



Code épreuve : 303

BANQUE COMMUNE D'ÉPREUVES

Conception : ECOLE DES HAUTES ETUDES COMMERCIALES

CONTRACTION DE TEXTE

OPTIONS : SCIENTIFIQUE, ECONOMIQUE, LETTRES & SCIENCES HUMAINES,
TECHNOLOGIQUE

Mardi 7 mai 2013 de 14 h. à 17 h.

Résumez en **QUATRE CENTS MOTS plus ou moins 5 % (soit 380 – 420 mots)**, le texte suivant, en vous attachant à mettre en valeur les idées essentielles et les articulations de la pensée de l'auteur.

Mentionnez le décompte par 50 mots et, en fin de copie, reportez le nombre de mots utilisés.

N.B. :

Cet exercice doit rester impersonnel dans le fond comme dans la forme, et respecter STRICTEMENT les limites imposées.

La copie doit être entièrement rédigée : la correction et la clarté de la langue entrent pour une part dans l'appréciation du correcteur.

Il n'est fait usage d'aucun document ; l'utilisation de toute calculatrice et de tout matériel électronique est interdite.

Si Freud n'a jamais manqué de rendre hommage aux écrivains et aux artistes qui lui ont ouvert la voie, il a tenu à marquer constamment la distance qui l'en séparait et qu'il entendait maintenir pour sauvegarder le caractère scientifique de son entreprise. On a souvent cité la remarque qu'il fit, lors de son soixante-dixième anniversaire, après qu'un orateur l'eut salué comme le découvreur de l'inconscient : « Les poètes et les philosophes ont découvert l'inconscient avant moi : ce que j'ai découvert, c'est la méthode scientifique qui permet d'étudier l'inconscient ». Ce propos est important à plus d'un égard ; si nous étions d'aventure tentés de voir dans la psychanalyse une entreprise conduite *en faveur de l'irrationnel*, pareille déclaration nous rappellerait que pour Freud l'important n'était pas simplement d'affirmer l'existence de l'inconscient, encore moins d'en proclamer la primauté et de revendiquer pour lui un droit d'expression illimité : ce qui lui tient à cœur, c'est de le soumettre à une exploration méthodique, de réunir à son sujet le plus grand nombre de connaissances rationnelles. L'inconscient, donnée humaine universelle, comparait devant une conscience objectivante qui ne s'érige pas en tribunal ; la conscience, pour une fois, ne veut pas abolir le désir, elle a le souci de respecter et d'éclairer son objet. Freud découvre l'ombre intérieure, mais dans l'intention d'y jeter de la lumière, d'en déchiffrer la configuration. Il s'agit non d'accroître, mais de résorber la part du mystère, en ayant fait au préalable la plus large attention aux aspects obscurs de la personne...

En bref, il s'agit d'élaborer le discours clair de la science sur les murmures confus de l'inconscient et du *ça*, sur les conflits intérieurs embusqués dans le silence et les ténèbres. Il s'agit de faire entendre le sous-entendu psychique. Dans cette opposition se délimitent réciproquement les domaines du savant et de l'artiste. Les poètes donnent une voix particulièrement éloquente à l'aventure du désir, sans toutefois en expliciter la loi intérieure : ils offrent au « savant » un matériau privilégié, tant il accentue le mouvement du désir, tant il lui confère de valeur exemplaire. C'est ainsi que la littérature devient la pourvoyeuse des paradigmes qu'exploitera le vocabulaire psychanalytique : narcissisme, sadisme, masochisme, complexe d'Œdipe ne sont pleinement intelligibles qu'à partir du mythe, de l'auteur ou de l'œuvre littéraire désignés comme archétypes d'un certain mode de comportement. La parole poétique se situe dans l'intervalle qui sépare le savant et cette *nature* énigmatique dont les pulsions doivent être déchiffrées. Le poète est comparable au rêveur éveillé, ou

au rêveur endormi ; mais il est doué, plus que les autres hommes, du pouvoir de manifester la vie affective, privilège qui fait de lui – Freud en a la conviction – un médiateur entre l’obscurité de la pulsion et la clarté du savoir systématique et rationnel. Par le don d’expérience qui est le sien, et qui résulte de la suppression (momentanée ou permanente) de certaines résistances intérieures, il est beaucoup plus près des « sources inconscientes » que ne le sont la plupart des hommes moins « doués » ; et par le don d’expression qui lui appartient éminemment, le poète sait énoncer sous forme figurée le *sens* que le savant voudra formuler en clair, s’estimant seul détenteur de la vérité discursive et logique.

Est-ce humiliant pour les poètes ? Certes, cette supériorité accordée au « discours scientifique », cette façon de réduire le poète à n’être que le fournisseur d’une « matière première » trouble qu’élucidera l’exégèse semble impliquer un parti pris de disqualification de la parole poétique au bénéfice de la parole raisonneuse de la psychologie. Sous cet aspect, le poète n’est qu’un producteur de rêves et de fantasmes, au même titre que le rêveur, le névrosé, ou le premier venu. Et c’est une piètre compensation d’ajouter que si la psychanalyse dépoétise l’art elle poétise en revanche la vie quotidienne et parle à sa manière d’une poésie qui serait « faite par tous », puisque tout le monde rêve... Les choses ont pourtant une autre face : les poètes eux-mêmes se sont déclarés les interprètes d’une « bouche d’ombre » ; de leur propre chef, ils ont voulu n’être que des instruments traversés par le souffle d’une puissance mystérieuse ; ils se sont plu à définir la poésie comme une parole dite par un seul au nom de tous. « Quand je parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! ». « Le propre du surréalisme est d’avoir proclamé l’égalité totale de tous les êtres humains normaux dans le message subliminal, d’avoir constamment soutenu que ce message constitue un patrimoine dont il ne tient qu’à chacun de revendiquer sa part ». Freud ne fait donc rien d’autre que de prendre le poète (et surtout le poète romantique) pour ce qu’il se donne ; dès lors, si le poète est une voix de la *nature*, le psychologue peut, moyennant certaines précautions, appliquer au langage poétique les méthodes d’exploration propres à sa discipline, qu’il estime devoir rattacher aux *sciences de la nature*.

En fait, l’activité rationaliste de la psychanalyse, quand elle se tourne vers le rêve ou vers le symptôme névrotique – et à plus forte raison quand elle se tourne vers les rêveries des poètes – consiste en une lecture et en une traduction : il s’agit de passer d’une langue à l’autre, de la langue énigmatique des symboles à la langue claire de l’interprétation ; cela suppose un art du déchiffrement ou du décryptage, soutenu par une connaissance du vocabulaire, de la grammaire, de la syntaxe, de la rhétorique de la langue en laquelle – dans l’entre-deux de l’inconscient et de la conscience – le désir s’exprime. A mesure que progressera cette lecture, la part du mystère ira diminuant. Tout a un sens : il n’y a pas de hasard dans la vie psychique, tout se réduit, en dernière analyse, aux opérations des forces élémentaires. L’analyse poursuit l’exégèse du sens par-delà les apparences provisoires du non-sens, de l’absurdité, ou de la merveille. Le résultat de l’analyse est parfois décevant. Dans leurs moments les plus heureux, toutefois, les analyses freudiennes ne sont pas des réductions du complexe à l’élémentaire, du noble à l’ignoble : elles mettent en évidence des intentions, des relations, des visées complexes et nombreuses. Il n’en reste pas moins que Freud cherche à dénouer le symbole – contrairement au conseil de Goethe qui recommandait de laisser le symbole vivre comme symbole. Parce que le freudisme assimile le symbole au symptôme de l’hystérie (tous deux « formations de compromis », traductions matérielles du désir détourné de son objet réel par les exigences de la censure) l’effort de l’analyse vise à obtenir finalement une désymbolisation. Le symbole est à ses yeux une « parole oblique » derrière laquelle il faut reconnaître le sens primitif du désir, sa direction et sa visée premières.

Ainsi, après un premier temps où l’analyste a dépisté, accueilli, suscité les expressions mythiques et symboliques de la personne, il s’applique à les dissoudre par la révélation des intentions véritables qui s’exprimaient par voie détournée. C’est donc seulement dans le cadre précis de la procédure analytique – associations libres, récits de rêves ou de fantasmes – que Freud invite l’analysé à s’abandonner à l’inconscient. Tout le travail ultérieur consistera à récupérer de la conscience sur l’inconscient : travail que Freud compare à l’assèchement du Zuyderzee. Dans la pratique, la libre expression de la fantaisie est désirable, mais pour fournir le texte ou le prétexte d’une lecture expliquée, qui débrouillera l’écheveau du songe et mettra peu à peu le rêveur en face de la réalité des désirs qu’il méconnaissait. Aussi Freud n’a-t-il pas pris un très grand intérêt au surréalisme, qui se réclamait de lui (à partir d’une lecture inattentive ou d’un malentendu).

Emile Benveniste a très profondément noté que les ruses d'expression que Freud attribue au désir refoulé correspondent d'une façon frappante aux figures stylistiques et aux tropes de la rhétorique classique « C'est d'une conversion métaphorique que les symboles de l'inconscient tirent leur sens et leur difficulté tout à la fois ». La lecture analytique de la métaphore comporte la réduction du langage figuré au langage littéral. La métaphore, aussitôt repérée, est ramenée à son origine ; la condensation est décondensée ; le déplacement est replacé, les inversions sont retournées, etc. Le psychanalyste, expert en rhétorique inconsciente, ne veut pas être lui-même rhéteur. Il joue le rôle que Jean Paulhan, dans *Les Fleurs de Tarbes*, assigne au terroriste : il veut que l'on parle clair. Il a appris la langue de l'obscur pour opérer la conversion de l'obscur à la clarté, comme les missionnaires jésuites du XVIII^e siècle apprenaient à exécuter les rites païens pour convertir les païens... Sans doute, un esprit soupçonneux demandera si la langue particulière attribuée à l'inconscient – avec sa grammaire et sa rhétorique – ne serait pas tout bonnement la forme en creux, l'ombre portée, la figure surimposée de la démarche interprétative suivie par l'analyste.

En un premier moment, Freud ne demandait à la littérature que des illustrations et des confirmations pour ses hypothèses de clinicien. Puis est survenu un second moment où, s'enthousiasmant, Freud s'est tourné vers le processus créateur lui-même, dans l'espoir de saisir un secret central de l'œuvre d'art. Les textes plus tardifs indiquent cependant un repli – comme si Freud avait été effrayé par les assertions de certains de ses disciples – et nous le trouvons soucieux de circonscrire prudemment le champ d'application de sa méthode, de lui assigner des limites. Au début de son étude sur *Dostoïevski et le parricide*, il commence par distinguer dans la personnalité de Dostoïevski quatre faces différentes : le poète, le névrosé, le moraliste (*der Ethiker*) et le pécheur. Il s'empresse d'ajouter : « Malheureusement, l'analyse doit déposer les armes devant le poète ! » Face à l'œuvre, la psychanalyse se déclare incompetente pour définir l'essence de l'art. Elle ne pourra parler que de la personnalité de l'auteur, c'est-à-dire d'une réalité psychologique sous-jacente à l'œuvre, antérieure à celle-ci, mais dont la connaissance ne permettra pas d'éclairer tous les aspects de l'œuvre. « On comprend maintenant combien de caractères de l'œuvre furent conditionnés par la personnalité de l'homme... De telles recherches montrent quels facteurs lui ont donné l'éveil et quelle sorte de matière première lui a été imposée par le destin. C'est une tâche particulièrement attirante que d'étudier les lois du psychisme humain sur des individualités hors ligne ! » Freud se replie sur son domaine propre – les lois du psychisme humain – mais laisse volontairement inexpliqué « le génie des créateurs ». (Certains de ses héritiers croiront qu'il y a là une lacune à combler). Si nous apprenons à voir plus clair dans la préhistoire des œuvres, nous n'apprenons pas à les comprendre et à les juger en leur qualité d'œuvres.

Freud limite, la compétence de l'analyse. A charge de limiter réciproquement la portée de l'art. Ce qu'il semble souhaiter, c'est une sorte d'armistice ou de pacte de non-agression. L'analyse n'empiétera pas sur le domaine du génie littéraire ; mais en revanche, que l'art ne vienne pas concurrencer la psychanalyse sur son terrain propre ! Dans la *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, il mentionne curieusement l'Art, la Philosophie et la Religion comme les adversaires éventuels de la science. L'ennemi le moins redoutable, c'est l'Art. « L'Art est presque toujours inoffensif et bienfaisant ; il ne veut rien d'autre que l'illusion. A l'exception d'un petit nombre de personnes qui sont, comme on dit, possédées par l'Art, celui-ci ne tente pas d'empiéter dans le domaine de la réalité. » Voici donc l'art banni du domaine de la réalité, comme si la « source inconsciente » dont il procède n'était pas une réalité ! Car aux yeux de Freud l'art est l'expression d'un désir qui renonce à chercher satisfaction dans l'univers des objets tangibles. C'est un désir détourné dans la région de la fiction et, en vertu d'une définition cette fois-ci très étriquée de la réalité, Freud n'attribue à l'art qu'une puissance d'*illusion*. L'art est la substitution d'un objet illusoire à un objet réel que l'artiste est incapable d'atteindre.

Il semble que Freud n'ait jamais abandonné cette théorie de l'art considéré comme satisfaction compensatrice et presque comme pis-aller. Dans l'essai de 1909 *La création littéraire et le rêve éveillé*, il écrit : « L'écrivain fait comme l'enfant qui joue, il crée un monde de fantaisie qu'il prend très au sérieux. » L'art est une activité ludique de type archaïque et narcissique. Dans *Totem et Tabou*, l'art est rapproché de la magie, parce que tous deux s'en remettent à la toute-puissance de la pensée pour obtenir la satisfaction du désir. Mais c'est dans *Introduction à la psychanalyse* que nous trouverons les déclarations les plus nettes et les plus abruptes sur le caractère substitué du plaisir esthétique : incapable d'affronter directement la réalité et d'y conquérir les avantages qu'il désire,

l'artiste se réfugie dans un univers de fantasmes qui lui évite de recourir à l'action. Si l'œuvre est réussie, si elle rencontre le succès, l'artiste aura obtenu par voie détournée ce qu'il était incapable d'atteindre directement : « Honneur, puissance et amour des femmes. » Sous une forme simplifiée, Freud nous dit ce que d'autres disent avec plus de nuances : que l'œuvre d'art a souvent une fonction médiatrice entre l'artiste et ses contemporains, qu'elle est une relation indirecte avec autrui, qu'elle a son origine dans une expérience d'échec, et qu'elle se développe à l'écart du monde dans l'espace de l'imagination. L'art est peut-être – du moins à partir du romantisme – un essai de réparation d'une relation malheureuse avec les choses et les personnes, une revanche différée.

Pourquoi Freud pousse-t-il l'interprétation positiviste de l'art à ce degré de dureté cynique ? Je veux tenter ici de me faire psychanalyste à mon tour et d'expliquer cette agression contre l'artiste : c'est que Freud, qui veut se maintenir dans la science rigoureuse, connaît la fragilité de sa propre position ; la psychanalyse ne peut proposer son *modèle* anthropologique que dans un édifice de mots, et Freud sait que tout l'expose à être traité de littérateur et de « poète ». Il lui faut marquer ses distances, et rien n'y servira mieux que ce ton de condescendance à l'égard du poète. Son apparent dédain pour l'art ne serait alors rien d'autre qu'un mécanisme de défense destiné à masquer et à refouler le « complexe littéraire » lié aux origines mêmes de la psychanalyse.

La psychanalyse veut, disions-nous, se développer comme le discours conscient de la raison sur l'irrationnel, l'inconscient, le non-discursif ; rien ne nous autorise à contester la sincérité de cette intention. Mais nous en venons maintenant à soupçonner qu'elle est elle-même *mythopoièse*, langage mythique, ou à tout le moins langage figuré, langage métaphorique. Parmi les antécédents de la pensée psychanalytique, nous avons vu figurer en bonne place une image mythique de la Nature, commune à la fois aux poètes du romantisme et à Freud.

Même s'il convient de ne donner au texte lyrique de Tobler qu'une importance anecdotique dans la formation de la pensée de Freud, un simple examen du langage dont se sert Freud nous convaincrat que la *figure* y est reine, que l'espace n'y est pas moins allégorisé que dans le *Roman de la rose*, et que la dramaturgie de la conscience y est vécue autant que décrite. Il convient d'abord de rappeler les termes que Freud a empruntés au domaine littéraire, ou qu'il a forgés dans une réflexion sur la littérature : il ne s'agit certes pas de lui intenter procès sur une question de vocabulaire. Freud, après tout, était libre d'utiliser le mythe de Narcisse ou l'aventure d'Œdipe pour en faire des sigles psychologiques. Il savait parfaitement ce qu'avait d'arbitraire et d'approximatif le recours à de pareils mots. Freud s'en est expliqué et n'a pas fait de difficulté à reconnaître que sa terminologie était mythologique. « Nous sommes obligés de travailler avec les termes scientifiques disponibles, c'est-à-dire, dans notre cas, avec la langue imagée (*Bildersprache*) de la psychologie. Sinon nous ne pourrions absolument pas décrire les processus correspondants, et peut-être même n'aurions-nous pas été capables de les percevoir. Les défauts de nos descriptions disparaîtraient probablement, si nous avions déjà la possibilité d'utiliser, à la place des termes psychologiques, ceux de la physiologie et de la chimie. Ceux-ci, il est vrai, appartiennent à une langue imagée, mais à une langue plus simple et à laquelle nous sommes accoutumés depuis plus longtemps ! ».

L'aveu est important, et il nous laisse entendre – un plus proche examen nous le montrerait encore mieux – que l'élément mythologique de la psychanalyse ne réside pas seulement dans son vocabulaire et sa terminologie, mais dans sa syntaxe et sa rhétorique elles-mêmes. Ce n'est pas seulement le matériel verbal qui est d'essence métaphorique, c'est le discours psychanalytique tout entier, dans sa structure même. Les lignes que nous venons de lire nous mettent dans une situation embarrassante, et Freud y a été moins prudent qu'à l'accoutumée. La langue imagée de la psychologie (avec ses éléments mythiques, ses allusions littéraires, surtout avec sa représentation allégorisée des « lieux » psychiques et sa théorie de la répartition « économique » de l'énergie libidinale) est *en fait* la seule capable, selon Freud, de décrire les phénomènes affectifs ; mais, *en droit*, et à plus ou moins brève échéance, elle devrait être supplantée par le langage purement quantitatif de la physiologie et de la chimie. Or, en même temps, Freud nous dit que non seulement la description des phénomènes, mais leur découverte elle-même eût été impossible hors du langage figuré – du langage mythologique – dont il se sert. Quelque sincère que soit chez Freud l'intention de retrouver le sens *littéral* du désir sous les images et les symboles qui le déguisent, il ne peut éviter de recourir, dans cette recherche même, à un langage chargé d'images. Son « métalangage », qui se veut rigoureusement scientifique, est contaminé par son objet. De ce fait, on voit s'établir la plus étroite connivence entre la rhétorique psychanalytique et les phénomènes dont elle fait l'objet de sa recherche et de ses interprétations. On

ne peut donc plus parler d'une description provisoire, d'un pis-aller métaphorique. Il faut aller jusqu'à se demander si les phénomènes dont parle la psychanalyse ne sont pas *constitués* par la manière même dont elle élabore son propre discours.

C'est là, il est vrai, un fait communément constaté aujourd'hui dans le domaine de la science, à cette différence près que la science recourt à un contrôle expérimental, se soumet à la décision de la mesure ; la psychanalyse, elle, veut être discours scientifique dans un langage non quantifiable. La seule référence possible est l'expérience « clinique », toujours unique, non réductible aux coordonnées d'un diagramme. Partant, il est impossible de considérer le langage psychanalytique comme remplaçable, à moins de voir s'évanouir l'objet auquel ce langage prétend correspondre, c'est-à-dire toute la « topique » de la personnalité, toute l'« économique » de l'énergie psychique. Ainsi, les phénomènes désignés par la psychanalyse à l'aide du langage figuré qui est son instrument d'investigation se dissiperaient-ils au moment du passage à un autre langage. Celui-ci visera et constituera peut-être de nouveaux phénomènes qui lui correspondront.

Telle est la difficulté centrale : le discours psychanalytique, qui voulait être discours scientifique sur la vie affective des hommes, ne peut éviter d'être une dramaturgie expressive et risque à tout moment d'être entraîné par le penchant inventif de sa propre rhétorique. Sans doute ceci compensera-t-il cela. Constamment, depuis Freud, la psychanalyse a couru simultanément le risque de s'étrécir, de s'étrangler en accentuant son parti pris d'objectivisme rationaliste, mais elle a couru d'autre part le risque inverse de céder à l'appel de la rhétorique imagée et de se transformer en une spéculation qui se fraie un chemin aisé dans le réseau complaisant des métaphores. Sans tomber dans la sécheresse « scientifique » ni dans l'invention bavarde qui caractériseront certains de ses successeurs, constamment en dialogue avec ses patients, Freud a maintenu sa mythologie (sa mythopoièse) à mi-distance entre le langage expressif de la poésie et le langage quantitatif et fortement conventionnalisé des sciences.

Jean STAROBINSKI, *La Relation critique*
Gallimard, 1970.

