

L'inconscient dans le texte littéraire? *

CARL PIETZCKER **

INCONSCIENT ET FRONTIERE

Quand l'inconscient passe la frontière du conscient, il n'est plus inconscient; il devient "consciencialisable", il n'est donc plus ce qu'il avait été jusque-là: il n'est plus lui-même. Comment pourrions-nous le percevoir à ce moment-là, comme quelque chose d'inconscient ou bien même en parler scientifiquement? Et comment pourrions nous parler de l'inconscient en tant qu'élément appartenant à la littérature, ou en tant qu'élément constitutif de celle-ci ou même comme œuvre littéraire, quand, dans un premier temps, nous percevons le texte littéraire comme une simple disposition de lettres, et non comme un être humain, dont nous pourrions expliquer les actes par des motivations inconscientes? Quel élément traverse la limite de l'inconscient vers le conscient, puis traverse la frontière entre l'homme et le texte et repasse du texte à l'homme? Qu'est ce que cela signifiait autrefois, qu'est ce que cela signifie à l'heure actuelle? Se produit-il vraiment quelque chose? Y a-t-il vraiment "quelque chose" qui traverse la frontière menant au texte? Qu'est ce qui nous donne donc le droit, au nom de la "science", de formuler des suppositions psychanalytiques sur l'inconscient d'un texte.

Nous pourrions trouver des réponses, en partant de l'hypothèse psychanalytique de base confirmée de nombreuses fois, qui stipule que les processus inconscients du conscient décident ensemble de la vie intérieure humaine. Pour que les processus neurophysiologiques puissent devenir des processus, les besoins vitaux, les instincts, les désirs, les traumatismes, les conflits, les

* Ceci est la traduction de l'article rédigé en allemand «Horch, was kommt von drinnen raus? Unbewusstes an der Grenze zum Bewussten – in den Grenzen der Literatur». In: Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinrich Anz, Wolfgang Behschmitt et Edith Herrmann, Würzburg 2007, pp. 27-41.

** Alte Straße 77, 79249 Merzhausen, Allemagne.

angoisses et les tensions intérieures doivent faire preuve de leur existence par des images. Au début, ces représentations sont inconscientes; on ne leur associe pas encore de mot articulé. Elles cohabitent avec des images, auxquelles le mot a été de nouveau enlevé dans l'inconscient, un système bien protégé contre les processus physiologiques et physiques et contre les processus conscients, qui sert cependant de médiateur entre les deux. Dans cet espace, règnent des lois spécifiques, par exemple, celle du déplacement, du renversement vers le contraire et de la densification. Les représentations inconscientes essaient de sortir de ce système pour pouvoir être perçues consciemment et par conséquent se transformer en actions. Dans cet espace, les forces du moi et du surmoi, qui rendent l'individu sociable et capable d'assumer la réalité et qui essaient également de préserver ces deux caractéristiques pour qu'il puisse survivre, s'affrontent. C'est dans ce conflit que se constitue le système de frontières entre le conscient et l'inconscient. Il est nécessaire à la survie, car il protège l'individu de pulsions qui pourraient le pousser à un comportement néfaste pour lui. Dans le meilleur des cas, cette frontière laisse passer ce qui est positif pour le plaisir de l'individu et retient ce qui lui nuit, elle se forme dans l'opposition de forces antagonistes: d'un côté, les forces qui cherchent à garder l'inconscient à l'extérieur et, de l'autre côté, les forces qui essaient de passer de l'inconscient vers le conscient. Dans ce contexte, cette frontière est déterminée par ces deux mêmes forces, elle est donc doublement déterminée. Ce qui essaie de passer au delà de cette frontière pour pénétrer dans le conscient peut seulement y arriver s'il répond d'une manière ou d'une autre, de façon positive, aux exigences des forces qui le rejettent afin de préserver la capacité de l'individu à survivre et essaient de l'arrêter derrière la frontière. Là où on rencontre donc de l'inconscient (et on en rencontre dans tous les comportements humains), celui-ci est forcément toujours limité: il n'est plus identique à la représentation, qui quelques instants auparavant avait essayé de traverser la frontière. La plupart du temps, nous ne le reconnaissons plus derrière sa propre délimitation, dans laquelle il s'est tapi. De même, nous ne le reconnaissons plus non plus en tant qu'élément venant de l'inconscient. Dans les rêves, par exemple, grâce à une délimitation assouplie résultant des lois du processus primaire, donc des lois régissant l'inconscient, il est décalé et densifié et en même temps décomposé par les exigences du moi et du sur-moi. En contrepartie, il a intégré la frontière, qu'il a dépassée. Sans une telle transformation, et donc sans une limite on ne peut le trouver nulle part. Même dans des thérapies psychanalytiques, il ne devient conscient que lorsqu'il est limité, limité par le mot le désignant ou limité dans des mises en place de groupes, par la structure perçue faisant l'objet d'une réflexion. Dans les névroses, comme par exemple dans la manie de la propreté, l'inconscient, ici incarné par le désir de toucher la saleté, n'est présent que dans un compromis limité avec les processus de rejet, et représenté dans ce

INCONSCIENT DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE?

cas-là par les besoins contradictoires d'enlever d'une part la saleté mais d'autre part aussi le besoin d'avoir à faire à elle. Et même si, dans une psychose, l'inconscient a traversé les frontières du moi, il est quand même de nouveau tellement délimité par la névrose que, dans la perception du psychotique, il correspond aux exigences de la réalité. Dans la vie quotidienne, dans les communications, privés et publiques, dans la politique, dans la religion, dans Les idéologies de tous genres, et même dans les sciences, il est assimilé, limité et quasiment toujours également caché dans ces différents contextes. Nous ne pouvons pas le rencontrer directement. Nous pouvons simplement le deviner dans une multitude de phénomènes – les rêves, les névroses, les psychoses, les coutumes, les religions, la littérature etc... –, dans la mesure où nous pouvons déduire que ces phénomènes sont des manifestations de cet inconscient. Nous pouvons donc le chercher dans ce qu'il n'est pas, mais où pourtant il se cache. Et nous pouvons concevoir l'inconscient dans les moments au cours desquels il traverse la frontière. Alors qu'il n'a pas encore été matérialisé sous la forme d'un mot, nous pouvons le sentir, le deviner, sans pour autant pouvoir le concevoir scientifiquement dans la thérapie, comme par exemple dans l'analyse du transfert et dans la littérature.

INCONSCIENT ET TEXTE

En partant de ces réflexions, je souhaiterais conceptualiser un modèle de l'inconscient dans les textes littéraires. J'analyserai à ce sujet exclusivement l'inconscient; le texte en tant qu'objet social, historique, conscient et esthétique ne sera pris en compte que s'il est important pour la compréhension de l'inconscient dans l'œuvre littéraire. Il s'agit du modèle d'un système partiel, qui devrait pouvoir être mis en relation avec d'autres systèmes partiels puis finalement avec le texte tout entier pour former un ensemble complexe.

Dans les textes littéraires, l'inconscient n'est pas présent en tant que substance percevable réelle; ce n'est jamais une substance en dépit des interprètes qui essaient de le rendre percevable et d'en soulever le voile. Cependant, le texte, grâce à sa multitude de signes, renvoie à de l'inconscient; le texte, étant lui-même une de ses manifestations, nous interpelle au delà de la frontière et fait revenir ce qui a été enlevé de notre conscient. Mais, il ne représente l'absent qu'indirectement: de la même manière que les signes ne vont pas chercher l'objet désigné, mais nous renvoient à celui-ci. A partir des mots, qui de leur côté, renvoient à une fiction littéraire, le texte construit des signes d'une autre façon: d'une façon prélinguistique, grâce aux scènes littéraires et aux péripéties, par exemple, mais aussi grâce aux personnages, à leur comportement, au jeu d'idées, ou à une collaboration. Ces signes ne sont pas des signes

qui nomment l'inconscient et le présentent ainsi à la lumière du conscient, car si c'était le cas, nous ne pourrions pas parler d'inconscient. Ce sont des signes prélinguistiques formés sur la base de mots consciemment percevables, qui entrent en contact avec des structures elles aussi consciemment percevables et qui, pourtant sans que nous nous en rendions compte, nous rappellent des structures inconscientes et éveillent grâce à ces dernières des émotions et des fantasmes inconscients qui sont liés les uns aux autres.

Le texte est conçu par le producteur comme une succession de signes et il va être reproduit par le récepteur avec ces mêmes signes. Tant que les signes renvoient à quelque chose d'inconscient, ce quelque chose est dans un premier temps inconscient pour le producteur puis dans un second temps pour le récepteur. Sur ce point là, le texte est comparable à une partition musicale: le producteur la crée de telle manière qu'elle corresponde à la succession de sons qu'il entend intérieurement ou bien même à la succession de sons qu'il joue en composant; ce qui serait, dans notre cas, des processus inconscients pour le producteur. Bien sûr, la partition n'est pas la même chose que les sons eux-mêmes, elle renvoie juste aux signes et en tant que signe à elle même. Le récepteur-musicien produit à son tour des successions de sons d'après sa propre lecture des signes et en fonction de ses capacités. Même s'il croit se soumettre à la partition, le récepteur peut, dans sa propre reproduction, s'éloigner plus ou moins de celle que le producteur pensait avoir entendue et transformée en signes. Toutefois, elle peut sembler refermée sur elle-même et faire preuve, en tant que morceau de musique, d'un style propre. Dans ce cas on pourrait probablement dire que étant donnée la personnalité de l'interprète la partition s'est peut-être imposée. Le chemin menant de l'inconscient du producteur littéraire à l'inconscient du récepteur et de l'inconscient du récepteur à la création de l'œuvre par le biais de la lecture se déroule de la même façon. Le chemin traverse quatre frontières: celle marquant le passage entre l'inconscient et le conscient du producteur, celle qui mène d'un texte à l'autre, celle marquant la limite entre le texte et le récepteur et finalement la frontière entre le conscient et l'inconscient du récepteur. Comment l'inconscient du producteur arrive-t-il à traverser toutes ses frontières pour atteindre les autres et arriver également aux frontières des signes du texte qui renvoient à l'inconscient? Et comment l'inconscient du récepteur se laisse-t-il aborder par ces signes?

Un rejet mis en scène dans la littérature comme, par exemple, celui de Karl Moor par son père¹ est un des signes prélinguistiques dont nous avons parlé plus haut. Ce rejet peut réveiller des traumatismes de séparation devenus inconscients déjà depuis longtemps ou les fantasmes de séparation ainsi que les

¹ *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Schiller, Friedrich, Reclam, 2005, pp. 16-18, 28, 34-36. Nous nous référons à cette édition et annoterons les citations avec la référence R suivie du numéro de page.

émotions qui leur sont liées. C'est de cette façon qu'ils montrent leur existence. Contrairement aux situations du quotidien qui réveillent les fantasmes inconscients, qui, de leur côté, nous font vivre plus intensément le quotidien, nous ne sommes pas à la merci de ces fantasmes dans le cadre d'un texte littéraire. C'est encore plus différent dans le cas d'une maladie psychique, où, une fois que les fantasmes inconscients se sont amplifiés puis réveillés, ils risquent de nous atteindre, par contre, en lisant ou en écrivant, le risque de tomber sous l'emprise de ces fantasmes est très minime. Nous pouvons même continuer à les accepter; car la frontière, qui sépare le texte (cette œuvre fictionnelle) des obligations de notre vie, nous protège de son attirance de la même manière que la présence sécurisante de l'analyste protège le patient et, de la même manière, que l'expérience et la technique de l'analyste le protègent lors de l'analyse du contretransfert, lorsqu'il ressent et essaie de prendre conscience de ses propres réactions inconscientes face au comportement de son patient. Protégés de cette façon, nous pouvons un peu ouvrir la frontière de notre inconscient. Le texte littéraire peut ainsi jouer sur le clavier de l'inconscient avec les mots et les images que ces derniers ont réveillés. Et nous, nous pouvons ressentir cela.

Nous pouvons le ressentir, car ce à quoi renvoient les signes est déjà présent à l'état de structure à la fois cachée, mais aussi transparente. Pour expliciter ces signes à la double structure, prenons l'exemple du feu tricolore issu de l'époque de l'ancienne RDA. Nous ne voyons pas un signal vert, qui en tant que signifiant arbitraire, ne porte pas en lui l'élément auquel il renvoie mais nous montre un petit bonhomme vert commençant à marcher: c'est une image qui représente l'action à laquelle elle fait référence, un signe iconique. L'inconscient se love dans les signes littéraires comme le piéton qui peut traverser la rue se love à l'état de structure cachée mais transparente dans le petit bonhomme vert du feu tricolore. Que Karl Moor perçoive la lettre de son frère comme étant une manifestation du fait que son père le rejette pourrait renvoyer à des expériences et des fantasmes inconscients de séparation ou d'abandon – un signe complexe, dans lequel l'élément auquel il renvoie –, est caché mais cependant structurellement bien présent. Cela implique, qu'il y a malgré tout, entre le conscient et l'inconscient, un lien, un continuum, dans lequel une ou plusieurs représentations, quelles que soient leurs transformations, peuvent passer d'un système à l'autre. Les fantasmes sont les systèmes qui peuvent aller de l'inconscient au conscient. Le fantasme est le terme central de la psychanalyse qui traite de la littérature. Les fantasmes dans leur fonction d'étapes sur le chemin du corps vers l'acte conscient mettent en scène et organisent inconsciemment tout d'abord les besoins physiques puis certainement aussi les processus neurophysiologiques. L'intériorisation corporelle devient un processus psychique et prend forme, même si ce n'est, dans un premier temps, que sous la forme de scènes inconscientes. Dans ces fantasmes,

les expériences, les désirs, les angoisses etc. vont être retravaillés pendant de très longues phases de transformations – par exemple, les expériences de séparation et leurs réponses vont être déplacées, comprimées et réorganisées. Avec la force qui alimente dans un premier temps des besoins physiques puis également des besoins psychiques, les fantasmes passent finalement au-delà de la frontière de l'inconscient pour atteindre la perception consciente, puis l'acte, même si cette dernière étape est rarement couronnée de succès. S'ils arrivent au conscient, mais ne sont pas transformés en acte, ils continuent à être fantasmés. Des fantasmes devenus conscients remontent bien au-delà de la frontière de l'inconscient. Ainsi forment-ils des unités cohérentes, des familles de représentations et d'émotions, que leurs proches en vertu de leur lien de parenté aident à passer la frontière. Cependant, les fantasmes inconscients qui veulent passer la frontière du conscient doivent se déguiser et se déformer de manière à correspondre aux exigences de ce système. Pour cela, ils doivent s'initier à une réalité qui doit, au moins, sembler probable. Dans un drame, cela pourrait être, par exemple, le monde du bistrot des étudiants et un père qui rejette son fils. Ainsi, dans cette scène consciemment perceptible, qui de par sa fonction de signe renvoie à une représentation de séparation inconsciente, la représentation serait déjà comprise en tant que structure – comme dans le “petit bonhomme du feu tricolore” qui se dépêche de traverser la route.

Les signes qui renvoient à l'inconscient dont ils sont le schéma intrinsèque ne sont pas isolés. Grâce à leur composante inconsciente, ils sont connectés à d'autres représentations, et ce, en particulier, dans le contexte visionnaire où les représentations rappelées par ces signes sont déjà initiées. Un signe, qui laisse émerger une représentation inconsciente, réveille par le biais même de cette émergence de l'inconscient, de nouvelles représentations inconscientes qui lui sont liées et qui traversent avec lui la frontière menant au conscient. Là, et dans la mesure où ces images sont conformes à des exigences et à des besoins conscients, une scène littéraire consciemment perceptible peut se développer, et devenir, dans sa globalité un signe renvoyant à un complexe d'associations d'idées inconscientes.

Dans la plupart des cas, ce dernier s'est déjà structuré sous la forme d'un fantasme inconscient. Certaines séquences de ces scènes littéraires peuvent alors renvoyer à certaines séquences d'un fantasme inconscient, qui souvent s'alimentent à des sources jaillissant à des niveaux différents de l'évolution ontogénétique. Ainsi une scène littéraire qui réveille des fantasmes de séparation inconscientes, dans lesquels sont déjà intégrées des réactions à des traumatismes de séparation, peut déclencher des réactions primaires telles que, par exemple, une colère narcissique, qui vise à tout détruire sans discernement: un phénomène que l'on peut voir dans le choix des verbes (“broyer, écraser” que Karl emploie; R 35) ainsi que dans l'anéantissement oral primaire des citations suivantes: (“tigre [...] qui enfonce sa dentition furieuse dans la chair

humaine”, “empoisonner l’océan”; R 35) mais aussi dans certaines réactions ontogénétiques secondaires, comme dans la déception furieuse du père en train d’échouer et des réactions encore plus tardives comme le fait de “ne pas respecter le règlement social” (“fait rouler la loi sous mes pieds” R 36). Une scène littéraire peut donc développer une représentation inconsciente se développant elle-même sur plusieurs niveaux et la laisser intensément transparaître: ces représentations, jusque-là indépendantes les unes des autres, agissent maintenant de concert. La relation étroite existant entre les différentes représentations inconscientes permet à l’interprète, qui analyse d’autres signes renvoyant au même ou à d’autres substrats psycho-dynamiques, de soutenir mais aussi de rejeter ses hypothèses d’interprétation au moyen desquelles il s’était rapproché des premiers signes – dans notre cas, il s’agit de l’hypothèse qui tend à montrer que le rejet du père pour son fils renvoie à un fantasme de séparation inconscient.

Nous pouvons parler d’interaction entre les scènes littéraires conscientes et le fantasme inconscient. Plus un agencement de signes littéraires développe un fantasme inconscient, plus ce fantasme influe au-delà de la frontière menant à la conception du texte, donc à la conception de tels signes. C’est pour cela que ce fantasme peut être perçu en tous lieux. A cause de ces tensions et de ces conflits, il agit comme substrat psycho-dynamique du texte, c’est à dire, en tant que fantasme inconscient qui le pousse à agir. Si un texte est réussi sur le plan littéraire, il laisse alors transparaître ce substrat psycho-dynamique dans plusieurs transformations et crée même l’atmosphère de l’œuvre. Ainsi dans les *Räuber*, on peut déjà percevoir des fantasmes de séparation, même avant le rejet du fils par le père. C’est ce que l’on peut constater, par exemple, dans l’indignation exprimée par Karl vis à vis des ses créanciers, qui veulent l’emprisonner même s’il leur serait très “chaleureusement” la main (R 23); en fait, il s’agit d’un scénario comparable à celui de la séquence suivante dans laquelle Karl se croit, à la lecture d’une lettre, rejeté et menacé d’emprisonnement, et ce malgré l’emploi dans cette missive des mots “amour” et “remords”. (R 29). Les créanciers et le père de Karl, comme on peut le voir dans la représentation du vécu du personnage, n’ont pas répondu aux demandes pleines d’affections de Karl, et il se voit rejeté par eux tout en restant toutefois encore dépendant de ces derniers. Le texte réveille ainsi des fantasmes, et avec ces derniers, probablement aussi la mise en scène de séparations, des scènes d’impuissance et de dépendance ainsi que des scènes de traumatismes narcissiques. Dans un texte littéraire, la thèse montre que le substrat psycho-dynamique de ce dernier est perceptible et déterminant pour lui dès le début. Dans les *Räuber*, par exemple, avant même que Karl soit rejeté par son père, le fantasme de la séparation, peut être déjà perçu dans certaines réactions aux traumatismes de séparation ontogénétiques très primaires, en particulier dans la

représentation des personnages, par exemple, dans le sentiment qui fait penser à Franz qu'il est mis au second plan par la nature (R 19), dans le fait que Karl déprécie des objets généralement jugés comme étant narcissiques ("siècle crachant de l'encre" R 21) et dans la mégalomanie, qui devrait épargner aux protagonistes des expériences liées à l'impuissance, ainsi que dans des propos exprimant la répugnance ("j'éprouve de la répulsion pour ce siècle crachant de l'encre" R 21) par laquelle la mégalomanie menacée essaie de s'affirmer. Le substrat psycho-dynamique, au début souvent juste évoqué, se développe tout au long du texte: Dans la plupart des cas, il s'enrichit de complexes de représentations, associés à ce dernier. Ils s'agglomèrent, se dissimulent, se cachent et se renforcent mutuellement. Ainsi, dans notre cas, le traumatisme de séparation ontogénétiqnement précoce, auquel le texte fait allusion, sera densifié par le traumatisme ontogénétiqnement plus tardif du rejet par le père, il prend forme et est délimité dans le rejet. Par contre, comme il est renforcé par cette force supplémentaire, qui lui est attribué dans cette alliance, il franchit en même temps la frontière vers le conscient avec encore plus de puissance: il est simultanément plus délimité et émotionnellement plus fort.

Tendanciellement, toutes les séquences d'un texte littéraire renvoient, parce qu'elles ont une fonction de signe, au substrat psycho dynamique de ce dernier, mais elles le délimitent aussi en même temps. Ceci vaut pour la langue, les mots ou les images utilisés de façon isolée, la prononciation, le rythme, les personnages et leur comportement, mais aussi pour leur constellation dans la distribution des personnages, pour le déroulement de l'action et celui de la forme littéraire. Parce qu'elles renvoient au substrat psycho-dynamique, elles lui rajoutent souvent de nouvelles séquences ou en donne, au moins, un témoignage. On a souvent considéré que les métaphores étaient de tels signes, car grâce à leur fort pouvoir d'expression, elles interpellent les fantasmes et les émotions qui leur sont souvent liées. De même qu'elles laissent parfois pressentir quelque chose de nouveau, mais qui n'a pas encore été énoncé. Quand, par exemple, Karl Moor blâme "le siècle mou des castrats" (R 22), la métaphore laisse ainsi pointer l'objet nié derrière sa propre négation. C'est le cas par exemple de la puissance sexuelle, qui à l'époque du "*Sturm und Drang*" à vrai dire, était menacée. Bien que cette menace de la puissance sexuelle ait été utilisée pour déprécier les autres, elle a été étendue au non sexuel. Les représentations du danger sexuel et des émotions qui lui sont liées s'associent pourtant aux traumatismes de séparation et enrichissent par là même le substrat psycho-dynamique. Même les symboles au sens freudien du terme, c'est-à-dire les images ayant, dans la plupart des cas, une signification inconsciente stéréotypée et récurrente – comme par exemple, l'utilisation de la massue en tant que symbole phallique – renvoient à l'inconscient. Ces symboles, lorsqu'ils sont implantés dans un contexte littéraire, peuvent ainsi pénétrer dans l'inconscient

et là y être perçus, comme c'est le cas dans la séquence où Moor s'emporte et dit: "Regardez-les grouiller comme des rats sur la massue d'Hercule et ils étudient à s'en faire sortir la moelle du crâne, qu'est ce que c'est que ce machin qu'il a mis dans ses testicules?" (R 21 f). La dernière partie de la phrase, grâce à un élément de signification consciente (les testicules), permet à la signification inconsciente du symbole de se rapprocher de la frontière du conscient. La représentation consciente de la puissance sexuelle, ici déjà associée à une forme de dépréciation, s'associe, au plus tard à ce moment-là, par le biais de cette forme de dépréciation au substrat psycho-dynamique, qui pour sa part relie le cercle des représentations sexuelles avec les représentations des traumatismes et des menaces – ainsi qu'avec les émotions associées à celles-ci. Le texte littéraire se concrétise dans les alternances entre le conscient et l'inconscient. Pour ce qui est de notre analyse, le texte file la métaphore du "siècle des castrats" qui généralise de façon narcissique le cercle des représentations des menaces sexuelles et développe dans un deuxième temps cette métaphore de façon consciente: "La puissance de ses reins s'est épuisée" (R22). De cette manière, se développe un texte alternant entre le substrat psycho-dynamique et les représentations conscientes qui sont transmises par le caractère tripartite de ses signes. Elles appartiennent à la langue qui nous est consciente et renvoient à quelque chose qui nous est conscient, mais dans un deuxième temps, et cela sans que nous n'en prenions généralement conscience, elle renvoie aussi à l'inconscient. Troisièmement, elles portent en elles une part d'inconscient, dans la mesure où elles en sont les produits.

Les constellations, à savoir l'ensemble des différents personnages qui coopèrent entre eux ou qui s'affrontent, sont également de tels signes. Nous pouvons comparer ces constellations à de grandes scènes, qui s'étirent sur de nombreuses péripéties, dans lesquels s'épanouit un substrat psycho-dynamique. Dans les *Räuber*, la séquence centrale de la constellation est construite autour des deux frères Franz et Karl Moor qui sont mis en opposition, mais qui sont issus du même substrat, à savoir le fantasme créé autour du traumatisme de la séparation et de sa maîtrise. Avec Franz, prend forme un des fantasmes du rejet primaire, de l'impuissance et de la dépréciation. Dans ce contexte, les réponses à un tel rejet sont la rage froide et une soif de pouvoir sans égards: "J'ai absolument le droit d'être fâché avec la nature, et sur mon honneur! Je veux les faire valoir.-Pourquoi n'est-ce pas moi qui suis sorti en premier [sic] du ventre de la mère? Pourquoi m'a-t-elle chargé du fardeau de la laideur? Pourquoi a-t-il fallu que ce fût moi? [...] Vraiment, je crois qu'elle a pris le plus hideux de tous les hommes, l'a jeté à terre et m'a conçu avec lui. Meurtre et mort! Qui lui a donné le pouvoir d'en donner à un et d'en priver l'autre?" (R 19). Même avant que Karl croit être rejeté et avant même que, poussé par une rage narcissique, il ne devienne un brigand sanguinaire, le texte présente son frère comme quelqu'un

qui, se croyant rejeté, songe au crime. Cette union des deux frères que l'on perçoit au niveau du substrat inconscient est cependant isolée dans le texte, en tant que texte elle-même. Elle développe le substrat psycho-dynamique inconscient par une division et met en conflit, sur le niveau de l'action consciente, les deux extrêmes qui descendent du même substrat et qui, en tant que signes, renvoient également au même substrat dans le conflit des deux frères consciemment structuré de façon dramatique. La division est un procédé de refus ontogénétique précoce qui, dans la psychopathologie, comme par exemple, dans le cas des troubles *borderline*, dans le quotidien, mais également dans la politique (le royaume des bons contre le royaume des mauvais), et certaines tendances en fait contradictoires, comme le sont également l'amour et la haine, ne peut pas intégrer le sujet et le divise en deux domaines, si bien que leur lien de parenté ne passe plus dans la conscience. Celui qui sépare ne peut pas supporter les ambivalences et doit, après qu'il a déjà été séparé, séparer une seconde fois. La frontière entre le conscient et l'inconscient est du domaine de ces tendances incompatibles. Dans la littérature, c'est différent: les processus de refus sont en même temps des processus d'acceptation. Mais à vrai dire, cela ne fonctionne que dans la mesure où la conception se réalise de façon consciente, où elle ne suit pas aveuglément les processus de refus et donc dans la mesure où elle reste pas prisonnière de ces derniers, mais s'en sert comme moyen de conception. Ainsi la frontière créée par la division est perméable. Dans les "Räuber" cette frontière est illustrée par la limite qui maintient inconsciemment l'unité entre Franz et Karl qui sont les descendants d'un même substrat psycho-dynamique. Multiples sont les indications qui signalent cette unité. Les deux frères Moor se sentent rejetés, ils réagissent tous deux aux événements en développant une colère narcissique, ils s'élèvent au-dessus des lois, deviennent des assassins, portent tous les deux le stigmate du parricide (R 98, R 118, R 125, R 136, R 144) et se trouvent tous deux hideux, l'un physiquement (R 19), et l'autre moralement (R 87). Le texte fait finalement dire à Karl "que deux hommes comme moi pourraient détruire la construction du monde moral (R 148)": lui et son frère Franz? Cette possibilité se laisse au moins entrevoir. Dans l'œuvre littéraire, la frontière qui, d'habitude, divise un tout est perméable. Ainsi les éléments qui ont été détachés l'un de l'autre deviennent des signes, qui justement renvoient à cette représentation inconsciente et cohérente. Grâce à ces éléments détachés l'un de l'autre, certaines séquences isolées de fantasme vont être toutes deux façonnées de manière plus précise, plus poussée et plus intense et renvoient alors dans leur fonction de signe à de tels moments, comme par exemple la rage folle survenant après une déception, c'est-à-dire deux formes de colère: celle qui invite à l'identification et celle qui apparaît, effrayante, sous forme de la méchanceté. Dans la mesure où les processus de refus dans les textes littéraires réussis créent des frontières autour du substrat psycho dynamique, ils sont

INCONSCIENT DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE?

perméables dans le contexte littéraire. Cela vaut pour tous les processus de refus, que sont par exemple, la négation (“le siècle des castrats”) la dépréciation (idem), la projection (idem) ou le refoulement ayant une fonction symbolique (la massue d’Hercule). Si les processus de refus bloquaient hermétiquement les frontières, un texte littéraire ne laisserait pas transparaître son substrat psychodynamique et, par là même, ne pourrait guère susciter notre intérêt émotionnel.

Ce qui vaut dans le cas de la constellation des personnages, vaut aussi pour les autres éléments formateurs: Ils réveillent l’inconscient, le maintiennent comme inconscient, le délimitent donc, nous protègent de ses impulsions dangereuses et chaotiques, tout en nous les laissant percevoir. Un peu comme le langage littéraire, qui ne se développe plus seulement sur la base du langage du quotidien, ni en suivant les règles syntaxiques de façon linéaire et qui ne renvoie pas seulement à une réalité existant en dehors d’elle-même (le *verbe* sur la *res*), mais renvoie également à lui-même, en tant que langue tendanciellement artificielle (les *verbes* sur les *verbes*), ce langage littéraire ouvre, grâce à son enjouement, sa force d’expression, son caractère figuratif et souvent au cours des siècles derniers sa subjectivité, des espaces nouveaux; et c’est par ces failles que l’inconscient peut glisser au-delà de la frontière dans le monde du conscient. Mais en tant que langue dénomminative, il emprisonne le conscient, et donc le détermine. En outre, la langue littéraire délimite, dans la mesure où elle se distingue du langage du quotidien, une frontière qui protège les images véhiculées dans le texte des exigences et des contraintes du quotidien et diminue ainsi la pression de ces contraintes qui nous oblige normalement à garder hermétique la frontière séparant le conscient de l’inconscient. Ainsi, cette frontière peut s’entrouvrir. Cela est encore plus le cas des signaux fictionnels que l’on trouve dans la littérature et, de façon plus générale, dans la fiction littéraire. De même, les formes, les genres, voire le caractère extérieur du texte (un peu comme le font, l’aura, le prestige que la littérature a en tant que valeur culturelle, et l’exploitation de cette même littérature) tracent des frontières, qui protègent des sanctions du quotidien et permettent ainsi d’ouvrir une petite brèche dans les frontières menant à l’inconscient.

PRODUCTION INCONSCIENTE ET LITTÉRAIRE

Dans une production littéraire réussie, les images conscientes sont agencées et développées de telle façon qu’elles donnent un texte consciemment perceptible et, quoi qu’il en soit, toujours consciemment concevable. En même temps ces images renvoient en tant que signes au substrat inconscient qu’elles portent déjà en elles-mêmes au niveau de leur structure. Un tel procédé a souvent pour

conséquence un va et vient perpétuel traversant la frontière entre les systèmes conscient et inconscient, il laisse au conscient la possibilité de trouver des équivalents inconscients et à l'inverse, il laisse à l'inconscient la possibilité de trouver des équivalents conscients. Ce processus peut commencer dans la perception qu'un auteur a de lui-même lors de l'élaboration consciente de son œuvre et ne peut s'appliquer qu'à cette dernière, comme c'est possiblement le cas de Schiller, dans l'hypothèse où Schiller poursuivait avec Franz et Karl Moor une véritable expérience psychologique bâtie autour des approches philosophiques contraires du matérialisme et de l'idéalisme. Par contre, un auteur peut également se livrer à ses processus internes hermétiques, leur accorder de l'espace et du temps comme c'est souvent le cas chez Goethe. Mais à la fin, par contre, les signes consciemment perceptibles et le substrat inconscient doivent s'être rencontrés. Cela réussit dans l'alternance entre la perméabilité de la frontière, donc grâce à la dissolution régressive de la structure, et la fortification de la frontière. Dans ce processus, le conscient et l'inconscient s'interpénètrent. Ce qu'un auteur demande à l'inconscient est souvent cette interpénétration, mais il n'est pas nécessairement obligatoire que ce soit cela qui détermine substantiellement son comportement quotidien – et le cas échéant sa pathologie. Occasionnellement, il peut aussi choisir dans l'arsenal de ses représentations inconscientes. Chaque personne traverse lors de son développement psychique diverses phases, et développe pendant cette évolution psychologique divers désirs, subit divers traumatismes et répond à ces différentes expériences par différentes images. Si l'on veut qu'une œuvre soit réussie, un auteur doit trouver des images inconscientes dans cet arsenal des représentations qui peuvent être raccordées à des images et à des problèmes, qui lui sont conscients. L'inverse est également possible: Il lui faut trouver les images et les problèmes qui font partie de son conscient, et dans lesquels se trouve le signe de quelque chose qui le tourmente inconsciemment. Nous ne pouvons donc pas toujours et, surtout pas de façon immédiate, établir de concordances entre la vie de l'auteur et son œuvre, ni déduire de son œuvre des conclusions sur sa vie.

L'auteur doit naviguer dans son œuvre en cherchant et en expérimentant entre le conscient et l'inconscient. Pour cela, il faut qu'il ait un moi puissant, afin de pouvoir oser une ouverture de la frontière et une régression sans courir le risque d'être submergé par son inconscient ou de courir le risque de fermer hermétiquement les frontières à cause de ses angoisses et de, par là même, rester stérile. Dans le cas où le moi est suffisamment fort, il peut se mouvoir dans le texte en train de naître comme dans un espace entre lui et le monde des objets dont il est séparé. Il se déplace en fait dans un espace intermédiaire dans lequel il est encore chez lui mais qui est quand même déjà en train de se diriger vers le monde des objets consciemment perceptibles. Dans cet espace s'estompent les frontières entre le sujet et l'objet; s'estompent aussi les frontières entre le

INCONSCIENT DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE?

conscient et l'inconscient, car à présent les exigences sociales venant de l'extérieur font moins pression. Il en va de même pour les frontières entre le conscient et l'inconscient. Ainsi certaines représentations inconscientes peuvent s'associer à des représentations conscientes, les pénétrer et leur servir de structures; les représentations conscientes deviennent ainsi des signes, qui renvoient à l'inconscient. Cependant, la condition pour cela est que le texte, dans sa fonction de monde englobant des représentations conscientes, forme ces dernières consciemment, et détermine les images inconscientes de la même manière. Ainsi la production littéraire se déroule dans le va-et-vient entre l'immersion ouvrant les frontières dans cet espace intermédiaire et une conception consciemment objectivant, une délimitation marquée donc entre le producteur et son produit, avec lequel, dans un premier temps, il avait cependant fusionné. Grâce à cette délimitation, il peut se fonder sur les normes de la tradition littéraire, par exemple, sur le genre qu'il choisit et sur les exigences de la réalité sociale. Le regard sur ces dernières et par là même sur les récepteurs potentiels aide le producteur à jeter un coup d'œil rétrospectif sur lui-même et sur le texte en se basant sur ses récepteurs, car, à cette occasion, il devient objet. Le texte est ainsi délimité par le producteur, il garde cependant, en tant qu'espace objectivé, mais aussi en tant qu'espace subjectif, la subjectivité de son auteur. Dans cet espace, le producteur vit sa subjectivité comme un jeu délimité dans sa fonction d'empire de la fictive et déterminé par le sérieux de ces exigences qui réclament une reconnaissance conforme à la réalité et une action adaptée aux normes. Ce jeu est comme tous les jeux délimité vers l'extérieur et suit des règles précises, qui lui sont propres et que l'on peut comparer à des frontières intérieures – comme le jeu d'échecs est délimité par l'échiquier ou le football par le terrain. La subjectivité du producteur peut s'épanouir tellement librement à l'intérieur de ces frontières qu'il devient plus facile pour leurs parties inconscientes de franchir la frontière du conscient et de se réfugier auprès des représentations conscientes.

L'INCONSCIENT ET LA RECEPTION LITTÉRAIRE

Le récepteur laisse le texte jouer sur le clavier de ses propres structures inconscientes, de ses désirs, de ses fantasmes et de ses tensions internes. Il les rencontre dans le texte lu, qui est un espace intermédiaire de sa conscience qu'il créé lui-même lors de ses lectures. Dans cet espace, le récepteur appréhende ce qu'il rencontre de façon vague mais comme étant tout de même quelque chose qui lui est extérieur, probablement comme quelque chose d'étranger, qui appartient au texte, à ses personnages, à ses événements ou à sa langue. C'est

pour cela que, dans un premier temps, il est tenté de former cet inconscient qui monte en lui et qu'il ressent comme l'objet de perceptions conscientes et, dans un second temps, de l'identifier comme étant un élément du texte. Cela serait, dans une forme méthodiquement développée, un moment d'analyse littéraire "non psychanalytique" qui attribuerait même au texte des éléments inconscients de l'interprète apparus lors de l'interprétation du texte, et qui interpréterait ces éléments inconscients du texte, comme cela s'est de plus en plus fait au cours de ces dernières décennies. Cependant, la lecture naïve ou peu réfléchie procède de la même manière. Si on réveille l'inconscient dans l'acte de lecture, le lecteur l'apprend consciemment ou inconsciemment, comme si le texte se comportait vis-à-vis de lui de manière amicale, séduisante ou destructive, et le lecteur, de son côté, réagit à sa façon vis-à-vis de ce texte. Il érige une scène consciente mais surtout, il érige une scène inconsciente entre lui et le texte – une scène de transfert, qui est en même temps une scène de contretransfert. Elle pénètre dans le scénario de ses représentations inconscientes et de ses passions qui, lors d'une lecture naïve, vont être réveillées par les signes du texte et lui être consciemment attribuées.

Si nous nous laissons porter par un texte littéraire quel qu'il soit, même le plus réfléchi, nous le lisons de telle manière que le texte et chacune de ses séquences nous renvoient nous mêmes en tant que signes et nous renvoient à nous même en tant qu'inconscient, nous provoquons, le renforçons et le laissons passer à travers la frontière du système. Cela implique que le texte travaille avec des signes, auxquels répond quelque chose d'inconscient de nous-mêmes. Dans la mesure où il s'agit d'une représentation, qui ressemble à la représentation créée au moment de la production, le texte peut être reproduit, lors de la lecture, grâce à un substrat psycho dynamique plus au moins semblable. Si par contre la représentation inconsciente du récepteur ne correspond pas à la représentation du producteur, si, par exemple, un autre processus de rejet y est retravaillé, le récepteur trouvera, à cause de son transfert, le texte sans intérêt, peut-être même que, le trouvant repoussant, il le mettra de côté, ou bien encore, le récepteur s'éloignera de ce que le producteur a créé. Par conséquent, les producteurs doivent, s'ils veulent avoir un large public, travailler avec un substrat psycho-dynamique trouvant, au moins en partie, un écho chez le plus grand nombre de lecteurs possible. Il faut que les traumatismes, les désirs, les tensions et les processus de rejet intégrés au texte soient les plus généraux possible: par exemple le complexe d'Œdipe, souvent faisant l'objet de nombreuses moqueries, ou les traumatismes de séparation. D'autre part, un texte consciemment perceptible et facilement concevable par le lecteur doit pouvoir renvoyer à un tel substrat psycho-dynamique. Les signes qui, lors de la lecture, réveillent l'inconscient ne sont pas obligés de se justifier en tant que signes, mais par contre, ils doivent être consciemment perceptibles.

INCONSCIENT DANS LE TEXTE LITTÉRAIRE?

Ce n'est que de cette façon-là que le récepteur peut les utiliser comme signes réveillant l'inconscient. Cependant le récepteur n'y parvient que si le texte littéraire se différencie du monde quotidien et de ses exigences et s'il devient par là même un espace intermédiaire pour le récepteur où les frontières entre la subjectivité et l'objectivité s'estompent. Ici, dans l'espace délimité du littéraire, le lecteur ainsi rassuré peut amoindrir sa vigilance à la frontière du système entre le conscient et l'inconscient. Les représentations conscientes peuvent alors être plus facilement associées à des images inconscientes et à des passions, être renvoyées à ces dernières comme étant leur propre signe et leur faire entrevoir le seuil du conscient. Dans cet espace de transition créé et gagné par le lecteur, ce dernier peut ressentir quelque chose qui, jusqu'alors, était pour lui de l'ordre de l'inconscient et il peut voir dans cet espace de transition un lieu où la liberté peut s'épanouir. Ainsi le processus pourrait continuer, passer le seuil de l'inconscient et fraterniser avec le conscient. Une telle déstabilisation des frontières du moi s'effectue dans l'acte de lecture comme dans l'acte de production en alternance avec la stabilisation de ces frontières. Le fait que les représentations ayant renvoyé à l'inconscient soient, ensuite, consciemment perçues et appliquées à une réalité externe au texte contribue considérablement à cette stabilisation.

Le processus littéraire entre le producteur, le texte et le récepteur se comprend comme un jeu "dedans-dehors". Si nous l'analysons du point de vue du concept de l'inconscient, il s'agit d'un jeu de derrière-la-frontière et devant-la-frontière, la dissolution de la frontière et la sécurité des frontières, la "défrontalisation" et la "frontalisation". Nous partons de l'extérieur, du monde quotidien externe au texte et passons sa frontière à l'intérieur du texte lui-même pour percevoir son univers, qui passe la frontière du conscient, se retire et nous attire bien au-delà de cette frontière au milieu de l'inconscient. Mais ensuite, nous faisons le chemin inverse et retraversons les frontières. Cela se reproduit encore et toujours, à chacune de nos lectures.