

« Un des membres de ce cercle qui, ainsi que nous l'avons exposé au début, s'est intéressé aux rêves dans *Gradiva* et à leur interprétation possible, s'est tourné vers le romancier en lui demandant directement s'il avait eu connaissance de théories très similaires dans le domaine de la science. Notre auteur répondit, comme il était prévisible, par la négative et même avec quelque brusquerie. C'était son imagination, dit-il, qui lui avait inspiré cette *Gradiva*, et elle lui avait procuré beaucoup de plaisir; ceux à qui elle ne plaisait pas n'avaient qu'à s'en détourner. Il ne soupçonnait pas combien elle avait plu aux lecteurs.

« Il est fort possible que la récusation du romancier ne s'arrête pas là. Peut-être contestera-t-il d'une manière générale la connaissance des règles dont nous avons montré qu'il les avait suivies et niera-t-il toutes les intentions que nous avons reconnues dans son ouvrage. Je ne considère pas cela comme invraisemblable, mais alors seules deux hypothèses sont possibles. Ou bien nous avons fourni une véritable caricature d'interprétation en déplaçant dans une œuvre d'art innocente des tendances dont son créateur n'avait pas la moindre idée, et nous avons par là prouvé une fois de plus combien il est facile de trouver ce que l'on cherche et dont on est soi-même imbu, possibilité dont l'histoire de la littérature fournit les exemples les plus curieux. Que chaque lecteur décide alors en lui-même s'il peut adopter cette explication; bien entendu, nous nous en tenons à l'autre conception, qu'il nous reste encore à exposer. Nous estimons qu'un écrivain n'a nul besoin de rien savoir de telles règles et de telles intentions, si bien qu'il peut nier en toute confiance que de s'y être conformé, et que cependant nous n'avons rien trouvé dans son œuvre qui n'y soit contenu. Nous puisons vraisemblablement à la même source, nous travaillons sur le même objet, chacun de nous avec une méthode différente, et la concordance dans le résultat semble garantir que nous avons tous deux travaillé correctement. Notre manière de procéder consiste dans l'observation consciente, chez les autres, des processus psychiques qui s'écartent de la norme afin de pouvoir en deviner et en énoncer les lois. L'écrivain, lui, procède autrement; c'est dans sa propre âme qu'il dirige son attention sur l'inconscient, qu'il guette ses possibilités de développement et leur accorde une expression artistique, au

lieu de les réprimer par une critique consciente. Ainsi il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres : à quelles lois doit obéir l'activité de cet inconscient. Mais il n'a pas besoin de formuler ces lois, il n'a même pas besoin de les reconnaître clairement; parce que son intelligence le tolère, elles se trouvent incarnées dans ses créations. »

Sigmund Freud s'est intéressé à la littérature dès le début de sa carrière. Il a étudié, de son point de vue, les grands textes et il est certain que sa manière de les lire a non seulement donné naissance à une nouvelle méthode externe de lecture des œuvres, mais a contribué à profondément modifier le rapport du critique et de l'auteur. Celui-ci perd le statut qu'il avait pour la critique traditionnelle, père, maître de son œuvre et dernier recours pour en connaître le sens : « *intentio auctoris* ».

Dans ce texte de la fin du *Délire* et les Rêves dans la *Gradiva*, S. Freud règle son différend avec W. Jensen, l'auteur du texte. Les représentations qu'il donne de l'auteur et de l'analyste sont bien instructives. Ils sont liés par l'objet du travail : « nous travaillons sur le même objet », affirme-t-il, seule la méthode diffère. Ainsi S. Freud se pose en égal du créateur : on est loin déjà de l'admiration pour l'artiste conscient, maître de sa création, qui a été la figure centrale de la pensée critique. L'artiste ici est vraiment dépossédé de sa conscience des choses : « Un écrivain n'a nul besoin de rien savoir de telles règles. » Il n'est certes pas de mauvaise foi lorsqu'il nie s'être conformé à un certain nombre de « règles et intentions » ou un certain nombre de pulsions : il les ignore. La mauvaise humeur ou la brusquerie de l'artiste sont le signe de sa résistance. Sa dénégation — au sens analytique du terme — prouve même la réussite de l'interprétation freudienne. Qui plus est, S. Freud présente l'auteur comme porteur de « tendances » rien moins qu'innocentes « qui s'écartent de la norme », écrit-il, à l'insu du sujet, comme il se doit, puisqu'elles sont inconscientes. Celui-ci transforme ces « tendances », puisées dans la source inconsciente, et « leur accorde une expression artistique » sans les réprimer, mais non pas volontairement. L'allusion à l'intelligence du créateur — intelligence qui s'exprime dans la création et non pas dans la maîtrise — tempère ce portrait finalement peu flatteur de l'écrivain.

En revanche, l'analyste est présenté comme méthodique et conscient. La concession qui consiste à laisser supposer que l'analyste a pu projeter purement et simplement sur le texte ses préjugés est une fleur de rhétorique, ainsi que l'appel au lecteur, qui doit en décider en dernière instance. Mais S. Freud est bien sûr de lui. L'analyste observe et donne les lois des mouvements psychiques des autres; il est dans le domaine de la science et de sa méthode. Comment un auteur isolé, certes génial, mais peu maître de ses productions, qui crée à partir de lui-même, peut-il rivaliser avec un savant, rompu à l'observation et surtout validant ses théories par le grand nombre de ses résultats ?

La figure de l'auteur, père conscient de son œuvre, est ici mise à mal : en fait il donne, dans son œuvre, à lire ses fantasmes, ses pulsions, ses désirs. S. Freud ne tente certes pas de faire passer le créateur pour un névropathe, mais il montre que

l'œuvre d'art comme la névrose sont les substituts d'un passé enseveli et perdu pour le sujet conscient, voiles qui cachent et révèlent à la fois.

Tout ceci fonde la validité de la méthode psychanalytique, par opposition à celle de la biographie. C'est parce que entre l'auteur et le lecteur critique se passent les mêmes choses que l'analyste peut s'autoriser à lire le texte. Reste à comprendre alors quelle image du texte se construit désormais.

3. La littérature sur le divan

Jean Bellemin-Noël

Interlignes. Essais de textanalyse (1988)

Auteur de *Psychanalyse et Littérature* (1978), *Vers l'inconscient du texte* (1979), *Les Contes et leurs fantasmes* (1983), *Biographies du désir* (1988), **Jean Bellemin-Noël** reproche à la psychanalyse littéraire ancienne manière, et à la psychocritique d'un Charles Mauron, de laisser croire « qu'il existerait une réalité autonome "sous" le texte, que la lecture ferait surgir, alors que par le fait cette lecture doit constituer un réseau de sens "avec" les mots du texte ». Il préfère la notion de textanalyse, qui consiste à recueillir, « grâce à une écoute entre les lignes », « une sorte de fermentation, le fantasmatique en liberté du désir sans sujet. »



Jean Bellemin-Noël.

L'inconscient du texte

Arrêtons ici cette exploration éclair dans les territoires de la critique littéraire d'inspiration psychanalytique. Soit, donc, une « textanalyse » où l'on entend fort congrûment une psychanalyse du texte. Au départ on trouve *une tentative pour observer le désir inconscient qui anime un texte*. Observer : rencontrer et
5 comprendre, « écouter » et « regarder fonctionner ». Le désir inconscient ? Avant d'aller plus loin dans le commentaire de cette définition, je prie que l'on m'accorde de laisser entre parenthèses la question de savoir ce qu'est cet « inconscient » que je prétends saisir ; disons que c'est un *punctum caecum*, le point de notre œil qui ne voit pas parce qu'il est le lieu où la surface d'inscription
10 qu'est la rétine se fait filament nerveux, cordon (terme ici surdéterminé : ombilical, aussi) vers le cortex, où en quelque sorte on change d'axe, quittant l'horizon du fait brut pour le surplomb ou le profond du sens.

Que recouvre plus exactement la formule que j'avance ? En parlant d'observer le désir en action, je me propose de surveiller les opérations par lesquelles se
15 manifeste ce désir, en découvrir et suivre les interventions, en ponctuer pour délinéer la trajectoire. Mon premier souci n'est pas de « diagnostiquer », de repérer la présence (gratifiante ou dérangement) d'une formation inconsciente, — c'est-à-dire d'un *fantasme*, originaire (appartenant à tous les humains) ou singulier (fruit d'une histoire unique), ou bien d'une *structure*, névrotique,
20 perverse, parfois psychotique (par exemple des organisations fétichiste ou mélancolique), ou encore d'une *position complexe* (les célèbres Œdipe et Narcisse, noyaux de résistance jamais suffisamment réduits), à plus forte raison d'une *fixation* à un stade archaïque (oralité/analité et leurs résurgences caractérielles, agies, etc.). Mon objectif ne consiste pas à désigner du doigt une
25 formation de ce genre, à quelque niveau qu'elle appartienne et quelque intensité qu'elle mobilise. Mon but est de suivre du doigt au fil des phrases et des pages les méandres ou les circonvolutions d'un procès, d'un développement en général cahoteux et chaotique. Il arrive toujours un moment, bien sûr, où afin d'être pédagogue, afin de fixer les idées, les miennes et, puisque critique, celles de
30 mon public, je me dois de recourir à une désignation schématique dont l'expérience m'a enseigné qu'elle est commode ; mais simplement comme, pas fondamentale. L'essentiel est de saisir comment cela « se fait texte » ; comment cela s'est fait d'abord objet d'art, comment cela devient ensuite foyer permanent d'émotions affectives autant qu'esthétiques. Une fois acquise à part moi telle
35 « étiquette » pratique, je m'efforce d'explicitier ce qu'elle révèle, et quelquefois dévoile, d'un *travail inconscient dans le texte*.

Jean BELLEMIN-NOËL, *Interlignes*.

Essais de textanalyse (« Textanalyse et psychanalyse »)

© P.U.L., 1988

La psychocritique et sa méthode

Ce que j'ai nommé la psychocritique m'apparaît comme une science en formation, et qui recherche sa méthode. Disons-le d'ailleurs clairement : un phénomène aussi complexe et aussi obscur que la création littéraire exige plusieurs modes d'approche. Loin de s'exclure, ils se complètent. Toute méthode me semble valable, pourvu qu'elle s'appuie sur des faits et des textes et nous renseigne davantage sur l'auteur que sur le critique. La psychocritique vise à discerner, dans la création, la part des sources inconscientes ; mais, comme on va le voir, sa méthode même l'entraîne à chercher une synthèse où les résultats acquis par ailleurs s'intègrent naturellement.

... Je partirai d'abord d'une définition empirique. En bref, une étude psychocritique comporte quatre opérations :

1° Diverses œuvres d'un auteur (et dans le meilleur cas, toutes ses œuvres) sont superposées comme des photographies de Galton, de façon à en accuser les traits structurels obsédants.

2° Ce qui est ainsi révélé (et accepté tel quel) fait l'objet d'une étude qu'on pourrait dire « musicale » : étude des thèmes, de leurs groupements et de leurs métamorphoses.

3° Le matériel ainsi ordonné est interprété sous l'angle de la pensée psychanalytique : on aboutit ainsi à une certaine image de la personnalité inconsciente, avec sa structure et ses dynamismes.

4° A titre de contre-épreuve, on vérifie, dans la biographie de l'écrivain, l'exactitude de cette image (la personnalité inconsciente étant évidemment commune à l'homme et à l'écrivain).

Notons aussitôt que, dans cette méthode, la primauté est nettement donnée à l'œuvre sur la vie. Résolument littéraire, la psychocritique se distingue ainsi d'une investigation médicale. Elle adopte, par fidélité expérimentale, l'attitude du créateur lui-même, qui voit dans l'œuvre un but, non un symptôme. Par là se trouvent écartées certaines objections de principe : par exemple on ne peut parler de bonne foi d'une explication réductrice, ignorant les valeurs ou les niant. Philosophiquement fondées, au moins à premier examen, ces objections ont, il faut le dire, souvent servi

de simple couverture à des résistances irrationnelles. Ces dernières sont en partie levées si l'on se place d'abord sur le terrain familier de l'œuvre. C'est ce que fait la première opération ci-dessus. L'analyse musicale qui la suit — les thèmes et leurs métamorphoses — surprend nos habitudes plus qu'elle ne les heurte. Accoutumée à penser en formes définies, notre intelligence se méfie d'une fluidité qui est pourtant bien celle de la réalité psychologique. Elle voudrait que les images d'Agrippine et de Roxane fussent aussi distinctes dans Racine que leurs originaux dans la réalité historique ; elle s'étonnera, criera peut-être au coup de pouce si, les superposant, nous les confondons presque comme variations d'un thème unique. Pourtant, lorsque ces glissements s'autorisent des textes, l'accord doit se faire assez aisément sur des ressemblances objectives ; les rapprochements à l'intérieur d'une œuvre ne soulèvent pas plus de problèmes qu'entre une œuvre et ses sources.

Voilà pourquoi, si notre méthode se limitait à ces deux premières opérations, et s'abstenait de toute terminologie psychanalytique, elle gagnerait en audience. Par contre, elle perdrait, à mon avis, presque toutes ses chances de nous mener à une vérité de quelque poids. L'observation clinique nous a appris trop de choses sur la vie affective et imaginative des hommes (normaux ou anormaux) pour qu'on puisse négliger ses résultats dans n'importe quel problème psychologique, fût-ce celui de la création littéraire. Même si la liberté créatrice échappait à des déterminations inférieures, elle n'en serait pas moins circonscrite par elles, comme une eau prend la forme de l'ouverture d'où elle jaillit. La structure inconsciente révélée dans l'œuvre pourrait fort bien être la fatalité d'où elle cherche à s'évader. Une fois achevée l'analyse des thèmes obsédants, une interprétation s'impose donc. La biographie de l'écrivain doit la confirmer, ou apparaître au moins compatible avec elle.

Sur ses parents, sur les conséquences qu'il attribuait à la disparition précoce de son père, à la sévérité de sa mère, aucun aveu direct. Nous n'avons trouvé que deux textes qui semblent faire allusion à la situation familiale. Celui des deux qui paraît le plus autobiographique n'est pas, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, le plus révélateur. « Mon père mourut quand j'avais six ans », déclare le héros d'une nouvelle inachevée, *Il Signor Pietro* (*Racc.*, p. 403). « Ma mère avait cherché à m'élever durement, comme l'eût fait un homme, avec le résultat qu'il n'y avait entre nous ni baisers ni mots super-

flus... Tant que je fus faible et sous sa dépendance, j'en eus surtout peur... » Portrait, assez conventionnel, d'une mère virile et autoritaire. Le narrateur songe que, le jour où il la quittera pour une vie vagabonde, « les femmes viendront aussi ». Comme si la possibilité de connaître les femmes avait pour condition préalable l'abandon du foyer maternel.

L'autre texte est plus important. C'est une nouvelle de 1938, *Fidélité* (*Fedeltà*). Pavese l'a conservée inédite, à part certains détails repris dans un roman ultérieur, mais avec des variantes destinées à voiler la signification autobiographique du thème, telle qu'elle apparaît dans la version originale.

Amelio, victime d'un accident de motocyclette qui l'a touché aux jambes, est immobilisé chez lui. Natalina, sa fiancée, sort maintenant une fille publique (*Racc.*, pp. 251-263).

Cette histoire, marginale et fortuite, rien, en apparence, n'y évoque l'enfance de Pavese. C'est dans les détails — là où l'auteur croit dissimuler — qu'il faut chercher le symbolisme du texte.

Circonstance exceptionnelle dans les nouvelles et les romans de Pavese, l'auteur met en scène les parents de son héros. La mère d'Amelio est un des rares portraits de femme âgée qu'il ait peints. Voici comment :

« Garofolo, avant de monter, avait attendu que la mère d'Amelio passe devant le tabac. Elle y passait tous les matins pour faire ses courses et il ne fallait pas qu'elle vous tombe dessus parce qu'elle s'en prenait à tout le monde, avec des mots si chargés de rancune que l'on comprenait, en échange, pourquoi son mari se taisait. »

« Quelle vie devait-elle faire à Amelio et à sa fiancée, cette odieuse vieille [*quella vecchietta*] qui se disputait avec tout le monde ? »

Quand elle sort de chez elle, elle commence par donner « un sale coup d'œil » aux alentours (*una brutta occhiata*). Son fils la déteste parce qu'elle empêche qu'on le ravaille en vin. « Elle renifle même l'air. Elle tient la bouteille sous clef. » On sait que, pour Pavese, boire du vin était le signe même de la liberté. L'activité castatrice de la mère d'Amelio se manifeste surtout dans l'interdiction qu'elle fait à son fils de recevoir des filles publiques. « Pour ma mère, c'est un péché. »

Quant au père, il est aussi effacé que sa femme est tyrannique.

[...]

Il est « silencieux », il a « les yeux rouges », et si sa femme interdit à son fils de recevoir des filles publiques, il est lui, « incapable », de lui en procurer.

Naturellement, ce ne sont pas ses parents tels qu'ils étaient ni même tels qu'il les voyait que Pavese a prétendu dépeindre en la personne du père et de la mère d'Amelio. Il n'a fait qu'évoquer une situation familiale idémique, caractérisée par la présence abusive de la mère et l'absence déplorable du père. Le père d'Amelio se définit en effet par une sorte d'absence au monde : il ne parle pas, il est distrait, il est incapable d'agir. On dirait un mort vivant. Et qu'est-il d'ailleurs, sinon le fantôme d'un père, sinon le fantôme du père de Pavese ?

[...]

Rapprochons maintenant la situation familiale d'Amelio de son infortune. D'une part, il a un père « incapable », effacé, presque absent et une mère tyranniquement présente ; d'autre part, il est atteint d'une infirmité qui a pour conséquence de le priver de femmes. Mais il y a plus : Pavese indique le lien entre les deux faits.

« — Ecoute, Garofolo, dit tout à coup Amelio, il y a trois mois que je suis bouclé ici. Mon père n'en est pas capable et pour ma mère c'est un péché. A toi de me rendre ce service. Si tu ne me trouves pas une femme, je suis mort. »

Voilà peut-être le paragraphe le plus révélateur de toute l'œuvre de Pavese. Le fait de n'avoir pas eu de père (le père est « incapable » parce qu'il est mort) et d'avoir été élevé par une mère puritaine (pour qui l'amour est un « péché ») a rendu Pavese désarmé devant les femmes : il n'aurait pu mieux établir les causes de son impuissance. La convalescence d'Amelio, sous la protection castratrice de sa mère, n'est rien d'autre que la réminiscence de l'enfance de Pavese.