



**HAL**  
open science

# Que peut la psychanalyse ? L'interprétation freudienne des textes littéraires

Christian Michel

► **To cite this version:**

Christian Michel. Que peut la psychanalyse ? L'interprétation freudienne des textes littéraires. Kimé. Philosophie en cours. L'En-dehors : Éloge et Variations. Consistances de la littérature, des arts, de la philosophie, p. 131-152, 2009. hal-04524130v2

**HAL Id: hal-04524130**

**<https://hal.science/hal-04524130v2>**

Submitted on 11 Apr 2024

**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.

# Que peut la psychanalyse ? L'interprétation freudienne des textes littéraires

Christian MICHEL  
Université de Picardie – Jules-Verne

On ne fait une psychanalyse du texte  
*réductrice* que parce qu'on a une  
connaissance *réduite* de la psychanalyse.  
Jean Bellemin-Noël

## Introduction

Dans *Psychanalyse et théorie de la libido* (1921), Freud définit la psychanalyse à la fois comme un « procédé pour l'investigation de processus psychiques, qui sinon sont à peine accessibles », comme une « méthode de traitement de troubles névrotiques qui se fonde sur cette investigation », et enfin comme une « série d'apercevances psychologiques acquises sur cette voie, qui croissent peu à peu en une nouvelle discipline scientifique »<sup>1</sup>.

L'objet de la psychanalyse, comme méthode, comme thérapeutique et comme « discipline scientifique », est l'appareil psychique – et ses manifestations, volontaires et involontaires. Symptômes, rêves, actes manqués, mots d'esprit mais aussi productions artistiques dessinent ainsi un *continuum* qui, du plus individuel au plus collectif, du plus commun au plus singulier, révoque en doute non seulement la distinction entre normal et pathologique, mais aussi entre gestes quotidiens et activités nobles, intellectuelles ou artistiques.

Rien de ce qui est humain n'est donc étranger à la psychanalyse, non pas tant en raison d'une hégémonique prétention, que par la nature même de son objet d'élection. Recourir à la théorie analytique pour interpréter les œuvres d'arts semble donc légitime, *a fortiori* quand la matière de l'œuvre rencontre, comme c'est le cas pour la littérature, celle du travail analytique : le langage, dans tous ses états.

La question ne se pose donc pas tant de la pertinence de sa mobilisation – considérée ici par principe comme acquise –, que de celle des modalités pratiques de son application. Que la

---

<sup>1</sup> S. Freud, *Psychanalyse et théorie de la libido* (1921), Œuvres Complètes de Freud-Psychanalyse (OCF-P), Paris, PUF, XVI, p. 181-208.

convocation de la psychanalyse soit légitime n'implique pas, en effet, que son usage soit nécessairement pertinent, ou significatif.

C'est donc une sorte de discours de la méthode que nous proposons ici : la description d'une démarche progressive et raisonnée qui lit les textes à la lumière de la psychanalyse, et qui s'efforce d'explicitier ses conditions de possibilité, de présenter les résultats auxquels elle permet d'atteindre et, enfin, de préciser le sens et l'usage de cette application. La réflexion sera croisée avec l'analyse filée d'un extrait du chapitre 5 d'*A Rebours* de Joris-Karl Huysmans, tant la réflexion théorique n'a de sens que par la pratique qui la fonde. Toutefois les dimensions volontairement restreintes de ce passage, choisi pour les commodités de l'analyse, ne permettront qu'une présentation en archipels de la méthode.

Précisons d'emblée ce que cette réflexion n'est pas.

Elle n'est pas, tout d'abord, une réflexion sur l'interprétation par Freud lui-même de la littérature, même si certains de ces textes seront à l'occasion évoqués. La finalité du propos de Freud n'est en effet jamais littéraire, mais toujours psychanalytique. La littérature est pour lui un moyen d'« appliquer » [*anzuwenden*]<sup>2</sup> certains acquis théoriques (comme, en 1907, dans *Délire et rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* ou dans les fameux *Essais de psychanalyse appliquée [Dichtung und Kunst]*, qui regroupent des articles écrits entre 1906 et 1923) ou d'y trouver la confirmation de développements en cours (ainsi des références régulières à Sophocle et à *Œdipe-roi*), mais elle n'est jamais une fin en soi, quelles que soient, par ailleurs, les qualités de son écriture – est-il nécessaire de rappeler qu'il reçoit le 6 août 1930 le *Goethe-Preis* pour son œuvre ? –, ou ses talents, indéniables, de lecteur ou de critique. Le recours aux textes n'est jamais pour lui qu'un détour, une référence marginale qui lui sert à cerner avec plus de précision son objet, et sa nature propre. L'interprétation freudienne des textes littéraires, sous titre de cette réflexion, doit donc s'entendre comme une interprétation des textes *avec* Freud, et non *par* Freud.

Ajoutons immédiatement que la perspective dans laquelle s'inscrit cette étude ne s'intéresse ni à la figure de l'écrivain, ni à celle du lecteur, qui sont, en raison du sujet de cette réflexion – l'interprétation littéraire des textes à lumière de la psychanalyse –, hors champ.

Mais cette exclusion est aussi la conséquence de réserves plus théoriques. Pour le dire rapidement, la psychanalyse de l'écrivain, et plus largement l'analyse de la création artistique, telle que l'illustrent les ouvrages de Charles Baudoin ou de Charles Mauron, aux titres emblématiques (*Psychanalyse de Victor Hugo*, 1943 ; *Psychanalyse de Mallarmé*, 1950), ne déplace pas seulement le foyer de l'analyse de l'œuvre vers la vie, ou la biographie, elles en fait le terme, et la raison ultime. Cette perspective ignore par ailleurs une règle pourtant

<sup>2</sup> « Essayons par exemple d'appliquer aux œuvres littéraires notre thèse précédemment avancée sur la relation de la fantaisie aux trois temps et au désir qui les traverse, et d'étudier par ce moyen les relations entre la vie de l'écrivain et ses créations » (« Le créateur littéraire et la fantaisie », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 45-46, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 45-46. « Versuchen wir etwa, unseren vorhin aufgestellten Satz von der Beziehung der Phantasie zu den drei Zeiten und zum durchlaufenden Wunsche auf die Werke der Dichter *anzuwenden* und die Beziehungen zwischen dem Leben des Dichters und seinen Schöpfungen mit dessen Hilfe zu studieren ». « Der Dichter und das Phantasieren », G. W. VIII, p. 221.

élémentaire. Si le texte de l'œuvre est identifié au *contenu manifeste* du rêve, alors comment accéder aux *pensées latentes*, si ce n'est par les associations du rêveur, en l'occurrence de l'écrivain, qui toujours manqueront, et ce même si Maury tente de lever l'obstacle par la technique, empruntée à celle des portraits de Galton évoquée par Freud dans l'*Interprétation du rêve* [*Die Traumdeutung*, 1899], de la superposition des textes pour en dégager des configurations stables et récurrentes, les fameuses « métaphores obsédantes ».

Enfin, la relation de la vie à l'œuvre est toujours conçue, de façon simpliste, comme l'encryptage d'un traumatisme : la mort de la sœur de Mallarmé, Maria, à 13 ans, quand celui-ci en a quinze ans ; la mort à 6 ans du frère aîné de Goethe, quand celui-ci en a 3, etc. Or cette notion de traumatisme méconnaît radicalement la notion freudienne et de traumatisme et d'après-coup, qui supposent plusieurs temps et au *moins deux événements*, et permettent d'échapper à cette définition simpliste du traumatisme comme événement fondateur que l'exégèse aurait pour mission de décrypter. Symétriquement, l'interprétation psychanalytique de la lecture et de ses effets induits sur le lecteur (analyse de l'émotion esthétique) tend trop rapidement à la réduire à la communication transparente de deux inconscients, en méconnaissant sa dimension essentiellement transférentielle.

## **Fantasmes originaires et phases de l'ontogenèse psychique**

La notion freudienne de fantasme est l'un des moyens privilégiés de fonder en raison l'interprétation psychanalytique des textes littéraires. Mise en mots et en phrases de motions pulsionnelles inconscientes, le fantasme prend la forme d'un scénario, d'un récit organisé – une « sorte de roman feuilleton »<sup>3</sup> –, qui articule des actants et des actions. En son principe, l'expression du fantasme est donc *narrative*.

Freud reconnaît en outre une place et une signification particulières à quatre configurations schématiques, les fantasmes originaires (*Urphantasien*). Ces fantasmes, dont Freud affirme l'universalité<sup>4</sup>, sont des « scénarios typiques », les causes formelles de réalisations singulières : les vies fantasmatiques individuelles. Ils sont une manière de réponse aux interrogations touchant à l'origine : origine de sa propre existence (fantasme de scène primitive, fantasme du sein [giron] maternel), origine de la sexualité (fantasme de séduction), origine de la différence des sexes (fantasme de castration)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, *Fantasmes originaires, fantasmes des origines, origine du fantasme*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1964/1985, p. 80-81.

<sup>4</sup> La dimension trans-individuelle des fantasmes originaires peut se comprendre sans recourir à l'hypothèse freudienne d'un héritage phylogénétique : ces quatre fantasmes correspondent à trois catastrophes élémentaires (René Thom) qui définissent *a priori* les formes d'évolution possible d'une configuration en fonction du nombre d'actants engagés.

<sup>5</sup> « Dans leur contenu même, dans leur thème (scène primitive, castration, séduction...), les fantasmes originaires indiquent [...] cette postulation rétroactive : ils se rapportent aux origines. Comme les mythes, ils prétendent apporter une représentation et une "solution" à ce qui, pour l'enfant, s'offre comme énigmes majeures ; ils dramatisent comme moments d'émergence, comme origine d'une histoire, ce qui apparaît au sujet comme une réalité d'une nature telle qu'elle exige une explication, une "théorie". » *Fantasmes des origines* : dans la scène primitive, c'est l'origine de l'individu qui se voit figurée ; dans les fantasmes de séduction, c'est l'origine, le surgissement, de la sexualité ; dans les fantasmes de castration, c'est l'origine de la différence des sexes »

Ces quatre fantasmes originaires peuvent être corrélés<sup>6</sup> aux différentes phases de l'ontogenèse psychique tels que Freud les distingue : narcissisme primaire, phase orale, phase sadique-anale, phase phallique. Ces phases articulent étroitement *moments du développement anatomique* du nourrisson puis de l'enfant, *relations avec les autres* – les figures parentales, puis les personnes de l'entourage proche – et *développement des catégories sensibles et intellectuelles* qui définissent autant de *représentations du monde*.

Cette corrélation pourtant n'est pas univoque. D'une part, parce que ces fantasmes originaires peuvent être associés à plusieurs phases différentes, et d'autre part parce qu'ils correspondent, plutôt qu'à une phase en propre, à des *moments de transition entre* les phases. Le fantasme du sein maternel (encore appelé, à une même époque, fantasme de vie dans le sein maternel<sup>7</sup>) peut ainsi être un fantasme d'union incestueuse à la mère ou un fantasme de restauration du narcissisme originaire. S'il est fantasme incestueux, alors il se situe à l'articulation de la phase phallique et de l'Œdipe, s'il est fantasme narcissique, alors il est à la transition entre narcissisme primaire et stade oral.

Corrélée avec les phases de développement de l'ontogenèse psychique, la notion de fantasme entre dans une relation d'homologie relativement satisfaisante avec la fiction, dans son expression la plus simple. Que sont en effet minimalement un roman, une pièce de théâtre ou un poème, si ce n'est une action mettant en relation des personnages dans un temps et un espace donnés, catégories qui sont aussi constitutives du fantasme élargi tel que nous venons de le définir ?

### **Retour amont : *A Rebours***

Appliquons cette hypothèse, pour commencer.

A la lecture du chapitre 5 de *A Rebours*, consacré à la description de deux tableaux de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*, un détail arrête :

Concentrée, les yeux fixés, semblable à une somnambule, [Salomé] ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une

---

(Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 67-68).

<sup>6</sup> « Enfin, une telle conception postulant, d'ailleurs en accord avec certaines formulations freudiennes, que “tout ce qui est conscient a eu un stade préliminaire inconscient” et que “le moi est une partie différenciée du ça”, on est nécessairement conduit à doubler toute opération mentale d'un fantasme sous-jacent, lui-même réductible par principe à l'expression élémentaire d'une visée pulsionnelle » (*Ibid.*, p. 86-87).

<sup>7</sup> Freud hésite entre deux dénominations : « fantasme du corps maternel » (*Mutterleibphantasie*, Sigmund FREUD, « Aus der Geschichte einer infantilen Neurose » (1918), *G. W.*, 12, p. 136, « Extrait de l'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups) », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1954, p. 403.) ou « fantasme de vivre dans le corps maternel » (*Phantasie vom Leben im Mutterleib*, Sigmund FREUD, « Das Unheimliche » (1919), *G. W.*, 12, p. 257 ; « L'inquiétante étrangeté », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 250). Cette hésitation peut se comprendre comme l'indice d'une oscillation quant au nombre d'actants engagés : le fantasme de vivre dans le corps maternel suppose l'abolition de la distinction entre mère et enfant – au-delà du vœu incestueux de l'union sexuelle avec la mère – et donc la restauration de l'indifférenciation originelle (narcissisme primaire). Il n'y a plus alors deux actants, mais un seul, le corps de la mère, comme l'indique la formulation *Mutterleibphantasie*, « fantasme du corps maternel ».

terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange. (143)

Hermaphrodite ou eunuque ? La distinction est de taille. L'indécision n'oppose pas en outre deux sexes, mais condense sur une figure, un sexe en excès et l'absence de tout sexe. L'excès : deux sexes au lieu d'un (l'hermaphrodite) ; l'absence : pas – plus – de sexe (l'eunuque). Mais la fin de la phrase tranche, ignorant la contradiction : « mamelle de châtré ». Eunuque donc. Un second personnage entre alors en scène, Salomé, qui est une figure en miroir du bourreau. A la mamelle de châtré, qui « pend », du bourreau font écho les « bouts de seins » de Salomé, qui « se dressent », elle qui est la « déité symbolique de l'indestructible luxure [...] élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ». L'ouverture du chapitre oppose donc un personnage d'eunuque et une figure dont les caractéristiques (« dressé », « raidit », « durcit ») sont celles du *phallos* antique – littéralement « gonflé ».

La suite du passage confirme cette interprétation. L'hésitation initiale fait en effet retour, déplacée sur un détail : la fleur de lotus que Salomé brandit, dans le tableau de Moreau, en guise de sceptre. Des Esseintes s'interroge : « [...] représentait-il l'allégorie de la fécondité, le mythe Hindou de la vie » ? Ou bien fait-il écho aux « rites de la vieille Egypte », au cours desquels on insère les « chastes pétales de la divine fleur » dans les « parties sexuelles de la morte » pour les purifier ? Le lotus représente donc, en Inde, par métaphore, le phallus. Il renvoie aussi, par métonymie, en « vieille Egypte », à la castration.

Transposons. Ce passage met en scène une alternative pré-oedipienne – châtré ou phallique –, qui est en deçà de la différence des sexes, post-oedipienne, elle. Elle ne reconnaît pas positivement deux sexes, ou deux genres – un sexe masculin et un sexe féminin –, mais la présence, ou l'absence d'un seul sexe : le phallus, qui ne saurait se confondre avec l'organe génital mâle, comme une connaissance approximative de la pensée freudienne le prétend parfois.

La notion de phallus est à l'articulation du somatique, du psychique et du symbolique, la phase phallique définissant en outre un premier mode de connaissance conceptuelle, celui de la *logique binaire* (0/1 – absence ou présence du phallus). Le phallus est tout d'abord symbole de jouissance, car il représente cette partie *érectile* du corps (pénis, clitoris) qui procure à l'enfant, garçon comme fille, le plus grand plaisir. A cet égard, le phallus est bien plus *érection* que *sexe*, a fortiori *sexe masculin* – comme l'indiquent d'ailleurs ses figurations les plus abstraites. Il est aussi symbole de complétude, que l'association hermaphrodite des deux sexes dit, car le phallus ne saurait souffrir aucune entame – comme la mère pré-oedipienne ne peut manquer de ce pénis que l'enfant lui prête. Corrélativement, les mères phalliques possèdent le pouvoir d'engendrer seules, la co-présence hermaphrodite des deux sexes l'indique de nouveau, même si l'image, juste fantasmatiquement, est fautive biologiquement – les hermaphrodites sont stériles. Cette puissance d'engendrement – d'auto-engendrement – explique que les figures phalliques, comme les grandes déesses mères (Cybèle, Déméter, Kali, la Vierge Marie, etc.), soient aussi des figures de la fécondité et de la fertilité, voire de la

prodigalité. Elles ignorent en outre la différence entre la vie et la mort, qui sont régulièrement identifiées (ainsi de la parabole biblique « Si le grain ne meurt... »<sup>8</sup> : le grain doit être enterré – mourir – pour donner naissance à une nouvelle récolte – renaître). L'irréversibilité du temps n'est pas plus reconnue, puisque mourir égale (re)naître, finir égale commencer. Le phallus est enfin symbole de toute-puissance car il dénie, par son érection stable et durable – impossible –, la soumission des humains au temps. Les figures phalliques ne donc sont ni masculines, ni féminines, elles sont, par définition *inhumaines* – ou *surhumaines*. Des Esseintes l'indique aussi, pour qui Salomé est « surhumaine et étrange ».

## Élucidation

L'analyse reconnaît donc, dans un premier temps, que la caractérisation des deux personnages ressortit à la logique de la phase phallique, et que ce passage met en scène deux fantasmes symétriques et complémentaires : le fantasme de castration et celui de femme phallique. Le fantasme de castration n'a en effet de sens que par relation avec celui de mère phallique, qui est premier : si les fils ou les filles sont châtrés, c'est que la mère est phallique. L'interprétation doit donc être exhaustive : la reconnaissance de la mise en scène d'un fantasme ne peut faire l'économie de l'identification de son fantasme symétrique.

Dans un temps second, la reconnaissance du fantasme, qui définit les *relations entre les personnages* et prend la forme d'un schéma actantiel<sup>9</sup>, doit être complétée par l'examen de la vision du monde que la notion de phase ontogénétique implique, et qui engage cette fois une *représentation de l'espace et du temps*.

L'espace selon la phase phallique est ainsi, dans *A Rebours*, un espace de la verticalité, de la démesure et du gigantisme. Le palais d'Hérode, tel que le décrit des Esseintes, est comparé à la fois à une « basilique » et à une « cathédrale »<sup>10</sup>, couverte d'« innombrables voûtes qui jaillissait de piliers trapus », qui conjugue élévation, profusion et jaillissement. Quant à Gustave Moreau, il est, toujours selon des Esseintes, « sans ascendant véritable, sans descendants possibles » et demeure, dans l'art contemporain, « unique » : « sa filiation, des Esseintes la suivait à peine; çà et là, de vagues souvenirs de Mantegna et de Jacopo de Barbarj ; çà et là, de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix; mais l'influence de ces maîtres restait, en somme, imperceptible : la vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne ». Sans ascendant, ni maîtres, Moreau est une autre figure,

---

<sup>8</sup> Jean, 12.24 : « En vérité, en vérité, je vous le dis, si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit ».

<sup>9</sup> « “Un père séduit une fille”, telle serait par exemple la formule résumée du fantasme de séduction. La marque du processus primaire n'est pas ici l'absence d'organisation, comme on le dit parfois, mais ce caractère particulier de la structure : elle est un scénario à entrée multiples, dans lequel rien ne dit que le sujet trouvera d'emblée sa place dans le terme *fille* ; on peut le voir se fixer aussi bien en *père* ou même en *séduit*. » (Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 82).

<sup>10</sup> Les cathédrales, emblèmes de la démesure architecturale et de l'infatuation humaine, sont dédiées à la Vierge (Notre-Dame) – qui enfante seule.

artiste et romantique, de l'auto-engendrement et de l'ignorance de la succession des générations.

Précisons enfin que la pertinence de l'interprétation psychanalytique ne saurait être le fait d'une application locale et ponctuelle, mais bien globale. Elle doit se développer à la dimension de la scène, voire de l'œuvre dans son entier, et être à la fois prolongée, confirmée et renforcée par d'autres éléments et d'autres analyses – *surdéterminée*, dirait Freud. Comme toute analyse ou interprétation, sa pertinence est fonction de sa cohérence interne, mais aussi de ses dimensions – de son *ambition*.

Dans ce chapitre, l'interprétation psychanalytique de la scène de la danse de Salomé entre ainsi en écho avec deux autres passages, qu'elle permet de comprendre et qui en confirment la cohérence. La référence à la phase phallique permet ainsi de comprendre que ce cadavre, dont des Esseintes évoque l'embaumement et dont on « incise » le « flanc »<sup>11</sup>, soit un cadavre de *femme*, mais aussi que Salomé soit comparée à une « plaie impure » ou au « Vase souillé ». Ces associations proposent une manière de généalogie du sexe féminin, conforme aux théories sexuelles infantiles de la phase phallique. Si le phallus manque, c'est qu'il a été retranché, coupé, amputé, et le sexe est donc « plaie ». Et puisque cet organe essentiel y manque, il ne saurait être aimable, ce qui se dit selon des catégories de la souillure ou de l'impureté.

L'interprétation psychanalytique a donc tout d'abord une fonction d'*élucidation*. Mais elle ne conduit pas pour autant à imposer à ces épisodes un sens extrinsèque : elle permet de donner sens et intelligibilité à ce qui resterait sinon énigmatique ou confus – ou tout simplement insignifiant. Sans référence à la phase phallique, l'hésitation qui ouvre le chapitre 5 (« eunuque » ou « hermaphrodite ») resterait inaperçue. Quant aux relations que *A Rebours* noue entre Salomé et le bourreau, elles seraient incompréhensibles, notamment parce que cette scène déjoue l'horizon d'attente induit par le contexte – la danse lascive d'une jeune femme devant un parterre d'hommes aux sens excités –, en renversant les sèmes des figures mises en regard : à la figure masculine, mais châtrée, de l'esclave répond la figure féminine de Salomé, « femme ardente » peut-être, mais femme phallique surtout.

Cette démarche porte en effet attention, selon un principe qui régit aussi l'article que Freud a consacré à Goethe en 1927, « Un souvenir d'enfance dans *Fiction et vérité* », aux éléments marginaux, aux détails, aux indices apparemment insignifiants que l'analyse pourrait être tentée de négliger<sup>12</sup>. Le décentrement du regard qu'induit la lecture analytique permet ainsi de reconnaître que ce qui est nodal dans une scène peut n'être indiqué que par des détails, que la scène ou l'épisode comme la scène du rêve sont, selon le mot de Freud, autrement « centrés » [*zentriert*].

---

<sup>11</sup> « [...] peut-être s'était-il souvenu des rites de la vieille Egypte, des cérémonies sépulcrales de l'embaumement, alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec les aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entrailles par l'incision pratiquée dans le flanc gauche, puis avant de lui dorer les ongles et les dents, avant de l'enduire de bitumes et d'essences, lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur ».

<sup>12</sup> Voir aussi « Le Moïse de Michel-Ange », II, p. 102-103 ; G. W., 14, II, 185.

Le recours à la référence psychanalytique permet donc, tout d'abord, un gain d'intelligibilité, conséquence de la fonction heuristique de la psychanalyse. Mais ce n'est pas tout. La référence aux fantasmes originaires et aux phases de l'ontogenèse psychique permet de reconnaître dans la diversité des scénarios, potentiellement infinis, de la littérature un nombre limité de schémas typiques et de définir leur unité profonde. Son pouvoir est donc non seulement *analytique*, mais aussi *synthétique* – ou mieux *typologique*.

Mais cette capacité de réduction idéalisante, c'est-à-dire de réduction du multiple au singulier, et du complexe au simple, a son envers, reconnu très tôt par Charles Baudoin : sa monotonie. Ainsi, selon lui, « des milliers d'œuvres exprime[raient], au fond, la même chose (l'Œdipe) ». Marthe Robert ne dit pas autre chose quand elle affirme, à propos du roman, que « à strictement parler il n'y a que deux façons de faire un roman : celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l'attaquant de front ; et celle de l'Enfant trouvé qui, faute de connaissance et de moyens d'actions, esquive le combat par la fuite et la bouderie » (*Roman des origines et origines du roman*, 1972). Cela est certes strict, mais aussi passablement aride : le roman mondial réduit à deux formes seulement... La puissance d'abstraction qui est celle de la psychanalyse a donc pour conséquence d'éroder les textes de leur chair littéraire. A trop embrasser, ou à embrasser trop largement, la lecture psychanalytique se condamne inévitablement à mal êtreindre, et échouer à cerner ce qui fait la singularité littéraire de son objet.

## Déplacement

L'analyse peut – doit – donc se déplacer du contenu des fantasmes aux modalités de leur expression. Selon une exigence métapsychologique spécifiquement freudienne, le point de vue descriptif – *topique* – doit céder la place à un point de vue morpho-dynamique, qui considère que les formes sont les produits d'un conflit. Cet élargissement du point de vue implique que la psychanalyse ne soit plus seulement envisagée comme un répertoire de fantasmes, mais aussi comme un moyen d'investigation de leur expression spécifiquement narrative, ainsi que des modes de pensée qui la sous-tendent.

Ce changement de point de vue est rendu possible par la nature même, de nouveau, du fantasme, qui est trans-topique. Configuration organisée et stable, cohérente et ignorant la contradiction (*widerspruchsfrei*), le fantasme se laisse difficilement distinguer des formations conscientes. « [Les fantasmes] appartiennent donc qualitativement au système [Préconscient] ». Mais ils relèvent « en fait [*faktisch*] de l'inconscient », de son énergétique et de sa dynamique, car ils sont la mise en forme de motions pulsionnelles inconscientes<sup>13</sup>. L'interprétation psychanalytique des contenus de la fiction – personnages, action, espace, temps – conduit donc l'analyse à s'intéresser, dans un second temps, à la forme narrative de leur expression. La lecture se déplace alors d'une analyse de contenus (thèmes, motifs,

---

<sup>13</sup> Sigmund FREUD, « Das Unbewußte », 1915, *G.W.*, X, p. 289, « L'inconscient », *Métapsychologie*, p. 101.

figures) à une analyse formelle – mieux, elle s’efforce de préciser les formes que prennent ces contenus.

Selon Freud, la castration n’est jamais élaborée, ni surmontée, même si elle est aperçue. Les craintes de castration, qui sont des représentations inacceptables et insupportables, ne peuvent faire l’objet que d’un *refoulement*, d’un *rejet* ou d’un *déni*, qui signent trois positions psychiques distinctes : *névrose*, *psychose* ou *perversion*. L’analyse a reconnu dans ce passage la mise en scène d’un fantasme de castration, quel mécanisme de défense est alors mobilisé pour repousser ces représentations insupportables, « inquiétantes », selon des Esseintes ?

Le lotus que brandit Salomé est un objet ambivalent, nous l’avons vu, puisqu’il renvoie par deux associations distinctes, à la fois à la castration et au phallus. L’étroite association des deux termes de l’alternative se retrouve aussi dans la description de l’aquarelle, *L’Apparition*, qui décrit l’érection de la tête *décapitée* de saint Jean-Baptiste. Deux affirmations antagonistes et inconciliables coexistent systématiquement dans le regard que des Esseintes porte sur Salomé : Oui, Salomé est phallique/Non, Salomé est castrée. Cette assertion paradoxale, par laquelle la castration est simultanément affirmée et niée, est caractéristique du *déni* (*Verleugnung*) et de la *perversion*, dans sa forme *fétichiste*.

Le fétichisme est une position psychique perverse fondée sur la reconnaissance *et* le refus de reconnaître la réalité d’une perception – celle de l’absence de phallus de la mère. Le fétichisme est donc corrélatif d’un clivage du moi (*Ichspaltung*). Stupéfait par l’absence de pénis de la mère, le fétichiste dénie sa perception. Mais elle ne reste pas sans effet : un fétiche est inventé et érigé comme le substitut du phallus de la mère. Il vaut comme « signe d’un triomphe sur la menace de castration et [comme] une protection contre cette menace »<sup>14</sup>. Mais son éléction est aussi le signe de la reconnaissance de la castration, puisqu’il ne vaut que comme *substitut*. « Quelque chose d’autre a pris sa place », dit Freud<sup>15</sup>. Le phallus est donc présent, sous la forme du fétiche, *et* absent, puisque le fétiche ne vaut que comme substitut.

Dans certains cas très subtils, « c’est dans la construction même du fétiche qu’aussi bien le déni [*Verleugnung*] que l’affirmation [*Behauptung*] de la castration ont trouvé accès »<sup>16</sup>. Ainsi du coupeur de nattes. « Son acte concilie les deux affirmations incompatibles [*Seine Handlung vereinigt in sich die beiden miteinander unverträglichen Behauptungen*] : la femme a conservé le pénis (présence des nattes) et le père a châtré la femme (nattes coupées) »<sup>17</sup>. Le déni implique donc l’ignorance de la contradiction.

Dans *A Rebours*, le regard – subtil – de des Esseintes isole dans l’aquarelle intitulée *L’Apparition* un nouvel objet :

<sup>14</sup> Sigmund FREUD, « Fetischismus » (1927), *G. W.*, XIV, p. 313 ; « Fétichisme », *La vie sexuelle*, p. 135.

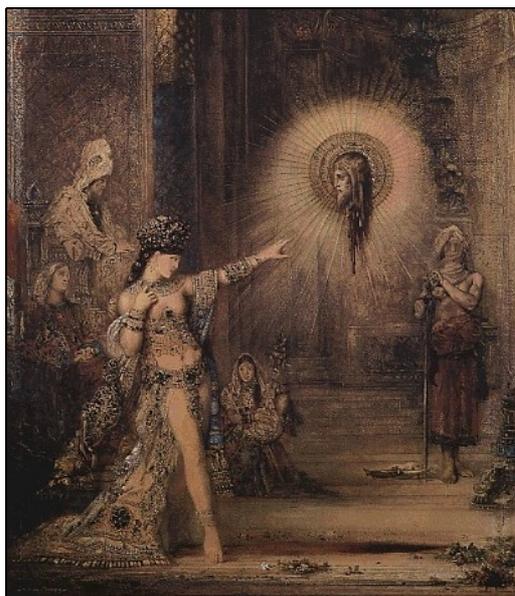
<sup>15</sup> « Dans ce psychisme, la femme possède bien un pénis, mais ce pénis n’est plus celui qu’il était avant. Quelque chose d’autre a pris sa place [*Etwas anderes ist an seine Stelle getreten*], a été désigné, pour ainsi dire, comme substitut [*zu seinem Ersatz ernannt worden*] et est devenu l’héritier de l’intérêt [*und ist nun der Erbe des Interesses*] qui lui avait été porté auparavant » (p. 313 ; p. 135).

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 316 ; p. 137.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 317 ; p. 137-138.

Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont coulé ; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides ; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins ; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes.

Dans le tableau de Moreau, qui rencontre le questionnement de des Esseintes, cette pendeloque figure sur le mode du déni ce dont Salomé est censée être à la fois pourvue *et* privée. Elle masque le sexe de Salomé, et donc la différence des sexes, mais sa forme et transparente, et sa signification phallique explicite.



Mais la postulation inverse est aussi représentée plastiquement, dans l'association de la tête tranchée de saint Jean-Baptiste et de Salomé, qui pointe une communauté de destin. La flaque de sang qui s'élargit au sol, composée des gouttes ruisselantes du chef du saint ne s'étend pas en effet symétriquement de part et d'autre de la verticale de leur point de chute<sup>18</sup>. Alors que le sol est parfaitement plan, la flaque de sang s'étend plus à gauche qu'à droite, jusqu'entre les jambes de Salomé, sous sa traîne. A la décollation du saint fait donc écho la castration figurée de Salomé.

Dans le texte de Huysmans, c'est l'expression « gigantesque pendeloque » qui dit le déni : si l'adjectif « gigantesque » énonce la démesure phallique et le grossissement qui fait la singularité du *phallos*<sup>19</sup>, la « pendeloque » renvoie, elle, à la castration. Par association tout d'abord, puisqu'elle rappelle la « mamelle de châtré » du bourreau qui, on s'en souvient, « pend » ; par polysémie interne au mot ensuite, où l'on entend le mot « loque », soit un vêtement en lambeaux, déchiré ou déchiqueté.

<sup>18</sup> En revanche, dans les variantes et études préparatoires, la flaque de sang s'étend bien symétriquement.

<sup>19</sup> Rappelons que le lotus brandi par Salomé est « grand ».

## « Le travail du rêve ne pense pas »

A l'analyse des contenus fantasmatiques de la fiction a donc succédé une analyse du mécanisme de défense mobilisé pour reconnaître et méconnaître, dans le même temps, la réalité d'une représentation impossible. Mais l'analyse doit encore franchir une étape et s'efforcer de préciser la nature des processus de pensée inconscients – primaires – sous-jacents à l'expression des fantasmes, et les relations logiques qu'ils permettent d'exprimer (consécution, causalité, similitude).

Processus primaire et secondaire désignent en effet non seulement deux modes de circulation de l'énergie psychique sexuelle (libido), mais aussi deux modes de pensée différents. En processus primaire, l'énergie circule librement d'une représentation à une autre, et la contradiction est ignorée. Elle s'écoule sans entraves et tend vers une décharge immédiate et complète (principe de plaisir). En processus secondaire, la décharge est ajournée, la satisfaction différée (principe de réalité). L'énergie psychique, liée, investit de manière stable les représentations (pensée rationnelle). Les processus psychiques inconscients sont primaires, les processus préconscients et conscients, secondaires. Les mécanismes caractéristiques du processus primaire sont au nombre de quatre, condensation (*Verdichtung*), déplacement (*Verschiebung*), prise en considération de la figurabilité (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*) et élaboration secondaire (*sekundäre Bearbeitung*).

Si le processus primaire définit un mode de pensée, qui déroge à la rationalité classique, comment comprendre alors que Freud affirme, dans *L'Interprétation du rêve*, que le « travail du rêve ne pense pas » ? Le *travail* du rêve ne pense pas, car il ne fait que transformer (*umzuformen*), c'est-à-dire travestir, traduire dans la langue du rêve les souhaits inconscients<sup>20</sup>. Il n'entre pas en jeu dans la production des pensées du rêve, sur laquelle il n'a aucune influence. Mais si le travail du rêve ne pense pas, le rêve pense, lui. Il est même, dit Freud, la pensée continuée sous une autre forme, inconsciente :

Le rêve n'est, au fond, rien d'autre qu'une forme particulière de notre pensée, qui est rendue possible par les conditions propres à l'état de sommeil.<sup>21</sup>

Si le processus primaire est un mode de pensée, que pense-t-il ? Il est la pensée du narcissisme primaire, qui ignore toute séparation, toute limitation, toute discontinuité. Elle ignore tout d'abord la temporalité chronologique : dans la pensée inconsciente, des époques révolues, des strates temporelles éloignées les unes des autres, qui sont toutes au présent, peuvent ainsi coexister sans contradiction. Cette ignorance de la temporalité chronologique ne favorise pas l'expression des relations logiques, qui sont présentées, comme dans le rêve, sous la forme de la « simultanété »<sup>22</sup>. Certaines relations logiques privilégiées peuvent néanmoins être exprimées : la *consécution* et la *causalité*. Ainsi le rapprochement de deux éléments est

<sup>20</sup> « [Die Traumarbeit] denkt, rechnet, urteilt überhaupt nicht, sondern sie beschränkt sich darauf umzuformen. » ; « [Le travail du rêve] ne pense pas, ne calcule pas, ne juge pas, mais il se contente de transformer. » (p. 413 ; p. 432).

<sup>21</sup> « Der Traum ist im Grunde nichts anderes als eine besondere Form unseres Denkens, die durch die Bedingungen des Schlafzustandes ermöglicht wird. » (p. 413 ; p. 431).

dans le rêve le mode d'expression d'un « rapport particulièrement étroit » entre les pensées du rêve correspondantes<sup>23</sup>. La forme temporelle de la juxtaposition, la *succession*, permet, elle, d'exprimer les relations causales<sup>24</sup>. Freud isole une seconde forme de juxtaposition qui a également valeur de relation causale, la transformation d'une image en une autre<sup>25</sup>. L'expression logique de la similitude, note Freud, est d'ailleurs celle qui dispose, dans le rêve, du plus grand nombre de moyens :

Une seule des relations logiques est largement favorisée par le mécanisme de la formation du rêve. C'est la relation de ressemblance, de la concordance, du contact, le " d e m ê m e q u e ", qui peut être représentée dans le rêve avec des moyens multiples, ce qui n'est le cas d'aucune autre relation. [...]. La tendance à la condensation vient ici aider l'expression de la relation de ressemblance.<sup>26</sup>

Cette fois, ce sont les articulations narratives, et l'analyse de la composition, qui sont les points d'application privilégiés de cette démarche, mais aussi toutes les formes logiques qui régissent l'articulation des éléments textuels.

L'ultime étape de l'interprétation suppose donc un retour au texte, selon un mouvement symétrique de transposition. À la transposition psychanalytique du texte doit succéder la transposition littéraire de la transposition psychanalytique. À la différence de la psychocritique, l'interprétation psychanalytique ne saurait être une fin en soi, sous peine de déroger à sa condition première, qui est de proposer une interprétation littéraire. Le recours à la psychanalyse est un détour, qui permet un éclairage nouveau, ou différent, mais qui suppose, pour que le trajet se close, un retour vers le texte.

Si la phase phallique définit une vision du monde et un premier mode de pensée conceptuelle, il convient de préciser aussi quelle forme de pensée, quelle esthétique et quelle écriture en sont, dans *A Rebours*, le support et l'expression. Revenons sur l'expression « gigantesque pendeloque », qui distribue les deux affirmations antagonistes sur l'adjectif (« gigantesque ») et le substantif (« pendeloque »). Elle s'entend aussi, selon la logique du

---

<sup>22</sup> « [Der Traum] gibt logischen Zusammenhang wider als Gleichzeitigkeit [...] » ; « [Le rêve] rend l'enchaînement logique par la simultanéité [...] » (p. 262 ; p. 271).

<sup>23</sup> « Sooft [der Traum] zwei Elemente nahe beieinander zeigt, bürgt er für einen besonders innigen Zusammenhang zwischen ihren Entsprechenden in den Traumgedanken. [...]. Demzufolge bilden sich die Traumkombinationen nicht aus beliebigen, völlig disparaten Bestandteilen des Traummaterials, sondern aus solchen, die auch in den Traumgedanken in innigerem Zusammenhange stehen. Chaque fois que [le rêve] montre deux éléments proches l'un de l'autre, il garantit par là même qu'il y a un rapport particulièrement étroit entre ce qui leur correspond dans les pensées du rêve. [...]. Ainsi les combinaisons du rêve ne se forment pas à partir d'éléments quelconques et parfaitement disparates du matériel du rêve, mais à partir de ceux qui, dans les pensées du rêve, se trouvent aussi dans un rapport particulièrement étroit. » (p. 262 ; p. 271).

<sup>24</sup> Ainsi de la succession du « rêve prologue » (*Vor Traum*) et du « rêve principal » (*Haupt Traum*) qui sont comme la « proposition subordonnée » (*Nebensatz*) et la « proposition principale » (*Hauptsatz*) d'une seule et même phrase qui exprimerait : « puisque telle chose était ainsi, alors telle autre devait arriver ». (p. 263 ; p. 271)

<sup>25</sup> « Die andere Darstellungsweise des Kausalverhältnisses findet Anwendung bei minder umfangreichem Material und besteht darin, daß ein Bild im Traume, sei es einer Person oder einer Sache, sich in ein anderes verwandelt. » ; « L'autre manière de représenter la relation causale utilise un matériel moins étendu et consiste dans le fait qu'une image dans le rêve, que ce soit une personne ou une chose, se transforme en une autre. (p. 264 ; p. 272)

<sup>26</sup> « Einer einzigen unter den logischen Relationen kommt der Mechanismus der Traumbildung im höchsten Ausmaße zugute. Es ist die Relation der Ähnlichkeit, Übereinstimmung, Berührung, das " G l e i c h w i e ", die im Traume wie keine andere mit mannigfachen Mitteln dargestellt werden kann. (p. 266-267 ; p. 275)

processus primaire, ainsi : « ce qui pend est en loques ». Ou plutôt, « ce qui pend est gigantesque »/« ce qui pend est en loques ».

Si la forme logique du déni est l'ignorance de la contradiction et le paradoxe, quelle en serait la forme stylistique ? L'*oxymore*, alliance de termes contradictoires, mais qui exprime, à la différence de l'antithèse, une « contradiction paradisiaquement assumée »<sup>27</sup>. Et les oxymores sont nombreuses dans ce chapitre, qui servent à désigner respectivement Salomé, Moreau et l'émotion de des Esseintes face à la femme assassine : « beauté maudite » et « grande fleur vénérienne », ou encore, sous une forme dépliée syntaxiquement, mais oxymorique dans le principe : « Elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise » ; « païen mystique » (Moreau) ; « attirantes abjections de la débauche » et « stupres divins » pour ce qui se joue dans le tableau, et sa contemplation.

Cette logique préside aussi à l'écriture du chapitre. Notons tout d'abord que la rêverie de des Esseintes est une vaste expansion du récit biblique, qu'il cite et qui se résume à quelques lignes. Mais cette expansion associe étroitement deux mouvements, antagonistes, de nouveau : la *fragmentation* et l'*accumulation*, l'un niant l'autre.

*Fragmentation*, d'une part, dont les motifs centraux et récurrents de la mosaïque et de la marqueterie sont l'emblème<sup>28</sup>, et la multiplication des incises qui hachent et distendent les phrases, le moyen<sup>29</sup>. *Accumulation*, d'autre part, qui prend la forme de l'énumération – de la multiplication des énumérations – et des variations et balancements synonymiques<sup>30</sup>, caractéristiques du style de Huysmans, mais qui connaissent ici une forme d'apothéose, ou d'excès :

Elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

Enfin, le regard même que des Esseintes porte sur les tableaux de Gustave Moreau est porté par le déni, non plus en raison des figures qu'il y reconnaît, mais par son mouvement même, qui *isole* un détail, le sceptre en forme de lotus, dont il va suivre le destin dans l'aquarelle. Or, ce regard par lequel des Esseintes détaille le lotus retrouve les deux postulats de l'alternative phallique. *Détailler*, c'est à la fois découper, séparer, abstraire de

<sup>27</sup> « L. Cellier a bien analysé la différence entre ces deux figures du point de vue de leur éthos : contradiction tragiquement proclamée pour l'antithèse, paradisiaquement assumée pour l'oxymore ». Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Seuil, « Points », p. 120.

<sup>28</sup> « Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une *mosaïque* cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse. « [...] des arabesques partaient de losanges en lazuli, filaient tout le long des coupes où, sur des *marqueteries* ne nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme. »

<sup>29</sup> « Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement, sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes. »

<sup>30</sup> « [...] incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine » ; « [...] de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or », etc.

son contexte un élément, et lui faire subir un changement d'échelle. Ce qui n'était qu'une petite chose, un rien insignifiant, un détail, est détaché de son contexte pour atteindre à la dimension quasi cinématographique de gros plan. Le saut quantitatif (le changement d'échelle) ne se laisse pas séparer d'un saut qualitatif, comme le précise Deleuze dans *l'Image-mouvement (cinéma I)* : la partie découpée atteint à la dimension autonome d'un tout.

Comme Balazs le montrait déjà très précisément, le gros-plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées temporelles, c'est-à-dire qu'il l'élève à l'état d'Entité. Le gros-plan n'est pas un grossissement et, s'il implique un changement de dimension, c'est un changement absolu, qui cesse d'être translation pour devenir expression.<sup>31</sup>

La lecture psychanalytique des textes s'efforce donc de définir la forme spécifiquement *littéraire* selon laquelle s'expriment, selon les textes, selon les époques et selon les genres, les mécanismes caractéristiques des processus inconscients. Elle implique donc, à chaque fois et pour chaque forme, genre ou écriture spécifiques, une analyse et une transposition spécifiques, car de même qu'il n'y a pas de symbolisme universel, il ne saurait y avoir d'équivalence stable entre tel mécanisme ou processus et telle forme stylistique ou narrative. Deux voies privilégiées s'ouvrent en effet : la première s'efforce d'identifier des équivalents stylistique des mécanismes du processus primaire, voie tentante mais périlleuse, car la dimension des mécanismes primaires excède celle des figures de style<sup>32</sup> ; la seconde est narratologique et se fonde sur l'étude du lien entre les formes narratives et les mécanismes des processus inconscients, qui sont d'un niveau de complexité équivalents, puisque leur dimension est indissolublement logique et temporelle (chrono-logique), mais aussi sémantique.

Au processus secondaire et à la circulation réglée du sens, la lecture psychanalytique des textes littéraires privilégie ainsi la polysémie contradictoire de l'association libre. Elle affirme la puissance de vie et de liberté d'une pensée et d'une langue qui ignorent, non pas toute logique, mais la seule logique, rationnelle et prétendument aristotélicienne, du processus secondaire.

## Conclusion

« Que peut la psychanalyse ? » interrogeai-je en titre. Bien peu finalement, puisque sa convocation implique, par nature, la méconnaissance de la singularité de la littérature ainsi que la réduction de sa diversité et de sa richesse à un nombre limité de configurations

---

<sup>31</sup> Gilles Deleuze, p. 136

<sup>32</sup> Relisant Freud, Jakobson et Lacan s'accordent, par exemple, à identifier déplacement et métonymie – Lacan précisant que le désir est métonymique. Mais la notion de déplacement excède celle de métonymie. Le mécanisme du déplacement opère localement, comme dans le rêve, mais entre aussi en jeu dans des échanges dont la dimension est supérieure à celle de mécanismes locaux : projection ou encore transfert, avec lequel Freud le confond parfois. Dans la pensée magique, le déplacement, qui dénie, les séparations, relève d'une dynamique narcissique sous jacente. Il restaure ainsi une continuité de seconde espèce qui vise à la restauration des modes de relation premiers à la mère.

typiques. Elle permet pourtant de comprendre ce qui, sans elle, resterait en souffrance de sens – et ce cas suffit à rendre son recours légitime. Enfin, elle est une aide appréciable pour la critique littéraire qui, si elle a bien un objet propre, n'a ni méthode, ni outils privilégiés. La référence psychanalytique permet ainsi d'élargir la palette critique, en ouvrant son spectre du côté de l'analyse symbolique, mais aussi de celle de la composition des textes, singulièrement les plus complexes, dans lesquels la linéarité chronologique du récit et l'articulation narrative traditionnelle (*post hoc ergo propter hoc*) s'effacent et interdisent au lecteur de s'installer confortablement dans la fiction en l'arrachant à la fascination référentielle.

Si la psychanalyse ne méritait pas le rôle central qui lui a été fait dans les temps du structuralisme triomphante – sous l'influence du lacanisme –, elle ne mérite pas plus l'excès d'indignité qui entraîné depuis sa marginalisation, sinon sa relégation.

Dans la démarche que nous venons d'exposer, la psychanalyse définit un champ spécifique, régi par une cohérence propre et dont l'autonomie et l'indépendance sont reconnues, car telles sont les conditions d'un dialogue fécond. La référence psychanalytique ne fait donc pas l'objet d'une *application*, mais d'une *transposition*. L'application ne sert que la confirmation d'une théorie préétablie : elle est parfois pertinente, mais elle est toujours improductive. La rencontre que sert la transposition se fait en revanche sur un pied d'égalité, où la référence théorique abandonne toute position de surplomb. La psychanalyse doit ainsi savoir résister à la propension d'annexer, ou d'inféoder, la littérature à un symbolisme universel, ou de la réduire un réservoir de mythes, et, symétriquement, la critique psychanalytique, à la tentation de voir en la psychanalyse une référence ultime, qui dirait la vérité insue de la littérature.

Ces résultats finalement assez maigres peuvent se comprendre théoriquement. La nature de leur objet, de leur démarche ainsi que de leurs présupposés théoriques interdisent à la psychanalyse et à la théorie littéraire de nouer une *analogie* féconde. Non pas parce qu'elles sont trop éloignées, mais bien au contraire parce qu'elles sont trop proches. Si elles se ressemblent bien, elles ne diffèrent pas – pas assez – selon le rapport d'analogie, selon la formule d'Aristote<sup>33</sup>. Leur matière est en effet commune : la traversée de la langue par le désir – ou la mise en mots du désir –, dont l'analyse – littéraire ou psychanalytique –

---

<sup>33</sup> A l'intérieur d'une même espèce, Aristote reconnaît des *identités* ; entre des espèces différentes mais qui appartiennent à un même genre, il reconnaît des *ressemblances* (qui diffèrent selon « le plus ou le moins ») ; enfin, entre espèces qui appartiennent à des genres différents, Aristote reconnaît des *analogies*. Aristote utilise deux expressions, concurrentes et synonymes, pour désigner les relations que l'analyse noue entre les parties de ces animaux : les parties des animaux « se ressemblent selon le rapport d'analogie », les parties des animaux « diffèrent selon le rapport d'analogie ».

« C'est presque uniquement d'après la configuration des organes et du corps tout entier, au cas où elle comporte des ressemblances, que l'on déterminera les genres : c'est ce qui caractérise, par exemple, le genre des oiseaux, celui des poissons, les céphalopodes, les coquillages. Dans chacun de ces genres les parties diffèrent non pas suivant l'analogie (comme c'est par exemple le cas chez l'homme et le poisson pour l'os et l'arête), mais plutôt par des caractères physiques, tels que la grandeur ou la petitesse, le mou ou le dur, le lisse ou le rugueux et ainsi de suite : en un mot la différence repose sur le plus et le moins. » (Aristote, *Des parties des animaux*, 1, 4, 644 b 7-11) ; « Car certains animaux diffèrent de l'homme selon le plus et le moins [...] ; d'autres au contraire diffèrent de lui selon un rapport d'analogie : ainsi à ce qui est chez l'homme technique, sagesse, intelligence correspond chez certains animaux quelque autre faculté naturelle du même genre. » (Aristote, *Physique*, 8, 1, 588 a 21-31).

méconnaît la cohérence de façade pour entendre les associations qui s'y font jour et tissent le texte d'un discours second, qui ne confond pas avec le premier, mais qui en est l'expression.