

Psychanalyse et création littéraire

Psychanalyse et création littéraire entretiennent dans la pensée freudienne un rapport de fécondation réciproque qui ne va pas sans problème dès lors qu'on le conçoit en termes d'application de l'une à l'autre. La création littéraire, qu'elle soit pensée du côté de l'écrivain ou de celui de son lecteur, implique un dédoublement du sujet entre participation (aux émotions) et réflexivité, grâce à la médiation par le langage. Ce dédoublement vaut pour la psychanalyse, comprise comme : 1/ investigation de processus psychiques ordinairement inaccessibles, autrement dit inconscients, 2/ psychothérapie par la parole, ou 3/ science nouvelle du psychisme naissant de cette double expérience (Freud, 1923). La réflexivité analytique oscille quant à elle entre la simple conscience verbale et une métapsychologie qui se voudrait théorie du psychisme.

La relation entre littérature et psychanalyse pose ainsi l'épineuse question de l'articulation du singulier (la projection d'un sujet dans une œuvre) au général ou au collectif (la mise au jour de lois supposées régir l'appareil psychique). En toile de fond deux problèmes : la superposition d'une pensée de l'art et d'une psychologie intégrant l'inconscient, le contenu donné à la notion d'inconscient, notion fuyante, susceptible de s'enrichir d'acceptions diverses.

Freud a souligné à maintes reprises l'importance des œuvres d'art dans sa réflexion théorique qu'elles ont accompagnée comme ferment et terrain d'investigation parallèle à ses expériences de clinicien. Il retrouve et approfondit grâce aux œuvres littéraires des intuitions nées aussi de son autoanalyse. Il en va ainsi de la valeur exemplaire de la tragédie de Sophocle *Cédipe-Roi*, mentionnée dès 1897 dans la correspondance avec Fliess alors que le Complexe du même nom n'est théorisé qu'à partir de 1910. *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* (1906) applique au protagoniste Norbert Hanold la méthode de l'analyse formulée peu avant dans *L'Interprétation des rêves* (1900). L'essai débusque aussi dans la fascination de Norbert pour la statue de la jeune romaine l'image occultée de l'amie d'enfance enfin rendue visible grâce à l'espèce d'autoanalyse menée par le protagoniste à partir de ses visions du fantôme de Gradiva. Freud utilise ainsi l'œuvre littéraire pour donner corps grâce à elle à la théorie de l'« hallucination négative » entrevue dès 1890 dans un article sur l'hypnose et promise à un bel avenir dans la clinique analytique. L'investigation s'étend aux arts plastiques : peinture dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910), sculpture dans *Le Moïse de Michel Ange* (1914), sans qu'il soit toujours aisé de discerner la part de théorisation par l'œuvre et la part de psychanalyse déjà appliquée.

Quoi qu'il en soit, le va-et-vient entre psychanalyse et champ artistique implique une communauté du matériau psychique et une différence de regard séparant conscience esthétique et conscience théorique. L'artiste appréhende intuitivement ce que le théoricien dégage comme épure, grâce à lui.

Par ailleurs l'évolution de la théorie freudienne indiquée entre autres par le passage de la première topique à la seconde légitime la prétention de la psychanalyse à reformuler ce qui aurait été anticipé partiellement. Ainsi de la notion aristotélicienne de *catharsis*, que Freud rebaptise décharge pulsionnelle et analyse comme dédoublement du sujet permettant simultanément une intensification des émotions et une sécurisation affective (« Personnages psychopathiques à la scène », 1905). Dans le même sens, la théorie de l'inspiration et de la fureur apparaît comme une autre anticipation de l'implication de l'inconscient dans la création littéraire. La critique socratique du rhapsode, identifié à la figure d'Homère, dans *Ion* de Platon, marque la défiance du philosophe à l'égard de cette perte de soi, de cet abandon aux désordres intérieurs qui touchent aussi bien le poète que celui qui déclame ses vers. Sous des mots différents, ce sont déjà les effets de l'inconscient dans l'art littéraire qui fonderaient la défiance platonicienne vis-à-vis de la poésie.

De cette liberté freudienne vis-à-vis de la théorie découlent des propositions plus récentes de continuer à appliquer l'art littéraire à la psychanalyse (Rand et Torok, 1995 ; Bayard, 2004). Elles se fondent aussi sur 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 XX^e siècle qui voit fleurir diverses formes de psychose. Il est possible en ce sens de trouver d'autres germes de théorie chez des auteurs déjà visités 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 forcerait quelque peu le récit hoffmannien. Le thème de l'aveuglement renvoie aussi à un secret de famille inaccessible et qui empêche Nathanaël de voir la réalité (Rand et Torok, 1995). *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 remarquera seulement que cette nouvelle lecture retrouve déjà des propositions ailleurs élaborées autour de la théorie de la crypte (Abraham, 1978) et qu'elle cède toujours, comme le fit Freud, à la tentation d'esquisser, par écrit interposé, une psychanalyse de son auteur.

Y aurait-il autant de modélisations du psychisme que de grandes œuvres ? Ou quelques lois fondamentales et des combinaisons infiniment variées ? De cette seconde hypothèse découle la lecture de *Hamlet* comme variante de l'Œdipe dans *L'Interprétation des rêves*, une variante dont les inflexions seraient à rapporter à un contexte socioculturel différent. L'enjeu de cette alternative est de savoir si l'on peut superposer entièrement savoir littéraire et savoir psychologique, au point de lire dans chaque chef-d'œuvre une proposition psychologique nouvelle.

Cette question et celle de la psychanalyse appliquée à la littérature se posent aussi et de façon non moins aiguë au lecteur, amateur ou professionnel. L'œuvre de Freud fait en effet partie de la culture contemporaine ; s'appropriier le savoir né de la psychanalyse pour lire les textes, c'est sans doute s'immiscer au cœur du mécanisme créatif et retrouver les difficultés déjà signalées, augmentées de quelques autres.

Comment atteindre cet inconscient à l'œuvre en littérature et à qui le rapporter ? L'analogie entre la création et le rêve éveillé (« Le créateur littéraire et la fantaisie », 1908) a inspiré bien des méthodes d'approche. C'est par une attention flottante, comparable à celle de l'analyste face à l'analysant et à ses récits de rêve, que le lecteur a quelque chance d'atteindre des significations inconscientes. Il s'agit, à partir d'éléments dispersés par le travail esthétique, de retrouver un contenu latent, de faire apparaître, grâce au repérage des récurrences, des « métaphores obsédantes » (Mauron, 1963), de reconstituer par un balayage de la matière romanesque le type de *roman familial* (Bâtard œdipien ou Enfant trouvé précœdipien) vers lequel penche le plus l'imagination de l'écrivain (Robert, 1972). Le dialogue entre linguistique et psychanalyse (Jakobson, Lacan) a souligné la parenté entre composantes du travail de rêve (déplacement, condensation, figuration symbolique) et figures de rhétorique (métonymie, métaphore), renforçant l'assise théorique d'une écoute des textes susceptible d'inclure la détection d'intertextes latents. Autant dire que dans le rapport à l'œuvre littéraire se jouerait une variante du transfert, analogie à prendre toutefois avec quelque précaution tant il paraît difficile de superposer totalement la présence vivante de l'analysant auprès de l'analyste et le rapport du lecteur au texte de l'écrivain, définitivement absent, la visée de la cure et la visée esthétique.

L'autre question est par ailleurs de savoir à qui ou à quoi rapporter cet inconscient supposé hanter les textes. À l'auteur ? Au texte lui-même ? Au seul lecteur ? On aura reconnu une grande part du cheminement critique du xx^e siècle, parti de l'hégémonie traditionnelle de l'auteur pour aboutir au lecteur en passant par le texte comme entité autonome et suffisante, structuralisme oblige.

Les premières études, de Marie Bonaparte à Charles Mauron, adoptent en point de mire l'inconscient de l'auteur. Leur part la plus convaincante réside comme on l'a dit dans une nouvelle façon d'interroger les œuvres permettant de mettre au jour des significations latentes qui concernent l'auteur. La psychobiographie procède de même façon, parfois remarquable (Laplanche, 1961), en focalisant davantage son attention sur le cas clinique de l'auteur. Reste toujours le hiatus entre l'auteur comme personne dans la société et l'auteur à l'œuvre, celui que son œuvre invente et recrée. *L'inconscient du texte* (Bellemin-Noël, 1979) contourne avantageusement cette difficulté en focalisant l'attention sur la matière linguistique constitutive de l'œuvre littéraire. L'inconscient du texte est le corollaire de la « mort de l'auteur » (Barthes, 1968). Mais en développant son concept de textanalyse, le même Bellemin-Noël lui préfère ensuite celui d'un « travail inconscient du texte » : « lorsque je parle de travail inconscient du texte, je pense en même temps au travail qui *s'est effectué* pour arriver au texte que je lis, à celui qui *s'effectue* en moi durant que je lis et à celui qui *s'effectuera* lorsqu'un sujet, dont j'ignore tout, lira ce que j'en ai écrit » (Bellemin-Noël, 2002). Au détour de cette phrase se trouve indiquée et reconnue l'importance dans une psychanalyse correctement appliquée, du contre-texte du lecteur (Glaudes, 1990).

L'objection classiquement faite à cette psychanalyse appliquée à la littérature est qu'elle ferait toujours la même lecture de tous les textes jugés à l'aune de l'omniprésent complexe d'Œdipe, pilier de la métapsychologie freudienne, y trouvant en définitive ce qu'elle supposait au départ devoir y être. Outre que l'objection vaut sans doute pour n'importe quelle méthode d'analyse, il n'est pas interdit au lecteur, et les plus convainquants d'entre eux en attestent, de s'arrêter sur les moments où le texte semble mettre en difficulté la théorie. Par ailleurs, il convient sans doute mieux de parler de théories au pluriel, tant l'héritage freudien, chez ceux qui revendiquent une filiation, apparaît aujourd'hui diversifié, entre les

courants anglo-saxon (Klein, Bion, Winnicott), américain (Hartman et l'égopsychologie), français (de Lacan à la psychothérapie institutionnelle), entre autres. On peut ainsi hésiter selon le texte étudié entre différentes théories de l'art comme *réparation* : réparation de l'objet (Klein, 1967) ou réparation du sujet au détriment de l'objet (Chasseguet-Smirgel, 1971).

Si la critique d'inspiration analytique peut se prévaloir d'une relation intelligente contre les reproches de déduction mécanique, force est pourtant de constater les limites de la théorie freudienne de l'art que marque la notion de *sublimation*, présentée dans *Le Moi et le Ça* (1923) comme « transforma[tion de] la libido sexuelle dirigée vers l'objet en une libido narcissique », « posant à celle-ci des buts différents ». La sublimation est une notion ébauchée dès les premiers textes mais jamais achevée en concept (Ricœur, 1965), en dépit de l'intérêt de Freud pour l'art et notamment la littérature. S'il est fécond de savoir lire dans le texte la trace d'un désir inconscient adossé sans aucun doute à l'histoire infantile de tout sujet, il reste à comprendre comment ce mouvement régressif peut se combiner à la projection de l'art dans une entité supérieure, sociale et culturelle. Ce problème prend une place croissante dans les dernières œuvres de Freud qui s'attachent à la dimension anthropologique de la psychanalyse. Il a reçu chez ses continuateurs des compléments théoriques importants parmi lesquels on peut citer la triade lacanienne Réel/Imaginaire/ Symbolique et la théorie de l'art comme jeu développée par Winnicott (1971). Le concept winnicottien d'*aire transitionnelle* appliqué aux études littéraires (Picard, 1986) ouvre de nouveaux horizons en montrant comment le *jeu* littéraire intègre et dépasse le jeu d'enfant grâce aux effets multiples tirés d'un travail sur le langage. Sur le modèle du jeu freudien de la bobine aidant le jeune enfant à supporter la séparation d'avec sa mère par la conjugaison du geste et du mot, la littérature serait cette activité supérieure qui aide le sujet à continuer à affronter les épreuves de la condition humaine.

Dans cette perspective qui articule littérature et psychanalyse, le personnage et les personnes de la vie réelle ne sont plus tout à fait confondus, encore moins la personne de l'écrivain et ses doubles de papier : scripteur, énonciateur, voix...

En un sens, ces premières théorisations du jeu prolongent pourtant sans la contredire la notion de sublimation qui supposait déjà un ordre conquis sur le désordre d'une énergie latente. Elles confèrent au jeu littéraire une fonction réparatrice et intégratrice. Pourtant le jeu présente aussi un caractère déstructurant à relier sans doute à ce que Freud a approché sous la catégorie de *pulsion de mort*. L'artiste semble en effet bien souvent privilégier dans ses représentations le chaos, allant jusqu'à mettre en échec l'ordre conquis grâce à la cohérence de l'interprète. L'œuvre littéraire conserve alors son caractère déroutant, comme trace et/ou mise en forme d'un trouble psychique apparenté à la psychose.

Il ne s'agit plus de chercher à rassurer par l'interprétation mais de conquérir un équilibre, fût-il précaire, par l'accès à une verbalisation du désordre. Tel est le sens du travail mené dans le sillage de Jean Oury (*Création littéraire et schizophrénie*, 1989) par le courant de la psychothérapie institutionnelle, courant qui conduit à ne plus superposer totalement l'art comme moyen d'une thérapie, situé dans un contexte de cure, et l'art dans sa pleine dimension esthétique et socioculturelle.

Cette dimension esthétique de l'art, quant à elle, semble enfin requérir une acception plus large de l'inconscient, soit qu'on le conçoive dans le sillage de Jung comme *inconscient collectif*, soit qu'on l'appréhende avec Jacques Rancière comme *inconscient esthétique*. Si l'inconscient freudien paraît mieux accordé à la compréhension des désordres psychiques, prenant en compte l'histoire personnelle du sujet, le problème inconscient collectif que son inventeur voulait complémentaire de l'inconscient personnel freudien et présentait comme « inné », « universel », « plus ou moins le même partout chez tous les individus » (Jung, 1934), renvoie aussi à cette matière imaginaire dont nos histoires individuelles sont imprégnées. On peut en suivre de belles explorations chez Bachelard ou Gilbert Durand, dont l'apport aux études littéraires est indéniable. L'articulation de ces deux modalités de l'inconscient reste un des enjeux non résolus des études littéraires. Jacques Rancière de son côté explore dans « l'inconscient esthétique » le pendant de l'inconscient freudien. Si l'un réduit le non-sens apparent en symptôme d'une histoire, l'autre continue à faire valoir « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée » (Rancière, 2001, p. 57).

Alain Trouvé
Université de Reims Champagne-Ardenne

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 ; *id.*, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 2002. — CHASSEGUET-SMIRGEL Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971. — FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, [1900], Paris, PUF, 1967 ; *id.*, « Personnages psychopathiques à la scène », [1905-1906], *Résultats, Idées, Problèmes*, I, Paris, PUF, 1984, p. 123-129 ; *id.*, « Le Créateur

littéraire et la fantaisie » [1908], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919], Paris, Gallimard, 1985, p. 29-46 ; *id.*, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919], *op. cit.*, p. 209-263 ; *id.*, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, [1907], Paris, Gallimard, 1986 ; *id.*, « "Psychanalyse" et "Théorie de la libido" », [1923], *Résultats, Idées, Problèmes*, II, Paris, PUF, 1985, p. 51-77. — GLAUDES Pierre, *Contre-textes, essais de psychanalyse littéraire*, Toulouse, Ombres, 1990. — JUNG Carl Gustav, *L'Homme à la découverte de son âme*, [1928], Paris, Albin Michel, 1987. — KLEIN Mélanie, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1967. — LAPLANCHE Jean, *Hölderlin et la question du père*, Paris, PUF, 1961. — MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963. — MIJOLLA Alain de, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, 2 volumes. — OURY Jean, *Création littéraire et schizophrénie*, Paris, Galilée, 1989 ; PICARD Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986. — 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. — RICCEUR Paul, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965. — ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972. — TISSERON Serge, *Le psychisme à l'épreuve des générations*, Paris, Dunod, 1995. — TROUVÉ Alain, « Sur les traces de l'intertexte latent », in *La Lecture Littéraire*, n° 9, « Lecture et psychanalyse », Reims, CRIMEL, 2007, p. 163-177. — WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité – L'espace potentiel*, [1971], Paris, Gallimard, 1975.