

# Critique « psychanalytique » : dépasser dilettantisme et scientisme

Marc Girard

En quelque cent ans de psychanalyse appliquée à la critique, aucun auteur ne s'est imposé au niveau d'Auerbach, de Propp, de Wölfflin, de Mâle, de Panofsky, voire de Proust – pour ne citer que ceux-là. La réception des contributions freudiennes tient plus à l'aura de leur auteur qu'à leur apport intrinsèque – et ce n'est pas commettre un sacrilège de constater que, sans l'interposition du Maître, personne n'eût jamais tenu *Gradiva* pour une œuvre insigne.

De nombreux facteurs ont contribué à la médiocrité récurrente des travaux critiques censément « psychanalytiques ».

En premier lieu, le débrillé méthodologique qui préside traditionnellement aux entreprises d'interdisciplinarité molle, quand le privilège mutuel de se voir reconnu au-delà d'une compétence validée se négocie par un pacte de complaisance réciproque à l'endroit du *n'importe quoi*. Les psy éviteront donc de sourire aux déterminants obsessionnels pourtant voyants qui conduisent des universitaires à s'interroger gravement pour savoir si, quand Rousseau se targue d'avoir exhibé « l'objet obscène », il se réfère à ses fesses ou à son zizi<sup>1</sup>. De leur côté et à quelques éminentes exceptions près<sup>2</sup>, les critiques affecteront de ne pas voir l'inconvénient d'une esthétique obsolète ou insuffisante chez leurs interlocuteurs freudiens. C'est à tout le moins une circonstance atténuante qu'à la différence de ses suiveurs, Freud ait admis les failles de sa propre esthétique (« j'ai souvent remarqué que le fond d'une œuvre d'art m'attirait plus que ses qualités de forme ou de technique »<sup>3</sup>) et vaguement perçu les limites de son projet : « ne choisissons pas (...) les écrivains les plus estimés de la critique, mais plutôt ces auteurs (...) qui sont sans prétention (...) »<sup>4</sup>. Et comme, de toute façon, « il me paraît indiscutable que l'idée du 'beau' a ses racines dans l'excitation sexuelle »<sup>5</sup>, il est facile de récapituler : le freudisme, ça marche surtout sur *la littérature sans estomac* – pour autant qu'elle vous ait saisi par les génitoires.

Un péché originel a donné prise aux abus susmentionnés : l'archaïsme psycho-sociologisant de la critique littéraire et sa résistance aux questions de forme. Cette

---

<sup>1</sup> J. Bellemin-Noël. *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1978 : 83.

<sup>2</sup> Gombrich EH. *Freud's aesthetics*. *Encounter*, jan. 1966 : 30-40.

<sup>3</sup> *Le Moïse de Michel-Ange*, 1914.

<sup>4</sup> *La création littéraire et le rêve éveillé*, 1908.

<sup>5</sup> *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1915.

critique attend encore son Maurice Denis, dont il conviendrait alors de transposer comme suit la célèbre citation<sup>6</sup> : « se rappeler qu'une œuvre littéraire, avant d'être une histoire, une intrigue, un drame psychologique, un héros avec des personnages, est essentiellement une liasse de papier recouvert de mots en un certain ordre assemblés »<sup>7</sup>. Malgré des illuminations<sup>8</sup> aussi fulgurantes qu'isolées, la critique – en pleine période structuraliste ! – persiste à voir en Madame Bovary une « rêveuse *active*, poussée par la maladie de changer de place<sup>9</sup> » en contradiction avec les démentis des intervenants les plus autorisés<sup>10</sup>... Sans même rappeler les bouffonneries où a pu conduire cette débilite psychologisante exacerbée par l'imposture lacanienne, qu'il suffise ici de renvoyer au *Contre Sainte-Beuve* pour affirmer que Mauron a tort de croire que « le Racine qui écrit et celui qui vit partagent *nécessairement* le même inconscient » et qu'il y aurait quelque intérêt à étudier « les phantasmes analogues sous dix tragédies de Racine » : car les « phantasmes » d'œuvre n'ont parfois pour raison d'être que l'anticipation par l'artiste de leur efficacité formelle sur un horizon d'attente déterminé. C'est pourquoi je n'ai jamais pu m'empêcher de penser que, une fois dans son lit-à-lui, le Rubens « qui peint et qui vit » avait peut-être une préférence pour les corps d'anorexiques (sachant, de toute façon, qu'on s'en fout...)

De l'autre côté, nombreux sont les psy qui s'obstinent à ignorer le principal ressort épistémologique de la théorie freudienne, à savoir qu'*in fine*, c'est le patient (*via* son assentiment) qui garantit la pertinence d'une analyse : il n'y a pas de « *bonne* interprétation » qui n'ait été validée comme telle par celui qu'elle visait. A lui seul, ce critère devrait suffire pour réduire à néant tout essai de « psychanalyse » concernant un auteur décédé ou absent, un « personnage » – pour ne point parler de « l'inconscient » d'un texte !... Il convient également de rappeler qu'au contraire de l'enfant qui, à chaque génération, commence sa maturation psychique au degré zéro de l'humanité, l'artiste hérite d'une tradition formelle millénaire où il est parfaitement habilité à faire des choix *conscients*.

Dernier vice : le scientisme. Ceux qui défendent le statut scientifique de la psychanalyse devraient, par simple honnêteté épistémologique, s'interroger sur ses *limites* de validité ou de pertinence... Par exemple, si l'on admet que la psychanalyse a eu raison du fait religieux en le réduisant à une simple « illusion », qu'est-ce que cette même psychanalyse a dès lors à nous dire sur la forme d'art qui, de toujours, a cristallisé le consensus de réception le plus net : je veux parler de l'art sacré... Si l'on en croit Laplanche et Pontalis, la sublimation serait le parent pauvre de la théorie freudienne : mais n'est-ce pas, justement, parce que, *par définition*, la sublimation marque l'endroit à partir duquel la psychanalyse n'a plus rien à dire ?

---

<sup>6</sup> *Définition du Néo-traditionalisme*, Art et Critique, 30/08/1890.

<sup>7</sup> Il est juste de créditer J. Gaudon d'une intuition similaire, quand il évoque « ces êtres de papier, ou plutôt de langage » (*Fantasmes*, Racine : théâtre et poésie, CM Hill éd, Manchester, 1987).

<sup>8</sup> Knights LC. *How many children had Lady Macbeth ?* Explorations, London, Chatto and Windus, 1946.

<sup>9</sup> C. Gothot-Mersch, « Introduction », *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1971, p. XXII.

<sup>10</sup> « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien (...) », Flaubert, lettre à L. Colet, 16/01/1852.

Ainsi admis que la psychanalyse n'a rien à nous apprendre ni sur la forme, ni – encore moins et subséquemment – sur la valeur, rien non plus sur l'artiste, et que le reste – les « personnages » et leur psychologie présumée – renvoie à une impasse, est-il possible d'esquisser quelques pistes ?

D'une part, dans la mesure où la psychanalyse vise à démasquer le réel, on peut postuler qu'elle devrait permettre une extension de l'analyse mimétique (indépendamment de toute position personnelle sur la vaste question de la représentation) : par exemple, en permettant de mieux reconnaître sinon « la psychologie » du héros, du moins les situations humaines fondamentales qui se cristallisent sur ces créatures de mots et de papier que l'on appelle improprement « personnages ».

D'autre part, il faudrait sortir de la pitoyable vision qui réduit l'expérience de création/réception à une rencontre entre les fantasmes sexuels de l'artiste et ceux du lecteur/spectateur. Cette théorisation vaguement salace de la rencontre esthétique est assez peu compatible avec l'expérience douloureusement *ascétique* sur laquelle se retrouvent les plus introvertis des créateurs, de Racine<sup>11</sup> à Flaubert<sup>12</sup> par exemple. Assez peu compatible, également, avec le rôle structurant des règles et conventions, patent dans le « classicisme »<sup>13</sup>.

Imaginons que loin d'être le lieu du sexe, l'inconscient soit celui *de la douleur intolérable* (même si, au temps de Freud, cette douleur a pu être souvent en relation avec la honte sexuelle). Imaginons qu'une telle intolérabilité de la douleur tienne à un sentiment d'impuissance qui nous renvoie à notre pressentiment pulsionnel de la mort. Imaginons alors que par la grâce de sa maîtrise formelle, un Autre nous permette de reprendre la main, de résister et de retrouver le goût du *faire* – de la poésie, quoi. Car il importe peu, au fond, que la répartition des tâches ait été déséquilibrée entre le créateur et le spectateur. De même que l'extase amoureuse, le temps d'un orgasme, suspend la distinction entre qui prend et qui donne, la réception du Beau abolit, justement, la séparation entre celui qui crée et celui qui reçoit : lequel d'entre nous – si incompetent qu'il soit en solfège – ne s'est jamais surpris à *battre la mesure* en écoutant une musique qui le touche ?

Il est frappant qu'une expérience de réception aussi commune – battre la mesure – soit connexe d'un « art du premier degré » ne visant ni à l'imitation, ni à la représentation. Elle suggère que cette impulsion de maîtrise qui nous habite si profondément est bien plus d'ordre *formel* que directement liée à quelque contenu, latent ou non, que ce soit. Elle invite à réinterpréter *la catharsis* comme purgation du sentiment de sidération mortifère qui nous étreint devant les expériences les plus traumatiques de la vie – lesquelles ne sont pas toutes, tant s'en faut, d'ordre sexuel...

---

<sup>11</sup> « Tel vers [de Racine] qui nous semble vide a coûté le sacrifice de vingt vers magnifiques » (P. Valéry).

<sup>12</sup> « Je fais des sacrifices de détail qui me font pleurer » (Lettre à L. Colet, 3/11/1853).

<sup>13</sup> Également dans les arts plastiques, quand l'œuvre résulte d'une commande dont les spécifications formelles, éventuellement fixées par contrat, sont parfois d'une minutie accablante.