



HAL
open science

Le nouvel Ion : Poetæ docti et psychanalyse dans les années 1920

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. Le nouvel Ion : Poetæ docti et psychanalyse dans les années 1920. Le texte et l'idée, 2005, 20, pp.69-89. hal-03165722

HAL Id: hal-03165722

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03165722>

Submitted on 22 Mar 2021

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.

Le nouvel *Ion*. *Poetae docti* et psychanalyse dans les années 1920

ΣΟΚΡΑΤΗΣ – Βουλοίμην ἄν σε ἀληθῆ λέγειν,
ὦ Ἴων· ἀλλὰ σοφοὶ μὲν πού ἐστε ὑμεῖς
οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ ὑποκριταὶ καὶ ὧν ὑμεῖς ἄδετε τὰ ποιήματα,
ἐγὼ δὲ οὐδὲν ἄλλο ἢ τάληθῆ λέγω, οἷον εἰκὸς ἰδιώτην ἀνθρώπων!

Le rhapsode et le savant : pour une poétique platonicienne

« À ce compte-là, quiconque est bon rhapsode se trouve être aussi bon général ? »² C'est à cette question ironique autant qu'aporétique qu'aboutit Socrate dans l'un des petits dialogues platoniciens. Elle est en réalité l'aboutissement d'une réflexion sur la valeur de vérité de la poésie. Socrate remarque que le poète – Homère en l'occurrence – insère dans son poème toutes sortes d'indications – sur la médecine, l'art de la guerre et celui de mener les chevaux – qui sont vérifiables par les spécialistes des différents domaines concernés. Tout se passe donc, poursuit-il, comme s'il maîtrisait tous les arts, possédait tous les savoirs du monde qu'il décrit. Or ce discours sur le monde ne repose sur aucune habileté apprise [τέχνη] ni sur aucun savoir [ἐπιστήμη] spécifique. La seule *technique* que le philosophe reconnaisse au poète est, tout au plus, l'habileté dans l'art de bien composer des vers, mais il n'est en aucune façon médecin, ni cocher – et encore moins général. La seule origine possible de ce savoir est donc la Muse qui *enthousiasme* le poète et lui transmet ce pouvoir, comme la pierre magnétique fait passer ses propriétés à un anneau de fer. Ainsi poète, rhapsode, et jusqu'au public, se trouvent habités par un savoir dont l'origine n'est pas humaine.

La tradition a interprété ce petit dialogue comme une réflexion sur l'inspiration poétique, laquelle prend les atours de la déraison – *furor poetica* – pour dissimuler son origine divine. Or ce court texte pourrait être vu sous un angle très

légèrement différent : en effet, Platon développe ici en creux une véritable réflexion poétique, qui se démarque nettement d'une poétique de la réception ou de l'effet, telle celle qu'on trouve chez Aristote. Socrate ne réfléchit pas ici spécifiquement sur l'origine de l'inspiration, ni sur ce qui pousse le poète à écrire de bons vers ; il part même du principe que c'est là la chose la moins problématique : que ce soit par disposition ou par étude, il existe des individus qui font de bons stratèges, de bons médecins, et de bons poètes. Socrate s'interroge au contraire sur l'origine et le statut des savoirs qui permettent au poète d'insérer dans son œuvre des détails *vrais*.

Dans la tradition occidentale, il semble qu'existe ainsi, à côté de la longue tradition issue de la poétique aristotélicienne, une *poétique platonicienne* articulée autour de la question fondamentale du savoir de l'écrivain. À la manière d'une rivière souterraine, cette réflexion connaît des résurgences régulières – la Renaissance humaniste en est un exemple – dont la plus intéressante en Allemagne est sans doute le début du XX^e siècle. Confrontés, au sein du champ intellectuel, à une montée en puissance des méthodes et des savoirs scientifiques, les écrivains germanophones se voient en effet contraints de délimiter leur propre activité par rapport à ces nouveaux σοφοί qui ne sont plus philosophes, mais *Naturwissenschaftler*. Le problème se pose pour certains d'entre eux de façon particulièrement aiguë dans le cas de la psychanalyse,³ que beaucoup ressentent, pour reprendre les termes de Musil, comme une « puissance voisine, obscurément menaçante et attirante [*eine finster drohende u[nd] lockende Nachbarmacht*] »⁴.

Il semble donc que, comme dans un nouvel *Ion*, les écrivains cherchent à préciser le statut de ce qui fonde leur connaissance et à le séparer d'un savoir dangereusement proche : celui des psychanalystes. Dans leur réflexion, la Muse prend un visage certes changeant, mais ses traits demeurent reconnaissables. Je tenterai de tracer ici les lignes d'une telle *poétique platonicienne*⁵ chez trois écrivains que rassemble une réflexion nourrie sur leur propre production : Robert Musil, Hermann Hesse et Italo Svevo⁶. Malgré les différences de projet esthétique et de formation – Musil est un scientifique, Svevo a reçu une éducation technique et Hesse est très nettement un « littéraire » –, les points de contact entre les réflexions de ces trois auteurs sont en effet suffisamment convaincants pour montrer que cette réflexion est générale dans le champ littéraire entre 1920 et 1930. Elle fait suite, en effet, au triomphe puis à la critique du naturalisme, et se

développe selon trois axes : les écrivains réfléchissent conjointement sur la fonction que peut avoir la science dans leur pratique, sur le statut de leur propre genre de connaissance par rapport à celui des savants, et enfin sur la possibilité d'une communication entre les deux sphères.

Le naturalisme et son « dépassement »

C'est avec le naturalisme que la poétique platonicienne de l'*Ion* fait surface dans les années 1880, tout d'abord en France, puis, avec quelques différences caractéristiques, en Allemagne. Une nouvelle génération d'écrivains réunis autour de la *Deutsche Rundschau*, de *Die Gegenwart* et de *Nord und Süd*⁷ rompent avec la tradition romantique et postromantique et lisent Zola avec une extrême attention dès les années 1870. Ce sont surtout ses écrits théoriques, et notamment *Le Roman expérimental*, paru en 1880, qui font l'objet de vives discussions. Zola y demande que la littérature s'appuie sur les sciences pour la description de la réalité. Il entend par sciences non pas tant un corpus de savoirs constitués qu'une méthode d'investigation, dont le modèle est la médecine expérimentale. Le romancier doit devenir expérimentateur sur le corps social et par là même – si l'on admet qu'un scientifique se définit moins par son objet que par sa méthode – un savant.

En Allemagne, c'est notamment Wilhelm Bölsche qui développe l'idée d'une littérature narrative appuyée sur les *Naturwissenschaften*.⁸ Le « gesunder Realismus » est fondé, selon lui, sur une « Anpassung an die neuen Resultate der Forschung » :

In dem [der Realismus] einerseits die hohen Güter der Poesie wahrt, ersetzt er die veralteten Grundanschauungen in geschicktem Umtausch durch neue, der exacten Wissenschaft entsprechende.⁹

Particularité de cette traduction allemande du naturalisme français, Bölsche appelle à suivre l'exemple du classicisme weimarien, dont les plus grands auteurs n'ont pas négligé l'étude des savoirs extérieurs à la littérature.¹⁰ Un siècle après le classicisme, Bölsche exhorte les écrivains de la nouvelle génération à étudier à leur tour les savoirs de leur époque, notamment la biologie darwinienne.¹¹ La méthode expérimentale prônée par Zola est ainsi remplacée, chez Bölsche, par les

« résultats » de la science. Là où le naturalisme français voulait imiter les disciplines hypothético-déductives dans leurs méthodes et faire de la littérature une sœur des sciences exactes, Bölsche demande au contraire une « adaptation » de l'écrivain aux résultats fournis par les savants, c'est-à-dire une soumission à une puissance extérieure. Cette position va ensuite peser d'un poids particulier dans le rejet qui touche le naturalisme dès les années 1890.

À l'origine, cette critique est principalement le fait du cercle de Hermann Bahr à Vienne. Son essai *Die Überwindung des Naturalismus*¹², paru en 1891, ressortit à un « nouveau romantisme » qui ne vise cependant pas à rétablir le romantisme ancien dans ses droits. Il s'agit d'ouvrir le naturalisme à des éléments nouveaux, soit avant tout à la psychologie individuelle :

Dieses – statt des einsamen, von der Welt entbundenen und in Freiheit selbstherrlichen Menschen den in die Kette der Ursachen geschmiedeten Menschen zu zeigen – dieses ist die neue Methode, um welche, für welche, gegen welche gekämpft wird, seit dem Eingange dieses Jahrhunderts [sc. des 19. Jahrhunderts]. Aber es sind viele Weisen dieser Methode möglich. »¹³

Dans le projet commun de montrer la nécessité à l'œuvre dans la vie humaine, Bahr affirme la multiplicité des « méthodes » qui allient les savoirs scientifiques à la création littéraire. Le « dépassement du naturalisme » qu'il appelle de ses vœux s'apparente donc plutôt à une diversification des sources scientifiques. Contre le primat de la biologie darwinienne, il trouve un allié dans la personne de Paul Bourget, objet lui aussi d'une intense réception en Allemagne autour de 1890¹⁴ et qui en 1889 donne à la littérature la fonction de découvrir « les lois de la sensibilité et de l'intelligence »¹⁵. Comme le résume Michael Worbs,

[d]ie wichtigste Änderung, die sich im Fin de siècle gegenüber der naturalistischen Einstellung zur Wissenschaft vollzieht, ist nicht eine einfache Kehrtwendung, die spiegelverkehrt, an Stelle von Wissenschaft Nicht-Wissenschaft setzt, so mit negativem Vorzeichen die naturalistische Haltung kopierend, sondern das Austauschen des Leitsterns innerhalb des Wissenschaftskanons: an die Stelle der Biologie tritt die Psychologie. [...] Für die Autoren des ‚Jung-Wiens‘, für Hofmannsthal, Schnitzler und Hermann Bahr übernahm die Psychologie die Rolle, die für die Naturalisten noch die Biologie gespielt hatte.¹⁶

L'alternative à la science n'est donc pas la renonciation pure et simple à la science, mais un changement de paradigme dominant. À la place des

Naturwissenschaften – médecine et biologie – la critique du naturalisme place un autre mode de savoir, celui de la psychologie analytique, non expérimentale, et donc entendue comme *Geisteswissenschaft*.

La critique du naturalisme, fondatrice, par l'intermédiaire de Bahr, de la modernité, se retrouve exacerbée chez celui qui occupera toute sa vie durant la position de « juge suprême de la vie intellectuelle »¹⁷ : Karl Kraus. Une part très importante de la polémique qu'il mène dans *Die Fackel* contre la psychologie en général, et la psychanalyse en particulier, revient en effet à défaire le lien entre art et sciences que le naturalisme et sa critique néoromantique avaient tissé. Au fil des aphorismes et petits articles que Kraus consacre aux dangers de la psychanalyse à partir de 1908, c'est en effet la réflexion sur la place relative de l'artiste et de l'homme de science qui domine. Kraus est, à l'époque, l'un des fers de lance d'un combat pour la reconnaissance d'un savoir spécifique à l'artiste contre l'arrogance de la rationalité scientifique. Tout est une question de hiérarchie entre les différents domaines, et Kraus s'attache à saper systématiquement les prétentions hégémoniques de la science, par exemple lorsqu'il affirme qu'il « ne sous-estime certes pas la valeur de l'étude scientifique de la vie sexuelle » ; mais « lorsque ses résultats sont confirmés par les conclusions de l'imagination artistique, c'est flatteur pour la science et elle n'aura pas vécu pour rien. »¹⁸ De façon plus générale, la « capacité de vérification analytique » n'est que seconde par rapport à « l'utilisation de la connaissance par l'imagination »¹⁹. Les deux pôles irréconciliables de cette réflexion sont synthétisés dans un aphorisme qui déclare que « la science, c'est l'analyse spectrale [et] l'art, c'est la synthèse lumineuse »²⁰. Pour Kraus, les deux processus sont certes complémentaires jusqu'à un certain point, mais ils n'en demeurent pas moins deux directions inconciliables, l'une étant censée détruire, l'autre construire son objet. Dans un petit article de 1913 intitulé « Analyse et synthèse [*Analyse und Synthese*] », Robert Musil attaque justement cette opinion très répandue dans le champ littéraire germanophone :

Nachdenkende Menschen sind immer analytisch. Dichter sind analytisch. Denn jedes Gleichnis ist eine ungewollte Analyse. Und man versteht eine Erscheinung, indem man erkennt, wie sie entsteht oder wie sie zusammengesetzt ist, verwandt, verbindbar mit andren ist. Man kann natürlich ebensogut sagen, jedes Gleichnis ist eine Synthese, jedes Verstehen ist eine. Natürlich; es sind zwei Hälften der gleichen Handlung. Trotzdem gibt es heute viele Literaten, die auf die Analyse erbost sind

und sich mit der Synthese schmeicheln. [...] Man sei gegen nichts so mißtrauisch wie gegen alle Wünsche nach Entkomplizierung der Literatur und des Lebens, nach homerischer oder nach religiöser Stimmung, nach Einheitlichkeit und Ganzheit.²¹

Cette prise de position de Musil est paradigmatique de ce qui fait la particularité des *poetae docti*, particulièrement productifs dans les années 1920 en Allemagne : des écrivains qui rompent avec la tradition esthétique héritée du post-romantisme et ne refusent pas *par principe* la confrontation de la littérature avec les sciences – notamment les sciences exactes.

« Ein neues, vortreffliches Werkzeug »

Face à Ion, Socrate feint un grand étonnement. Comment est-il possible, demande-t-il, que le poète – et le rhapsode qui interprète son œuvre – soit capable de produire un discours vrai à propos de tant de choses, alors qu'il ne le fait « ni par art, ni par science [τέχνη καὶ ἐπιστήμη] »²² ? Dans les années 1920, le champ littéraire semble avoir une réponse tout à fait unanime à la question socratique : l'écrivain a cette capacité car il possède réellement un savoir et n'a que faire d'un magistère des sciences constituées sur son domaine, tel que le prônait Bölsche. Dans le cas particulier de la psychanalyse, la situation est même inversée, comme le fait remarquer Hermann Hesse :

Man sah ja, wie die Psychoanalytiker selbst überall die Dichtung der früheren, voranalytischen Zeit als Belege, als Quellen und Bestätigungen benützten. Es war also da, was die Analyse erkannt und wissenschaftlich formuliert hatte, von den Dichtern stets gewußt worden.²³

Le savoir de l'écrivain précède celui du psychanalyste : voilà une chose que les psychanalystes eux-mêmes, Freud le premier, n'ont pas manqué de souligner, proclamant souvent leur dette envers les artistes, et parmi ceux-ci surtout envers les écrivains. Dans une lettre célèbre, Freud avoue à Schnitzler que c'est précisément à cause d'une telle dette, et par crainte de son « *Doppelgänger* » qu'il a évité pendant près de vingt ans de le rencontrer, alors même que l'y incitait la proximité, fût-elle seulement géographique²⁴. C'était là déjà le ton du premier échange épistolaire entre les deux hommes en 1906. En réponse à la lettre que lui adresse Schnitzler pour son cinquantième anniversaire en mai, Freud avait écrit :

Seit vielen Jahren bin ich mir der weitreichenden Übereinstimmung bewußt, die zwischen Ihren und meinen Auffassungen mancher psychologischer und erotischer Probleme besteht und kürzlich hab ich den Mut gefunden eine solche ausdrücklich hervorzuheben. Ich habe mich oft verwundert gefragt woher Sie diese oder jene Kenntnis nehmen könnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objekts erworben und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewundert.²⁵

Dans sa lettre, Freud exprime clairement sa situation d'infériorité par rapport à Schnitzler, un « écrivain qui, il est vrai, est également médecin »²⁶, comme il l'écrit en 1905 dans le *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* : non seulement il y a concurrence sur l'objet de l'étude, la psyché humaine, mais encore sur les voies propres à y parvenir et sur l'aisance ou la difficulté qui y sont attachées.

À l'époque même où il écrit à Schnitzler cette première lettre, ce problème accompagne et tourmente Freud au point qu'il y consacre les paragraphes conclusifs de son étude sur la *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Il s'y interroge sur l'origine – la « source » – du savoir de l'écrivain. Lorsque la question lui est posée, Jensen répond « avec quelque brusquerie »²⁷ qu'il n'a eu aucune connaissance des théories de Freud avant d'écrire sa nouvelle, et il avance comme sources de son œuvre « l'imagination » [*Phantasie*], et le « plaisir » [*Freude*] que lui a procuré sa création. Freud ne se satisfait pas de cette réponse évasive et qui place le processus à l'œuvre chez l'écrivain dans une sphère bien séparée de celle des savoirs constitués. Bien décidé à mettre au jour une convergence des différents genres et modes de connaissance, il propose un modèle explicatif qui sépare la connaissance de l'acte conscient de savoir. Selon lui, « un écrivain n'a nul besoin de rien savoir » des règles qui régissent la psyché humaine, « si bien qu'il peut nier en toute bonne foi s'y être conformé »,²⁸ ce qui n'empêche pas que les processus décrits dans l'œuvre obéissent effectivement à ces mêmes règles. La différence entre le savant et l'artiste, qui tous deux « puisent à la même source [et] travaillent sur le même objet »,²⁹ réside dans le mode d'acquisition de la connaissance : l'écrivain « fait l'expérience sur lui-même de ce que [les psychanalystes] appren[nent] des autres ». Chez lui, la *connaissance* présente deux caractéristiques qui la distinguent fondamentalement de celle que développe le savant et lui donnent ce caractère d'apparente immédiateté. D'une part, la distance est annulée entre l'observateur et son objet, puisque l'artiste observe sa propre psyché ; d'autre part, ce dernier « n'a pas besoin d'énoncer » les régularités observées et les

conclusions qui en sont tirées, « ni même d'en avoir une connaissance claire » ; au contraire, elles ne subissent pas la censure de l'intelligence consciente, qui « les tolère », et « se retrouvent incarnées dans ses œuvres. »³⁰ Selon ce modèle, le savant – porteur et transmetteur d'une connaissance consciente – est amené à formuler les règles que l'artiste avait observées sur lui-même et fait passer dans ses œuvres. Le premier est donc porteur et transmetteur d'une connaissance consciente consistant en la formulation explicite des relations et des régularités. Le second dispose, lui, d'une compréhension de lui-même qui ne paraît immédiate que parce qu'elle n'est jamais formulable en-dehors de l'œuvre qu'elle nourrit. La source principale de l'écrivain, son « inspiration », semble donc résider dans une activité d'observation.

Il est intéressant de constater que c'est effectivement là une idée qu'on retrouve à la même époque – donc avant tout contact avéré avec les théories de Freud – chez les écrivains qui nous occupent. Italo Svevo la développe depuis les années 1900 dans ses écrits intimes, comme par exemple dans cette entrée du journal :

Je crois, je crois sincèrement qu'il n'y a pas de meilleur moyen pour arriver à écrire sérieusement que d'écrire tous les jours. On doit tenter de porter à la surface, du fond de son propre être, chaque jour un son, un accent, un résidu fossile ou végétal de quelque chose qui soit, ou non, une pensée pure, qui soit ou non un sentiment, mais une bizarrerie, un regret, une douleur, quelque chose de sincère, disséqué, et c'est tout et rien de plus.³¹

On ne saurait mieux lier auto-analyse et écriture, dans des termes qui rappellent étrangement le pathos nietzschéen et le vocabulaire qui sera celui des psychanalystes : le regard introspectif doit faire *remonter* à la *surface* un contenu oublié – refoulé ? Ici encore, le double rapport est présent : l'écriture est le *médium* privilégié d'une psychanalyse atypique et solitaire, mais cette auto-analyse n'est en réalité qu'une préparation à une véritable élaboration littéraire :

Autrement, le jour où l'on se croit autorisé à prendre la plume, on tombe facilement dans les lieux communs, ou bien l'on fausse ce point qui vous est propre et qui n'a pas été suffisamment examiné.³²

C'est donc bien dans une perspective d'écriture et non de guérison que s'effectue ce travail de *scribacchiatura*. Après le premier contact avec la psychanalyse, intervenu au plus tard en 1910, cette dernière vient à l'appui de cette auto-analyse par l'écriture. Car, comme il l'écrit au jeune Valerio Jahier,

Mais il existe une science, pour aider à se connaître soi-même. Et précisons tout de suite : la psychanalyse.³³

Le mouvement est identique chez Hesse : la psychanalyse est pour lui une aide, car – et, on le sait, Hesse parle d'expérience, lui qui a suivi ce « chemin » thérapeutique³⁴ – elle permet d'ouvrir à l'artiste l'accès à son inconscient :

Wer den Weg der Analyse, das Suchen seelischer Urgründe aus Erinnerungen, Träumen und Assoziationen, ernsthaft eine Strecke weit gegangen ist, dem bleibt als bleibender Gewinn das, was man etwa das »innigere Verhältnis zum eigenen Unbewußten« nennen kann. Er erlebt ein wärmeres, fruchtbareres, leidenschaftlicheres Hin und Her zwischen Bewußtem und Unbewußtem ; er nimmt von dem, was sonst »unterschwellig« bleibt und sich nur in unbeachteten Träumen abspielt, vieles mit ins Licht herüber. [...] Diese erziehende, fordernde, spornende Kraft der Analyse nun mag niemand fördernder empfinden als der Künstler.³⁵

Hesse conclut aux bienfaits de l'analyse, non pas directement pour les œuvres, mais bien pour le travail littéraire lui-même, non pas donc par une *application* à l'œuvre, mais par une *mise en pratique* de la technique analytique au niveau de l'artiste lui-même. La psychanalyse est donc en cela un « outil nouveau et excellent »³⁶ qui permet d'élargir considérablement le spectre d'expériences sur lequel l'écrivain appuie son activité de création. Il s'agit d'une part de mieux se connaître, d'entrer plus profondément en soi-même, d'avoir accès aux sources cachées de l'inconscient, en un mot de suivre le « chemin vers l'intérieur » dont parle Novalis. D'autre part cependant, c'est aussi une façon de changer de perspective sur le monde extérieur. Pour Svevo, la psychanalyse est « littérairement parlant »³⁷ intéressante, car elle « accorde l'importance voulue à nos expériences »³⁸, ce qui contribue au réalisme du roman, conformément au projet de Bölsche :

Ce rapport intime entre le philosophe et l'artiste [...] apporte à l'artiste un renouvellement, ou, du moins, lui donne la chaleur et le sentiment d'une chose nouvelle, comme cela se produirait s'il était possible de changer une partie du vocabulaire et de nous donner des mots nouveaux, débarrassés des moisissures dues à leur vieillesse et au long usage qu'on en a fait.³⁹

Le philosophe⁴⁰ apporte un « renouvellement » des choses comme s'ils leur donnaient de nouveaux noms. Freud est pour Svevo surtout quelqu'un qui observe, et sait voir sous les apparences habituelles, couvertes des « moisissures » du quotidien, une réalité neuve.

La théorie psychanalytique n'est cependant ici qu'une technique préparatoire à l'écriture. Employée dans la phase de création, elle devient plus nuisible qu'utile. Hesse considère qu'on se trompe en voulant « transposer la technique de l'analyse dans la technique artistique ».⁴¹ En effet, le modèle psychologique fourni par une discipline à vocation scientifique s'avère inapte à remplacer la construction littéraire du personnage :

So wenig historisches Wissen zu Geschichtsdichtungen, Botanik oder Geologie zur Landschaftsschilderung fähig machten, so wenig konnte die beste wissenschaftliche Psychologie der Menschendarstellung helfen. »⁴²

Pour Musil, ce constat s'étend à toutes les sciences :

Noch so umfassende Gleichungen elektrodynam. Wirbelbewegungen ersetzen nicht die Beschreibung eines Gewitters.⁴³

Par ses buts, ses moyens et son économie propre, la *description* s'oppose à l'*explication*, et les codes qui régissent l'un des textes ne sont pas transposables à l'autre. La science ne fournit qu'un simple fragment d'explication du réel ; confronté au *texte* littéraire, notamment narratif ou descriptif, il se comporte comme un *document* extérieur. Svevo, commentant la fascination des véristes italiens – cousins des naturalistes – pour « ce qu'on appelle *documents* », note que ceux-ci, « insérés de force » dans le récit, « se font carrés et ne trouvent jamais parfaitement leur place »⁴⁴ dans la cohérence interne de celui-ci, car ils ne se plient pas assez à la contrainte interne de la narration. Un texte qui abdique ses prérogatives face à de tels documents – c'est là souvent le fait de *minores* ou, pour parler avec Pierre Bourdieu, de « producteurs *naïfs* »⁴⁵ – ressortit à ce que Musil nomme « littérature appliquée [*angewandte Dichtung*] » :

Zu ihr gehören alle die Dichter, die sich als Verkünder und Verbreiter einer Weltanschauung und Weltgestaltung fühlen, die nicht von ihnen selbst herrührt.⁴⁶

Intuition, Einsicht, Kenntnis. La question du genre de connaissance

Si la connaissance scientifique ne saurait remplacer la mise en forme littéraire, elle n'est pas suffisante non plus pour « faire » un artiste.

Wer vorher kein Dichter war, wer vorher nicht den inneren Bau und Herzschlag des seelischen Lebens erfüllt hatte, den machte alle Analyse nicht zum Seelendeuter.⁴⁷

Comme dans l'*Ion*, l'activité littéraire ne se résume donc pas à un savoir, ni à une habileté apprise, un *art* [τέχνη]. Freud est le premier à mettre en avant ce caractère irréductible de l'impulsion artistique, mais ce respect ne l'empêche pas de chercher à modéliser l'acte créateur. Dans son étude sur la *Gradiva* de W. Jensen (1907), il consacre la fin de son argumentation aux rapports qu'entretient son propre travail avec celui de l'écrivain.⁴⁸ Son argumentation a montré que Jensen a inséré dans une œuvre de fiction des rêves qui sont en tous points conformes à la description qu'il en avait donnée dans *L'Interprétation des rêves* (1899). « Si la compréhension intuitive [de l'écrivain] [...] est de la nature d'une connaissance », il se dit « curieux d'apprendre quelles sont les sources de cette connaissance »⁴⁹. Les deux termes en présence révèlent la place exacte de l'interrogation de Freud : la compréhension intuitive [*Einsicht*] renvoie à une conception dynamique et décrit un processus de compréhension apparemment immédiat ; au contraire, la connaissance [*Kenntnis*] correspond à une conception statique et dénote le résultat d'un processus d'obtention et de formulation du savoir. Ces deux termes se détachent implicitement de la conception d'un hasard qui amènerait l'œuvre – sans intention de la part de son créateur – à proximité immédiate de la réalité, ainsi que de celle d'une compréhension mystique ineffable dont seul l'artiste serait doué. Freud recherche, lui, un déterminisme à l'œuvre dans la création artistique et pose l'hypothèse que la compréhension intuitive de l'artiste et la connaissance élaborée par la méthode des sciences sont de même *nature*, du même ordre, c'est-à-dire relèvent de la même sorte [*Art*] de phénomènes. On a vu qu'il faisait porter la différence spécifique des deux genres de connaissances sur le fait que les résultats de l'analyse étaient dans un cas formulés, et dans l'autre non.

À cette interrogation, Hermann Hesse apporte implicitement une réponse très similaire à celle de Freud :

Das dichterische Erfassen seelischer Vorgänge blieb nach wie vor eine Sache des intuitiven, nicht des analytischen Talents.⁵⁰

Il s'agit bien pour l'écrivain de *saisir* les processus psychiques, de les comprendre selon le mode que Freud nommait *Einsicht*. Cependant, Hesse

oppose ce processus à un talent « analytique », reprenant à son compte une vieille opposition entre intuition et analyse. De la même façon, dans l'argumentation de Hesse, le poète est le « rêveur », celui qui obéit aux « appels de son inconscient » :

Ja, der Dichter erwies sich als Vertreter einer besonderen Art des Denkens, die eigentlich der analytisch-psychologischen durchaus zuwiderlief. Er war der Träumer, der Analytiker war der Deuter seiner Träume.⁵¹

La réponse indirecte que Hesse apporte à Freud tend à opposer radicalement les deux genres de connaissance, mais réactive au passage d'anciennes antithèses romantiques. C'est précisément sur ce point que l'homologie avec la position développée par Musil est délicate à établir, en ce que Musil a toujours fermement combattu ce discours. Pour lui, l'écrivain

ist weder der »Rasende«, noch der »Seher«, noch »das Kind«, noch irgend eine Verwachsenheit der Vernunft. Er verwendet auch gar keine andre Art und Fähigkeit des Erkennens als der rationale Mensch. Der bedeutende Mensch ist der, welcher über die größte Tatsachenkenntnis und die größte ratio zu ihrer Verbindung verfügt: auf dem einen wie auf dem anderen Gebiet.⁵²

Dans *Skizze zur Erkenntnis des Dichters* (1918), il tente donc de dépasser dialectiquement la vieille opposition entre savant rationnel et poète irrationnel en montrant que l'un comme l'autre se servent des mêmes capacités, celles de l'analyse rationnelle. Musil n'en cherche pas moins à établir, comme Hesse, une frontière étanche entre les deux genres de connaissance. Il le fait en opposant non pas les capacités, mais les domaines d'application de la raison : le domaine ratioïde et le domaine non-ratioïde.

[Das] ratioïde Gebiet umfaßt – roh umgrenzt – alles wissenschaftlich Systematisierbare, in Gesetze und Regeln zusammenfaßbare, vor allem also die physische Natur; die moralische aber nur in wenigen Ausnahmefällen des Gelingens. Es ist gekennzeichnet durch eine gewisse Monotonie der Tatsachen, durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander.⁵³

Domaine des régularités, ce domaine « ratioïde », qui correspond plus ou moins aux sciences constituées, est opposé point par point au domaine « non ratioïde », qu'il commence par identifier au domaine moral :

War das ratioïde Gebiet das der Herrschaft der »Regel mit Ausnahmen«, so ist das nicht-ratioïde Gebiet das der Herrschaft der Ausnahmen über die Regel. Vielleicht ist das nur ein gradueller Unterschied, aber jedenfalls so polar, daß es eine vollkommene Umkehrung der Einstellung des Erkennenden verlangt. Die Tatsachen unterwerfen sich nicht auf diesem Gebiet, die Gesetze sind Siebe, die Geschehnisse wiederholen sich nicht, sondern sind unbeschränkt variabel und individuell.⁵⁴

Ce domaine obéit donc à des lois diamétralement opposées (*polar*) à celles qui régissent le domaine scientifique ratioïde. C'est en effet le domaine de l'individualité et de la diversité de ses manifestations, opposé à celui des régularités,

[...] das Gebiet der Reaktivität des Individuums auf die Welt und die anderen Individuen, [...] das Gebiet der Werte und Bewertungen, das der ethischen und ästhetischen Beziehungen, das Gebiet der Idee.⁵⁵

Le terrain non ratioïde

ist das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner Vernunft. [...] Die Aufgabe ist: immer neue Lösungen, Zusammenhänge, Konstellationen, Variable zu entdecken, Prototypen von Geschehensabläufe hinzustellen, lockende Vorbilder, wie man Mensch sein kann, den inneren Menschen *erfinden*. Ich hoffe, diese Beispiele sind deutlich genug um jeden Gedanken an « psychologisches » Verstehen, Erfassen u. dgl. auszuschließen. Psychologie gehört in das ratioïde Gebiet und die Mannigfaltigkeit ihrer Tatsachen ist gar nicht unendlich, wie die Existenzmöglichkeit der Psychologie als Erfahrungswissenschaft lehrt.⁵⁶

De cette définition du poète ressort une distinction essentielle : le terrain non ratioïde recouvre certes, en grande partie, le domaine « moral », mais il est le domaine de la multiplicité des manifestations morales de l'homme, et non pas celui des lois qui peuvent gouverner ou décrire les régularités de ces manifestations. La psychologie est donc du côté ratioïde, l'écrivain du côté non ratioïde. Mais on voit poindre le problème : psychologues et écrivains se partagent le même objet, mais dans des domaines différents. L'opposition entre littérature et psychologie le montre : les deux disciplines ont pour objet la même portion du réel, mais envisagent bien deux ensembles distincts de phénomènes : l'un soumis à la régularité, l'autre envisagé sur le mode de la singularité. Pour Musil, ces deux genres de connaissance sont donc clairement séparés. Ils n'en restent pas moins complémentaires et peuvent coexister parallèlement, comme du reste l'affirment également Freud et Hesse.

Un malentendu fertile

Pour autant, ces genres de connaissance, pour si différents qu'ils soient, présentent des surfaces de contact entre eux. Italo Svevo, malgré ses dénégations et ses reniements, accorde une large place à l'influence des systèmes de pensée sur l'écriture. Dans *Séjour à Londres*, il va même jusqu'à ébaucher une théorie des liens qui unissent ces deux systèmes :

Le destin veut que l'artiste soit inspiré par le philosophe qu'il ne comprend pas parfaitement, et que le philosophe ne comprenne pas l'artiste même qu'il a inspiré. [...] Nous autres romanciers, nous avons l'habitude de nous amuser avec de grandes philosophies, et nous ne sommes sûrement pas faits pour les éclairer ; nous les falsifions, mais nous les humanisons.

Svevo renverse la perspective des textes de Hesse et de Musil. Ceux-ci, en effet, n'ont de cesse que de montrer les insuffisances du discours scientifique, dès que celui-ci prétend entrer en contact avec l'artiste ou son œuvre. L'ironie svéviennne met plutôt l'accent sur le manque de rigueur de l'écrivain qui croit faire œuvre de scientifique mais ne fait que « s'amuser » avec les systèmes de rationalité extérieurs à la littérature. Svevo souligne par une comparaison bouffonne le caractère dépareillé du couple formé par le savant et l'artiste :

Ce rapport intime entre le philosophe et l'artiste, [...] ressemble au mariage légal parce qu'ils ne s'entendent pas entre eux, exactement comme mari et femme, et cependant, comme mari et femme, font de très beaux enfants[.]⁵⁷

La métaphore de l'enfantement, finalement assez convenue pour décrire le processus créatif, est ici détournée au profit d'une réflexion sur la genèse de l'œuvre soumise à plusieurs facteurs, fruit tant de la pensée que de l'art, mais aussi belle enfant d'un couple qui ne s'entend pas.

Musil, lui aussi, fait à plusieurs reprises le constat de la vanité d'une œuvre véritablement et pleinement scientifique. Lui qui a tenté dans son *opus magnum* de trouver un moyen d'articuler les sciences exactes avec la narration, se moque volontiers, comme le fait Svevo, de tous ceux qui croient faire œuvre de scientifique alors qu'ils n'ont que mal digéré des savoirs qui leur étaient étrangers. Il note dans son esquisse « *Psychologie und Literatur* » (1920) :

Es ist ein großer Unterschied, ob man – siehe Vorseite: Seitenwirkung des Marxismus – als halbwissenschaftlicher Mensch in der Phantasie von den

Vergnügen der Wissenschaft ergriffen wird und einen pseudowissenschaftlichen Roman schreibt [...] oder ob man wirklich bis ans Ende des Trampulins [*sic*] der Wissenschaft geht und dann erst abspringt.⁵⁸

Dans le cas de la psychologie, le décalage est patent entre la réalité des productions littéraires et leurs prétentions à la scientificité. Selon Musil, ce décalage est dans la nature de la littérature et des sciences, ce qui explique qu'il n'existe pas de « psychologische Dichtungen » :

Es müßten dies ja Dichtungen sein, deren Zweck es wäre, psychologische Erklärungen zu geben; Lehrgedichte.⁵⁹

Ces œuvres à *visée* didactique perdraient du même coup leur statut d'œuvres littéraires. En outre, toutes les psychologies scientifiques ont en commun,

daß sie überhaupt Erkenntnis wollen. Sie führen Erscheinungen systematisch auf andre Erscheinungen zurück, sie suchen das verhältnismäßig Allgemeine im Einzelfall.⁶⁰

La spécificité de la connaissance scientifique réside non dans sa forme, mais dans sa visée : une *volonté de connaissance* qui subsume le singulier au général – et c'est là le point sur lequel, selon Musil, elle se sépare complètement de la littérature :

Eine dichterische Psychologie mit dieser Aufgabe – also eine Psycho-logie – hat es nie gegeben. Wohl wurde zur Zeit des naturalistischen Kunstwollens ähnliches angestrebt [...]. Aber was war dies doch, diese Psychologie der Dichter! [...] Dichterisch – wie wir sehen werden, vollkommen ausreichend; aber Psychologie war das nicht. – Auch Dostojewski – u. was sich von ihm ableitete – war kein Psychologe. Auch seine Psychologie war falsch, weil er ein großer Dichter-war, er bog sie für seinen Zweck zurecht.⁶¹

Musil conteste absolument que le « roman psychologique » existe autrement que comme un slogan de critique ou de manifeste littéraire ; la distinction des genres et des *visées* de connaissance aboutit chez lui à un refus des formes mélangées, synonymes d'œuvres de piètre qualité dans lesquels la rationalité scientifique impose le discours à transmettre, mais où sans doute, elle perd elle-même sa rigueur. Dans la poétique musilienne, un *mariage* de l'écrivain et de la psychologie – et pire encore, de la psychanalyse – n'est pas viable, et reste

probablement stérile. Le *poeta doctus* n'a donc d'autre issue que de cultiver ce qui est son domaine spécifique, le domaine non-ratioïde : non pas celui des lois de la psyché, mais celui des « expérimentations éthiques ».

En guise de conclusion : la littérature et la diffusion des savoirs

Musil développe cette idée du danger représenté par la psychologie lorsqu'il ébauche en 1926 un essai sur « Charakterologie u. Dichtung » ; il n'y est plus question de séparation des genres de connaissance, mais bien à nouveau d'un problème territorial, posé non plus en termes de domaine [*Gebiet*] mais de territoire [*Terrain*]. La contiguïté territoriale avec la psychanalyse semble être devenu pour lui un sujet d'inquiétude :

Die Wissenschaft nimmt [der Literatur] ihr Terrain ab, die Psychoanalyse ist nur so lange eine finster drohende u lockende Nachbarmacht für den Dichter als er wenig von ihr versteht und sie ein Durcheinander von wissenschaftlicher Genialität und Journalismus bildet. Sobald ein psychologisches Gebiet geklärt ist, wird es ebensowenig dichtbar sein wie eine umständliche Beschreibung einer Elektrisiermaschine.⁶²

Il y a donc, dans l'avancée de la connaissance scientifique, quelque chose de l'avancée conquérante d'une armée dans un territoire vierge, image que Musil nuance immédiatement : la psychanalyse elle-même est certes menaçante, mais elle n'est jamais plus dangereuse que lorsqu'elle est liée à l'ignorance, c'est-à-dire lorsque les écrivains la connaissent mal, et qu'elle est associée au journalisme. Sous cette forme vulgarisée, elle « clarifie » le terrain et le rend impropre au traitement littéraire. En filigrane de ce diagnostic se dessine le rôle que Musil attribue à la littérature contre les sciences exactes : c'est bien faire œuvre de connaissance, et de transmission de connaissance encore *inouïe*. Là où lumière a déjà été faite par une autre discipline de savoir, la littérature n'a plus de « supplément d'interprétation [*Zusatz von Deutung*] »⁶³ à apporter. Le « supplément de chaleur », l'« humanisation » que, selon Svevo, l'écriture apporte aux théories rationnelles, sont donc limités par des aspects non plus poétiques, mais bien sociologiques. La diffusion des savoirs scientifiques, telle qu'elle commence dans les années 1920, menace ainsi une certaine fonction de la littérature. Il est probable que c'est même là l'une des raisons qui expliquent

l'abondance de réflexions sur ce problème après la Première Guerre mondiale. Car c'est bien à la perte de son canon poétique traditionnel – *aut prodesse volunt, aut delectare poetae* – que la littérature craint d'assister, justifiant ainsi avec retard un aphorisme de Nietzsche :

Der Wahrheitssinn des Künstlers. – Der Künstler hat im Hinblick auf das Erkennen von Wahrheiten eine schwächere Moralität, als der Denker; er will sich die glänzenden, tiefsinnigen Deutungen des Lebens durchaus nicht nehmen lassen und wehrt sich gegen nüchterne, schlichte Methoden und Resultate. Scheinbar kämpft er für die höhere Würde und Bedeutung des Menschen; in Wahrheit will er die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben, also das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius: er hält also die Fortdauer seiner Art des Schaffens für wichtiger, als die wissenschaftliche Hingebung an das Wahre in jeder Gestalt, erscheine diese auch noch so schlicht.⁶⁴

Jean-François LAPLÉNE

NOTES

1. « Socrate : Que ne dis-tu vrai, Ion ! Mais les savants, c'est vous, j'imagine ; ce sont les rhapsodes et les acteurs, et ceux dont vous chantez les poèmes ! Moi, je me borne à dire la vérité, comme il est naturel à un profane. » (Platon, *Ion*, 532d, in : *Œuvres complètes*, vol. V, 1 : *Ion, Ménexème, Euthydème*, trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1931, 1989, p. 33)
2. PLATON, *Ion*, 541a, *loc. cit.* p. 45.
3. Ce n'est pas ici le lieu de discuter du caractère scientifique de la psychanalyse. Il suffit d'indiquer que dans la période qui nous occupe principalement ici (1900-1930), elle est ressentie comme science par ceux qui la pratiquent et la majorité de ceux qui écrivent sur elle.
4. Robert MUSIL, « Charakterologie u[nd] Dichtung », *Gesammelte Werke [=GWM]*, éd. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, 2000, t. II, p. 1404.
5. J'utilise ici ce terme pour désigner une certaine orientation de la réflexion poétique. Mis à part chez Hermann Hesse, il ne semble pas qu'il y ait chez les auteurs étudiés ici d'effets d'intertextualité directe avec le dialogue de Platon.
6. Sur de nombreux points, Svevo, comme de nombreux écrivains triestins, appartient beaucoup plus nettement à l'aire culturelle germanophone qu'italienne.

7. Cf. Rolf SÄLTZER, *Entwicklungslinien der deutschen Zola-Rezeption von den Anfängen bis zum Tode des Autors*, Berne, Peter Lang, 1989.
8. Cf. Wilhelm BÖLSCHÉ, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie, Prolegomena einer realistischen Aesthetik*, Leipzig, Reissner, 1887.
9. *Ibid.*, p. 5.
10. *Ibid.*, p. 6.
11. *Ibid.*, p. 81.
12. Hermann BAHR, *Die Überwindung des Naturalismus*, in : *Zur Überwindung des Naturalismus, Theoretische Schriften 1887-1904*, éd. Gotthart Wunberg, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer (Sprache und Literatur 46), 1968.
13. Hermann BAHR, « Zola », *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), *loc. cit.* p. 90.
14. Cf. Joëlle STOUPLY, *Maître de l'heure : die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890*, Francfort/Main, Peter Lang (Analysen und Dokumente, Beiträge zur neueren Literatur, 35), 1996.
15. Cité par J. STOUPLY, *op. cit.* p. 51
16. M. WORBS, « Wissenschaft und Literatur », *art. cit.* p. 311.
17. Michael POLLAK, « Karl Kraus, le juge suprême de la vie intellectuelle : une stratégie », in : Gilbert KREBS et Gerald STIEG (éd.), *Karl Kraus et son temps*, Asnières-sur-Seine, PIA, 1989, pp. 129-137.
18. *Die Fackel* [=F] n°241, 15 janvier 1908, p. 1 : « Ich unterschätze den Wert der wissenschaftlichen Erforschung des Geschlechtslebens gewiß nicht. Sie bleibt immerhin eine schöne Aufgabe. Und wenn ihre Resultate von den Schlüssen der künstlerischen Phantasie bestätigt werden, so ist das schmeichelhaft für die Wissenschaft und sie hat nicht umsonst gelebt. »
19. [« Tagebuch »], *F* n°264-265, 18 novembre 1908, pp. 17-18 : « Alles schwelgende Genießen in Küche und Keller, alle Kennerschaft in Liebe und Leben beruht nicht auf die Fähigkeit analytischen Prüfens, sondern auf der phantastischen Verwendung der Erkenntnis. [...] »
20. Karl KRAUS, « Heine und die Folgen », *Untergang der Welt durch schwarze Magie, Schriften 4*, hrsg. Christian Wagenknecht, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, p. 202 : « Wissenschaft ist Spektralanalyse ; Kunst ist Lichtsynthese. »
21. Robert MUSIL, « Analyse und Synthese » (*Revolution*, 15 novembre 1913), *GWM*, t. II, pp. 1008-1009.
22. PLATON, *Ion*, 541^a, *loc. cit.*, p. 47.
23. Hermann HESSE, « Künstler und Psychoanalyse », *Almanach des Internationalen Psychoanalytischen Verlags* (1925), p. 35.
24. Lettre de Freud à Arthur Schnitzler du 14 mai 1922, *Neue Rundschau*, 66^e année, 1955, pp. 96-97.

25. Lettre de Freud à Schnitzler, 8 mai 1906, *Neue Rundschau*, 66e année, 1955, p. 95.
26. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke* [=GW], chronol. geordnet, rééd. Francfort/Main, 1999, vol. v, p. 203 (note) : « Ein Dichter, der allerdings auch Arzt ist [...] ».
27. S. FREUD, « Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva* », GW VII, p. 120: « Der Dichter antwortete, wie vorauszusehen war, verneinend und sogar etwas unwirsch. Seine Phantasie habe ihm die „Gradiva“ eingegeben, an der er seine Freude gehabt habe. »)
28. GW VII, p. 120: « Wir meinen, daß der Dichter von solchen Regeln und Absichten nichts zu wissen brauche, so daß er sie im guten Glauben verleugnen könne [...] »
29. GW VII, p. 120: « Wir schöpfen wahrscheinlich aus der gleichen Quelle, bearbeiten das nämliche Objekt ».
30. GW VII, p. 121: « So erfährt er aus sich, was wir bei anderen erlernen, welchen Gesetzen die Betätigung des Unbewußten folgen muß, aber er braucht diese Gesetze nicht auszusprechen, nicht einmal sie klar zu erkennen, sie sind infolge der Duldung seiner Intelligenz in seinen Schöpfungen verkörpert enthalten. »
31. I. SVEVO, *Pages de Journal, Écrits intimes* [=EI], tr. M. Fusco, Paris, 1973, p. 87 ; *Pagine di diario e sparse*, 2 octobre 1899, *Opera Omnia* [=O.O.], Milan, 1966-1969, vol. III, p. 816 : « Io credo, sinceramente credo, che non c'è miglior via per arrivare a scrivere sul serio che di scribacchiare giornalmente. Si deve tentar di portare a galla dall'imo del proprio essere, ogni giorno un suono, un accento, un residuo fossile e vegetale di qualche cosa che non sia il o non sia puro pensiero, che sia o non sia sentimento, ma bizzarra, rimpianto, un dolore, qualche cosa di sincero, anatomizzato, e tutto e non di più. »
32. I. SVEVO, *Ibid.* ; O.O. III, p. 816 : « Altrimenti facilmente si cade, – il giorno in cui si crede d'esser autorizzati a prendere la penna – in luoghi comuni o si travia quel luogo proprio che non fu a sufficienza disaminato. »
33. I. SVEVO, *Séjour à Londres*, EI p.29 ; O.O. III, pp. 685-686 : « Ma c'è la scienza per aiutare a studiare sé stesso. Precisiamo anche subito: la psicanalisi. »
34. Cf. Johannes CREMERIUS, « Schuld und Sühne ohne Ende : Hermann Hesses psychotherapeutische Erfahrungen », in : Walter SCHÖNAU (éd.), *Literaturpsychologische Studien und Analysen*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 17, 1983, pp. 169-205.
35. H. HESSE, *op. cit.*, p. 36 et 37.
36. *Ibid.* p. 34 : « ein neues vortreffliches Werkzeug. »
37. I. SVEVO, Lettre du 27 décembre 1927, EI p. 253 ; O.O. I, p. 859 : « Letterariamente Freud è certo più interessante. Magari avessi fatto la cura con lui. Il mio romanzo sarebbe risultato più intero. »

38. Lettre de Svevo à Jahier du 27 décembre 1927.
39. I. SVEVO, *Séjour à Londres*, EI pp. 30-32 ; O. O. III, p. 686-688 : « Questo rapporto intimo fra filosofo e artista [...] conquista all'artista un rinnovamento o almeno gli dà il calore e il sentimento della cosa nuova come avverrebbe se fosse possibile di mutare una parte del vocabolario e darci delle parole nuove non ammuffite dalla loro antichità e dal lungo uso. »
40. Svevo désigne par ce mot tous ceux qui travaillent selon une méthode rationnelle, c'est-à-dire philosophes, savants et scientifiques.
41. H. HESSE, *op. cit.*, p. 35 : « So falsch er [der Künstler] daran tut, die Technik der Analyse in die künstlerische hinüber zu nehmen, so recht tut er doch daran, die Psychoanalyse ernst zu nehmen und zu verfolgen. »
42. *Ibid.* p. 35.
43. R. MUSIL, *GWM*, t. II, p. 1404.
44. Lettre de Svevo à V. Jahier du 11 février 1928. « Già quei cosiddetti *documenti* annotati si fanno quadrati e non trovano mai perfettamente il loro posto. » (O.O. I p. 865)
45. Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil (coll. « Points »), 1998, p. 364.
46. Robert MUSIL, « Angewandte Dichtung », *GWM*, t. II, pp. 820-821.
47. H. HESSE, *op. cit.*, p. 35.
48. Walter SCHÖNAU, « Die Bedeutung psychoanalytischen Wissens für den kreativen Prozeß literarischen Schreibens », in Thomas ANZ (éd.), *Psychoanalyse in der modernen Literatur, Kooperation und Konkurrenz*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 219-231.
49. *GW VII*, p. 119: « Ist die Einsicht [des Dichters] [...] von der Art einer Kenntnis, so wären wir begierig, die Quellen dieser Kenntnis kennen zu lernen. »
50. H. HESSE, *op. cit.* p. 36.
51. *Ibid.*
52. R. MUSIL, *GW M*, t. II, p. 1024.
53. *Ibid.*, p. 1027.
54. *Ibid.*, p. 1028.
55. *Ibid.*, p. 1028.
56. *Ibid.*, p. 1029.
57. I. SVEVO, *Séjour à Londres*, EI pp. 30-32 ; O. O. III, p. 686-688 : « [...] il Dr. Weiss mi disse che non poteva parlare del mio libro perché con la psicanalisi non aveva nulla a che vedere. In allora mi dolse perché sarebbe stato un bel successo se Freud m'avesse telegrafato: « Grazie di aver introdotto nell'estetica italiana la psicanalisi ».

[...] Ora non mi duole più. Noi romanzieri usiamo baloccarci con grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: Le falsifichiamo ma le umanizziamo. [...] Il destino vuole che l'artista venga ispirato dal filosofo ch'egli non perfettamente intende, e che il filosofo non intenda lo stesso artista ch'egli ispirò. [...] Questo rapporto intimo fra filosofo e artista [...] somiglia al matrimonio legale perché non s'intendono fra di loro proprio come il marito e la moglie e tuttavia come il marito e la moglie producono dei bellissimi figliuoli[.] »

58. R. MUSIL, « [Psychologie und Literatur] », *GW Musil*, II, p. 1347.

59. *Ibid.*, p. 1346.

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*, pp. 1346-1347.

62. *Ibid.*, p. 1404.

63. *Ibid.*, pp. 1346-1347.

64. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, I, 146, Kritische Studien-Ausgabe, éd. G. Colli et M. Montinari, Munich, dtv/de Gruyter, 1988 (1999), vol. 2, p. 142.