

La critique littéraire au 17^{ème} siècle : entre équilibre et discipline

A la critique du 16^{ème} siècle, soucieuse d'indiquer la beauté à atteindre et les moyens de la créer, succède une critique pointilleuse et sévère des défauts, attentive à dénoncer ce qui ne répond pas au goût des délicats. Malherbe (1555-1628) est le parfait représentant de cette nouvelle tendance. Pour lui, le poète n'est pas investi d'une mission prophétique, c'est quelqu'un qui fait avec application un métier apparemment utile mais pourtant noble, susceptible d'assurer aux rois une gloire immortelle. Cependant, dans son commentaire de Desportes (1546-1606), il emploie un procédé que suivra la critique tout au long du siècle : suivre le texte pas à pas en relevant chaque faute. Cette critique s'attache aux détails et adopte un ton hargneux. Quelques exemples le montrent :

- "mauvais au quatrième degré".
- "galimatias royal".
- "la comparaison ne vaut pas un potiron"

Malherbe condamne ainsi ce qui n'est pas conforme à ses propres goûts et verse volontiers dans la polémique, au lieu de pratiquer une vraie critique. Il voulait qu'on écrive pour les gens de la cour, l'aristocratie française.

Il tourne le dos à l'enseignement des Anciens et à la tradition humaniste, tout en assignant à la poésie la fonction de plaire. Pour lui, on doit se fonder sur l'usage et l'oreille.

Malherbe avait ouvert la voie aux critiques de son siècle, toutefois, son prestige n'a pas mis longtemps à décliner. Ainsi, dans une lettre du 10 juin 1640, Chapelain (1595-1674) fait part à Guez de Balzac de son opinion sur Malherbe en ces termes : "C'était un borgne dans un royaume d'aveugles et, comme il avait ses lumières fort bornées, je crois qu'un homme de lettres doit se garder de le prendre pour guide dans les opinions qu'il doit suivre, s'il ne veut broncher bien lourdement".

A l'époque de Richelieu, l'effort de critiques comme Balzac, Chapelain ou Conrart s'appuie sur les cercles mondains, et en particulier sur le plus important d'entre eux : l'Hôtel de Rambouillet. La critique érudite se met au diapason d'une société qui s'amuse, mais qui a finalement assimilé les doctrines de Malherbe et, forte des principes du maître, considère la littérature comme le plus délicat des divertissements.

Ainsi, se développe une critique mondaine qui prend des formes adaptées aux conditions mêmes de la vie en société.

A/ La critique épistolaire de Balzac (1596-1654) :

Pour Guez de Balzac, il ne faut pas se contenter d'un travail formel, car seul compte l'agencement judicieux d'idées originales. Balzac entend mener sa critique en toute

indépendance, et il ne se soucie pas de l'autorité des Anciens et des réputations consacrées.

Balzac se soucie également du bon goût mondain et de cette rare élite qui le possède et est capable de juger une œuvre.

B/ La critique dogmatique de Chapelain (1593-1674) :

Le cardinal Richelieu fait de Chapelain le grand homme de l'Académie Française et le charge de régler la querelle du *Cid*. Le texte rédigé par celui-ci contient l'énoncé d'une conception de la critique qui ne sera pas remise en cause avant le début du 19^{ème}. Pour Chapelain, il faut louer ce qui est bon, mais surtout reprendre ce qui est mauvais. Toutefois, le blâme ne doit pas dépasser les termes de l'équité ; le critique ne doit pas élever sa réputation sur les ruines de celle d'autrui ; il doit avoir en vue l'intérêt commun et songer moins à condamner qu'à aider et encourager l'auteur à faire mieux. Dans de telles conditions, la critique peut seule assurer le progrès des lettres. Ainsi, l'Académie développe, par la plume de Chapelain, une critique dogmatique, rationaliste et analytique.

C/ La critique de Nicolas Boileau (1636-1711) :

Boileau s'est érigé en juge et critique de ses contemporains. Son mérite incontestable, en qualité de critique, c'est qu'il a su formuler sur les écrivains de son temps des jugements qui seront ratifiés par la postérité. Il a proposé à l'admiration du public ceux qui ont été reconnus comme les meilleurs : La Fontaine, Racine, Corneille, Molière. Il n'hésite pas à s'en prendre à Chapelain pour défendre ses amis.

Ainsi, Boileau mène un long combat au nom de la raison ("Aimez donc la raison"). Il s'attache à des considérations purement intellectuelles : souci de la vérité ("Rien n'est beau que le vrai"), du bon sens ("Tout doit tendre au bon sens"), de la nature ("Que la nature soit votre étude unique") ; mais aussi de la vraisemblance, de la mesure, de la bienséance, c'est-à-dire des moyens de représenter nature et vérité selon le goût du public. Dans son œuvre, Boileau a su concilier cette souveraineté de la raison et les exigences du cœur.

Remarque : La Querelle des Anciens et des Modernes

Cet épisode de l'histoire de France concerne le conflit qui oppose, de 1650 environ à 1715, deux groupes d'écrivains. Les Modernes comme Corneille, Fontenelle, Donneau de Visé, Perrault, Bayle...souhaitent s'affranchir de l'esthétique classique de l'imitation. Profondément influencés par le cartésianisme, ces esprits luttent pour le triomphe de la raison et le développement de l'esprit de libre examen. Passionnés par les progrès scientifiques, ils ouvrent la voie des Lumières. Quant aux Anciens, chez qui on trouve Boileau, Racine, La Fontaine, Bossuet, La Bruyère, Fénelon, ont le sentiment qu'ils sont redevables aux écrivains grecs et latins dont ils sont nourris. Ils

louent la simplicité avec laquelle ces derniers ont imité la nature. Ils éprouvent de la répugnance devant les boursouflures de style qui foisonnent dans la littérature de l'époque.

Cette querelle qui enflamme les esprits, connaît cependant une période d'apaisement et renaît dans un dernier sursaut, lors de la parution en 1711 de la traduction de *l'Illiade* par Mme Dacier, célèbre helléniste. La querelle s'essouffle et se termine peu à peu par le triomphe des Modernes qui lèguent au 18^{ème} siècle le culte de la raison.

Application : TD

Art Poétique de Nicolas Boileau

Art poétique, I (1674)

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.
Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
Mon esprit aussitôt commence à se détendre,
Et, de vos vains discours prompt à se détacher,
Ne suit point un auteur qu'il faut toujours chercher.
Il est certains esprits dont les sombres pensées

Sont d'un nuage épais toujours embarrassées;
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée.
En vain vous me frappez d'un son mélodieux,
Si le terme est impropre, ou le tour vicieux;
Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.
Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
Et ne vous piquez point d'une folle vitesse;
Un style si rapide, et qui court en rimant,
Marque moins trop d'esprit, que peu de jugement.
J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.
Hâtez-vous lentement; et, sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage :
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.
C'est peu qu'en un ouvrage où les fautes fourmillent,
Des traits d'esprit semés de temps en temps pétillent.
Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;
Que le début, la fin répondent au milieu;

Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties :
Que jamais du sujet le discours s'écartant
N'aille chercher trop loin quelque mot éclatant.
Craignez-vous pour vos vers la censure publique ?
Soyez-vous à vous-même un sévère critique.

Nicolas Boileau (1636-1711)

VI/ Du contexte au texte : l'histoire littéraire

A/ Définition :

L'histoire de la littérature est la mémoire du passé, dans la mesure où elle s'assigne pour finalité de sauver les œuvres de l'oubli, de les rappeler, de les conserver et de les classer. L'histoire littéraire a une plus grande ambition : elle veut comprendre et expliquer la vie des littératures dans l'Histoire. Elle cherche à rendre compte de la genèse des œuvres en les rapportant à une série de causalités historiques, sociales, politiques et culturelles.

B/ Genèse :

a/ Naissance d'une discipline :

L'apparition de l'histoire littéraire date du 18^{ème} siècle, et ce, en rapport avec de nouvelles réflexions sur l'Histoire, elle se constitue véritablement en discipline universitaire à la fin du 19^{ème} siècle, grâce aux travaux de Gustave Lanson (1857-1934). Le lansonisme procède de toute une évolution où se dégagent deux idées-forces :

- la littérature est l'expression de la société. Cette formule, devenue célèbre, est énoncée en 1802 par le théoricien contre-révolutionnaire Louis de Bonald (1754-1840).
- la promotion sociale de l'auteur considéré comme le producteur du texte.

b/ Madame de Staël et l'histoire littéraire :

C'est dans son ouvrage qui date de 1800 et qui s'intitule *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, que Mme de Staël (1766-1817) insiste sur la nécessité de mettre en rapport le fait littéraire et les causes extérieures qui le déterminent. D'où un examen circonstancié des "*causes morales et politiques qui modifient l'esprit de la littérature*". C'est ainsi que l'époque, l'esprit national, le climat, la religion interviennent de manière cruciale dans la constitution des différentes littératures.

Le mérite de l'ouvrage précité est de développer l'idée d'une influence réciproque de l'histoire et de la littérature. Cette conception provient, en fait, de la philosophie des idéologues du 18^{ème} siècle, tels Condillac et Condorcet. Cela implique la nécessité de dépasser le point de vue formel et atemporel, caractéristique de la critique classique. Il s'agissait d'inclure dans la littérature "*tout ce qui concerne l'exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées*". Cela ne peut se faire qu'à condition de tenir compte du mouvement de l'histoire dont participe la pensée.

Puisque ce mouvement se confond avec celui du progrès des idéaux des Lumières, l'originalité de l'écrivain aura moins d'importance que l'étude des mœurs et des lois qui font évoluer "l'esprit de la littérature" :

"Il existe dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer ; mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques, qui modifient l'esprit de la littérature. Il me semble que l'on n'a pas encore considéré comment les facultés humaines se sont graduellement développées par les ouvrages illustres en tout genre, qui ont été composés depuis Homère jusqu'à nos jours." Mme de Staël, Discours préliminaire, p.65.

Dans cette perspective, la littérature n'est désormais concevable que dans l'ordre du collectif et du situé.

c/ Sainte-Beuve et la biographie :

Pour Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), l'auteur est considéré comme un médium entre la société et la littérature, et non plus simplement celui qui écrit. Par voie de conséquence, l'étude biographique acquiert une importance cruciale (capitale), et Sainte-Beuve invente, à partir de 1829, le "portrait". Ainsi, il situe l'auteur dans son contexte (Histoire, milieu, courants littéraires) et interprète sa vie en fonction de son insertion dans toutes ces chaînes causales, de ses goûts, de l'ensemble des rapports qu'il entretient avec les composantes du réel. Dans cette optique, l'œuvre est considérée comme le réceptacle d'intentions que le critique se doit d'élucider par une connaissance approfondie de la biographie de son auteur.

Par là, Sainte-Beuve se montre moins soucieux d'élucider la complexité de l'œuvre elle-même que d'assigner au "génie" de l'auteur une place définitive dans la littérature :

"La vraie critique, telle que je la définis, consiste plus que jamais à étudier chaque être, chaque talent, selon les conditions de sa nature, à en faire une vive et fidèle

description, à charge toutefois de le classer ensuite et de le mettre à sa place dans l'ordre de l'Art." Sainte-Beuve, *Lundis*, XII, p.191.

Néanmoins, cette conception réductrice a agi comme un écran qui empêcha Sainte-Beuve d'accorder à ses contemporains (Balzac, Stendhal, Nerval, Baudelaire) la juste place qui leur revient, selon leur mérite. Tel sera le reproche majeur que lui fera Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*.

d/ Taine et le déterminisme :

Hippolyte Taine (1828-1893) établit lui aussi une relation entre l'homme et l'œuvre, mais de plus, cherche dans l'individu créateur une "faculté maîtresse" à l'origine de l'œuvre. Cette faculté dépend en fait de trois déterminations : la race, le milieu, le moment. Ainsi, dans *La Fontaine et ses fables* (1861), fidèle aux principes de sa méthode, Taine s'efforce de tracer la généalogie de l'œuvre.

Ainsi, le regard que jette le critique sur l'œuvre s'élargit. De la considération de l'auteur, Taine passe à celle d'ensembles plus vastes, une collectivité nationale, un "milieu" géographique et social, une époque. L'œuvre est ainsi intégrée dans des totalités plus vastes, l'Histoire et la société.

e/ Le rôle décisif du lansonisme :

La publication de *L'Histoire de la littérature française*, en 1895, par Gustave Lanson, marque le point d'aboutissement d'une évolution qui a érigé l'histoire comme première science de la littérature. Néanmoins, l'histoire littéraire telle que la conçoit Lanson se réduit à celle juxtalinéaire des œuvres, autrement dit au relevé exhaustif des sources et des influences.

C'est ainsi que la critique historique voit en l'auteur, qui est "un personnage moderne" selon la formule de Barthes, le lieu de rencontre privilégié de la littérature avec la société.

L'esprit du positivisme imprègne l'histoire littéraire de Lanson qui, nommé professeur à la Sorbonne en 1900, recommande à ses étudiants la lecture de l'ouvrage de Langlois et Seignobos, *L'Introduction aux études historiques* (1899). Il emprunte à la science historique ses méthodes et ses techniques. Ainsi, l'histoire positiviste privilégie la connaissance du fait particulier. Pour reconstituer un événement singulier aussi exactement que possible, pour connaître ce qui a réellement eu lieu, les historiens recourent à des sciences auxiliaires : la biographie, la bibliographie et la philologie. L'histoire littéraire traditionnelle s'intéresse elle aussi aux faits particuliers et emploient les mêmes méthodes que celles des historiens.

Ainsi, dans un article de 1910, "La méthode de l'histoire littéraire", Lanson a décrit les étapes à suivre pour montrer scientifiquement l'historicité de la littérature. Il faut d'abord établir les faits : "connaître les textes"; puis les ordonner : les "grouper en genres, écoles et mouvements" ; enfin découvrir les lois qui régissent la structure et le devenir des œuvres littéraires ainsi classées : "*déterminer [...] le rapport de ces groupes à la vie intellectuelle, morale et sociale de notre pays, comme au développement de la littérature et de la civilisation européenne*".

Même si elle accorde la primauté à l'étude des textes, l'histoire littéraire est, en fait, multiforme : elle comprend la critique biographique et la critique philologique, l'histoire des écoles et des genres littéraires, l'histoire des idées ou des mentalités.

Texte 2 :**"Un livre est le produit d'un autre moi"**

"La littérature, disait Sainte-Beuve, n'est pas pour moi distincte ou, du moins, séparable du reste de l'homme et de l'organisation... On ne saurait s'y prendre de trop de façons et de trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient les plus étrangères à la nature de ses écrits : Que pensait-il de la religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article des femmes, sur l'article de l'argent ? Était-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ? Quel était son vice ou son faible ? Aucune réponse à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout".

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas un œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIXe siècle, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas "un traité de géométrie pure", d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueilleront de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur.

Extrait du *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust (Gallimard, Idées).

VII/ Auteur et texte : la critique psychanalytique

A/ Littérature et analyse :

a) Naissance de la critique psychanalytique :

Freud (1856-1939) s'intéresse à la littérature et l'utilise pour démontrer la validité de sa théorie. Il affirme d'ailleurs que la méthode psychanalytique ne concerne pas seulement les maladies psychiques, mais qu'elle peut être généralisée et appliquée à la "*solution des problèmes d'art, de philosophie et de religion*" (*L'Enseignement de la psychanalyse dans les universités*, 1919).

Dans *Les délires et les rêves dans la Gradiva de Jensen* (1907, trad. Fr. 1949), il met au jour sous le contenu manifeste la "pensée latente du rêve", qui est un "tissu d'idées". D'où la nécessité de lier la compréhension des traits principaux et leur intégration à la trame du récit. A l'instar de l'analyste, l'écrivain travaille sur les lois de l'inconscient. Par la suite, Freud expliquera que la psychanalyse cherche à "connaître avec quel fond d'impressions et de souvenirs personnels l'auteur a construit son œuvre". La biographie (la psychobiographie devient alors essentielle. Les travaux de Marie-Bonaparte sur Edgar Poe (1933) ou de Jean Delay sur André Gide (1957) ont illustré cette approche.

b) Une technique d'exégèse :

Pour Freud, l'enquête psychanalytique peut apparaître comme une technique d'exégèse. Elle déchiffre des textes soit en lisant dans la fable la réalisation d'un désir interdit (Œdipe), la symbolisation de désirs inconscients (ce qui explique l'universalité des œuvres), soit en interprétant les lacunes, les trous, les silences, les ambiguïtés. Ainsi, dans sa lecture d'Hamlet, Freud lit un signifié latent, une activité de l'inconscient.

a) Lectures psychanalytiques :

La lecture psychanalytique est une critique interprétative, *une herméneutique*. Elle utilise en les adaptant à la spécificité de l'œuvre littéraire des concepts et des outils initialement développés dans un cadre clinique. Si certaines œuvres ont pu servir de médiation entre la théorie et la clinique (le complexe d'Œdipe, par ex.), l'œuvre comme objet d'étude implique deux types de lecture :

- **La lecture symptomale** : («les discours eux-mêmes constituent des symptômes», Freud), appelée également lecture indicielle, fait de l'œuvre une formation de compromis entre inconscient et conscient, puisque le symptôme est à la fois le masque et le révélateur d'un désir inconscient. Elle permet de résoudre des énigmes posée par le texte.
- **La lecture structurale** : peut soit mettre en relation un texte et d'autres textes d'un même auteur pour y découvrir une structure psychique singulière (la psychocritique de Charles Mauron adopte cette voie), soit associer des textes

d'origine différente pour déceler une structure universelle (par exemple André Green, *Un œil en trop*, qui étudie le modèle œdipien au théâtre d'Eschyle à Racine). On s'achemine alors vers l'inconscient du texte.

B/ L'orientation lacanienne :

a) Le rôle du signifiant :

Jacques Lacan (1901-1981) a introduit en psychanalyse le modèle de la linguistique structurale afin d'élaborer une nouvelle théorie de l'inconscient. Il s'est intéressé à des œuvres littéraires (en particulier, *La lettre volée* d'Edgar Poe).

Lacan postule l'extériorité du sujet par rapport au langage et l'influence déterminante sur le sujet du signifiant (la part sensible du signe = par exemple, le mot considéré dans sa matérialité phonétique). L'œuvre révèle l'inconscient. Lacan définit donc une psychanalyse du signifiant.

b) L'œuvre comme construction analytique :

Pour Lacan, on n'interprète pas l'œuvre. Lui-même semblait mettre en doute l'approche psychanalytique du littéraire. Il s'agit plutôt de voir dans la littérature un instrument d'élaboration et de vérification des concepts fondateurs de l'expérience psychanalytique. Une œuvre littéraire est elle-même un construction analytique. La psychanalyse ne saurait lui être appliquée. En somme, l'œuvre de l'écrivain et la psychanalyse se rencontrent pour interroger le tissu signifiant.

C/ La psychocritique :

Pour Charles Mauron, la psychocritique : "*se propose de déceler et d'étudier dans les textes les relations qui n'ont pas été pensées ou voulues de façon consciente par l'auteur.*" (C.M., 1964, p.7). Il convient, néanmoins, de souligner que cette approche se démarque de la critique thématique. Ainsi, pour la psychocritique, la création artistique ou littéraire est le produit de trois composantes : l'environnement socioculturel, la personnalité de l'artiste et le matériau linguistique dont il dispose.

Pour Anne Clancier : "*Le Moi social d'un artiste englobe toutes les fonctions qui ne sont pas l'activité créatrice : les relations et les tâches de la vie privée comme de la vie sociale*". L'artiste, lui noue un "*nouveau groupe de relations liant la personnalité à des objets d'art, œuvres d'autrui, puis du Moi devenu créateur à son tour.*" Cette relation complexe est symbolisée par le schéma suivant :

Moi social _____ Phantasme _____ Moi créateur

Inconscient

- **La méthode :**

La psychocritique pose que tout texte est le lieu d'une organisation doublement structurée :

- 1- A un premier niveau se situent les unités lexicales qui sont le produit d'un choix volontaire, et les éléments syntaxiques et rythmiques qui organisent ces unités en un discours structuré.
- 2- A un second niveau, non immédiatement perceptible, se situent les relations que certains de ces mots, à la faveur d'un procès récurrent, nouent entre eux dans des réseaux d'associations sémantiques couvrant des textes différents qui peuvent avoir été écrits à des époques différentes.

On peut alors résumer avec Charles Mauron les quatre moments de l'approche psychocritique :

- 1- la superposition des textes d'un même auteur fait apparaître des réseaux d'associations ou des groupements d'images, obsédantes et involontaires.
- 2- On recherche alors, à travers, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements ou associations d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération. La seconde opération combine ainsi l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leur métamorphose, et aboutit normalement à l'usage d'un mythe personnel.
- 3- Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expression de la personnalité et de son évolution.
- 4- Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain (C.M., 1963, p.32).

Application (TD) :

-*Le Délire et les Rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen* de Sigmund Freud

-*L'inconscient et le refoulé* de Sigmund Freud

Module : TL – TD

Texte 1 :

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

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

Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, Gallimard, p.242-244.

Texte 2 :**L'inconscient et le refoulé**

La psychanalyse nous a appris que l'essence du processus de refoulement ne consiste pas à supprimer, à anéantir une représentation représentant la pulsion, mais à l'empêcher de devenir consciente. Nous disons alors qu'elle se trouve dans l'état « inconscient » et nous pouvons fournir des preuves solides de ce que, tout en étant inconsciente, elle peut produire des effets, dont certains même atteignent finalement la conscience. Tout refoulé demeure nécessairement inconscient. L'inconscient a une extension plus large ; le refoulé est une partie de l'inconscient.

Comment parvenir à la connaissance de l'inconscient ? Naturellement, nous ne le connaissons que comme conscient une fois qu'il a subi une transition ou traduction en conscient. Le travail psychanalytique nous permet de faire chaque jour l'expérience de la possibilité d'une telle traduction. Cela exige que l'analyse surmonte certaines résistances, celles-là mêmes qui, en leur temps, ont fait de telle représentation un refoulé en l'écartant du conscient.

On nous conteste de tous côtés le droit d'admettre un psychique inconscient et de travailler scientifiquement avec cette hypothèse. Nous pouvons répondre à cela que l'hypothèse de l'inconscient est *nécessaire* et *légitime*, et que nous possédons de multiples *preuves* de l'existence de l'inconscient. Elle est nécessaire, parce que les données de la conscience sont extrêmement lacunaires ; aussi bien chez l'homme sain que chez le malade, il se produit fréquemment des actes psychiques qui, pour être expliqués, présupposent d'autres actes qui, eux, ne bénéficient pas du témoignage de la conscience. Ces actes ne sont pas seulement les actes maqués et les rêves, chez l'homme sain, et tout ce qu'on appelle symptômes psychiques et phénomènes compulsions chez le malade ; notre expérience quotidienne la plus personnelle nous met en présence d'idées qui nous viennent sans que nous en connaissions l'origine, et de résultats de pensées dont l'élaboration nous est demeurée cachée. Tous ces actes inconscients demeurent incohérents et incompréhensibles si nous nous obstinons à prétendre qu'il faut bien percevoir par la conscience tout ce qui se passe en nous en fait d'actes psychiques ; mais ils s'ordonnent dans un ensemble dont on peut montrer la cohérence, si nous interpolons les actes inconscients inférés. Or, nous trouvons dans ce gain de sens et de cohérence une raison, pleinement justifiée, d'aller au-delà de l'expérience immédiate. Et il s'avère de plus que nous pouvons fonder sur l'hypothèse de l'inconscient une pratique couronnée de succès, par laquelle nous influençons, conformément à un but donné, le cours des processus conscients, nous aurons acquis, avec ce succès, une preuve incontestable de l'existence de ce dont nous avons fait l'hypothèse. L'on doit donc se ranger de l'avis que ce n'est qu'au prix d'une *prétention intenable* que l'on peut exiger que tout ce qui se produit dans le domaine psychique doive aussi être connu de la conscience.

Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Gallimard.