



HAL
open science

Le malentendu fertile. Savoir de l'écrivain et connaissance du psychanalyste

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. Le malentendu fertile. Savoir de l'écrivain et connaissance du psychanalyste. Transversale. Erkundungen in Kunst und Wissenschaft. Ein europäisches Jahrbuch, 2006. hal-03179689

HAL Id: hal-03179689

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03179689>

Submitted on 24 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.

Jean-François Laplénie : « Le malentendu fertile. Savoir de l'écrivain et connaissance du psychanalyste ». *Transversale (arts et sciences en recherche transversale Erkundungen in Kunst und Wissenschaft)*, revue annuelle européenne, n°2, 2006.

Le malentendu fertile. Savoir de l'écrivain et connaissance du psychanalyste

Jean-François Laplénie

À certaines périodes de leur histoire, les arts aiment à se décentrer et à calquer leurs règles de fonctionnement sur des domaines qui leur sont connexes ; ainsi la fin du XIX^e siècle a-t-elle vu de nombreux artistes imiter les procédures des sciences. C'est indéniablement la littérature qui a ressenti la première la tentation d'un tel mimétisme, et le courant naturaliste en a même fait un point central de son programme esthétique. *Aut prodesse volunt, aut delectare poetae* : c'est bien le premier élément du double impératif de la poétique horatienne qui a subi alors la redéfinition la plus radicale. Jusque-là, en effet, le profit attendu de la littérature était principalement d'ordre éthique ; il passe désormais par une transmission de *savoir*.

De l'autre côté du miroir, une égale fascination ne tarde pas à se faire jour ; cependant, la constitution même du champ scientifique au XIX^e siècle fait que la science la plus tentée par le mimétisme avec la littérature sera celle qui se situe dès son apparition dans une position limite, à savoir la psychanalyse.¹ Cette relation de double mimétisme est aujourd'hui une sorte de lieu commun ; mais au début du XX^e siècle, elle s'inscrit dans une situation complexe de concurrence, au sein du champ intellectuel, entre artiste et homme de science, chacun affirmant posséder et transmettre le savoir essentiel. Psychanalyse et littérature sont les acteurs d'une *Urszene* – fondatrice sans doute du rapport des arts aux domaines de savoir au XX^e siècle – qui montre ce que peut être le savoir que possède et transmet l'art, et les raisons qui peuvent pousser celui-ci à imiter les sciences ou à s'appuyer sur les connaissances qu'elles élaborent.

« De la nature d'une connaissance » ?

Toute confrontation entre deux forces débute par définition des frontières respectives. Dans son étude sur la *Gradiva* de W. Jensen (1907), l'une de ses premières tentatives pour

¹ 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 telle par ceux qui la pratiquent et la majorité de ceux qui écrivent sur elle.

« s'établir commodément »² sur le terrain de la littérature, Sigmund Freud consacre la fin de son argumentation aux rapports qu'entretient son propre travail avec celui de l'écrivain. 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 »³. 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.

Cette première étape amène Freud à se poser la question non de la nature de la compréhension artistique – qu'il a assimilée, par hypothèse, à une connaissance – mais de l'origine – la « source » – de cette connaissance d'un genre particulier. Lorsque la question lui est posée, Jensen répond « avec quelque brusquerie »⁴ 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 à nouveau 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

² Lettre de S. Freud à C. G. Jung, 8 décembre 1907, in : S. Freud/C. G. Jung, *Correspondance*, Paris, 1975, vol. 1, p. 158 (Id., *Briefwechsel*, Francfort/Main, 1974, vol. 1, p. 114 : « [...] ein kaum gestreiftes Gebiet, auf dem man sich bequem niederlassen könnte. »).

³ S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, tr. P. Artex et R.-M. Zeitlin, Paris, 1986, p. 242 (Id., *Gesammelte Werke [=GW]*, chronol. geordnet, rééd. Francfort/Main, 1999, vol. VII, p. 119: « Ist die Einsicht [des Dichters] [...] von der Art einer Kenntnis, so wären wir begierig, die Quellen dieser Kenntnis kennen zu lernen. »)

⁴ *Ibid.* (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. »)

toute bonne foi s'y être conformé », ⁵ 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 », ⁶ réside dans le mode d'acquisition de la connaissance : l'écrivain « fait l'expérience sur lui-même de ce que [les psychanalystes] appren[ent] 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. » ⁷ 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.

Le savoir des artistes

« Lorsque les résultats [de l'observation scientifique] sont confirmés par les conclusions de l'imagination artistique, c'est flatteur pour la science et elle n'aura pas vécu pour rien. » ⁸ C'est là la conclusion railleuse d'un aphorisme que Karl Kraus consacre à « l'étude scientifique de la vie sexuelle » et strictement contemporain des réflexions de Freud. Il indique que Kraus a fort bien perçu l'appel de sciences comme la psychanalyse en direction de l'art, et il est, à l'époque, l'un des fers de lance d'un combat commun au champ artistique pour la reconnaissance d'un savoir spécifique à l'artiste. Il s'agit pour lui de repousser, autant que possible, l'intrusion dans le domaine des arts d'une lumière importune. Pour lui, le

⁵ *Ibid.*, p. 243 (*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 [...] »)

⁶ *Ibid.* (*GW VII*, p. 120: « Wir schöpfen wahrscheinlich aus der gleichen Quelle, bearbeiten das nämliche Objekt »)

⁷ *Ibid.* (*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. »)

⁸ Karl Kraus, *Dits et contredits*, tr. R. Lewinter, Paris, 1986, p. 119 (*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. »)

psychanalyste est un homme de science qui ne sait pas rester à *sa juste place*, c'est-à-dire à distance respectueuse des créateurs, qui lui sont intrinsèquement supérieurs. C'est qu'en effet « la science, c'est l'analyse spectrale », tandis que « l'art, c'est la synthèse lumineuse »⁹ : les deux processus sont certes complémentaires jusqu'à un certain point, mais n'en demeurent pas moins deux directions inconciliables et inégales : dans toutes les situations réellement importantes de la vie humaine, la « capacité de vérification analytique » n'est que seconde par rapport à « l'utilisation fantasque de la connaissance »¹⁰, c'est-à-dire qui met celle-ci au service de l'imagination créatrice [*Phantasie*].

Kraus ne nie certes pas certaines convergences entre les deux approches, notamment entre la sienne propre et celle de Freud, mais les divergences prennent chez lui une importance catastrophique, comme dans cet aphorisme de 1912 :

« On me dit souvent que telle chose que j'ai trouvée sans la chercher devait être vraie, puisque F. aussi l'a cherchée et trouvée. Pareille vérité serait sans doute un piètre critère de valeur. Car pour qui cherche seulement, le but est important. Pour qui trouve, en revanche, c'est le chemin. Les deux ne se rencontrent pas. L'un chemine un peu plus vite que l'autre n'arrive au but. Quelque chose leur est commun. Mais le prophète précède toujours le cavalier de l'Apocalypse et annonce sa venue. »¹¹

La mise en parallèle des deux modes d'accès à un certain *savoir* aboutit à une condamnation de l'approche scientifique. Chez l'artiste, c'est le processus de constitution du savoir qui est essentiel, alors que l'homme de science prête attention au but, c'est-à-dire à la connaissance, au savoir déjà constitué. C'est bien là l'opposition qui structure la réflexion de Freud, mais teintée d'un pathos dont Kraus est coutumier à cette période, celui de l'Apocalypse : l'arrivée de la science à son but n'est pour Kraus qu'un des aspects de la catastrophe qui menace la civilisation.

À la nuance apocalyptique près, un tel discours est sous-jacent à de nombreuses réactions d'écrivains à la psychanalyse naissante. À l'époque, c'est Robert Musil qui analyse de la façon la plus fine les rapports entre le savoir des écrivains et celui des savants, notamment des psychanalystes. L'« Esquisse » de 1918 établit une partition stricte entre l'écrivain et

⁹ K. Kraus, *Pro domo et mundo*, tr. R. Lewinter, Paris, 1985, p. 71.

¹⁰ *F*, n°264-265, 18 novembre 1908, pp. 17-18 (ma traduction) : « 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. »

¹¹ K. Kraus, *La nuit venue*, tr. R. Lewinter, Paris, 1986, p. 62 (tr. modifiée) (*F*, n°360-362, novembre 1912, p. 7 : « Man hat mir oft gesagt, daß manches, was ich gefunden habe, ohne es zu suchen, wahr sein müsse, weil es auch F. gesucht und gefunden habe. Solche Wahrheit wäre wohl ein trostloses Wertmaß. Denn nur dem, der sucht, ist das Ziel wichtig. Dem, der findet, aber der Weg. Die beiden treffen sich nicht. Der eine geht etwas schneller, als der andere zum Ziel kommt. Irgendetwas ist ihnen gemeinsam. Aber der Prophet ist immer schon da und verkündet den apokalyptischen Reiter. »)

« l'homme rationnel dans un domaine ratioïde [*der rationale Mensch auf ratioïdem Gebiet*] ». Ce dernier est le domaine de « tout ce qui peut être résumé dans des lois et des règles », et donc avant tout la « nature physique », mais « la nature morale uniquement dans de rares cas de réussite »¹². Au contraire, le domaine « non ratioïde » est celui « où les exceptions l'emportent sur la règle », où « les faits ne sont pas dociles, [où] les lois sont des passoires, [où] les événements ne se répètent pas, mais sont infiniment variables et individuels ».¹³ Ce domaine obéit donc à des lois diamétralement opposées aux précédentes : il est celui de l'individualité et de la diversité des manifestations, « le domaine des réactions de l'individu au monde et à autrui, le domaine des valeurs et des évaluations, des relations éthiques et esthétiques, le domaine de l'idée ».¹⁴

Le terrain non ratioïde, « patrie de l'écrivain, où sa raison est suzeraine »,¹⁵ est certes 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 (du côté ratioïde) et la littérature (du côté non ratioïde) se partagent le même objet, mais dans des *domaines* différents. Selon Musil, ce ne sont pas deux types d'activité de l'esprit, ni deux portions du réel, mais bien deux ensembles de phénomènes distincts, soumis à la régularité, l'autre envisagé sur le mode de la singularité. De cette façon, Musil aboutit à une redéfinition, explicitement anti-romantique, de l'écrivain, qui n'est pour lui « ni l'Inspiré, ni le Voyant, ni l'Enfant, ni je ne sais quelle malformation de la raison », qui « n'utilise pas non plus d'autres formes ou d'autres dons de connaissance que l'homme rationnel ». En effet, « l'homme supérieur est celui qui dispose de la connaissance des faits la plus étendue *et* du plus grand pouvoir de raison pour les coordonner : dans l'un comme dans l'autre domaine. »¹⁶ Certes, la psychanalyse, en brouillant la séparation nette des

¹² R. Musil, « La connaissance de l'écrivain : esquisse », in : *Essais*, tr. Ph. Jaccottet, Paris, 1984, p. 81 (tr. complétée) (Id., « Skizze der Erkenntnis des Dichters », in : *Gesammelte Werke*, éd. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg, 2000, t. II, p. 1027 : « Dieses 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. »)

¹³ R. Musil, *Essais, op. cit.*, pp. 82-83 (tr. modifiée) (« Skizze », *loc. cit.*, p. 1028 : « 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. [...] Die Tatsachen unterwerfen sich nicht auf diesem Gebiet, die Gesetze sind Siebe, die Geschehnisse wiederholen sich nicht, sondern sind unbeschränkt variabel und individuell. »)

¹⁴ R. Musil, *Essais, op. cit.*, p. 83 (« Skizze », *loc. cit.*, p. 1028 : « [...] 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. »)

¹⁵ R. Musil, *Essais, op. cit.*, p. 83 (tr. modifiée) (« Skizze », *loc. cit.*, t. II, p. 1029 : « Das ist das Heimatgebiet des Dichters, das Herrschaftsgebiet seiner Vernunft. »)

¹⁶ R. Musil, *Essais, op. cit.*, p. 84 (« Skizze », *loc. cit.*, t. II p. 1024 : « Er 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. »)

objets, des méthodes et des *domaines*, se présente comme un danger potentiel pour la littérature, comme une « puissance voisine, obscurément menaçante et attirante [*eine finster drohende u[nd] lockende Nachbarmacht*] »¹⁷ – mais cette situation de concurrence directe ne doit engager l'écrivain ni à se désintéresser de toute science, ni au contraire à s'y adonner de façon irréfléchie.

Littérature « appliquée » ? Malentendu fertile et malentendu stérile

En effet, tout se passe comme si la proximité d'objet que remarquait déjà Freud était ressentie par les écrivains comme un danger pour leur propre activité, ce qui les amène à souligner sans cesse la spécificité irréductible du genre de connaissance de l'artiste par rapport à celui de l'homme de science. C'est cependant là une prise de position qui définit principalement les *majores*, c'est-à-dire les positions « supérieures » du champ littéraire. Or une proportion non négligeable d'écrivains mineurs ressentent avec beaucoup plus de force la tentation de s'appuyer sur les disciplines scientifiques ; dans le cas de la psychanalyse, cela se traduit par une floraison de romans et de nouvelles dites « psychanalytiques », dans lesquelles on trouve illustrés, mis en récit et exemplifiés des pans entiers de la théorie, voire de la cure. C'est là le fait, souvent, de « producteurs *naïfs* »¹⁸, et ces tentatives ressortissent, pour parler avec Musil, à une « littérature appliquée », dont relèvent « tous les écrivains qui se font les prophètes et les propagateurs d'une vision, d'une organisation du monde qui ne vient pas d'eux ».¹⁹

Néanmoins, il est important de distinguer les auteurs qui ont sacrifié la spécificité artistique de leur œuvre à la théorie, de ceux qui ont *filtré* cet apport théorique. C'est sans doute le cas, par exemple, d'*Elektra* de Hugo von Hofmannsthal, pièce créée en 1903 et qu'on a accusé d'avoir « habillé en vers »²⁰ les théories freudiennes, voire de participer à la « prostitution »²¹ de l'art à la science. Les éléments empruntés à la lecture des *Études sur l'hystérie* (1895) n'y viennent cependant qu'à l'appui d'une tentative de renouveler le genre tragique et sont en cela intégrés à une réflexion proprement littéraire. Ce processus de *resémantisation* d'une théorie d'origine scientifique dans le contexte de l'œuvre, est une caractéristique essentielle du dialogue entre

¹⁷ R. Musil, « Charakterologie u[nd] Dichtung », *Gesammelte Werke*, loc. cit., t. II, p. 1404.

¹⁸ P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, 1998, p. 364.

¹⁹ Robert Musil, « Littérature appliquée », *Essais*, p. 524 (Id., « Angewandte Dichtung », *Gesammelte Werke*, loc. cit., t. II, pp. 820-821 : « Zu ihr gehören alle die Dichter, die sich als Verkünder und Verbreiter einer Weltanschauung und Weltgestaltung fühlen, die nicht von ihnen selbst herrührt. »)

²⁰ David J. Bach, «Elektra» von Richard Strauß », *Arbeiter-Zeitung, Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie*, 26 mars 1909, p. 1 : « Hübscher als er kann man die [...] Theorien des Wiener Psychiaters Freud nicht in Verse kleiden. »

²¹ Samuel Lublinski, « Der tragische Mensch in der modernen Literatur », *F*, n°311-312, 23 novembre 1910, p. 37 : « Selten noch haben die Künstler soviel [...] sich in einer fast prostituierenden Weise der Wissenschaft untergeordnet. »

le savoir artistique et la connaissance scientifique. Italo Svevo estime que « le destin veut que l'artiste soit inspiré par le philosophe²² qu'il ne comprend pas parfaitement, et que le philosophe ne comprenne pas l'artiste même qu'il a inspiré. »²³ Ce malentendu permanent a cependant des conséquences différentes selon les ambitions esthétiques de chaque artiste. Lorsque le projet esthétique est pauvre, le malentendu a pour effet de priver les éléments scientifiques de leur rigueur tout en les adonnant de vives couleurs, à l'usage d'un public amateur de littérature. En ce qui concerne la psychanalyse, il s'agit d'une tendance très ancienne, et l'on ne compte pas les textes qui présentent une version romantisée des théories freudiennes. Au contraire, là où le projet esthétique est ambitieux, le malentendu peut être un moyen de gauchir l'élément emprunté de façon à ce qu'il s'intègre pleinement à la logique proprement esthétique de l'œuvre. C'est le cas dans *La Conscience de Zeno* (1923) de Svevo, dans lequel l'ironie empêche que les références constantes à la psychanalyse ne fassent du roman une plate illustration, ou de *La Montagne magique* (1924), où Thomas Mann utilise la caricature du personnage du Dr Krokowski pour masquer ses emprunts à la théorie freudienne. Car il est un danger pour l'art à trop s'inféoder à des puissances extérieures : « C'est un mauvais signe pour une littérature lorsque la scientificité s'y montre de façon aussi arrogante qu'elle le fait aujourd'hui. »²⁴

²² Svevo entend par ce terme tout savant, et y inclut donc les scientifiques et les psychanalystes.

²³ I. Svevo, « Séjour à Londres », in : *Écrits intimes*, tr. M. Fusco, Paris, 1973, p. 31 (Id., « Soggiorno londinese », in : *Opera Omnia*, Milan, 1966-1969, vol. III, p. 687: « 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. »)

²⁴ Hugo Kersten, « Über Kunst, Künstler und Idioten », *Die Aktion*, n°23, 6 juin 1914, col. 491-494, ici col. 491.