de l'esprit, aura été le banc d'essai de l'intolérance spirituelle et de la violence physique »²⁰. Une telle étude du soubassement inconscient des avant-gardes expliquerait également pourquoi, sous les apparences d'une invention radicale et foisonnante, celles-ci correspondent, en réalité, à un « appauvrissement dialectal dont l'art [...] aura été la proie »²¹, et comment elles ont pu conduire à un éloge de la violence, à la haine de toute culture, faisant du dogme anti-humaniste un programme d'action.

Cet exemple, dont l'examen mériterait d'être approfondi et nuancé, indique, s'il en était besoin, que la psychanalyse ne sert pas seulement de relais entre la culture savante et la culture de masse, entre la philosophie et la littérature, entre la science et les arts, mais qu'elle constitue aussi et toujours une méthode d'interprétation – et, à ce titre, elle imprègne autant l'esthétique et la théorie littéraire que les œuvres auxquelles celles-ci se consacrent. Camille Dumoulié a bien montré comment la psychanalyse pouvait éclairer les questions traditionnelles de la littérature comparée et fournir les « instruments théoriques capables de donner une intelligence de la force qui anime les structures et les formes »²². Ainsi, le mythe littéraire de Don Juan se fonderait sur une structure perverse, elle-même établie sur le déni du Symbolique. C'est là ce qui motiverait, de Tirso de Molina à Lenau, la rhétorique perverse de l'abuseur de Séville

19 Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste : les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997, p.19.

20 Ibid., p.61.

21 Ibid., p.87.

22 Camille Dumoulié, « Littérature comparée, philosophie et psychanalyse », <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/lc.html>.

et expliquerait pourquoi l'amollissement du désir du séducteur est, dans l'histoire littéraire, parallèle à l'effacement de la figure horrifique du Commandeur. De même, le développement de la thématique amoureuse dans le cadre du genre fantastique, illustré par Poe, Gautier ou Rodenbach, s'appuie sur une trame œdipienne explicite, laquelle justifie les motifs du double, du corps morcelé et du fétichisme, la logique morbide des récits, l'agressivité des personnages à l'encontre des femmes aimées, mais aussi, dans une perspective formelle, le bouleversement de la poétique et de la topique propre au fantastique.

La psychanalyse est ici nécessaire au comparatiste dont le travail vise essentiellement à faire apparaître des structures, des motifs, des économies spécifiques à un genre tout en expliquant des différences qui tiennent à la culture qui préside à la genèse des textes. Si l'on adopte cette méthode, le comparatisme consiste moins à rapprocher des œuvres et à identifier des motifs, des variations et des invariants, qu'à apprécier des structures fantasmatiques – structures qui, précisément, déterminent les œuvres et leur lecture. Dans cette perspective, le comparatiste cherche conjointement à saisir les enjeux inconscients des œuvres qu'il rapproche, à découvrir les causes inconscientes qui légitiment ces rapprochements et à définir la nature exacte de notions comme celles de fiction ou de romanesque.

Bien sûr, les voies pour lier psychanalyse et littérature sont innombrables, de la psychobiographie de Marie Bonaparte ou de la psychocritique de Mauron aux théories de Jean Bellemin-Noël, de Michel Picard, de Pierre Glaudes, de Jean-Charles Huchet, de Bernard Pingaud, de Julia Kristeva²³ ou de Pierre Bayard²⁴. De leur côté, depuis une vingtaine d'années, les chercheurs anglo-américains ont multiplié les approches et fait de la psychanalyse un moyen de renouveler profondément l'histoire, la critique et la théorie littéraires : Adam Philipps²⁵ étudie ainsi **les Œuvres de Walter Pater, de Henry James, de Flaubert ou de Francis Bacon dans la perspective de la métapsychologie freudienne** ; Martin Gliserman²⁶ s'attache aux notions d'histoire, de genre, de race, de conflit, de souffrance et de corps en rapprochant Robinson Crusoe, Jane Eyre, To Lighthouse et Chaneyville Incident de David Bradley ; Neil Hertz²⁷ réinterprète, à la lumière de Freud,

23 J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987.

24 Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004. Voir aussi Robert Silhol (éd.), *Psychanalyse et littérature*, Cahiers Charles V, n°11, 1989.

25 A. Philipps, *Promises, Promises. Essays on Literature and Psychoanalysis*, Londres, Faber & Faber, 2002.

26 M. Gliserman, *Psychoanalysis, Language, and the Body of the Text*, Gainesville, Presses de l'Université de Floride, 1990.

27 N. Hertz, *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime*, New York, Presses Universitaires de Columbia, 1985.

le concept de sublime, chez Longin naturellement, mais aussi chez Wordsworth ou Flaubert ; Claudia Tate²⁸ s'applique à situer les apports des gender studies au regard du freudisme ; à travers l'analyse des romans de Christia Wolf, Julia Hell²⁹ montre, quant à elle, comment les sagas familiales est-allemandes sont, en réalité, des fictions de la paternité organisées autour de la figure héroïque d'un père omnipotent ; Edward Stone³⁰ fait une lecture freudienne des œuvres de Melville, de Stephen Crane, de Robert Frost, de Faulkner et de Salinger ; tandis qu'Edith Kurzweil et William Philips³¹, grâce aux apports de la psychanalyse, renouvellent profondément l'étude de Keats, de James, de Woolf, de Kafka, de Proust et de Sartre ; et, autour de Valeria Finucci³², dix savants se sont attachés à mettre en évidence à quel point la vie intérieure à la Renaissance était déterminée par les nouveaux impératifs sociaux et économiques induits par l'émergence conjointe du capitalisme et de la famille nucléaire. En effet, la psychanalyse est extrêmement utile pour cerner les thèmes qui reviennent de manière obsédante dans la littérature d'alors, d'Edmund Spenser à Milton, de Machiavel à l'Arioste : identité problématique, inceste, voyeurisme, deuil, étrangeté, désir, transgression, refoulement. Et à cette longue liste, il faudrait ajouter, entre mille autres, les travaux entrepris sous la direction d'Elizabeth Abel, de Helen Moglen, de Barbara Christian, de Shoshana Felman ou de Dori Laub. Pour différentes qu'elles soient, ces approches sont toujours liées à l'histoire des représentations et le plus souvent – le cas de la textanalyse est en cela une exception remarquable !³³ – elles concilient, comme le comparatisme, sociologie, stylistique, histoire des idées, esthétique, etc.

Pour établir les traits définitoires de ce modèle littéraire qu'est le roman, on pourrait naturellement remonter le cours de l'Histoire à la recherche de ses origines et des bouleversements qui l'ont affecté, de l'âge prémoderne à la modernité. On pourra ainsi s'attacher à mettre en évidence ce que L'Astrée (1607-1627), par exemple, doit à Théocrite, à Virgile, à Longus, à Héliodore, à Achille Tatius, à Boccace, à Fernández de San Pedro et à son Cárcel de Amor (1492), à Jean Lemaire de Belges, à l'Arioste, à

28 C. Tate, *Psychoanalysis and Black Novels: Desire and the Protocole of Race*, New York, Presses Universitaires d'Oxford, 1998.

29 J. Hell, *Post-Fascist Fantasies: Psychoanalysis, History and the Literature of East Germany*, Durham, DUK, 1997.

30 E. Stone, *A Certain Morbidness: A View of American Literature*, Carbondale & Edwardsville, SIUP, 1969.

31 E. Kurzweil & W. Philips (éd.), *Literature and Psychoanalysis*, New York, Presses Universitaires de Columbia, 1983.

32 V. Finucci, *Desire in the Renaissance : Psychoanalysis and Literature*, Princeton, PUP, 1994.

33 Voir Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.

Sannazar, à la Galatea (1584) de Cervantès, au Pastor fido (1590) de Guarini, à Amadis de Gaule (1558) ou aux Bergeries de Juliette (1585-1598). Mais, loin de se réduire à l'étude de processus de réception, de traduction ou de transposition de figures, de motifs ou de mythes, ce type d'études s'ouvre sur une analyse comparée des systèmes des représentations humaines – l'homme étant défini moins comme homo faber que comme homo depictor³⁴. C'est ainsi que dans *La Pensée du roman*, Thomas Pavel non seulement précise la place de l'amour dans le roman de la période hellénistique à Proust, mais également ancre son étude littéraire dans une réflexion philosophique et sociologique qui s'intéresse de près aux notions de transcendance, d'idéalisme, d'individualisme et de subjectivité. Si l'on reprend cette formule – qui, tendant vers l'anthropologie, permet de « constate[r] l'étonnante stabilité de ses préoccupations et l'évolution historique des univers qu'il imagine »³⁵ – on parvient à définir le roman moderne à partir de l'usage conjugué, entre autres, de la polyphonie, de la digression, de l'humour et de l'obscénité ; à indiquer la continuité, à la fois formelle et thématique, qui unit Rabelais à Sterne, et Sterne à Dostoïevski, à Philip Roth et Don DeLillo. On le devine, la critique de sources, qui tend à faire de l'érudition une méthode, s'en trouve profondément renouvelée et engage à se demander pourquoi telle ou telle caractéristique du roman se trouve privilégiée à une époque donnée, puis s'éteint, reparaissant ensuite dans d'autres cultures.

Une première série d'explications est certes fournie par l'anthropologie culturelle, dont les travaux de Gunter Gebauer et Christoph Wulf offrent, à partir de la notion de *mimēsis*, un brillant aperçu³⁶. Ainsi, Marc Blanchard a étudié le Nouveau Roman dans une perspective anthropologique et en confrontant les textes de Pérec avec ceux de Barthes et Duras, il est parvenu à le définir à la fois comme la manifestation d'un fantasme de maîtrise et de classement maniaque de la réalité sensible et comme l'expression de la difficulté à représenter un quotidien perçu par les narrateurs et leurs personnages comme parfaitement illisible³⁷. Conformément au vœu, ancien, exprimé par Bakhtine dans son *Esthétique de la création verbale* – « la science de la littérature se doit, avant tout, de resserrer ses liens avec l'histoire de la culture [...]. L'action intense qu'exerce la culture (principalement celle des couches

34 Voir, notamment, Jack Goody, *La Peur des représentations. Ambivalence à l'égard des images du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2003.

35 T. Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p.47.

36 G. Gebauer & C. Wulf, *Mimēsis. Culture, art, société*, Paris, Cerf, 2005.

37 M. Blanchard, « Littérature et anthropologie : théorie pratique de la vie quotidienne dans le Nouveau Roman » in Jean Bessière (éd.), *Modernité, fiction, déconstruction*, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1994, p.83-101.

profondes, populaires) et qui détermine l'œuvre d'un écrivain est restée inexplorée et, souvent, totalement insoupçonnée »³⁸ – cette perspective anthropologique, articulant poétique et ethnologie du symbolique, vise à étudier la manière dont la littérature reprend et transforme des données culturelles qui lui sont extérieures. C'est ainsi que, poursuivant les travaux d'Y. Verdier, de D. Fabre ou de C. Reichler, Marie Scarpa s'intéresse à la carnavalisation et au retour du mort³⁹ dans *Le Ventre de Paris* (1873) ou *Le Rêve* (1888) de Zola ou encore *My Side of the Mountain* (1959) de Jean George, et à la reprise romanesque des rites de passage dans *Le Père Judas* (1883) de Maupassant et *Les Misérables* (1862). Mais, là encore, de nombreuses questions demeurent en suspens auxquelles la métapsychologie freudienne peut apporter quelques éléments de réponse. Pour reprendre l'exemple de Rabelais, le critique ne se contentera pas, alors, d'étudier comment le roman assemble des fragments épars de discours extérieurs à la littérature – médicaux, ésotériques ou idéologiques – ni d'analyser comment la culture populaire imprime ses formes à un nouveau modèle romanesque, ni même d'examiner les procédés stylistiques qui expliquent le succès de ce dernier. Cherchant à mettre au jour les motivations qui, dans l'inconscient – celui du texte et celui du lecteur –, président à ce syncrétisme ou à ces procédés d'écriture, il s'oriente à la fois vers la psychopoétique, la psychostylistique, l'ethnopsychanalyse⁴⁰. Ainsi, dans le cas de Rabelais, il montrera comment la récurrence de certains traits stylistiques – techniques de la satire, exubérance verbale, jeu sur les genres oratoires, discontinuité narrative, notamment dans le *Tiers Livre*, ambiguïté, symétries structurelles, multiplication vertigineuse des références intertextuelles, parodie des genres de l'épopée et de la chronique, etc. – peut s'expliquer par une organisation libidinale singulière, par les va-et-vient perpétuels entre stade oral et stade sadique-anal, par une « vie du désir, encore mal fixée et mal canalisée vers la génitalité, hésitant entre diverses voies »⁴¹. Dès 1943, Charles Baudouin tentait de montrer que « la prédilection bien connue » de Victor Hugo « pour les formules antithétiques » était « le signe indéniable de sa forte disposition ambivalente »⁴² et devait être rattachée à l'opposition des imagos parentales et à une polarisation fantasmatique reposant sur les « complexes de mutilation et de destruction », qui sont eux-mêmes intimement

38 M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, trad. de A. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984.

39 M. Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS, coll. « Littérature », 2000.

40 Voir M. Grimaud, « Psychocritiques et psychopoétiques » in A. Kibédi Varga (éd.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, p.266 sqq.

41 Cf. F. Charpentier, « Une Éducation de prince » in *Études rabelaisiennes*, 1988.

42 C. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo [1943]*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1972, p.240.

liés au « complexe de la naissance »⁴³ – organisation inconsciente qui assure également le plaisir esthétique du lecteur, fondé sur la régression et la mise à distance de cette régression. Ce type de raisonnement à la fois poétique, culturaliste et psychanalytique demeure certes hétérodoxe dans le cadre des études littéraires où stylistique et psychanalyse sont rarement conciliées. Toutefois, il est habituel dans le domaine des études cinématographiques, où il donne des résultats passionnants.

Ainsi, dès les années 1970, Christian Metz⁴⁴ – distinguant les codes langagiers et iconiques – a établi une analogie entre le stade du miroir tel qu’il fut théorisé par Lacan et la position dans laquelle se trouve le spectateur face à l’image. Or cette théorie du « signifiant imaginaire » suppose que soient interrogés les mécanismes d’identification du spectateur non aux personnages mais à l’histoire – identification déterminée par des procédés de style : cadrage, échelle, agencement des plans, mouvements de caméra, profondeur du champ, situation du plan dans le montage, respect ou renversement des conventions du montage narratif traditionnel, grain de la photo, éclairage, composition plastique, construction des séquences en temps réel, ou bien alternée, en parallèle, par épisode, en accolade, etc. C’est ce type d’analyses psycho-stylistiques qui, dès 1975, a conduit Laura Mulvey⁴⁵ à étudier les codes du cinéma narratif classique et, par comparaisons successives, à identifier dans le cinéma hollywoodien un instrument, parmi d’autres, de la domination patriarcale. Utilisant les concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme et combinant sémiologie et psychanalyse, elle a pu ainsi démontrer que ces films sont invariablement construits autour de trois regards masculins – celui du producteur et celui du cinéaste bientôt relayés par celui des personnages – qui s’acharnent à transformer le corps féminin non seulement en objet, mais encore en objet morcelé. Une distribution ingénieuse des champs et contre-champs contraint les spectateurs et les spectatrices à s’identifier à ce regard (on reconnaît là l’identification primaire définie par C. Metz) qui dénie aux personnages féminins désir, savoir et pouvoir. Tania Modleski⁴⁶ a poursuivi dans cette voie, mais en s’attachant cette fois aux soap-operas, ces feuilletons télévisés qui, diffusés l’après-midi aux États-Unis, sont destinés aux femmes au foyer. Contrairement à la dóxa des lettrés qui voient dans ces séries une forme achevée d’aliénation culturelle, Tania Modleski montre – là encore grâce aux outils de la psychanalyse – comment leur constante confrontation de points de vue antagonistes et leur structure narrative ouverte

43 Ibid., p.262-270.

44 C. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, UGE, 1977. Voir aussi R. Odin, *De la Fiction*, Bruxelles, De Boeck, 2000.

45 L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » in *Screen*, vol. XVI, n°3, automne 1975, p.6-18.

46 T. Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Hamden, Archon, 1982.

figurent la complexité de la réalité et permettent au spectateur d'y trouver son compte et d'y découvrir un équilibre fantasmatique. Elle distingue ainsi ces feuilletons télévisés – qui, comme les films d'Hitchcock, présentent une image ambivalente des femmes, faite de compassion et de dégoût – de la littérature sentimentale du XIX^e siècle, laquelle, généralement soumise à un point de vue unique, est composée d'histoires essentiellement univoques et contraignantes.

On le voit, l'intérêt de la psychanalyse – et plus encore de l'ethnopsychanalyse – tient à ce qu'elle permet aux comparatistes de n'être pas assouvis par le simple rapprochement de figures rhétoriques et de procédés stylistiques, ni par les simplifications abusives – tant historiques qu'interprétatives ; elle les oblige au contraire à approfondir l'étude des ressemblances et différences entre les textes, et, au-delà, entre des productions culturelles hétérogènes dont certaines, appartenant à la culture de masse, n'en sont pas moins fondées sur des scénarios inconscients autour desquels s'élabore aussi la culture savante. Le recours aux outils de la psychanalyse permet au comparatisme d'intégrer les découvertes des cultural studies. La psychanalyse n'est pas incompatible avec la sociologie littéraire, loin s'en faut ; et, revenant sur les travaux de Foucault et de Lyotard, elle peut ne point s'attacher seulement à l'étude des grands textes – considérés comme littéraires et légitimes – mais analyser également les pulp fictions ou les productions télévisées qui se trouvent alors rapprochées, comparées aux textes traditionnellement qualifiés de littéraires. Les travaux d'Ien Ang, de Herta Herzog-Massin ou de Florence Dupont permettent à cet égard un profond renouvellement du comparatisme⁴⁷, insistant d'ailleurs sur l'importance de la notion d'hybridité, dans les champs culturel et générique. C'est précisément la prise en compte de la métapsychologie freudienne qui peut renouveler l'étude des liens entre littérature et arts visuels particulièrement en vogue dans le comparatisme français depuis une quinzaine d'années – renouvellement qui passe par la critique des rapports entre cinéma et arts populaires et, comme y invite Tom Gunning, entre films grand public et films expérimentaux, par une socio-anthropologie des mass media et par l'examen de la manière dont les cultures construisent inconsciemment et évoquent les relations des sexes et des genres. Car c'est là un autre intérêt majeur de la psychanalyse que d'obliger les chercheurs à prendre en compte le genre auquel appartiennent les lecteurs. Le fait, par exemple, que si garçons et filles traversent de la même manière les premiers stades de la libido, les théories sexuelles infantiles impliquent chez les premiers une angoisse, tandis qu'elles engendrent chez les secondes une hypothèse sur la castration, affecte profondément les réponses ultérieures des lecteurs et lectrices à un même texte

47 Voir Ien Ang, *Watching Dallas*, Londres, Methuen, 1985 ; Herta Herzog-Massin, *Decoding Dallas*, Society, 1986 & Florence Dupont, *Homère et Dallas*, Paris, Hachette, coll. « Les Essais du XX^e siècle », 1990.

et aux modèles inconscients sur lesquels ce dernier se fonde.

Les fictions terrifiantes ont d'indéniables enjeux culturels, et c'est ce qui explique qu'il soit loisible de les interpréter comme un retour du refoulé social dans le cadre de la fiction⁴⁸. Le roman gothique, par exemple, entretient des rapports très étroits avec les structures sociétales qu'il reprend et que, paradoxalement, il dissimule et accentue conjointement, parfois en les inversant ; et la peur thématifiée dans ces récits – et ressentie à leur lecture – tient à ce qu'ils sont le signe de changements sociaux essentiels. Ainsi, le genre naît précisément, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, après que les Lumières ont contesté des interprétations légendaires qui, parfaitement acceptées depuis l'époque médiévale, commandaient aux ordres naturel et mondain. Les horreurs dépeintes dans les romans noirs ne seraient rien d'autre que l'image, déformée, des forces qui menacent l'intégrité d'institutions dont l'autorité s'affaiblit ; l'invasion par des spectres de châteaux – emblèmes transparents d'un passé rassurant, voire lénifiant – indiquant l'imminence de mutations sociales perçues comme autant de dangers. *The Castle of Otranto* (1764) serait une représentation altérée des bouleversements qui affectent alors la famille et des lois sur les mariages dits clandestins ; le surnaturel renvoyant à des fantasmes qui touchent aussi bien à l'inceste qu'à la violence sexuelle. Les nombreux romans de la fin du XVIII^e centrés sur l'évasion de douces jouvencelles hors de monastères maléfiques pointeraient quant à eux le changement de position sociale des femmes, leur insatisfaction, annonçant le terme de leur dépendance économique ; et ce, au moment même où intervient un accroissement brutal de leur taux d'alphabétisation, dans la classe moyenne du moins. Le **Frankenstein** de Mary Shelley peut, quant à lui, être mis en rapport avec l'industrialisation et le remodelage des espaces urbains en ce début du XIX^e siècle : l'humain moderne impose sa volonté aux éléments et voit, de ce fait même, son existence dénaturée – le cauchemar naissant à la fois de la revanche de la nature et de la perte de contrôle de la science et des techniques. **The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde** (1886) se fonde tout entier sur l'affreuse perméabilité des classes sociales et l'aggravation de la misère à la fin du siècle, tandis que **Dracula** (1897) de Stoker – roman composite juxtaposant journal intime, échanges épistolaires, carnet de navigation et **coupures du Dailygraph** – peut être interprété comme la critique radicale d'une société positiviste qui rejette toute métaphysique au seul profit de dogmes scientifiques nouveaux mais inopérants. Il convient d'ailleurs d'insister sur la puissante influence exercée par les contextes politique et social sur l'écriture de *Dracula* : l'empire britannique rencontrant des difficultés pour maintenir son hégémonie et le contrôle de ses colonies, les victoriens semblent

48 Voir, entre autres, Clemens Valdine, *The Return of the Repressed: Gothic Horror from The Castle of Otranto to Alien*, New York, University of New York Press, 1999.

avoir été hantés par la crainte de la décadence raciale. Ce roman se fonde aussi sur la peur d'une invasion barbare qui anéantirait la civilisation européenne. À l'inverse, Dracula tente de parvenir à ses fins de la même manière que les Anglais conquièrent leurs colonies : par le savoir, le calcul, le subterfuge et la violence. Enfin, à l'opposé on a parfois vu en lui l'expression du désir – dompté et refoulé – de victoire du peuple irlandais sur l'empire britannique qu'il incarnerait⁴⁹. Voilà peut-être qui expliquerait que ce n'est pas la science qui permet de faire finalement mordre la poussière au vampire, mais des rituels religieux⁵⁰. Clemens Valdine a du reste prouvé que ce type d'analyses valait également pour certaines œuvres effrayantes du XXe siècle et que le succès d'un roman comme le **Shining** (1977) de Stephen King tient au simple fait qu'il transpose dans une auberge, à la morte saison, les hantises sociales de l'Amérique de Nixon.

Mais l'exemple de ce genre aux contours flous qu'est le roman terrifiant indique aussi les limites d'une interprétation strictement sociologique et engage à pousser plus avant l'analyse des phénomènes inconscients proprement dits. Une étrange parenté unit ainsi ces mythes littéraires modernes que sont Frankenstein et Dracula⁵¹ : la première version cinématographique de Frankenstein, par Thomas Edison (1910), est presque contemporaine de la publication du Dracula de Bram Stoker et de ce Vampire de Philip Burne-Jones (1897) dont Kipling tira un poème lequel, à son tour, inspira à Frank Powell A Fool There Was, qui consacra, en 1915, Theda Bada comme la première vamp du cinéma. C'est la réalisation de **Dracula** (1931) de Tod Browning, de **Frankenstein** (1931) et de **Bride of Frankenstein** de James Whale (1935), qui a fait du film d'horreur, aux États-Unis, un genre autonome et important. Ce sont à la fois **The Curse of Frankenstein** (1957) et **Horror of Dracula** de Terence Fisher (1958), tournés au studio britannique [Hammer](#), qui ont inauguré la renaissance européenne de ce genre qui, fondé sur la combinaison de scènes sanglantes et érotiques, a permis à son tour l'épanouissement des films axés sur les tueurs en série – genre en constant développement depuis la fin des années 1970, notamment aux États-Unis où il recoupe la thématique du complot également en vogue depuis plus de quarante ans. Enfin, il est significatif que Francis Ford Coppola ait à la fois réalisé **Bram Stoker's Dracula** (1992) et produit **Mary Shelley's Frankenstein** (1994) de Kenneth Branagh. Les significations

49 Daniel Pick, « "Terror of the Night": Dracula and "Degeneration" in the Late Nineteenth Century », *Critical Quarterly*, XXX, n°4, 1988, p.71-87.
Kathleen L. Spencer, « Purity and Danger : Dracula, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis », *ELH*, n°59, 1992, p.197-225.

50 John L. Greenway, « Seward's Folly: Dracula as a Critique of "Normal Science" », *Stanford Literature Review*, n°3, 1986, p.213-230.

51 Angel Gomez Rivero, *Dracula versus Frankenstein : una sentida y respetuosa mirada al universo de los mitos mas grandes del cine de terror*, Madrid, Jaguar, 2006.

éthiques du roman de Mary Shelley – double condamnation de la démesure et de l'idolâtrie de la science – engage en réalité une interprétation historique aujourd'hui bien connue : *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818) est une manière d'expansion de l'analogie établie par Burke entre la Révolution française et un monstre en marche, engendré par les Lumières, et une reprise, sur le mode de la fiction, de la pensée de William Godwin, le père de Mary Shelley : « les révolutions sont nécessaires [...] mais pernicieuses ; les révolutionnaires sont vertueux, mais excessifs, le monstre est si bon qu'il en devient très méchant ; ses exactions sont regrettables, mais inévitables [...]. Il représente le prolétariat, la foule révolutionnaire, les masses sans Dieu ; il est violent et absolument méchant ; il faut le détruire, comme Dracula »⁵². Toutefois, à y regarder de près, cette explication met au jour une contradiction : emblème de la Révolution, la créature est à la fois nécessaire, juste, libératrice et improbable, meurtrière et décevante. Cette contradiction, il n'est que le mythe pour la résoudre – mythe dont on sait, grâce, justement, à la psychanalyse qu'il n'est pas seulement une solution imaginaire répondant à une tension historique réelle, mais aussi – et avant tout – une familiarisation, une sexualisation de la conjoncture historique et une historisation des circonstances familiales et sexuelles⁵³. C'est un rapport à l'énigme de la naissance qui se dessine dans le roman de Mary Shelley – qui, à bien des égards, est un *Familienroman*. Ainsi, l'ensemble de l'histoire se développe autour de la scène d'enfantement, contre-nature, du monstre – scène primitive qui fait écho à celle au cours de laquelle la créature observe à la dérobée le docteur Frankenstein occupé à lui confectionner une compagne tout aussi contraire aux lois de la nature. Autour de ce noyau, d'autres fantasmes viennent s'étayer : canevas œdipien, difficile sublimation des pulsions scopiques, représentation de la mère en strige mortifère – qui explique, entre autres, que le monstre soit qualifié bizarrement, à deux reprises, du terme de *mummy*, signifiant à la fois momie et maman⁵⁴. Réapparaît ici la nécessité de la lecture genrée, car si l'inconscient des lecteurs se porte surtout vers l'intrigue œdipienne (faisant de l'inceste le fondement de la terreur gothique), celui des lectrices s'oriente

52 J.-J. Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, PUF, 1997, p.61-62.

53 Ibid., p.75.

54 Voir M. Shelley, *Frankenstein*, Cologne, Könnemann, 1995, p.52 : « Oh ! no mortal could support the horror of that countenance. A mummy again endued with the animation could not be so hideous as that wretch » et, selon les mots de Walton cette fois, et non du narrateur, p.217 : « Over him [the doctor] hung a form which I cannot find words to describe ; gigantic in stature, yet uncouth and distorted in its proportions. As he hung over the coffin, his face was concealed by long locks of ragged hair ; but one vast hand was extended, in colour and apparent texture like that of a mummy ».

principalement vers la présence spectrale de la mère morte⁵⁵. Toutefois, dans les deux cas, Frankenstein est d'abord une histoire éprouvante qui expérimente le rapport à la mère et, au-delà, à la féminité ; une histoire dont les vrais protagonistes ne seraient autres que Caroline et Elizabeth.

À première lecture, le roman de Bram Stoker, qui d'ailleurs emprunte un certain nombre de motifs au genre alors en vogue du *Künstlerroman*, semble, au contraire, une histoire d'hommes : le vampire est masculin, comme ceux qui le combattent : Jonathan Harker et le docteur Seward. En réalité, comme le remarque Michel Picard, il « a pour personnage principal moins le célèbre Transylvanien que l'énergique Mina, autour de laquelle toute l'intrigue est centrée »⁵⁶. Aphasique et absorbé par son rêve d'omnipotence, le comte a tout de l'enfant, tandis que l'apparente sagesse de Mina n'est peut-être bien qu'une formation réactionnelle aux pulsions sadomasochistes que recouvre le mythe du mort-vivant qui, dans l'inconscient lie le mal, le plaisir et le stade oral – la référence à ce stade où la différenciation sexuelle n'existe guère est d'ailleurs soulignée chez Murnau comme chez Coppola par les scènes d'ingestion d'insectes et autres vermines ignominieuses. Au surplus, *Dracula* réactualise pour l'inconscient du lecteur les caractéristiques de ce que Mélanie Klein a défini comme la position parano-schizoïde : projection sur la Mauvaise Mère de l'agressivité des morsures et de la peur panique d'épuiser le sein, ou encore fantasme de séduction d'autant plus effrayant qu'il se mêle de culpabilité. « La richesse du mythe tient à tout cela, et aux modalités puissantes du déni de base : non de la "mort", bien sûr, mais de ce qu'elle signifie ici, la différence de sexe, voire de génération. On est au bord de la thématique perverse »⁵⁷. C'est au reste de ce substrat fantasmatique – auquel s'ajoutent, comme le suggérerait sans véritablement les étudier T. Todorov, « l'inceste, l'homosexualité, l'amour à plusieurs, la nécrophilie, une sensualité excessive »⁵⁸ – que joueront, tout au long du XXe siècle, les adaptations cinématographiques du célèbre roman victorien, et notamment **le Nosferatu (1922) de Murnau qui en est une transposition libre reproduisant la situation triangulaire, en l'occurrence entre le comte Orlok Nosferatu d'une part et, de l'autre, Thomas Hutter et la lumineuse Ellen, laquelle finira par se sacrifier pour sauver la vie des habitants de Wisbourg. Nosferatu reprend les lieux et techniques qui se trouvaient déjà au cœur de Das Kabinett des Dr Caligari (1919) de Robert Wiene et qui seront encore**

55 Cf. Claire Kahane, « Gothic Mirrors and Feminine Identity » *Centennial Review*, Hiver 1980, p.43-63, repris dans *The (M)Other Tongue*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

56 M. Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, p.95.

57 *Ibid.*, p.97.

58 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Seuil, coll. « Points », 1976, p.166.

caractéristiques du Metropolis (1927) de Fritz Lang cette adaptation du roman de Thea von Harbou⁵⁹ : cadrages obliques, personnages caricaturaux, éclairages dramatisés fondés sur des contrastes excessifs, utilisation récurrente du plan-séquence, prédominance de décors peints et étranges, théâtralisation des attitudes passant par l'usage immodéré du plan frontal, etc. Ces procédés, saillants, sont également essentiels dans Frankenstein (1931) de James Whale, dans Dracula de Tod Browning — combinaison du roman de Stoker et de la pièce de théâtre de Hamilton Deane et John Balderston — et, plus tard, dans le Salem's Lot (1979) de Tobe Hooper et l'illustre Nosferatu (1978) de Werner Herzog, qui se présente explicitement comme un pastiche de celui de Murnau. Cette adaptation, plus encore que le roman de Stoker, est fondée sur l'érotisation des rapports entre le vampire et Ellen, cette séductrice qui, dans la scène finale, se donne à lui avec une satisfaction à peine dissimulée. Cette dimension érotique est renforcée dans le Bram Stoker's Dracula de Coppola (1992)⁶⁰ qui est d'abord une histoire d'amour et de désir : Vlad Dracul défend l'Église contre l'invasion musulmane en Europe au XVIe siècle, jusqu'au jour où de fausses nouvelles de sa mort poussent sa femme à se suicider, péché pour lequel il n'est nul pardon. Dans sa colère, le comte renie Dieu, devenant, du même coup, le premier vampire. À la fin du XIXe siècle, Dracul fait la rencontre de Mina Murray qu'il confond avec son ancienne passion et qui tombe sous le charme du comte. Elle seule pourra tuer Dracul grâce à l'amour qu'il éprouve pour elle, dernier vestige de son humanité. Coppola — qui pastiche les différentes versions cinématographiques du célèbre roman, du Nosferatu de Murnau au Vampyr (1932) de Theodor Dreyer en passant par le Dracula de Browning — accentue l'érotisation de la violence, ce que souligne le montage parallèle du mariage de Mina et Jonathan avec le meurtre de Lucy par Dracul, métamorphosé en loup. Cette brutalité sensuelle recoupe les thématiques de la maladie — évoquée par les images de globules rouges qui, glissant sur l'écran, remplacent

59 La fabrication de Maria-Futura est une réécriture directe de celle du monstre de Frankenstein. Mais, là encore, il semble vain, pour comprendre les enjeux sociologiques de la création de l'homme par l'homme, de s'en tenir à un corpus strictement littéraire, aussi vaste soit-il (Hoffmann, Shelley, Bierce, Villiers de l'Isle-Adam, Wells, Huxley, etc.) ; et il apparaît nécessaire de rapprocher ces romans, entre autres, de 2001: A Space Odyssey, de Terminator (1984-1991), d'Alien (1979), de ces femmes artificielles qui hantent les pages de mangas japonais comme Ghost In The Shell (1995), ou de Lara Croft, l'héroïne virtuelle de la série de jeux Tomb Raider.

60 M. Duperray & D. Sipièrre, Dracula, Bram Stoker et Francis Ford Coppola, Paris, Armand Colin, 2005.

les rats de Murnau □, de l'exaltation sexuelle □ Lucy, une jeune femme avide de sexe, devient la victime de Dracul alors même que Jonathan doit se sauver des trois succubes qui s'efforcent, par leurs charmes, de le garder prisonnier au château □, et de la dégénérescence □ que représente, entre autres, l'absinthe, cette liqueur couleur d'émeraude dont Dracul comme Mina sont gourmands.

Une analyse sociologique reliera cette violence – associée à une violation systématique des interdits religieux⁶¹ – au malaise des individus confrontés à une érosion des valeurs éthiques ou spirituelles qui conduit à l'insatisfaction et, au-delà, à la représentation complaisante de la mort. Cette anomie, au cœur du roman de Stoker comme du film de Coppola, s'explique à la fois par les bouleversements importants qui affectent l'économie à la fin des XIX^e et XX^e siècles – « les queues de siècle se ressemblent. Toutes vacillent et sont troubles »⁶² – et par l'écart, alors grandissant, entre les valeurs héritées du passé et la vie moderne. Dracula est l'emblème de sociétés qui, caractérisées par la désintégration des normes et livrées au chaos – et, ipso facto, obsédées par lui – font de la prédation et de l'isolation des valeurs cardinales – l'isolation (die Isolierung) étant, au reste, un mécanisme de défense caractéristique de la névrose obsessionnelle. **En d'autres termes, le vampire est un personnage prégnant dans les représentations culturelles à des périodes de l'Histoire marquées par l'acédie, laquelle correspond, précisément, à une fixation au stade oral fondé sur le clivage et la confusion entre satisfaction et frustration.** En ce sens, si Frankenstein est un mythe progressiste, tourné vers l'avenir, Dracula apparaît comme une fable réactionnaire repliée vers le passé lointain d'une aristocratie triomphante – et éternelle⁶³.

On le comprend, sociologie, psychanalyse et anthropologie ne sont pas inconciliables⁶⁴, et ce, même si l'on sait bien aujourd'hui les limites des analyses ethnologiques de Freud, et les réserves que leur aspect phylogénétique a suscitées dans le courant culturaliste (Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Ruth Benedikt, Abraham Kardiner), qui a récusé la conception freudienne de l'inconscient invariant, universel, et qui, cherchant à mettre au jour des patterns, a privilégié, parfois indûment, le culturel au détriment du psychique. Il n'en reste pas moins que les scénarios inconscients sont fondés sur les images idéologiques en vogue à une époque donnée

61 Nathalie Bilger, *Anomie vampirique, anémie sociale. Pour une sociologie du vampire au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002. Voir aussi Marco Orrù, *L'Anomie. Histoire et sens d'un concept*, Paris, L'Harmattan, 1998.

62 J.-K. Huysmans, *Là-bas*, Paris, Le Livre de Poche, 1988, p.290. Voir aussi l'excellent article de J.-P. Bernard, « L'Idée de fin-de-siècle ».

63 J.-J. Lecercle, *op.cit.*, p.122.

64 Voir, entre autres, l'ouvrage déjà ancien, mais fondateur, de Roger Bastide, *Sociologie et psychanalyse [1948]*, Paris, PUF, « Quadrige », 1995 et celui de Bertrand Pulman, *Anthropologie et psychanalyse*, Paris, PUF, 2002.

et qu'à l'inverse, les représentations culturelles s'établissent sur des mécanismes inconscients – ce que Rosemary Jackson a clairement mis au jour grâce à l'étude des genres fantastiques⁶⁵. Se trouve ainsi posée « l'hypothèse qu'on peut passer d'un sujet individuel, dont la psychanalyse a souligné la structuration en profondeur par l'inconscient, à un sujet collectif qui se comporterait de la même manière : à ce titre, [toute œuvre artistique] donnerait des indices pour l'analyse collective comme le rêve en donne pour l'analyse individuelle »⁶⁶. Dans une perspective anthropologique, il est ainsi intéressant d'appliquer les thèses de René Girard⁶⁷ à l'histoire de Dracula, et de faire de celui-ci à la fois un monstre persécuteur et perturbateur, un avatar de ce pharmakós qui jugule la violence de la Cité en l'attirant sur lui-même, et une image de ce Père auquel se serait attaquée – à une époque immémoriale – la horde des frères, représentée, en l'occurrence, par Van Helsing, Seward, Lord Godalming, Quincey Morris et Jonathan Harker. La mise à mort du vampire, figure du Patriarche, réactualise donc pour les lecteurs et les spectateurs les rituels sacrificiels des tribus primitives – l'ouverture et l'épilogue du film de Coppola se faisant significativement écho. En cela, le sang n'est pas seulement lié à la voracité du vampire : il renvoie également à cette aristocratie dont Dracula est l'héritier, et pose ainsi les questions de la filiation et de l'héritage sur lesquelles insiste le sous-titre du film : *Love Never Dies*. La multiplication des références intertextuelles dont on a déjà souligné l'importance ne serait de ce point de vue que la retombée formelle de structures fantasmatisques et anthropologiques. De même, la prégnance du fantasme de fusion qui sous-tend les relations de Dracul et Mina expliquerait les phénomènes d'autoréférentialité qui parcourent le film de Coppola (et, dans une moindre mesure, le roman de Stoker ou le film de Murnau) et dont Ken Gelder a patiemment démonté les rouages⁶⁸ en faisant du comte, cette « cinematic creature »⁶⁹, une figure du cinéaste, et de l'action projetée sur l'écran l'expression des désirs de l'héroïne – désirs qui, à plusieurs reprises, apparaissent sur le mode hallucinatoire.

*

Dans ces exemples nous ne nous sommes pas seulement attaché à un thème – le mort-vivant ou la créature artificielle – que l'anthropologie peut éclairer, à des images, à des figures ou à des motifs (comme la froidure ou le brouillard, dont Michel Guiomar

65 R. Jackson, *The Literature of Subversion*, Londres, Methuen, 1988, notamment p.61.

66 M. Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

67 René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 & *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

68 K. Gelder, *Reading the Vampire*, Londres et New York, Routledge, 1994.

69 *Ibid.*, p.88.

a naguère montré l'importance dans ses célèbres Principes d'une esthétique de la mort et qui, de fait, parcouraient déjà le roman de Stoker⁷⁰), à des techniques (enchâssement des genres, des types narratifs), à des transpositions d'un art à l'autre, mais surtout à des structures fantasmatiques qui intéressent à la fois le lecteur, l'ordonnancement sociale, l'histoire des représentations culturelles. Bref, nous avons risqué une étude comparatiste qui, mêlant explication et interprétation, s'inscrit à la lisière de l'ethnopsychanalyse, de la poétique, de l'anthropologie culturelle, de la psychologie sociale, de ce que les sciences humaines anglo-américaines désignent sous les termes de cultural ou social anthropology, de folk-psychology, de cross cultural psychology ou de transcultural studies. Ainsi, l'utilisation méthodique et raisonnée de la psychanalyse n'a pas pour premier objectif de renouveler cette discipline désormais bien établie qu'est le comparatisme littéraire. Elle conduit surtout à situer littérature et littérarité – lesquelles, comme le comparatisme lui-même, ne sont rien d'autre qu'un effet de lecture – au regard des relations complexes qui unissent identité culturelle et identité psychologique. Cette méthode ne consiste pas seulement à comparer des textes – ni même des œuvres – mais les positions psychiques qui déterminent des manières de percevoir le monde, de le comprendre, de l'apprécier et, éventuellement, de le corriger. C'est elle qui permet, par exemple, de définir une catégorie comme le romanesque, hors d'une perspective historique, comme un équilibre entre les interdits, la coercition des pulsions et des désirs, les refoulements, les formations réactionnelles d'une part, et, de l'autre, la créativité, le plaisir, la liberté et l'inventivité, le jeu, l'Idéal du Moi et les sublimations. En cela, la fonction du roman est celle que Géza Róheim assignait à toute culture : « un ensemble de représentations servant à définir une identité collective », « un gigantesque système d'essais plus ou moins heureux pour protéger l'humanité contre le danger de la perte d'objet »⁷¹. Le romanesque, assurément, ne joue pas davantage de rôle moral qu'il ne porte de responsabilité dans l'éventuelle dépravation de ses lectrices. Mais il est incontestablement chargé d'une forte valeur culturelle : il prescrit au lecteur – consciemment et inconsciemment – des règles, des limites, des codes ; il distingue le légitime et l'interdit, le licite et l'illicite, que ce soit à propos des relations sexuelles, des conduites agressives, des pratiques culturelles, ou des hiérarchies sociales. Sa lecture permet la constante réorganisation des mécanismes psychiques archaïques (idéalisation, projection, persécution, clivages) – ceux, précisément, sur lesquels se fonde l'identité culturelle. Il fictionnalise les attitudes dont les anthropologues ont montré que l'équilibre conditionne l'existence de la société – et la réussite individuelle : balancement entre la

70 B. Stoker, *Dracula*, trad. de L. Molitor, Paris, Marabout, 1975, p.143 sqq.

71 Cf. G. Róheim, *Origine et fonction de la culture* (1943), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972.

soumission et la pugnacité, entre la liberté et la compétition, entre la distance et l'intimité. Et c'est en cela qu'il fournit des modèles et des significations à son lecteur, en apportant des réponses aux mystères qui enchantent l'imagination ou éveillent l'angoisse. En leur donnant un sens, une intelligibilité, le romanesque permet l'historicisation des choses du monde qui, grâce à lui, deviennent interprétables et prévisibles. Et l'on comprend, si l'on accepte cette définition, qu'il existe du romanesque hors du roman – dans des séries télévisées ou des comédies sentimentales –, partout où se combinent et s'opposent le Surmoi individuel qui se construit dans une causalité courte, psychique, remodelant sans relâche les aléas de l'histoire infantile de chaque sujet, et le Surmoi culturel, qui, s'établissant dans une causalité sociohistorique très longue, dépend de paramètres multiples : géographie, économie, climat, facteurs démographiques, traumatismes collectifs, guerres et belligérences de toutes sortes, rencontres culturelles, etc. Ainsi l'analyse comparatiste, qui rapproche les différentes formes de fantasmes individuels ou collectifs, sera d'autant plus riche qu'elle s'ouvrira aux notions de la psychanalyse, de l'ethnologie, de la sociologie, de l'histoire des mentalités. Car elle ne peut faire l'économie d'une histoire de l'olfaction⁷², de la culpabilité ou de la peur⁷³, du bon goût et de la sexualité⁷⁴, ou de l'orgasme⁷⁵. Le comparatisme consiste alors aussi à étudier la manière dont les universaux de la métapsychologie freudienne sont à chaque fois retravaillés dans des organisations esthétiques spécifiques, propres à la culture envisagée⁷⁶. À se demander comment et pourquoi les figures et scénarios de séduction, de castration, de scène primitive, d'inceste, de cannibalisme, de meurtre, de filiation, de mère phallique, de rivalité œdipienne ou de retour intra-utérin s'amalgament pour former des légendes, des chaînes associatives, des croyances, ou des mythes. Aucune de ces représentations dramatisées répondant aux énigmes de l'origine, de la sexualité, de la différence des sexes ou de la mort, n'est absolument individuelle ni véritablement collective⁷⁷ : comme tous les arts, elles sont le produit d'une double causalité, psychique et socioculturelle, qui contraint le comparatiste à recourir pour

72 Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social*, Paris, Aubier, 1982.

73 Jean Delumeau, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

74 Jean-Louis Flandrin, *Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981 & *Histoire et ethnologie des repas*, Paris, Odile Jacob, 1999.

75 Robert Muchembled, *L'Orgasme et l'Occident. Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2005.

76 Voir Bernard Juillerat, *Penser l'imaginaire. Essais d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Payot, 2001.

77 Cf. Jean-Paul Valabrega, *Les Mythes, conteurs de l'inconscient*, Paris, Payot, 2001.

les analyser aux notions et concepts de la psychanalyse, de l'anthropologie et de la sociologie. En trois mots : de la cultural comparative literature.

Submetido em 21 de abril

Aceito em 20 de maio