

« *Que sais-je de qui écrit ?* »

par

M. Xavier Darcos,
Membre de l'Institut

Après l'efflorescence des années 1960, le recours à l'herméneutique freudienne dans l'investigation du fait littéraire a fléchi. Mais cette contestation, paradoxalement, résulte de son succès. On a eu l'impression que le triomphe de la doctrine a provoqué son ubiquité, donc sa dilution dans le « passe-partout ». Cette omniprésence confuse est particulièrement révélée par la manière dont la psychanalyse a pu se trouver conciliée avec les idéologies les plus variées, voire les plus contradictoires, telles l'existentialisme (qu'on pense au *Baudelaire* naïvement œdipien de Sartre) ou le structuralisme (comme celui de Jacques Derrida dans *L'Écriture et la Différence*, 1967)¹. Des critiques aussi différents que Jean Starobinski ou Jean-Pierre Richard (*Proust et le monde sensible*² ; *Microlectures*³) ont eu recours à des concepts freudiens. Cette banalisation a eu son revers. L'éclectisme a ouvert la voie à la facilité. Des notions comme le transfert, le refoulement, le complexe, le stade du miroir ou la mère phallique ont envahi des articles dont les assises théoriques et scientifiques pouvaient sembler fragiles. Des lectures et des « décodages » ont prétendu extraire, à partir de textes clairs, un sens second et fondamental, ignoré de l'auteur comme de tous les précédents lecteurs. La prolifération des interprétations les plus saugrenues a finalement joué contre la validité d'un projet critique pourtant essentiel (au sens propre) : la quête de l'être-écrivain. L'irritation de Julien Gracq est fondée ; « *que dire à ces gens qui, croyant posséder une clé, n'ont cessé qu'ils n'aient disposé votre œuvre en forme de serrure* »⁴.

Ces remises en cause ont trouvé des garants, au cours des années 80, avec l'arrivée en France de courants anglo-saxons, comme le positivisme logique et le rationalisme critique de Karl Popper⁵. Je ne peux pas entrer ici dans le détail de la pensée de Karl Popper. Mais on sait qu'il considère que la « vérifiabilité » d'une théorie ne la classe pas parmi les « sciences », mais au contraire parmi les « idéologies ». Autrement dit, le freudisme dispose d'un pouvoir d'interprétation illimité : il assure une lecture complète et infaillible de toute attitude mentale comme la traduction de conflits inconscients. Mais c'est à cause de sa structure même (recours ultime à l'inconscient, aux concepts d'ambivalence, d'attirance-répulsion, de projection, de fantasme, etc.) que la psychanalyse a toujours raison : elle est irréfutable. C'est une doctrine circulaire et tautologique, qui peut déchiffrer n'importe quoi (le social, le mental, la politique, etc.), indifférente aux épistémologies non a-prioristes. Ainsi le soupçon s'est-il retourné contre ceux qui avaient mis en doute la psychologie

¹ En particulier parce que Derrida, qui dénonce le logocentrisme de notre civilisation, refuse l'idée d'une écriture qui serait représentation de la parole du sujet conscient, lequel, pourtant, n'est écrivain que s'il dépasse la simple intention de communiquer et s'il essaie de se libérer des structures signifiantes du langage préfabriqué.

² J. P. Richard voulait y répondre au reproche que lui avait adressé Mauron d'ignorer la psychanalyse.

³ où la « petite unité » (un motif, un mot récurrent, un titre, etc.) est reconnue comme fantasme et produit d'un désir inconscient.

⁴ Dans *Lettrines*, 1974. On trouve des idées analogues dans sa conférence « *Pourquoi la littérature respire mal* », Préférences, Corti, 1961.

⁵ Dans *La Connaissance objective*, 1972.

classique et les méthodes traditionnelles de l'histoire littéraire.

Ces querelles mettent en cause, si l'on veut, une démarche heuristique qui sait d'avance ce qu'elle va trouver. Elles s'insurgent contre une vulgate facile. Mais elles ne répondent pas à la seule vraie question qui motive l'acte critique (celle qui nous intéresse aujourd'hui) : pourquoi un être passe-t-il de l'état de vivre à l'acte d'écrire ? Cette interrogation sur la psychogenèse de l'œuvre, nous sommes d'autant mieux fondés à nous la poser qu'elle hante (depuis Rousseau, disons) les grands écrivains⁶. Rimbaud, disciple sans le savoir de Schopenhauer⁷ ou de Nietzsche⁸, sentait déjà que les mécanismes psychologiques et biographiques «objectifs» n'expliquent pas le «vouloir écrire», d'autant que si le véritable «je» est un autre⁹, le rationalisme analytique de la psychologie classique est un leurre. De même Proust, sans avoir les moyens scientifiques de mieux formuler son intuition, s'insurge avec raison *Contre Sainte-Beuve* et dissocie le « moi créateur» du « moi social ». Et Valéry formule de la façon la plus nette combien l'acte d'écrire est «*indépendant des aventures, des genres de vie, des incidents, de tout ce qui peut figurer dans une biographie*» car «*tout ce que l'histoire littéraire peut observer est insignifiant*». Dès lors, tout le vrai du texte est dans le texte, qu'on le considère comme une simple manipulation de signifiants (ce que Valéry n'était pas loin de penser) ou comme le territoire où affleure un signifié symbolique, source du désir même d'écrire. Cette double exigence recouvre sans doute ce qu'on nomme aujourd'hui «littérarité» - et c'est pourquoi il y a plus de «littérarité» dans un vers de Mallarmé que dans un roman «de gare» tout entier. Le partage entre écrivains et écrivants, cher à Barthes¹⁰ et à Bourdieu¹¹, serait ici, encore, opératoire. Mais puisque la véridiction du poème (au sens grec de *façonnage* et de *facture*) est «fille de sa forme», le lecteur est invité à un questionnement. Le sens est à construire.

Nous voici donc renvoyés au point de départ. Si je lis vraiment, je cherche à élaborer un sens, donc à atteindre une présence par le biais des formes et des forces de l'imaginaire textuel ou symbolique. Toute lecture est psychanalyse, interrogation inquiète et suggestive de la « psychè » (ou du « mythe personnel» pour parler comme Charles Mauron¹²) d'un créateur. On pourra toujours discuter du résultat de cette lecture, surtout si elle se veut systématique. Mais on n'aura rien d'autre à opposer à cette interprétation qu'une autre interprétation. Car, pour en revenir à Freud, la création littéraire ressemble bien à un rêve éveillé (*La création littéraire et le rêve éveillé*, 1908) dans lequel «*les désirs profonds infantiles, archaïques, inconscients de l'artiste trouvent, sur un mode fictif et plus ou moins déguisé, à se satisfaire*». L'écriture peut même paraître un lieu idéal propice à appliquer l'intuition psychanalytique, car elle suppose une dynamique (la «pulsion» physique de l'acte d'écrire) ; un conflit entre l'instinct de mort (c'est lui qui rend préférables des signes à du vécu) et la libido (mélange du narcissique et du fantasmé). Ne l'oublions pas : la littérature

⁶ La notion même de littérature (terme qui se rattache, dès lors, à la lettre et à l'écriture) date du XIX^e siècle et correspond au développement de la critique littéraire autour de la personnalité (et de la professionnalisation) de l'écrivain, Cf. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, 1985.

⁷ Pour qui l'en-soi est une volonté aveugle et irrationnelle, et l'homme le théâtre obscur de pulsions inconscientes.

⁸ Car, chez Nietzsche, tout questionnement revient à questionner le questionneur, à interroger la raison d'être une perspective particulière qui suis-je [et non que suis-je] pour vouloir cela plutôt qu'autre chose?

⁹ Relire la lettre de Rimbaud dite « du voyant », à Paul Demeny (15 mai 1871)

¹⁰ Critique et Vérité, 1966 la meilleure (et la plus succincte) synthèse de sa théorie se trouve dans sa *Leçon* de 1977. Voir aussi le numéro collectif de *Tel Quel* intitulé *Théorie d'ensemble*, 1968.

¹¹ qui souligne la grande difficulté du créateur à échapper à l'*habitus* c'est-à-dire aux schémas inconscients produits par la culture, la doxa, le milieu etc., dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972.

¹² Des métaphores obsédantes au mythe personnel, 1963.

est même le réservoir premier de la psychanalyse, qui n'aurait guère de substance sans elle. Freud, passionné de littérature, emprunte la dénomination des complexes aux mythes illustrés par les poètes. Il retrouve, chez les écrivains et les artistes, les signes des pulsions immémoriales. Son infidèle disciple Jung accentue encore ce versant littéraire en voyant l'inconscient comme une sorte de mémoire collective, peuplée d'images primordiales, d'*archétypes*, ceux qui animent nos contes, nos légendes et nos mythes. Curieusement, même des opposants au recours à la psychanalyse en littérature finissent par proposer des méthodes qui en reproduisent les principes. Je pense, par exemple, à la tournure extrême du formalisme qu'est la narratologie structurale, adepte des «schémas actantiels», celle d'A.-J. Greimas¹³. Ces techniques d'analyse récupèrent le jeu des forces ambivalentes, ce qui est une autre version de la doctrine freudienne des «tendances couplées» (éros/thanatos; amour/haine; cruauté/pitié, etc.).

Mais, une fois admise la correspondance entre psychanalyse et littérature, que faut-il en faire ? Pour la critique de cette fin de siècle, c'est un sentiment d'épuisement (encore le «tout est dit»¹⁴ de la fin du classicisme ?) qui semble gagner les esprits. On vit à l'ombre d'études-modèles très anciennes, comme celles d'Otto Rank (*Le Mythe de la naissance des héros*, 1909 ; *Le motif de l'inceste*, 1912 ; *Don Juan et son double*, 1920) et que d'autres semblent ressasser : Marthe Robert a brodé pendant vingt ans sur le texte de Freud relatif au *Roman familial* (1909)¹⁵. Autre traumatisme, la belle lecture que Marie Bonaparte proposa d'Edgar Poe (en 1933) : le poète, victime d'une fixation sur sa mère morte quand il avait deux ans, est prisonnier d'une névrose qui le rend impuissant et qui le conduit à écrire des contes où se profile partout l'image de la morte-vivante. Que de substituts à E. Poe cette analyse n'a-t-elle pas engendrés¹⁶ ! Nerval et presque tous les poètes maudits ont été réduits à ce triste schéma. Ainsi, à quêter une identité exclusive et irremplaçable, on retombe dans des paradigmes standards. La critique de K. Popper prend ici tout son sens. Mais il est vrai que c'est là le lot commun réservé aux grandes intuitions que d'être récupérées et appauvries par des épigones. Tel fut le sort des travaux de Gaston Bachelard¹⁷ : il entendait remonter à la «racine même de la forme « imaginante » et lui fixer «une loi des quatre éléments qui classe les différentes imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre ». Sa poétique et sa rêverie sur les éléments reposent, bien entendu, ici encore, sur la loi freudienne de l'ambivalence (du type : le feu attire et rassure / le feu brûle et fait peur). Dés lors, la critique *thématique* a trouvé un filon : combinaisons de contraires, perception sexualisée des éléments qui forment couples, fantasme de la fusion impossible, etc. G. Poulet¹⁸ ou J. P. Richard¹⁹ doivent beaucoup à de tels principes. Et bien des écrivains intellectuels y ont trouvé un support à leur création comme Gracq²⁰ ou Tournier²¹. Ainsi, ce n'est pas l'être de l'écrivain qui est atteint mais sa participation

¹³ *Sémantique structurale*, 1986 ; mais on pourra préférer les études de Greimas portant sur des textes précis, comme son *Maupassant, la sémiotique du texte* (1976), très convaincant.

¹⁴ Lire le préambule des *Caractères* (1689) de La Bruyère.

¹⁵ *Roman des origines et origines du roman* (1972).

¹⁶ Pensons par exemple à *La jeunesse d'André Gide* de Jean Delay (1956).

¹⁷ Malgré ses disciples besogneux, Bachelard n'avait d'ailleurs guère de méthode, au sens strict : c'est un intuitif et un poète, pratiquant une phénoménologie empirique de l'imaginaire. Voir Vincent Therrien: *La Révolution de G. Bachelard en critique littéraire*, 1970.

¹⁸ Voir ses *Études sur le temps humain* (1949) et *La Distance intérieure* (1952).

¹⁹ « c'est dans les choses, au cœur de la sensation, du désir ou de la rencontre, que se vérifient les thèmes essentiels qui orchestrent la vie la plus secrète, la méditation du temps et de la mort (préface de *Littérature et sensation*, 1954).

²⁰ Ses deux figures tutélaires sont Rimbaud et Breton : voyez son *André Breton* (1948).

²¹ Il s'en explique clairement dans *Le Vent paralet* (1911) et dans *Le vol*

inconsciente à une humanité commune et fondamentale, à une sorte de substratum psychique indifférencié. Même la «psychocritique» au sens propre, celle de Charles Mauron (1899-1966), qui a pourtant pour but de revenir à un décryptage biographique, donc singulier, tourne au classement automatique. Le «mythe personnel» de l'auteur - que l'on devrait mettre à jour par le repérage de réseaux récurrents d'images persistantes et de «métaphores obsédantes» - devient un catalogue réducteur. Le Baudelaire²² des *Poèmes en prose* est résumé par quatre figures allégoriques qui déchirent le «moi créateur» : le Prince, l'Histriion, la Veuve et la Putain. Intéressant en soi, cet éclairage n'apporte qu'une lumière fixe venue d'un faisceau étroit. Et le passage du «moi créateur» au «moi social» (assimilé enfin à l'état de la société entière, comme dans l'étude de Mauron sur Racine²³) paraît arbitraire. Car rien n'est plus ruineux pour un travail qui se veut analytique que la présupposition et la recherche d'une unité. Il n'existe pas un sujet inconscient unifié à la source de quelque activité psychique que ce soit, pas plus qu'il n'y a un Adam à l'origine de tous les hommes. Bref, que l'activité littéraire soit toujours peu ou prou autobiographique ne permet pas de conclure que sa lecture freudienne donne accès à l'âme de son auteur. L'œuvre d'art n'est pas un document, sauf pour l'historien, le sociologue ou l'ethnologue.

Certes, on a pu psychanalyser l'auteur - comme on le ferait de n'importe qui - mais qu'est-ce que psychanalyser un mort ? Et la «psychobiographie», selon le terme retenu par Dominique Fernandez (*L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, 1972), est encore une biographie déguisée qui affirme : «tel enfant, telle œuvre». Inutile alors, de jeter la pierre à Sainte-Beuve qui, avec les moyens intellectuels de son temps, ne fit rien d'autre²⁴. On en vient toujours à considérer l'œuvre comme une sorte de cure, qui permet à l'auteur de «transférer» dans des doubles, ou à voir l'art comme sorti de l'expérience infantile (c'est ce que Mauron a proposé à propos de Van Gogh ; et d'autres à propos de Gide, d'Hölderlin, de Pavese, de Byron, de Michel-Ange, *etceteri*). Et il est vrai que bien des auteurs majeurs ont avoué être les premiers surpris de la manière dont leur écriture les a conduits. La littérature n'est pas l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture. Mais, pour en revenir au récepteur, il serait aussi intéressant de savoir comment et pourquoi le psychobiographe choisit tel sujet et non tel autre. Pourquoi Sartre a-t-il passé sa vie à analyser Flaubert (*L'Idiot de la famille*²⁵ etc.), alors qu'il affirmait dans le même temps qu'il n'aurait jamais pu serrer la main à un tel salaud. De quoi parle alors l'étude de Sartre, sinon de Sartre lui-même, se confrontant à une image vaguement paternelle et menaçante dans sa réussite même ? Anatole France²⁶ définissait déjà le travail du critique ainsi ; «je vais vous parler de moi, à l'aide de M. Untel». Bien entendu, il ne s'agit pas ici de contester qu'il y ait un *cogito* de l'écrivain, un état spirituel initial qui a inspiré et déterminé l'œuvre. Et il est naturel que la lecture critique soit la quête de ce secret et de cette origine. C'est, au fond, la recherche de l'«intuition originelle» que les Anciens nommaient l'inspiration. Cette recherche aboutit, comme chez Georges Poulet (*Études sur le temps humain*, 1949²⁷), à une forme d'identification de l'œuvre à l'auteur, dans une sorte

du vampire (1981),

²² *Le dernier Baudelaire*, 1984

²³ *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, 1957. Sur le jansénisme de Racine, il rejoint curieusement la sociocritique de P. Bénichou et L. Goldman.

²⁴ « La littérature n'est point pour moi séparable du reste de l'homme ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : Tel arbre, tel fruit », écrivait Sainte Beuve dans ses *Nouveaux Lundis* (t. III) en 1862.

²⁵ Véritable « saga » critique, le Flaubert de Sartre déploie un modèle complet d'interprétation existentielle (1971, 1972, 1973).

²⁶ Dans la préface à *La vie littéraire*, 1^{ère} série, 1888

²⁷ Il s'agit d'une série de monographies, toutes à la recherche de « cette vacance intérieure où se redépense le monde » d'un auteur, pour atteindre une « connaissance intérieure », à ce moment où « vis du

de va-et-vient qui rappelle le butinage de Léo Spitzer, adversaire pourtant du recours à la biographie (*Études de style*, 1970²⁸). Et, comme dans toute relation interpersonnelle soutenue, cette assimilation devient plus encore celle du lecteur à son sujet. Le critique, finalement, doit reproduire en soi l'expérience de l'écrivain, puisque l'écrivain lui-même n'en sait pas plus que nous sur ce qui l'inspire «du dedans». Les derniers mots de *La Conscience critique* de Georges Poulet sont révélateurs de cette démarche spéculaire et autotélique : «Qui suis-je ? Quand suis-je ? Où suis-je ?»...Même les admirables monographies (sur Mozart, sur Montaigne, sur Rousseau, etc.) de Jean Starobinski, immense érudit et intelligence pénétrante, avouent leur dilemme. Dans *Montaigne en mouvement* (1982), Starobinski, conscient de la masse de la critique montaignienne qui le précède, se demande comment «ne pas recommencer ce que d'autres ont fait» et se fixe comme mission un «mouvement de lecture interrogative, où le critique entreprend d'éclairer sa propre situation en interprétant, dans son éloignement et sa particularité, un discours du passé vivant». Ainsi, en «suivant l'itinéraire du sens»²⁹, ce n'est pas seulement à la littérature que la lecture donne un sens, mais au monde et à nous-mêmes. Tout voyage initiatique est *catabase*, descente en soi.

Ces considérations sceptiques ne sont évidemment pas un rejet des méthodes inspirées par le freudisme et par la psychologie clinique. Elles sont un moyen pour moi de poser la question de savoir si je peux, lecteur d'un auteur, atteindre, par le truchement de l'herméneutique freudienne, autre chose que des archétypes. Puis-je dépasser la fiction collective et pénétrer la grotte secrète, le cœur du fantasme privé ? Tout se passe comme si les grandes œuvres accédaient à l'immortalité justement parce qu'elles réactivent le patrimoine «transculturel et transhistorique» de l'humanité. On dit justement d'un auteur de chefs d'œuvre qu'il est «universel ». Freud lui-même s'est surtout livré à des travaux de comparatiste, comme dans son étude sur le *Witz* (à propos des mots d'esprit³⁰) ou dans *Le Thème des trois coffrets* (1913). Sa réflexion sur l'«*Umheimliche*» (disons «l'in-familier», qu'on a traduit sous le titre de *l'inquiétante étrangeté*) dépasse l'observation des *Contes* d'Hoffmann pour atteindre à des constantes universelles propres au fantastique, où notre imagination recherche son plaisir dans ce qui lui fait peur. Pour Marthe Robert, nous l'avons vu (*Roman des origines, origines du roman*, 1972), le roman se partage entre deux types de fiction (l'enfant trouvé / le bâtard). De même, pour Mauron, le genre comique répète inlassablement l'histoire d'un jeune homme triomphant d'un barbon qui séquestre une femme à son profit. Tout se passe comme si la forme parfaite de la littérature était le conte de fée, où une tradition inaltérable ne cesse de «faire sens» dans le rituel d'un langage lui-même codifié, avec une suite prééglée d'épisodes (voir les travaux de Wladimir Propp³¹) et intemporels, donc universels. Le conte perpétue les «mythèmes» partagés par toutes les mythologies : par exemple, le labyrinthe inextricable où le héros cherche son chemin est commun à Thésée (en Crète), au Petit Poucet (dans sa forêt) et à l'enfant qui joue à la marelle³². On

dedans une certaine relation d'identité que j'ai avec l'œuvre ».

²⁸ La démarche de Léo Spitzer consiste à collecter des détails et des tics d'écriture (la stylisation) pour atteindre l'unité esthétique (le style) et l'auteur. Mais il est en quête lui aussi d'identification : « soudain un mot, un vers surgissent, et nous saisissons que désormais il y a une relation entre le poème et nous ».

²⁹ « Toute critique est une poétique qui redonne vie à un monde imaginaire ; il s'agit de conduire l'esprit au-delà du royaume de la vue dans celui du sens », écrit Starobinski dans l'introduction de *L'œil vivant*, 1969.

³⁰ Le mot d'esprit dans ses rapports avec l'inconscient, 1905, trad. fr. 1930.

³¹ *Morphologie du conte*, Le Seuil, 1970.

³² Voir les lumineuses analyses comparatistes de Monique A. Piettre, dans *Au commencement était le mythe*, 1968 ; et les travaux du freudien Paul Diel (parus chez Payot) réalisent une lecture symbolique complète des

comprend pourquoi Bruno Bettelheim³³ y voit même une sorte de «prêt-à-porter» du fantasme où chaque enfant du monde trouve de quoi satisfaire, par une fictive expérimentation, son inconscient dans l'innocence et la liberté. On doit à la vérité de dire que ces théories subissaient l'influence du moment, dans la décennie 1960-1970 où le structuralisme dominant déclarait la mort de l'homme et le triomphe de dynamiques abstraites auto-organisées³⁴. En ce début de siècle dit «post-moderne», où l'on restaure la prééminence du sujet, redevenu source de toute énonciation (et pas seulement d'énoncés), une quête de l'être *sui generis* est à nouveau possible. Mais, là encore, l'enjeu est moins l'être de l'écrivain que celui du lecteur. Même si l'on croit, comme Maurice Blanchot³⁵, que l'écriture est une expérience-limite, ce par quoi l'écrivain affronte sa mort, il est vain de chercher à atteindre cet homme-écrivain en dehors du face-à-face de deux inconscients. Le déchiffrement et le décryptage ne sont que des résultantes du parti pris du lecteur face au livre. Tous les savoirs accumulés restent décevants, autrement. La «vérité littéraire», c'est ce qui arrive au langage, non aux écrivains. Sinon, nous voici rejetés à une glose sans fin sur ce qu'il y aurait «derrière» les œuvres : un désir singulier ? Une transcendance cachée (le «*deus absconditus*» de Lucien Goldmann³⁶) ? Une culture vaniteuse ? Un infantilisme ? Une souffrance sans nom («l'innommable» de Bataille ou de Beckett³⁷) ? Qui le sait, quand l'auteur lui-même l'ignore ? Je pense aux premières lignes de l'étude de Marthe Robert sur Flaubert (*En haine du roman*, 1982) : «Au bout d'un siècle de recherches et de travaux savants, l'œuvre et la vie de Flaubert ont été si minutieusement fouillées qu'il semblerait que toutes les ombres en ont été chassées. Il en reste une cependant, je veux parler du culte de l'art que le romancier a pratiqué avec une dévotion sans exemple, et auquel il a sacrifié sa vie [...] Sur les motifs profonds, nécessairement impérieux, qui le poussaient à devenir le saint martyr d'une littérature sacralisée, nous n'avons pas la moindre donnée : tout chez Flaubert évoque sa passion, rien en revanche ne permet de l'expliquer». Faute d'instruments adéquats, c'est à chaque lecteur de percer la profondeur de l'être qui résiste à l'approche froidement rationnelle. Dans le cadre de la page écrite, une intercommunication s'installe - et l'on retrouve ici le droit fil de la théorie freudienne, avec son couple fécond du patient et de l'analyste. Revenons au conte de fée : avant d'y guetter la rumeur des générations humaines, l'enfant lecteur (ou auditeur) y vit une

mythes grecs, saisis dans leur caractère d'universalité.

³³ Pour lui, les contes reconstituent un apprentissage de l'affectivité normale - ce que conteste la plupart des freudiens européens. Voir la vigoureuse critique de cette théorie chez J. Bellemin-Noël dans *Les contes et leurs fantasmes*, 1983.

³⁴ M. Foucault, par exemple, voyait l'écriture non comme la création d'un individu isolé mais comme la manifestation particulière de l'écriture générale. « Il n'y a ni auteur, ni vérité, ni représentation. L'écriture ne représente qu'elle-même et le discours de l'institution littéraire n'est, dès lors, qu'une théologie, une idéologie théologique » (*Les Mots et les choses*, 1966).

³⁵ Car l'œuvre, selon Maurice Blanchot, est expérience de négativité, où l'énergie de la parole s'amortit et se sclérose : la mort hante le texte littéraire, voir *L'espace littéraire*, 1955 et *L'écriture du désastre*, 1980.

³⁶ Dans *Le Dieu caché*, 1956, à travers une étude du jansénisme au XVII^e siècle, Goldmann entend montrer qu'un génie « n'a besoin que d'exprimer ses intuitions et ses sentiments pour dire en même temps ce qui est essentiel à son époque et aux transformations qu'elle subit ».

³⁷ Il s'agit pour G. Bataille de cette *trop humaine animalité indicible*, entropie de la chair (vomir, déféquer, éjaculer, etc.) et complicité refoulée qu'entretient tout être avec l'obscène (*L'Érotisme*, 1957). L'influence d'Artaud est perceptible dans cette volonté d'explorer ce qui parle dans l'en-deçà de la norme et du tabou, donc de la parole même. Pour S. Beckett, le fiasco de la parole devient la source même du dire l'échec est procédé heuristique en soi : « Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions et des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant » (premiers mots de *L'Innommable*, 1953).

identification. Il envie la riche existence des héros du récit, rêve sur leurs infortunes et leurs espérances. De même, les adultes épousent intensément (quitte à les condamner partiellement) les destinées des personnages romanesques³⁸, Comme nos amis ou nos familiers, les héros remplissent un rôle dans notre vie psychique. Ils nous font imaginer et jouer des scénarios fascinants. On objectera que ce type de lecture n'a qu'un temps, et que le lecteur récupère vite son esprit critique, qu'il va bientôt se percevoir comme «lisant», selon la formule célèbre de *La jeune Parque* : «je me voyais me voir». Bien au contraire, c'est à ce moment que l'échange devient fusionnel, puisque je saisis à la fois le pouvoir d'attraction que le livre exerce sur moi et la distance critique (voire ironique) qu'une telle séduction m'impose - à l'image du *Fort-Da* freudien. «Pourquoi cela me plaît-il ?», se demande-t-on, comme Mme de La Fayette qui s'insurgeait contre le plaisir qu'elle ressentait à lire les romans précieux (comme *La Clélie* de Melle de Scudéry) et qui, sans s'en rendre compte, répercutait la hantise féministe du mariage, propre aux Précieuses, dans sa *Princesse de Clèves*⁴¹. On a, au fond, affaire à une identification réciproque, dans les épousailles d'un fantasme et de son lecteur. Car c'est moi qui suis bel et bien le fantasme incarné dans le récit, celui qui dormait dans l'œuvre avant que ma lecture en fasse la re-création. L'être de l'écrivain (je veux dire le moi créateur et non M. X ou Y) n'a de résonance et de sens que dans mon élaboration d'une rencontre où nous nous trouvons tous les deux impliqués. Il s'agit d'un dialogue de deux inconscients, un travail «*textanalytique*», selon la formule excellente de J. Bellemin-Noël (*L'auteur encombrant*, 1985). Il faut bien dire *texte*, en effet, et non *fiction*. Le lecteur pressé croit toujours qu'un livre est une aventure résumable («c'est l'histoire d'une femme qui...») alors qu'il est une écriture. Le Nouveau Roman a eu le mérite de prouver qu'un texte sans intrigue ni identification possible exerce encore une attraction qui incite à des transferts et au travail du sens. Car le texte excède toujours la fiction : on peut procéder à l'inventaire (portraits, actions, décors, etc.), mais le récit littéraire n'est ni un dossier ni un reportage. Il raconte hors les faits. Que serait Marcel, le narrateur de *La Recherche*, si on le réduisait à ce qu'il fait et dit, à ce que Proust déclare qu'il est ? La vraie lecture suppose d'assumer le poids poétique des mots. Car, comme le disait Julien Gracq, personne n'est jamais tombé amoureux d'une femme en voyant le négatif de son image prise aux rayons X. Quand un écrivain nous raconte une histoire, il nous donne à *voir* la copie de son être mais, plus encore, il donne à *entendre* le mystère de son âme. Car la vérité advient par les mots, et par eux seuls. Lorsqu'on prétend lire avec l'aide de Freud le corpus littéraire, que fait-on sinon analyser le texte lui-même, en mettant d'abord l'auteur de côté ? Nous n'avons pas à nous représenter vraiment un auteur ou un héros, comme on ferait au théâtre où les gestes nous leurrent. Un poème ou un roman important par le sillage des mots qu'ils laissent, comme ces vers qui habitent notre mémoire et irradient sans cesse un plaisir que nous avons tant de mal à analyser. Apollinaire parlait de «*talisman*», autre version de l'«*aboli bibelot d'inanité sonore*» mallarméen. Car l'introspection est le contraire de l'analyse : plus le lecteur atteint à l'intimité de l'être (celui de l'écrivain et le sien : on a saisi qu'ils sont, dans le processus la «*vraie*» lecture, indistincts et inséparables), plus il s'abandonne à sa lecture et atteint ce que Barthes nomme la «*signifiante*»³⁹. Il écoute et s'écoute, unique et multiplié. La vérité du texte repose dans sa force d'énonciation qui traverse (comme un courant électrique) l'énoncé. Une voix, dans le texte, me dit : «Tu vois, c'est toi, ici». Un engagement transférentiel

³⁸ Michel Butor a même intelligemment montré que nous finissons par nommer réalité un mélange indistinct de fiction romanesque et d'informations. L'existence est «*passementerie*» de textes et d'expériences, fondues dans la mémoire. Voyez *Répertoire*, II, 1964.

³⁹ «*Quand le lecteur fait à la fois du combat critique et du plaisir*» (*Le Plaisir du texte*, 1973) et que le «*feuilletage*» (au sens propre) devient du «*feuilleté*» (au sens gourmand). Barthes lacanise maladroitement.

oriente alors l'interprétation. Par exemple, la critique savante peut me dire, au sujet de *La Belle au bois dormant*, la signification freudienne des détails (le fuseau, la blessure, le sommeil, etc.), mais il me reste à reprendre le conte dans la force mystérieuse qu'il exerce sur moi et qui me ravit, au sens propre. Dans *Mallarmé l'Obscur*, Charles Mauron rappelle qu'«expliquer un texte, c'est faire et voir surgir une mélodie, une arabesque volant de correspondances en correspondances, là où n'existaient que des juxtapositions». On retrouve ici ce que Marcel Raymond nommait «la connaissance intérieure» (*La Conscience critique*, 1971), ce moment où il me faut vivre du dedans une certaine relation d'identité que j'ai avec l'œuvre. Avant de renouer avec le «déficit ontologique» qu'est le pur savoir, je participe à un jaillissement d'être (pour paraphraser Heidegger⁴⁰) qui n'est rien d'autre que le «Sens». Le seul être de l'écrivain qui puisse s'offrir à moi n'existe que dans cet instant où une fusion s'opère et où, dans sa vibration secrète, le texte me dit que j'ai rencontré l'autre, c'est-à-dire le miroir, *l'alter ego*.

⁴⁰ Poète lui-même, ami de R. Char, Heidegger pense la poésie comme lieu de « l'écoute de l'Être » : «la poésie demeure toujours une expression véridique, sans but ni fin » , *Lettre sur l'humanisme*,1947