

L'INVENTION DE LA SEANCE DE PSYCHANALYSE PAR LE RÉCIT DE FICTION (1830-1890)

Romain ENRIQUEZ

Université Paris-Sorbonne

Introduction : Qu'est-ce qu'une séance ? Comment fut-elle inventée ? Par où retrouver l'invention ?

On relève une étonnante omission dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis – l'oubli d'un mot qui n'est pas un concept à proprement parler, et qui pourtant résume la pratique psychanalytique dans ce qu'elle a de plus concret et de plus essentiel, à savoir la « séance ». On trouve un certain nombre d'entrées « techniques » comme le transfert¹ ou l'« attention flottante », mais rien sur la séance ni même sur la cure. Dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* de Plon et Roudinesco, « Séance courte » renvoie à « Technique psychanalytique », mais cette entrée ne contient aucun élément... technique sur la séance. Enfin, le mot manque dans l'index de l'excellente anthologie *Psychanalyse* qu'on doit à Dina Dreyfus. Une telle lacune serait-elle le signe d'un impensé de la psychanalyse ?

Il faut se reporter à l'entrée « Cure » du *Dictionnaire international de la psychanalyse*² pour trouver un parcours historicisé du processus par lequel s'est instituée puis institutionnalisée la séance. Nous pouvons l'envisager de façon structurale, suivant une sorte de système actanciel, afin de pouvoir la repérer plus facilement dans les textes littéraires :

Acteurs	Analysant	Analyste
Cause	Souffrance psychique, affective, morale, etc., désaide	Statut reconnu ou privilégié (compétence, intérêt...)
Action	Parole : association libre	Écoute + ou – silencieuse, « ponctuation » du discours
Mise en scène / Proxémie	Position couchée, relaxation, déprivation sensorielle.	Position assise, en retrait, seule interaction sensorielle = verbale
Conditions	Attention focalisée sur un	État de sur-conscience auditive /

¹ « Le transfert est classiquement reconnu comme le terrain où se joue la problématique d'une cure psychanalytique, son installation, ses modalités, son interprétation et sa résolution. », J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 492.

² A. de Mijolla, B. Golse, S. de Mijolla-Mellor et R. Perron, *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Pluriel, 2013, 2 vol.

	point, état d'in-conscience	visuelle
Obstacles purs	Bénéfice de la maladie, résistance	
Obstacles/Auxiliaires	Transfert ; Argent	Contre-transfert, « résonance » d'inconscient à inconscient
Effet secondaire	Amour, fixation, dépendance	
Enjeu	Connaître (sentiments, idées, résistances...) et agir (remémoration, réassociation, liquidation de l'affect, levée de blocages)	Aiguiller vers les épisodes traumatiques, les souvenirs infantiles, les éléments refoulés ; déceler les résistances
Cadre spatio-temporel (commun)	Espace : Cabinet professionnel ou salon. Temps et fréquence : Fixé par l'analyste ³ .	

Deux éléments semblent particulièrement importants.

a) L'importance conjointe de l'audible et du visible. Une grande différence entre l'hypnose et la séance de psychanalyse tient à ce que la première appartient au paradigme du visible : face-à-face entre hypnotiseur et hypnotisé, regard pénétrant de l'hypnotiseur, fixation du regard de l'hypnotisé soit sur un objet brillant, soit sur les passes, soit sur le regard fascinateur de l'hypnotiseur, pression sur le front de l'hypnotisé pour agir sur le cerveau suivant un imaginaire phrénologiste ou localisateur. Comme l'a expliqué Jacques Nassif⁴, tous ces traits ont été abandonnés dans la « cure par la parole » que constitue la psychanalyse. Toutefois, certains éléments héritent du paradigme du visible : les yeux mi-clos de l'analysant couché sur le divan, le regard de l'analyste attentif aux gestes de l'analysant. Passer du face-à-face à la position en retrait⁵ ne signifie pas abandonner le visible ; c'est permettre à l'analyste de *voir sans être vu* – autrement dit, c'est concentrer toute la force du visible dans l'analyste. Le regard échappe ainsi aux prescriptions du contrat de parole, comme une clause écrite en petits caractères et qu'on a l'habitude de ne pas lire. Moins l'analyste parle et plus il voit ; plus l'analysant parle et moins il pense à la façon dont on le regarde.

b) La participation active, la collaboration de l'analysant. Une grande différence avec la confession ou l'hypnose tient à ce que la séance ne suit pas un protocole, une série de passages obligés. Le psychanalyste des débuts (voir les premiers écrits de Freud) orientait la discussion de façon à mettre l'accent sur tel ou tel point : « ce que vous dites est intéressant... ». Petit à petit, l'analyste cesse de poser les questions : il ressemble moins à un interlocuteur qu'à un mur renvoyant à l'analysant l'écho de son discours. Ce dernier fait à la fois les questions et les réponses. De son côté, l'analyste a peut-être aussi peu d'*offre* à faire que de *demande*. Ce renversement tend à

³ Nous laissons de côté le débat sur la durée de la cure, qui reste anecdotique jusqu'à Jacques Lacan.

⁴ J. Nassif, *Freud. L'inconscient*, Paris, Flammarion, « Champs », 1992.

⁵ On parle ici de la situation « classique » avec un divan. Son remplacement par une simple chaise est postérieur à Freud.

repousser l'analyste à la marge pour mettre l'analysant au centre de l'attention. La façon dont cette situation s'est établie dans l'histoire de la psychanalyse est significative : l'injonction au silence de l'analyste est venue des premières patientes de Freud, qui ont collaboré à l'invention de la séance. S'est opérée une sorte de négociation qui donne à l'analyste une situation nettement plus en retrait qu'à tout autre praticien de la médecine. La seule chose que demande l'analyste (ce n'est pas un détail !) est désormais d'être payé. L'analysant est à la fois agent et patient, partie et enjeu de la situation analytique.

Les cartes sont donc redistribuées : d'un côté, l'analyste a gagné une *prise* spéculative sur l'analysant ; de l'autre, il a dû renoncer à son *emprise* sur lui au terme d'une réflexion sur sa propre pratique. On voit qu'une définition minimale de la séance – situation d'énonciation à vocation thérapeutique par laquelle le sujet prend conscience d'images, de désirs, de complexes, etc. qu'il avait en lui à son insu – laisse dans l'ombre bien des traits qui donnent à la séance de psychanalyse son caractère inédit. La confrontation des textes littéraires ne visera pas à approcher *ce* modèle de séance mais à concevoir *plusieurs* modélisations d'une séance, en s'intéressant tout uniment à la situation d'énonciation, à l'interaction des personnages, au cadrage narratif et à la mise en scène.

Nous chercherons donc comment le récit de fiction a inventé une situation de parole dont le modèle est aujourd'hui la séance de psychanalyse – étant persuadé, avec Daniel Koren, que « la coupure épistémologique se situe dans un acte qu'inaugure une pratique plutôt que dans un savoir théorique⁶ ». La notion d'« inflexion épistémologique » est toutefois préférable à celle de « coupure » : comme le remarque Isabelle Stengers, « la “rupture”, qu'elle soit de l'ordre de la purification ou de la mutation, crée une asymétrie radicale qui ôte à ce contre quoi “la science” s'est constituée toute possibilité d'en contester la légitimité ou la pertinence⁷ ». Pour retrouver cette série d'inflexions épistémologiques, nous passerons en revue des récits qui s'échelonnent de 1830 à 1890 – date à laquelle Freud publie son article sur le « traitement psychique » ou « traitement d'âme⁸ ».

Intuitions : L'esquisse

1) Aux origines de l'analyse : confession, magnétisme et paranormal

Deux modèles hantent la psychanalyse, la pratique de la confession (ou de la « cure d'âme » protestante⁹) et le rapport magnétique, qui renvoient respectivement à une forme de surnaturel ou de paranormal. Ils apparaissent dans l'unique roman de Sainte-Beuve dont le titre, *Volupté*, est la

⁶ D. Koren, « Une coupure épistémologique en acte », in F. Geerardyn et G. van de Vijver, *Aux sources de la psychanalyse. Une analyse des premiers écrits de Freud (1877-1900)*, Paris, L'Harmattan, 1998. L'expression « coupure » ou « rupture épistémologique » vient de Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999.

⁷ I. Stengers, *L'Invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, 2010, p. 35.

⁸ S. Freud, « Psychische Behandlung (Seelenbehandlung) », in *Die Gesundheit*, 1890.

⁹ J. Carroy, R. Plas et A. Ohayon., *Histoire de la psychologie en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2006.

traduction de *libido*. Or le mot latin apparaît dans le roman lorsque le narrateur est en train de prier (« *proptem ardorem libidinis* »), pour transcrire « l'écho affaibli d'une pensée incommunicable ». Au chapitre XX, le narrateur, alors enfant, entend parler avec saisissement d'une scène de confession qui se termine en psychothérapie. M. de Rumédon,

se confessant pour la première fois au saint prêtre, se trouva tout d'un coup saisi, pendant l'exhortation finale, d'une rêverie involontaire ; l'abbé Carron, interrompant alors le fil de l'exhortation, lui dit : « Pourquoi pensez-vous ainsi à telle et telle pensée ? » et il lui désigna les points précis de sa distraction¹⁰.

L'abbé sort de son rôle, enfreint même la règle tacite de la confession et en modifie l'enjeu, dans la mesure où sa démarche est moins morale que gnoséologique : elle vise la connaissance de soi. Certes, l'anecdote rapportée par le narrateur est elle-même édifiante : l'abbé Carron, qu'il n'a vu qu'une fois dans sa vie, est devenu un de ses maîtres spirituels. Il met pourtant à distance « ces merveilleuses histoires » associées à un lointain passé et qui « trouvaient en [lui] une âme docile, heureuse de les admettre ». Un surnaturel hétérodoxe se joint au surnaturel religieux :

Dès mes précédentes excursions philosophiques, j'avais appris à reconnaître, dans le théosophe Saint-Martin, au milieu d'un encens perpétuel d'amour, de mystérieux rapports, des communications d'esprit à esprit, une vue facile à travers les interstices et les crevasses du monde visible¹¹.

L'abbé Carron est seulement un observateur plus pénétrant qu'un autre. Si miracle il y a, il est naturalisé, dépersonnalisé et reconduit à l'expression d'un signifiant obscur, la « lettre » :

J'estimais tout simple et légitime qu'il en advînt de la sorte à ces natures bienfaitrices, que n'arrêtent, dans leur essor vers le bien, ni les murailles des cachots ni les distances. Le sillon qu'elles tracent s'illumine sous leurs pas, me disais-je, tant elles ont déjà l'agilité de l'ange. L'invisible doigt écrit des lettres mystérieuses dans chaque vie ; mais il faut un certain jour céleste, un certain degré d'embrasement, pour que ces lettres se déclarent. Un miracle, ce n'est que cet éclat inopiné des lettres, d'ordinaire obscures¹².

2) La mise en place d'un paradigme énonciatif

La mise en place d'un paradigme énonciatif prévaut sur la situation d'énonciation elle-même ; elle en est la condition, elle en fait la valeur. Considérons ce passage de *L'Homme qui rit* (II, 3, 9) :

Gwynplaine avait ce grand frisson vague qui est la réclamation vitale de l'infini. Ajoutez l'aggravation du printemps [...]. Tout ce mystérieux éveil d'avril et de mai, c'est l'immense sexe épars proposant à voix basse la volupté, provocation vertigineuse qui fait bégayer l'âme¹³.

La « volupté » est, cette fois, associée à un « sexe épars » qui désigne l'absence de localisation stricte, de zone érogène. Cette libido cosmique a un côté jungien, mais la phrase suivante fait plutôt penser à Freud : « L'idéal ne sait plus ce qu'il dit. » Il y a confusion entre ce que Freud appelle respectivement le *surmoi* et le *ça* ; l'idéal (surmoi) est inconscient du désir (*ça*) qui le soutient.

¹⁰ Sainte-Beuve, *Volupté*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 308.

¹¹ *Ibid.*, p. 309.

¹² *Ibid.*, p. 308.

¹³ Hugo, *Roman*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », t. III, 1985, p. 600.

Gwynplaine est alors hors de lui-même, dans un état second¹⁴ : « Qui eût vu marcher Gwynplaine eût pensé : Tiens ! un ivrogne ! / Il chancelait presque en effet sous le poids de son cœur, du printemps et de la nuit.¹⁵ » Cette énumération surdétermine et complique singulièrement l'étiologie du mal. Derrière cet état d'inconscience se cache l'activité d'un inconscient, lui-même moteur d'une parole : « La solitude dans le bowling-green était si paisible que, par instants, il parlait haut. / Se sentir pas écouté fait qu'on parle. » Cette sentence lapidaire, dans un style étonnamment relâché, souligne la valeur de la situation d'énonciation analytique et en même temps son caractère inédit dans le cours du récit : en effet, seul le lecteur est là pour recueillir cette parole non adressée, cette libre association d'un langage d'autant plus signifiant qu'il est gratuit. Le langage se définit comme une demande qui échoue – et réclame donc l'instauration d'un cadre pour formaliser et homologuer la relation de parole à l'autre.

Fictionnalisation : La situation analytique

1) Le rapport analyste-analysant

a) Confusion de l'analyste et de l'analysant

L'unique roman de Fromentin, *Dominique*, est de nature autobiographique. Il repose sur une structure spéculaire remarquable : Olivier est le double de Dominique comme Julie est le double de Madeleine ; mais Julie aime Olivier alors que Dominique aime Madeleine. Chaque sujet voit ainsi son propre discours renvoyé comme sur un schéma lacanien, S devenant S' par l'intermédiaire d'un discours adressé à l'Autre¹⁶ ; en outre, chaque sujet aime qui ne peut l'aimer, mais retrouve dans l'autre l'image inversée de sa relation manquée. Le rapport extrêmement lâche des deux héros à l'autorité paternelle (Olivier est le neveu du père de Julie, Dominique considère ce dernier comme son père d'adoption) renforce la dualité entre les sexes mais aussi l'effet de chiasme entre les deux personnages masculins : « Essaye donc d'oublier Madeleine ; moi, j'essayerai d'adorer Julie », dit sourdement Olivier à Dominique au chapitre XIV.

Ce moment de vérité survient dans le cadre d'un dialogue amical mais sincère. Olivier parle d'abord de lui et adopte d'emblée une approche énergétique des pulsions qui lui permet de prévoir l'avenir : « Tu sais ce qu'on entend par aimer ou ne pas aimer ; tu sais bien que les deux contraires ont la même énergie, la même impuissance à se gouverner¹⁷. » Ce faisant, il ancre le « destin » romantique dans un déterminisme métapsychologique où seule est concevable une conversion des

¹⁴ Sur ces états seconds, cf. T. James, *Vies secondes*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1997.

¹⁵ Hugo, *Roman, op. cit.*, p. 600, pour cette citation et la suivante.

¹⁶ Voir les modélisations graphiques proposées par J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 793-827. Le graphe 1 est reproduit dans une thèse accessible sur http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2010.thomas_j&part=372104

¹⁷ Fromentin, *Dominique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 260.

pulsions, mais qui échapperait complètement à la volonté du sujet : « Il est possible qu'un jour je me marie. Je ne le crois pas, mais, pour parler sagement, je te dirai, si tu veux, que l'avenir permet de tout admettre ; on a vu des conversions plus étonnantes¹⁸. » L'appel à la visibilité et à l'anatomie est une marque d'ironie : « Retourne-moi le cœur sens dessus dessous, aie la curiosité d'y fouiller, ouvre-moi les veines, et si tu y trouves la moindre pulsation qui ressemble à de la sympathie, le moindre rudiment dont on puisse dire un jour : Ceci sera de l'amour ! conduis-moi droit à ta Julie¹⁹. »

Olivier est à la fois analyste pour Dominique et analysant pour lui-même :

Il s'arrêta ; non pas qu'il fût à bout d'arguments, car il les choisissait au hasard dans un arsenal inépuisable, mais comme s'il eût été calmé subitement par un retour instantané sur lui-même. Rien n'égalait chez Olivier la peur de se montrer ridicule, le soin de ne dire ni trop ni trop peu, le sens rigoureux des mesures. Il s'aperçut en s'écoutant, que depuis un quart d'heure il divaguait.

Le personnage accède à la conscience parce qu'il s'entend lui-même, c'est-à-dire qu'il entend son discours renvoyé en S'. Il ajoute une phrase capitale : « Ma parole d'honneur, s'écria-t-il, tu me rends imbécile, tu me fais perdre la tête. Tu es là devant moi avec le sang-froid d'un confident de théâtre, et j'ai l'air de te donner le spectacle d'une farce tragique²⁰. » Le modèle théâtral suggère que l'inconscient se joue sur l'« autre scène²¹ » – mais aussi qu'il donne lieu à des « scènes » (*acting out*) qui peuvent aller jusqu'à l'hystérie.

Puis il alla s'asseoir dans un fauteuil ; il y prit la pose naturelle d'un homme qui s'apprête non plus à pérorer, mais à discourir sur des idées légères, et changeant de ton aussi vite et aussi complètement qu'il avait changé d'allures, les yeux un peu clignotants, le sourire aux lèvres, il continua [...]²²

Le fauteuil fait office de divan : il est censé canaliser le personnage. Mais Olivier va délaisser son rôle d'analysant pour adopter celui d'analyste, avec un discours cinglant à l'endroit de Dominique :

Si nous nous proposons mutuellement de changer de rôle, tu ne voudrais jamais de mon personnage, et je serais encore plus embarrassé du tien. Quoi que tu en dises, tu aimes les romans, les imbroglios, les situations scabreuses ; tu as juste assez de force pour en savourer délicatement les transes. Tu te donnes à toi-même toutes les émotions extrêmes, depuis la peur d'être un malhonnête homme jusqu'au plaisir orgueilleux de te sentir quasiment un héros. Ta vie est tracée, je la vois d'ici, tu iras jusqu'au bout, tu mèneras ton aventure aussi loin qu'on peut aller sans commettre une scélérateuse, tu caresseras cette idée délicieuse de te sentir à deux doigts d'une faute et de l'éviter²³.

Le « destin » romantique se transforme, pour employer une expression de Freud, en une « névrose de destinée » : il n'est pas transcendant mais fabriqué de toutes pièces et entretenu artificiellement

¹⁸ *Ibid.*, p. 261.

¹⁹ *Ibid.*, p. 260, pour cette citation et la suivante.

²⁰ *Ibid.*, p. 261.

²¹ Cette expression qu'on trouve à plusieurs reprises chez Freud est empruntée à G. Fechner (autre romantique dépressif reconverti en psychologue expérimental...), *Elemente der Psychophysik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 tomes, 1860.

²² Fromentin, *Dominique, op. cit.*, p. 261.

²³ *Ibid.*, p. 261-262.

par le sujet. Ce discours théâtralisé est en outre porteur d'une double énonciation et destination : Fromentin se le tient à lui-même et le tient à l'égard de sa génération. Le double *ethos* d'analyste et analysant renvoie à celui de Freud, qui livra son auto-analyse. Ainsi, même si le roman n'invente pas une séance au sens strict, il reçoit une fonction médicalisante : c'est une psychopathologie de l'esprit romantique.

b) Passage de relais entre analyste et analysant

Dès le début de son roman *Les Pléiades*, Gobineau énonce l'enjeu : « Ce qui nous importe, c'est de connaître à un degré égal les personnages de cette histoire, de les connaître à fond, de les pénétrer complètement, de nous emparer de ce qui est à eux et d'eux²⁴. » L'omniscience n'est pas posée comme un *a priori* ou un moyen, mais comme la finalité du récit : c'est dire qu'il « découvre » moins l'intériorité des personnages qu'il ne la construit. Or la construction en est remarquable ; le roman fonctionne sur un passage de relais par lequel tout personnage en position d'analyste devient analysant à son tour :

Le lendemain de ces confidences prolongées jusqu'à trois heures du matin, et qui avaient mis Lucie dans un état nerveux très nouveau pour elle, Henry eut son tour. Madame Tonska pria la jeune femme de la laisser seule avec M. de Gennevilliers [...] et fit asseoir Henry, avec du papier, une plume et de l'encre, à côté de son lit²⁵.

Certes, la parole est aristocratiquement réservée aux « Pléiades », êtres d'élite, héros au sens propre. Mais on peut l'entendre autrement : c'est *par la parole* que le sujet prend conscience d'une noblesse qui lui échappe, celle d'un héros de roman, d'épopée, de théâtre...

Pour débiter, elle remercia M. de Gennevilliers de l'affection imméritée dont elle se voyait l'objet de sa part et de celle de sa femme [...] Ce procédé conduisit naturellement madame Tonska à demander à Gennevilliers l'histoire de sa vie. Henry n'avait jamais supposé jusqu'alors que sa vie eût une histoire ; mais, dans la situation morale où il se trouvait, dans l'état intellectuel légèrement surexcité où il se sentait, il comprit qu'on devait désirer vivement connaître le fond d'un homme tel que lui, et il eut une histoire, il eut même une légende et de plus un roman²⁶.

Ainsi Henry fait du roman sans le savoir : la vérité laisse apparaître, comme dira Lacan, sa structure de fiction²⁷. La psycho-analyse du personnage se double d'une méta-analyse du récit. C'est que l'analyse ne consiste pas à replacer des événements ou des affects dans une histoire ; elle *institue* et *constitue* l'histoire du personnage par la reviviscence de moments forts :

Les incidents de son existence, jusqu'à ce jour fort simples à ses yeux, se présentèrent sous une lumière toute nouvelle. Il ne se trouva pas aussi prosaïque qu'il se résignait naguère à l'admettre. Loin de là ! une poésie fort acceptable monta de son cœur à sa tête ; il se reconnut une enfance rêveuse, une adolescence mélancolique, une jeunesse contemplative, un cœur rempli d'un amour inconscient²⁸.

²⁴ Gobineau, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1987, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 157.

²⁶ *Ibid.*, p. 157-158.

²⁷ J. Lacan, « La psychanalyse et son enseignement », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

²⁸ Gobineau, *Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 158.

Cet ultime adjectif, « inconscient », est pour ainsi dire le facteur commun de tous les souvenirs qui réapparaissent à la surface, portés par le libre cours de la parole du personnage.

2) Deux « Études sur l'hystérie »

a) Invention de la « *talking cure* » par une jeune hystérique

Dans *Pot-Bouille*, Valérie est diagnostiquée comme hystérique. Les soupçons de nymphomanie à son endroit (voir l'article du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert) ont conduit Octave à tenter une première fois d'en profiter, mais en vain. Au chapitre VIII, Valérie fait une nouvelle crise d'hystérie à laquelle ont assisté les pensionnaires de l'immeuble :

Quelques amis se risquèrent. Valérie était toujours couchée ; seulement, la crise se calmait ; et, par décence, on avait couvert sa gorge d'une serviette, trouvée sur une console. Devant la fenêtre, Mme Juzeur et Mme Duveyrier écoutaient le Dr Juillerat, qui expliquait que les accès cédaient parfois à des compresses d'eau chaude, appliquées autour du cou. Mais la malade ayant vu Octave entrer avec Campardon, l'appela d'un signe, lui adressa d'abord des paroles incohérentes, dans un dernier reste d'hallucination. Il dut s'asseoir près d'elle, sur l'ordre même du médecin, désireux avant tout de ne pas la contrarier ; et il reçut ainsi ses confidences, lui qui, dans la soirée, avait déjà eu celles du mari [par ailleurs impuissant]²⁹.

À l'instar de la patiente de Freud Anna O. (qui, cette même année 1882, est traitée par Breuer), Valérie prend elle-même en charge la direction de la cure. Comme le médecin n'a rien à donner que des compresses, elle fait asseoir près d'elle quelqu'un à qui elle puisse se confier : c'est sa demande qui crée l'offre de l'analyste. Octave a une première fois cherché à profiter de la situation, de là sans doute le transfert qui s'opère dans un premier temps :

Elle tremblait de peur, elle le prenait pour son amant, le suppliait de la cacher. Puis, elle le reconnut et fondit en larmes, en le remerciant de son mensonge du matin, pendant la messe. Octave songeait à cette autre crise, dont il avait voulu profiter, avec un désir goulu d'écolier³⁰.

Mais lorsqu'elle le reconnaît, la cure n'en est pas pour autant entravée ou neutralisée, parce que la position transférentielle a été acquise une fois pour toutes. Le facteur érotique – autre nom du transfert – semble indissociable de la relation thérapeutique de parole. Mais Octave est le premier surpris de pouvoir tenir son rang d'analyste décentement, de résister au contre-transfert : « Maintenant, il était son ami, elle lui dirait tout, ce serait peut-être meilleur. » La *talking cure*, nom donné par Anna O. à la psychanalyse avant que celle-ci ne porte ce nom, peut alors commencer.

b) Une séance de psychanalyse improvisée

Dans le premier roman de Mirbeau, *Le Calvaire*, c'est à nouveau le patient (le narrateur) qui constitue l'« autre » en analyste, et à nouveau ce dernier se fait prier pour accepter l'exercice – d'ailleurs avec réserve et en fixant des limites. Le héros a connu une liaison malheureuse avec Juliette, l'ancienne maîtresse de Lirat : il nourrit envers ce dernier des sentiments contradictoires

²⁹ Zola, *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1964, p. 157-158.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

d'envie, de haine et de fascination, mais se tourne vers lui pour épancher ses peines de cœur.

L'arrivée chez Lirat – le « double » du narrateur – a quelque chose de fantastique : « Cette porte me parut effrayante. Néanmoins, je frappai, et, aussitôt, de l'intérieur, une voix, la voix de Lirat, répondit : – Entrez³¹ ! » Le narrateur entre et Lirat lui demande quelques minutes pour terminer un travail. « Cela me rassurait un peu de ne pas sentir sur moi le froid de son regard. Je profitai de ce qu'il me tournait le dos, pour parler, pour me soulager vite du fardeau qui m'oppressait l'âme³². » Le héros profite d'un trait structurant de la situation psychanalytique : parler à quelqu'un qui ne vous regarde pas. Il profite aussi d'un temps libre – mais fixé par l'analyste. Le héros est tourmenté, son énonciation quasi hystérique :

– Je vais vous apprendre une nouvelle qui vous amusera... ah ! ah !... qui vous amusera, j'en suis sûr... je... je vis... avec Juliette... Ah ! ah ! avec Juliette Roux... Juliette, enfin... ah ! ah !...

Cette parole était une provocation à l'adresse de l'analyste ; mais il est pris à son propre jeu :

Sa plume ne lui était pas tombée des mains ; il continuait d'écrire !... Ce que je lui apprenais là, il le savait depuis longtemps... Mais l'entendre de ma bouche !... J'étais stupéfait, et – dois-je l'avouer ? – froissé que cela ne l'indignât pas !...³³

Lirat échappe au contre-transfert... et facilite ainsi le transfert des émotions du héros. On ignore ce qu'il écrit : seul importe le caractère rituel et rassurant d'un analyste concentré sur sa tâche, ne regardant pas l'analysant, refusant de favoriser son narcissisme. L'essentiel est dans la relation structurale autant que dans la mise en scène ou les motivations qui l'entourent. Lirat comprend peu à peu la position singulière qu'il doit assumer : « Je ne suis ni votre père ni votre confesseur... Vous faites ce qui vous plaît, et cela ne me regarde en rien³⁴... » Toutefois, l'émotion du narrateur finit par le troubler, et il ne peut s'empêcher de dire « mon pauvre enfant » : comme chez Zola, quelque chose subsiste du transfert, même quand celui-ci est détourné (t + 1). Pourtant, Lirat n'hésite pas – règle d'or de l'analyste – à dire non au patient qui voudrait le sortir (géographiquement et symboliquement) du strict cadre analytique :

– Tenez, venez dîner ce soir, chez nous, comme autrefois chez moi ? Oh ! je vous en prie, venez !

– Non ! fit-il.

Et ce *non* était impitoyable, définitif, bref ainsi qu'un coup de pistolet³⁵.

Lirat entend que la séance se passe au lieu dit et reporte toute la valeur de la cure sur le divan, érigé en personnage clé : « Venez, vous, souvent !... Et quand vous aurez envie de pleurer... vous savez... le divan est là... Les larmes des pauvres diables, ça le connaît... » Comme Freud, Lirat transforme en un clin d'œil son chez soi en cabinet. Le narrateur sort et demeure « hébété, les bras

³¹ Mirbeau, *Les Romans autobiographiques*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 181.

³² *Ibid.*, p. 182, pour cette citation et la suivante.

³³ *Ibid.*, p. 183.

³⁴ *Ibid.*, p. 183-184, pour cette citation et la suivante.

³⁵ *Ibid.*, p. 184-185, pour cette citation et les deux suivantes.

ballants, les yeux ouverts démesurément sur cette porte fatidique, derrière laquelle une chose venait de finir, une chose venait de mourir ». On peut comprendre comme un authentique *fatum* cette « porte fatidique » : désormais, le destin du personnage passe moins par son histoire effective que par son énonciation dans le cadre analytique, qui seul peut la constituer en histoire.

3) Roman d'analyse, roman de l'analyse

a) Une analyse réussie

Le scénario de *Fort comme la mort* de Maupassant a de quoi réjouir un psychanalyste : Bertin, qui se sent vieillir en même temps que sa maîtresse, devient amoureux de la fille de sa maîtresse. Celle-ci le lui dit à demi-mots, mais il ne veut pas le reconnaître. Le moment de vérité, au chapitre III de la deuxième partie, consiste en un dialogue entre les deux amants, avec ce léger décalage qui fait tout : la comtesse *n'est plus* aimée par Bertin. Elle se situe donc dans la position idéale de l'analyste $t + 1$, position où le transfert a été dépassé mais où quelque chose en est conservé qui permet à la cure d'avancer.

Bertin arrive plein de colère – contre la comtesse, croit-il, mais en réalité contre lui-même – et il attend qu'elle lui explique elle-même le sens de son comportement : « Expliquez-moi donc, ma chère amie, la scène étrange de tout à l'heure. » Cela, bien entendu, ne suffit pas : il doit le découvrir lui-même, de là la maïeutique qui se met en place.

- Voyons, Olivier, cherchez bien dans votre cœur.
- Dans mon cœur ?
- Oui, au fond de votre cœur.
- Je ne comprends pas ! Expliquez-vous mieux.
- Cherchez bien au fond de votre cœur s'il ne s'y trouve rien de dangereux pour vous et pour moi³⁶.

La demande de savoir est ajournée, le temps n'est pas fixé par l'analysant, d'où sa colère : « Je vous répète que je ne comprends pas. Je devine qu'il y a quelque chose dans votre imagination, mais, dans ma conscience, je ne vois rien. » Cette dernière phrase associe deux paradigmes dépassés, la conscience et le régime de la visibilité. Et la comtesse de répondre : « Je ne vous parle pas de votre conscience, je vous parle de votre cœur. »

Face à la comtesse, qui fait figure de Sphinx, Bertin se met dans la position d'Œdipe : « Je ne sais pas deviner les énigmes. Je vous prie d'être plus claire. » Or la vérité qu'il doit découvrir est justement son amour pour la fille de la comtesse, qu'il considèrerait comme sa propre fille. « Toute cure psychanalytique est une tentative pour libérer l'amour refoulé³⁷ », dira Freud dans *La Gradiva*. Scandalisé, Bertin « retira brusquement ses mains, et, avec une vivacité d'innocent qui se débat contre une prévention honteuse, avec des gestes vifs, une animation grandissante, il se défendit en

³⁶ Maupassant, *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 963, pour cette citation et les trois suivantes de Maupassant.

³⁷ S. Freud, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, « Idées », 1949, p. 206.

l'accusant à son tour ». Comme le dit Maupassant dans son article « Le roman »³⁸, il demeure une visibilité : non celle de la psychologie mais celle des gestes qui nous échappent.

Ils n'échappent pas à la comtesse-analyste. « Elle le laissa parler longtemps, obstinément incrédule, sûre de ce qu'elle avait dit, puis elle reprit : [...] Vous ignorez ce qui se passe en vous comme je l'ignorais moi-même ce matin³⁹. » On note la prudence et la modestie de la comtesse ; il n'y a pas symétrie en réalité, le sujet a toujours un temps de retard sur ce que perçoit le tiers : « En ce moment vous argumentez contre vous-même, vous cherchez à vous convaincre, vous ne me trompez pas⁴⁰. » Le refoulement de Bertin est en effet protégé par son déni : il ne sera pas convaincu avant d'y repenser chez lui. La scène est d'autant plus émouvante qu'elle exige de la comtesse, toujours maîtresse de Bertin, un grand effort sur elle-même : un éclat, un contre-transfert ferait échouer la séance. Ici, le sentiment amoureux touche aussi l'analyste, mais avec profit, parce qu'il est *encadré* analytiquement. Chez un auteur connu pour sa misogynie, ce portrait de femme brille par sa finesse : peut-être parce qu'elle incarne la Mère idéale, s'effaçant devant le désir du fils ?

b) Une analyse manquée

Barrès publie ses *Trois stations de psychothérapie* en 1891, la même année donc que *Le Jardin de Bérénice*, dernier volume de sa trilogie *Le Culte du moi*. L'héroïne, Bérénice, a aimé avec passion un jeune homme, François de Transe, qui mourut d'une fièvre typhoïde. Ce souvenir traumatique la pousse à s'accabler de reproches depuis lors. On assiste ici à une situation fautive, littéralement perverse, où le narrateur-analyste manipule l'analysante et aggrave sa dépression :

Je me retourne vers Bérénice et je lui rappelle nos bonnes soirées d'Aigues-Mortes, où si souvent je la pressai qu'elle me parlât avec une intimité plus tendre de M. de Transe, que j'aime en elle et n'ai pas connu [...] J'en vins même à lui reprocher avec une réelle amertume, ce qu'elle m'avait avoué un jour, par mégarde, au détour d'une histoire : d'avoir voulu le quitter⁴¹.

Chose remarquable, l'aveu de Bérénice a eu lieu *hors* du cadre institué par le narrateur, et peut-être son souvenir douloureux n'est-il qu'un fantasme. Le processus de deuil de cette liaison semble tourmenté par l'hostilité de Bérénice envers elle-même : Freud y consacra de belles pages⁴². Mais Bérénice est ici « sujet » de laboratoire, c'est-à-dire objet. Elle ne collabore pas à la construction d'une situation analytique, elle entre dans le cadre préconçu d'une théorie de l'inconscient pour un héros qui *se pense* (là est le mal) en thérapeute : « Bérénice m'est un sujet excellent pour m'édifier sur la psychologie de l'humanité se développant sans le consentement de l'âme individuelle⁴³. » La

³⁸ Maupassant, « Étude : le Roman », supplément littéraire du *Figaro*, 7 janvier 1888.

³⁹ Maupassant, *Romans*, *op. cit.*, p. 963.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 964.

⁴¹ Barrès, *Romans et voyages*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1991, p. 233.

⁴² Freud, « Considérations actuelles sur la guerre et la mort » [1915], *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.

⁴³ Barrès, *Romans et voyages*, *op. cit.*, p. 233, pour cette citation et la suivante.

volonté de savoir est le retour du refoulé : la pulsion d'emprise du magnétiseur sur la magnétisée. Philippe comprendra à la fin du roman qu'il n'a pas su s'abandonner à l'Inconscient représenté par Bérénice : il a voulu à tort et en vain le maîtriser, il aurait dû épouser Bérénice au lieu de l'analyser. Si la situation d'énonciation analytique s'en est trouvée faussée, elle aura du moins été désignée d'un terme appelé à la plus grande fortune : « Je déclarai donc la séance close »...

Médicalisation : La séance de psychanalyse

1) Le mal du siècle : un mal à psych-analyser

L'épigraphe de *Stello* n'est pas une citation de Stello mais de son double, le Docteur Noir : « L'analyse est une sonde. » Après avoir sondé les cieux, les terres, les mers, tout l'espace extérieur, commence l'exploration du royaume intérieur, psychique⁴⁴ : le docteur est le « médecin des âmes ». Il hérite, vers 1830, de la dimension thaumaturgique qu'on prête aux magnétiseurs : « Vous qui regardez au fond de tout, quand le reste des hommes ne voit que la forme et la surface⁴⁵ ! », s'écrie naïvement le poète Stello. Le docteur Noir est donc moins la face sombre que la face clarifiante d'un poète bien sombre : il a, dans un autre sens que le poète, un don de visionnaire. On apprendra dans le dernier chapitre que Stello et le docteur étaient l'avvers et l'envers d'un même être. Ainsi la structure du récit se manifeste paradoxalement comme une *pathologie* – le dédoublement de personnalité de Vigny entre Stello et le docteur Noir – conjurée, élevée à la puissance littéraire.

Reste que la poésie se voit ainsi diagnostiquée comme malade par le roman d'analyse. C'est d'ailleurs par un alexandrin blanc que Stello formule son mal : « J'ai le soleil en haine et la pluie en horreur ». Les deux premiers chapitres mettent en place une situation thérapeutico-narrative : « Caractère du malade » (chap. I), « Symptômes » (chap. II). Stello est atteint du mal du siècle : mélancolie, spleen, dépression. Mais le malade est aussi l'instigateur du cadre thérapeutique : d'abord l'aménagement de l'espace, car il est « couché tout habillé sur un canapé⁴⁶ ». Surtout, il formule la règle de la cure par la parole : « Je veux dire ce que je souffre afin que vous m'en parliez, car c'est toujours un grand plaisir pour un malade que de parler de soi et d'en faire parler les autres : la moitié de la guérison gît là-dedans⁴⁷. »

L'enjeu est en même temps méta-analytique : « Quelle forme symbolique pourrais-je donner jamais à cette incroyable souffrance ? » Cette « forme symbolique » qui sublime le mal renvoie au récit lui-même : Stello doit devenir *Stello*, l'analysant doit devenir roman d'analyse. De son côté, le

⁴⁴ A. Maurel, *Le Pays intérieur. Voyage au centre du Moi. Anthologie des penseurs européens (1770-1936)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

⁴⁵ Vigny, *Stello. Daphné*, Paris, Classiques Garnier, 1970, p. 5, pour cette citation et la suivante.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 5, pour cette citation et la suivante.

Docteur Noir révèle son impitoyable faculté d'analyse : « Poésie ! poésie ! ce n'est point cela, interrompit le Docteur en frappant sa canne avec une force et une pesanteur de marteau⁴⁸. » Il formule un élément fondamental de la cure, le bénéfice que tire le patient de sa maladie :

Vous essayez de vous tromper vous-même. Cette idée, vous ne la laissez pas sortir au hasard ; cette idée vous préoccupait depuis longtemps ; cette idée, vous l'aimez, vous la contemplez, vous la caressez avec un attachement secret. Elle est, à votre insu, établie profondément en vous, sans que vous en sentiez les racines plus qu'on ne sent celles d'une dent.

Le parallèle avec la maladie de dents est métaphorique : il n'est pas question de ramener le psychique à l'organique, mais d'abattre la complaisance envers un mal romantique signe d'élection. Le mal du siècle devient un mal banal et démocratique : on peut aller voir un psychologue comme on va voir un dentiste. Enfin, le docteur prend en compte le rapport de forces qui se joue entre l'analyste et l'analysant, cette fois au-delà du transfert :

L'orgueil et l'ambition de l'universalité d'esprit l'ont fait germer et grandir en vous comme dans bien d'autres que je n'ai pas guéris. Seulement vous n'osiez pas vous avouer sa présence, et vous vouliez l'éprouver sur moi, en la montrant comme par hasard, négligemment et sans prétention.

Le discours de l'analysant a une fonction stratégique, l'interlocuteur n'est pas oublié de son discours. Vigny pose ainsi une question fondamentale : comment mettre en place un type de parole « libre » qui ne soit pas directement adressée à l'analyste ?

2) Jouer un personnage sans le savoir : le complexe du complexe

Plusieurs éléments laissent à penser que Gautier a *Stello* en tête quand il écrit *Avatar* : l'attention à l'analyse, l'expression « médecin des âmes », mais surtout la façon dont sont campés le mystérieux docteur et le ténébreux héros dans le chapitre I. Le docteur s'appelle Balthazar Cherbonneau, un nom à la double filiation : mystique orientale d'un côté, logique française de l'autre – fantastique et réalisme. Quant à Octave, il est l'« avatar » de l'Octavien d'*Arria Marcella* ; il a donc aussi une origine fantastique. Marqué par « une impossibilité de vivre chronique », « maladie toute morale et plus fréquente qu'on ne pense », Octavien est en proie à un mal inaccessible aux « faibles moyens d'analyse dont la science vulgaire dispose⁴⁹ ». Ce nouveau *Stello* cherche son Docteur Noir, mais avec un surplomb ironique. Comme Balthazar lui demande si une femme l'a trompé, Octave répond : « Je n'ai pas même eu ce bonheur⁵⁰. » Cette volonté d'être malheureux par amour pourrait être, de la part de Gautier, une marque d'ironie envers le romantisme de sa jeunesse : elle rappelle le ton narquois de Fromentin.

Balthazar rétorque : « Je lis dans vos yeux ternes, dans l'habitude découragée de votre corps,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77, pour cette citation et les deux suivantes.

⁴⁹ Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2002, p. 323-324.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 324, pour cette citation et les trois suivantes.

dans le timbre sourd de votre voix, le titre d'une pièce de Shakespeare. » Ce que le docteur *lit* n'appartient pas au domaine du visible mais de l'audible : ce « timbre sourd » renvoie à un mal qui passe par la parole et qui ne tombera pas, justement, dans l'oreille d'un sourd. Le héros joue une pièce de Shakespeare sans le savoir : on est au plus près d'Œdipe, dont chacun rejoue le drame sans le savoir. En l'occurrence, la pièce de Shakespeare est *Love's labour's lost* : « peines d'amour perdues ». Son diagnostic est confirmé par le geste machinal d'Octave, qu'on peut dès lors annexer à une sémiotique : « Une légère rougeur colora ses joues, et, pour se donner une contenance, il se mit à jouer avec le gland de sa cordelière ».

Octave, contrairement à Stello, nie la valeur de la parole : « En supposant que vous ayez deviné juste, vous raconter mes douleurs ne les soulagerait pas. Je n'ai pas le chagrin bavard, – aucun pouvoir humain, même le vôtre, ne saurait me guérir. » Son refus tiendrait-il à ce que l'idée de parler est venue du docteur ? En quoi Octave, par sa résistance, illustrerait aussi le bénéfice que tire le patient de sa maladie et, par son déni, la valeur de la parole. Le roman fait en même temps sa méta-analyse. Du moins le docteur est-il à la fois désireux de ne pas brusquer son patient et constamment ironique à son égard ; son attitude dément ses dires : « Peut-être, fit le docteur en s'établissant plus carrément dans son fauteuil, comme quelqu'un qui se dispose à écouter une confidence d'une certaine longueur⁵¹. » En somme, il attend que la maladie parle à travers le malade.

La dernière résistance que pose Octave est d'ordre esthétique : son histoire serait « une aventure très simple, très commune, très usée », même s'il la place sous les auspices de Heine. Il a honte de ne pas fournir de fantastique au roman, comme l'Octavien d'*Arria Marcella* qui avait lui aussi des peines d'amour perdues. « Rien de singulier ou de romanesque », mais un petit « roman » tel que s'en font les hystériques et névrosés de Freud. La phrase vaut aussi comme définition du roman moderne : un roman sans romanesque ; ce n'est pas un ouvrage de divertissement mais une fiction-science, un récit qui construit un savoir. Au demeurant, le docteur rassure son patient – et le lecteur : « N'ayez aucune crainte ; il n'y a plus que le commun qui soit extraordinaire pour moi ».

Avec sa théorie d'un merveilleux réel, le docteur porte l'esprit scientifique qui va dominer les trente années à venir et conduira la science à la fascination pour l'hypnose et l'hystérie. C'est aussi le moyen pour le récit fantastique de s'accommoder de l'esthétique réaliste : l'étranger gît au cœur du familier. Il ne reste du romantisme qu'un titre de pièce, *Love's labour's lost*, comme ne reste de la tragédie de Sophocle qu'un personnage, *Œdipe* : l'analyse s'assimile la fiction, sans déperdition esthétique d'ailleurs. Nul besoin du surnaturel, de la transcendance romantique, fantastique ou tragique : la vie est en elle-même grandiose et sombre comme une tragédie.

⁵¹ *Ibid.*, p. 325, pour cette citation et les trois suivantes.

Conclusion : Redéfinir les territoires de la littérature, de la science, de la psychanalyse

Ce parcours nous conduit à proposer une nouvelle conception du récit de fiction : non seulement il met des savoirs en scène, en situation, en question, mais il élabore des cadres, des notions, des modes de représentation nouveaux qui délivrent une forme de connaissance. Elle n'est pas de l'ordre, édifiant, d'un *docere* ; elle n'est pas non plus liée à un protocole expérimental. Mais à rebours des discours autotéliques sur la littérature, nous sommes fondés à dire qu'elle est référentielle, c'est-à-dire qu'elle touche, interprète et modélise le même monde que celui des savoirs reconnus comme « sciences ». Cela invite à reconsidérer la distinction moderne – accentuée par le système scolaire de notre pays – entre domaine littéraire et domaine scientifique.

Freud (et Lacan à sa suite) donnait à la critique littéraire une place de choix dans la *formation* du psychanalyste. C'est dire que le texte n'est pas un simple instrument mais un mode d'accès à une connaissance : il s'inscrit dans une gnoséologie. Certains analystes ont pu l'oublier : le texte littéraire est devenu le refoulé de la psychanalyse, alors qu'il fut jadis son inconscient créateur. Les profondes et troublantes analogies dans les découvertes faites par les deux disciplines ne rendent pas les unes utiles, les autres superflues : la quête de vérité appartient à tout le monde, l'inconscient n'est pas un domaine réservé. Voir l'une et l'autre se rejoindre au même carrefour est un gage d'universalité et de démocratisation de la connaissance (*scientia*) – salutaire, à n'en pas douter, et pour la psychanalyse et pour la littérature.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE (RÉCIT DE FICTION)

- BARRÈS, Maurice : *Le Jardin de Bérénice*, Perrin, 1891.
FROMENTIN, Eugène : *Dominique*, Hachette, 1863.
GAUTIER, Théophile : *Avatar*, Michel Lévy, 1857.
GOBINEAU, Arthur de : *Les Pléiades*, Plon, 1874.
HUGO, Victor : *L'Homme qui rit*, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1869.
MAUPASSANT, Guy de : *Fort comme la mort*, Ollendorff, 1889.
MIRBEAU, Octave : *Le Calvaire*, Ollendorff, 1886.
SAINTE-BEUVE : *Volupté*, Renduel, 1834.
VIGNY, Alfred de : *Stello. Les consultations du docteur Noir*, Gosselin, 1832.
ZOLA, Émile : *Pot-Bouille*, Charpentier, 1882.

CORPUS SECONDAIRE (SCIENCES)

A) Psychanalyse

- ANDERSSON, Ola : *Freud avant Freud : la préhistoire de la psychanalyse. 1886-1896*, Paris, Synthélabo, « Les empêcheurs de penser en rond », 1997.
ASSOUN, Paul-Laurent : *Dictionnaire thématique, historique et critique des œuvres psychanalytiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

- FREUD, Sigmund et BREUER, Josef : « Du mécanisme psychique des phénomènes hystériques : communication provisoire », in *Neurologisches Centralblatt*, 1893.
- FREUD, Sigmund : « Traitement psychique, traitement d'âme », in *Die Gesundheit*, 1890.
- *La Naissance de la psychanalyse (1887-1902)*, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- *La Technique psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001 [1916-1917].
- GEERARDYN, Filip et VAN DE VIJVER, Gertrudis : *Aux sources de la psychanalyse. Une analyse des premiers écrits de Freud (1877-1900)*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- LACAN, Jacques : « Variantes de la cure-type », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- « La parole dans le transfert », *Le Séminaire I. Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.
- « Le champ de l'Autre, et retour sur le transfert », *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- MIJOLLA, Alain de, GOLSE, Bernard, MIJOLLA-MELLOR, Sophie de, PERRON, Roger : *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Pluriel, 2 vol., 2013.
- NASSIF, Jacques : *Freud. L'inconscient*, Paris, Flammarion, « Champs », 1992.
- ROUDINESCO, Élisabeth, Plon, Michel : *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997.

B) Psychologie / Psychiatrie / Épistémologie

- CARROY, Jacqueline : *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, Presses universitaires de France, 1991.
- « L'invention du mot de psychothérapie et ses enjeux », *Psychologie clinique*, n° 9, 2000.
- CARROY, Jacqueline, EDELMAN, Nicole, OHAYON, Annick, RICHARD, Nathalie : *Les Femmes dans les sciences de l'Homme. XIX^e-XX^e siècles. Inspiratrices, collaboratrices ou créatrices*, Paris, Seli Arslan, 2005.
- CARROY, Jacqueline, PLAS, Régine, OHAYON, Annick : *Histoire de la psychologie en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2006.
- ELLENBERGER, Henri-Frédéric : *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 1994 [1970].
- *Médecines de l'âme. Essais d'histoire de la folie et des guérisons psychiques*, Fayard, 1995.
- GUILLEMAIN, Hervé : *Diriger les consciences. Guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, Paris, La Découverte, 2006.
- JAMES, Tony : *Vies secondes*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1997.
- KUHN, Thomas S. : *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, « Champs », 1999.
- MAUREL, Anne : *Le Pays intérieur. Voyage au centre du Moi. Anthologie des penseurs européens (1770-1936)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.
- STENGERS, Isabelle : *L'Invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, 2010.
- SWAIN, Gladys : « Du traitement moral aux psychiatries », *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Le Sujet de la folie. Naissance de la psychiatrie*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.