L'ART ET LA PSYCHANALYSE ¹

LEV VYGOTSKI

Les deux théories psychologiques de l'art que nous avons déjà considérées ² ont montré avec suffisamment de clarté que, si nous nous limitons à l'analyse des processus se produisant dans la conscience, nous aurons du mal à trouver une réponse aux questions les plus fondamentales qui se posent à la psychologie de l'art. Ni le poète, ni le lecteur ne pourront nous apprendre en quoi consiste l'essence de cette émotion qui les lie à l'art et, comme il est facile de le remarquer, la part la plus essentielle de l'art consiste précisément en ce qu'aussi bien les processus de sa création que les processus de sa jouissance paraissent incompréhensibles, inexplicables et dérochés à la conscience de ceux qu'ils concernent.

Nous ne pourrons jamais dire précisément pourquoi telle ou telle œuvre nous plaît particulièrement ; il est presque impossible d'exprimer un tant soit peu avec des mots les aspects essentiels et les plus importants de cette émotion et, comme le notait déjà Platon

* Toutes les notes sont des traducteurs, sauf mention du nom de Vygotski, n. 11 et 18.

1. Il s'agit du chapitre IV de la thèse de Vygotskij, *La psychologie de l'art [Psixologija iskusstva]*, traduite d'après l'édition de 1987 (Moscou, Pedagogika) avec une postface de M.G. Jaroševskij, directeur de la publication. Dans ce texte, écrit en 1925 lors d'une crise de tuberculose qui le maintenait alité, Vygotskij se proposait « de parler des faits objectifs de l'art dans le langage de la psychologie objective ». Le manuscrit ne fut publié qu'en 1965 (date mentionnée, sans autre référence, par Jaroševskij dans sa postface, mais la bibliographie du même ouvrage donne la date de 1968, éd. Iskusstvo) et n'entra pas dans l'édition en six volumes des œuvres « complètes » de Vygotskij (Moscou, Pedagogika, 1982-1984), en fait incomplètes, puisque en dehors des écrits sur la psychologie de l'art, manquent aussi ceux qui traitent de la pédologie et les *Études sur l'histoire du comportement*.
2. Ces deux théories sont celles d'Aleksandr Potebnja (1835-1891) et de l'école formaliste russe.

(dans le dialogue *Ion*), les poètes eux-mêmes savent encore moins que les autres par quels moyens ils créent.

Il n'est nul besoin d'une perspicacité psychologique particulière pour remarquer que les causes premières de l'effet artistique se cachent dans l'inconscient et que si l'on pénètre dans ce domaine, on pourra serrer de près les questions de l'art. Avec l'analyse de l'inconscient dans l'art, il est arrivé la même chose qu'avec l'introduction de cette notion dans la psychologie en général. Les psychologues sont enclins à affirmer que l'inconscient, au sens strict de ce mot, n'est rien d'autre que ce qui se trouve en dehors de notre conscience, c'est-à-dire qu'il nous est dissimulé, inconnu et par conséquent, de par sa nature même, nous demeure inconnaissable. Dès que nous appréhendons l'inconscient, il cesse aussitôt d'être inconscient et nous avons de nouveau affaire aux faits de notre psychisme habituel.

Nous avons déjà indiqué dans le premier chapitre qu'un tel point de vue était erroné et que la pratique avait brillamment démenti ces arguments en montrant que la science étudie non seulement les données immédiates et conscientes, mais aussi toute une série d'événements et de faits qui doivent être étudiés indirectement, au moyen de traces, par l'analyse, la reconstitution et à l'aide d'un matériel qui se trouve être non seulement différent de l'objet étudié, mais apparaît souvent de façon notoire comme faux et non digne de foi en lui-même. Exactement de la même manière, l'inconscient devient objet d'étude de la psychologie non pas en lui-même, mais par voie indirecte, par l'analyse des traces qu'il laisse dans notre psychisme. Car l'inconscient n'est pas séparé de notre conscience par un mur infranchissable. Les processus qui naissent en lui trouvent souvent leur continuation dans la conscience et, à l'inverse, nous évinçons une bonne part du conscient dans la sphère inconsciente. Il existe un lien dynamique vivant, constant, ne cessant pas une seule minute entre les deux sphères de notre conscience. L'inconscient influe sur nos actes, se révèle dans notre conduite et c'est d'après ses traces et manifestations que nous commençons à discerner l'inconscient et les lois qui le gouvernent.

Dans cette optique, les précédents procédés d'interprétation du psychisme de l'écrivain et du lecteur ne sont plus d'actualité, et il convient de ne prendre comme base de départ que les faits objectifs et incontestables dont l'analyse peut apporter une certaine connaissance des processus inconscients. Il va de soi que les œuvres d'art sont justement ces faits objectifs dans lesquels l'inconscient apparaît le plus clairement, et ce sont elles qui serviront de point de

départ pour analyser l'inconscient. Toute interprétation consciente et sensée qu'un artiste ou un lecteur donne de telle ou telle œuvre doit donc être considérée comme une rationalisation postérieure, c'est-à-dire comme une certaine tromperie envers soi-même, comme une certaine justification devant sa propre raison, comme une explication inventée post-factum.

Ainsi, toute l'histoire de l'interprétation et de la critique, en tant qu'histoire de ce sens manifeste que le lecteur attribuait logiquement à une œuvre d'art donnée, n'est rien d'autre que l'histoire de la rationalisation qui à chaque fois changeait en elle-même ; les systèmes artistiques qui pouvaient expliquer pourquoi l'interprétation d'une œuvre changeait d'une époque à l'autre ont en fait très peu apporté à la psychologie de l'art en tant que telle parce que, s'ils ont réussi à expliquer pourquoi la rationalisation des émotions artistiques se transformait, ils n'étaient pas en mesure de découvrir comment se transformaient ces émotions elles-mêmes.

Rank ³ et Sachs ⁴ disent tout à fait justement que les questions esthétiques fondamentales ne seront pas résolues « tant que, dans notre analyse, nous nous limiterons aux processus qui se produisent dans la sphère de notre conscience [...]. La jouissance que procure la création artistique atteint son point culminant quand nous haletons sous l'effort, quand nos cheveux se dressent d'épouvante sur notre tête, quand nous versons involontairement des larmes de souffrance partagée et de compassion. Toutes sensations que nous fuyons dans la vie et que, d'une manière étrange, nous recherchons dans l'art. Le fonctionnement de ces affects est manifestement tout à fait autre lorsqu'ils proviennent d'œuvres d'art et cette modification esthétique de l'affect, source de tourment, en affect procurant du plaisir est un problème dont seule l'analyse de la vie spirituelle inconsciente pourra donner la solution ⁵. »

-
3. Otto Rank (1884-1939), psychanalyste autrichien qui fonda en 1919 avec Freud, Ferenczi et Ernst Jones *l'Internationaler Psychoanalytischer Verlag*. Il fut le premier à appliquer la psychanalyse aux mythes et légendes et attribua l'angoisse au traumatisme de la naissance. Auteur, entre autres, de *Don Juan et le double* (1922).
 4. Hanns Sachs (1881-1947), psychanalyste autrichien, élève de Freud. Coéditeur avec Rank de la revue *Imago*, auteur de *L'inconscient créateur* et de diverses études de personnages célèbres (Baudelaire, Shakespeare, Schiller).
 5. Les rédacteurs de l'édition de 1987 signalent que Vygotskij avait écrit la plupart de ses citations de mémoire. Leurs recherches n'ont pas toujours retrouvé les sources. D'autre part, les dates données sont en général celles des traductions russes contemporaines de Vygotskij. Nous donnons ici, quand c'est possible, la référence de l'édition française. L'ouvrage de Rank et Sachs, *Signification de la psychanalyse pour les sciences de l'esprit*, a été publié en russe à Saint-Pétersbourg (1913, p. 127-128).

La psychanalyse est précisément un système psychologique qui a pour objet la vie inconsciente et ses manifestations. Il est facile de comprendre qu'il lui serait particulièrement tentant d'essayer d'appliquer sa méthode à l'interprétation des questions artistiques. Jusqu'à présent, la psychanalyse s'est préoccupée de deux manifestations principales de l'inconscient : le rêve et la névrose. Elle a abordé et interprété aussi bien la première que la deuxième comme étant un compromis ou un conflit donné entre l'inconscient et le conscient. Il était naturel d'essayer d'appréhender l'art à la lumière de ces deux phénomènes fondamentaux où se manifeste l'inconscient. C'est justement ainsi qu'ont procédé les psychanalystes, en affirmant que l'art occupe une place médiane entre le rêve et la névrose et qu'à sa base se trouve un conflit qui, « tout en ayant déjà dépassé le stade du rêve, n'était pas encore devenu pathogène ⁶. » L'inconscient se manifeste dans l'art comme dans ces deux autres phénomènes, mais par un moyen quelque peu différent, bien que de nature semblable. « De cette façon, l'artiste, d'un point de vue psychologique, se trouve entre le rêveur et le névrosé, le processus psychologique en eux est en fait le même, il ne diffère que par le degré ⁷... »

Le plus simple, pour se faire une idée de l'explication psychanalytique de l'art, est d'examiner successivement, à l'aide de cette théorie, l'explication concernant la création du poète et la perception du lecteur. Freud indique deux formes de manifestation de l'inconscient et de changement de la réalité qui se rapprochent plus de l'art que le rêve et la névrose. Il cite le jeu de l'enfant et le rêve éveillé. « Il n'est pas juste de penser, dit-il, que l'enfant porte sur le monde qu'il a créé un regard dénué de sérieux ; au contraire, il se comporte très sérieusement envers le jeu, met en lui beaucoup d'entrain. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. L'enfant sait parfaitement distinguer, malgré toute sa passion, entre le monde qu'il a créé et la réalité et cherche volontiers des supports pour les objets et les relations imaginaires dans les objets palpables et visibles de la vie réelle[...]. Le poète fait la même chose que l'enfant occupé à jouer, il crée un monde qu'il considère très sérieusement, c'est-à-dire y introduit beaucoup de passion en même temps qu'il le distingue très nettement de la réalité ⁸. » Quand l'enfant

6. Otto Rank, *Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie*, Leipzig, 1918, p. 53.

7. *Ibid.*

8. Notre traduction suit le texte russe. On peut se référer à : Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, coll. Idées, p. 70 (trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty).

cesse de jouer, il ne peut cependant renoncer à la jouissance que lui a procurée auparavant le jeu. Il ne peut trouver dans la réalité la source d'un tel plaisir et les rêves éveillés commencent alors à remplacer pour lui le jeu ou bien ces fantaisies auxquelles s'adonnent la plupart des gens dans les rêves et qui représentent la réalisation de leurs pulsions, préférées, érotiques, ou autres. « [...] Au lieu de *jouer*, il se livre maintenant à sa fantaisie. Il bâtit des châteaux en Espagne, crée ce que l'on appelle des "rêves éveillés" ⁹. » Le rêve éveillé comporte deux moments essentiels qui distinguent cette activité du jeu et la rapprochent de l'art et qui sont les suivants : tout d'abord, dans ces imaginations peuvent aussi se manifester, en tant que matériel fondamental, des émotions douloureuses qui, malgré tout, produisent du plaisir, fait qui rappelle la transformation de l'affect dans l'art. Rank dit que dans les fantasmes « se créent des situations qui, dans la réalité, seraient excessivement douloureuses ; elles sont cependant décrites par l'imagination avec la même jouissance. Le type le plus connu de telles fantaisies est la mort personnelle [du sujet], puis d'autres souffrances et malheurs. La pauvreté, la maladie, la prison et l'infamie sont loin d'être rarement représentées ; l'accomplissement d'un crime horrible et sa découverte ne sont pas moins fréquents dans de tels rêves ¹⁰. »

Il est vrai que dans son analyse du jeu de l'enfant, Freud a montré que dans ses jeux aussi l'enfant transforme souvent les épreuves douloureuses, quand par exemple il joue au docteur qui lui cause de la souffrance, et reproduit dans le jeu les mêmes opérations qui, dans la vie [réelle], ne lui ont causé que des larmes et du malheur.

Cependant, les rêves éveillés nous présentent les mêmes phénomènes sous une forme infiniment plus tranchée.

Une autre différence essentielle avec le jeu, que Freud a soulignée, est que l'enfant n'a jamais honte de son jeu ¹¹ et ne cache pas ses jeux aux adultes alors que l'adulte a honte de ses fantasmes et les dissimule aux autres, il les cache comme ses secrets les plus chers et avouera plus volontiers ses fautes qu'il ne dévoilera ses

9. S. Freud, *op. cit.*, p. 71.

10. Otto Rank, *op. cit.*, p. 131.

11. Il faut remarquer que certains cas démontrent exactement l'inverse. En présence d'adultes, les enfants ont souvent honte de leurs jeux et les dissimulent, même s'il n'y a en eux rien d'inconvenant. C'est vrai surtout quand l'enfant joue à l'adulte, la présence d'un tiers le gêne alors et lui fait perdre contenance. C'est apparemment ce qui rapproche le jeu des fantaisies ultérieures, c'est l'origine profondément intime du jeu. (L. Vygotskij)

imaginations. La raison en est peut-être que chacun se considère comme le seul individu ayant pareilles fantaisies et n'imagine pas à quel point ce genre de création est répandu chez les autres.

Enfin, le troisième point et le plus important pour la compréhension de l'art dans ces rêves éveillés consiste en leur source. Il faut dire que l'individu heureux ne s'adonne pas aux fantaisies, c'est seulement la personne insatisfaite qui en produit. Les stimulants moteurs de ces rêveries imaginatives sont les désirs non satisfaits. Toute imagination est la réalisation d'un désir, le correctif à une réalité non satisfaisante. C'est pourquoi Freud estime qu'à la base de toute création poétique, comme à la base du rêve et de la fantaisie, se trouvent des désirs non satisfaits, souvent « ceux dont on a honte, que l'on doit se cacher à soi-même et qui pour cette raison se réfugient dans la région de l'inconscient ¹² ».

Sur ce point, le mécanisme d'action de l'art rappelle tout à fait celui du rêve éveillé. Ainsi, ce dernier est stimulé habituellement par une émotion forte, réelle, qui « éveille chez l'écrivain d'anciens souvenirs, dont la plus grande partie se rapporte au vécu de l'enfance, au point de départ du désir qui se trouve réalisé dans l'œuvre... La création, comme "le rêve éveillé", est le prolongement et la transformation d'un jeu d'enfant ancien ¹³. »

Ainsi, pour le poète lui-même, l'œuvre d'art est le moyen direct de satisfaire ses désirs non satisfaits et qui, dans la vie réelle, n'ont pas obtenu de réalisation. La théorie des affects développée par la psychanalyse aide à comprendre comment cela peut s'accomplir. D'après cette théorie, les affects « peuvent demeurer inconscients, dans certains cas doivent rester tels, sans que l'action de ces affects disparaisse, pénétrant inaltérée dans la conscience. La jouissance comme le sentiment qui lui est contraire, arrivant à la conscience par cette voie, s'associent aux autres affects ou aux représentations qui s'y rapportent [...] Entre les deux, il doit exister un lien associatif étroit, et c'est la voie tracée par cette association qu'empruntent la jouissance et l'énergie qui lui est liée. Si cette théorie est exacte, alors il doit être possible de l'appliquer à notre problème. La question serait résolue approximativement ainsi : l'œuvre d'art, à côté d'affects conscients, en provoque d'autres, inconscients, d'une intensité bien plus grande et souvent de valeur opposée. Il faut choisir les représentations à l'aide desquelles cela s'accomplit de telle sorte que, à côté des associations conscientes, elles comportent suf-

12. S. Freud, *op. cit.*, p. 76.

13. *Ibid.*, p. 79.

fisamment d'associations avec des complexes d'affects typiques et inconscients. L'œuvre artistique acquiert la capacité de remplir cette condition compliquée grâce au fait que, lors de son apparition, elle a joué dans la vie spirituelle de l'artiste le même rôle que pour l'auditeur lors de la reproduction, c'est-à-dire qu'elle leur a donné la possibilité d'évacuer et de satisfaire par l'imagination leurs désirs inconscients communs ¹⁴. »

Sur cette base, toute une série de recherches développe une théorie de la création poétique dans laquelle l'artiste est comparé au névrosé bien que, à la suite de Steckel, on considère comme ridicule la construction de Lombroso et le rapprochement qu'il établit entre le génie et le fou. Le poète névrosé effectuerait une psychanalyse par ses images poétiques, interprétant les images des autres comme des miroirs de son âme. Il laisserait ses penchants sauvages mener une vie décente dans les images issues de son imagination. À la suite de Heine, ces chercheurs présument que la poésie est une maladie de l'homme, la discussion portant seulement sur le type de maladie psychique qu'il convient d'attribuer au poète. Tandis que Kovac compare le poète au paranoïaque qui projette son « moi » à l'extérieur et qu'il assimile le lecteur à l'hystérique enclin à rapporter à soi les émotions d'autrui, Rank a tendance à voir dans le même artiste non un paranoïaque, mais un hystérique. En tout cas, tous sont d'accord sur le fait que le poète libère dans sa création ses pulsions inconscientes à l'aide du mécanisme de transfert ou de substitution, en liant les affects antérieurs à de nouvelles représentations. C'est pourquoi, comme dit l'un des héros de Shakespeare, le poète se libère en pleurant ses propres péchés accomplis par d'autres et la question célèbre d'Hamlet : qu'est donc Hécube pour lui ou bien qu'est-il pour elle, pour qu'il pleure tant sur elle ? – s'explique chez Rank par le fait que l'image d'Hécube éveille chez l'acteur de grandes quantités d'affects refoulés et que par les larmes pleurant, semble-t-il, le malheur d'Hécube, l'acteur élimine en fait son propre malheur. Nous connaissons l'aveu célèbre de Gogol qui affirmait qu'il se libérait de ses propres défauts et de ses pulsions négatives en les attribuant à ses héros et en se détachant de cette façon de ses propres vices par le biais de ses personnages comiques. Un très grand nombre d'autres artistes attestent la même chose et Rank note, tout à fait justement dans ce cas, que « si Shakespeare avait vu de fond en comble l'âme du courageux et du sot, du saint et du criminel, ce n'est pas seulement parce qu'il était, inconsciemment,

14. O. Rank et H. Sachs, *op. cit.*, p. 132-134.

tout cela – ce qui est peut-être le lot commun – mais qu’il avait le don, qui nous manque à tous, de voir son propre inconscient et de créer, semble-t-il, à partir de son imagination, des personnages autonomes ¹⁵. »

Les psychanalystes affirment tout à fait sérieusement, comme le dit Müller-Freinfels ¹⁶, que Shakespeare et Dostoïevski n’ont pas commis de crime parce qu’ils ont représenté des meurtriers dans leurs œuvres et ont, de cette façon, libéré leurs tendances criminelles. En ce sens, l’art est en quelque sorte une cure thérapeutique pour l’artiste et, pour le spectateur, un moyen de régler un conflit avec l’inconscient sans tomber dans la névrose. Mais comme les psychanalystes ont tendance à réduire toutes les pulsions à une seule et que Rank prend pour épigraphe de sa recherche les mots du poète Hebbel ¹⁷ « Il est étonnant de voir à quel point on peut ramener toutes les pulsions humaines à une seule », la poésie se réduit nécessairement pour eux aux émotions sexuelles qu’ils considèrent comme étant à la base de toute création et perception poétique ; ce sont les pulsions sexuelles qui, selon l’enseignement de la psychanalyse, constituent le réservoir de base de l’inconscient et cette mutation des fonds de l’énergie psychique se réalisant dans l’art est par excellence la sublimation de l’énergie sexuelle, c’est-à-dire sa déviation de buts sexuels immédiats et sa transformation en création. À la base de l’art, il y a toujours les exigences des pulsions et désirs inconscients et refoulés, c’est-à-dire ne s’accordant pas avec nos exigences morales, culturelles, etc. C’est précisément pourquoi les désirs interdits trouvent, aidés par l’art, leur satisfaction dans la délectation d’une forme artistique.

Mais c’est justement lorsque l’on veut définir la forme artistique qu’apparaît le côté le plus faible de la théorie que nous examinons, c’est-à-dire sa compréhension de la forme. Les psychanalystes ne donnent absolument pas de réponse définitive à cette question ¹⁸, et

15. O. Rank et H. Sachs, *op. cit.*, p. 17.

16. Richard Müller-Feinfels (1882-1949), psychologue autrichien, inventeur de la « psychologie de la vie ». Travaux en psychologie sociale et psychologie de la personnalité.

17. Christian-Friedrich Hebbel (1813-1863), écrivain et dramaturge allemand, théoricien du drame au théâtre.

18. Si les psychanalystes (Rank, Sachs) ont raison lorsqu’ils affirment qu’à la base de toute œuvre d’art, on trouve toujours un conflit universel (*Macbeth est n’importe quel ambitieux*), le rapide changement de toutes les formes artistiques devient incompréhensible. L’approche psychanalytique, en général, réduit la forme, c’est-à-dire la caractéristique de l’art, à un ornement, une attrape, une *Vorlust*, c’est-à-dire qu’elle contourne vaillamment la difficulté au lieu de chercher une solution (L. Vygotskij).

les tentatives de réponse qu'ils ont faites indiquent clairement l'insuffisance de leurs principes de base. De même que dans le rêve s'éveillent des désirs qui nous font honte, de même, disent-ils, dans l'art, seuls des désirs qui ne peuvent être satisfaits directement trouvent leur expression. On comprend ainsi que l'art a toujours affaire à ce qui est criminel, honteux, rejeté. Et de même que dans le rêve les désirs refoulés apparaissent très déformés, de la même façon exactement ils se manifestent dans l'œuvre d'art sous une forme masquée.

« Depuis que des recherches scientifiques ont pu établir la déformation des rêves, dit Freud, il est facile de voir que ceux-ci représentent la même réalisation des désirs que les “rêves éveillés”, fantasmes que nous connaissons tous bien ¹⁹. » Tout aussi précisément l'artiste, pour satisfaire ses désirs refoulés, doit les exprimer sous une forme artistique qui, du point de vue de la psychanalyse, a deux significations fondamentales.

Premièrement, cette forme doit donner un plaisir peu profond, superficiel et comme se suffisant à lui-même, d'ordre purement sensuel, et qui doit servir d'appât, de prime promise ou, pour dire plus justement, de jouissance préalable, pour attirer les lecteurs vers le grave et difficile travail d'abréaction de l'inconscient.

Deuxièmement, le rôle de la forme est de créer un déguisement artistique, un compromis permettant aux désirs défendus de se découvrir tout en trompant la censure refoulante de la conscience.

De ce point de vue, la forme remplit la même fonction que la déformation dans les rêves. Rank dit carrément que le plaisir esthétique est identique chez l'artiste et chez le récepteur, il y a seulement la *Vorlust* ²⁰ qui cache la source réelle du plaisir qu'il procure et renforce son effet principal. C'est comme si la forme attirait le lecteur ou l'auditeur et les trompait puisqu'ils croient que tout se limite à elle et, abusés par cette forme, trouvent le moyen d'éliminer leurs pulsions refoulées.

Les psychanalystes distinguent ainsi deux moments du plaisir dans l'œuvre artistique. Le premier est la jouissance anticipée et l'autre, la jouissance réelle. Les analystes réduisent le rôle de la forme artistique à cette jouissance anticipée. Il convient d'étudier soigneusement dans quelle mesure cette théorie traite de la psycho-

19. S. Freud, *op. cit.*, p. 76. Pour Freud, dans l'*Interprétation des rêves*, le fantasme est synonyme de « rêve diurne ». Le terme russe équivalent de l'allemand *Phantasie* (fantasme) est un calque, *fantazija*. Nous l'avons rendu par « rêve éveillé, fantasme, construction imaginative ».

20. *Vorlust* = pré-plaisir (N. d. T.).

logie de la forme artistique à fond et en accord avec les faits. Freud lui-même pose la question : « Comment l'écrivain arrive-t-il à cela ? C'est son secret le plus cher ; la véritable poésie se trouve [...] dans la technique qui surmonte ce qui nous répugne. Nous pouvons supposer deux types de moyens : l'écrivain adoucit le caractère des "rêves éveillés" égoïstes par des transformations et des dissimulations et séduit avec les plaisirs purement formels, c'est-à-dire esthétiques, qu'il donne en représentant ses fantasmes [...] J'estime que toute jouissance esthétique procurée par l'écrivain a le caractère de cette "antichambre de la jouissance" et que la jouissance réelle provenant d'une œuvre poétique s'explique par la libération de la tension des forces spirituelles ²¹. »

Ainsi, Freud lui aussi trébuche au même endroit sur cette même jouissance artistique ; il explique dans ses derniers travaux que l'art, comme la tragédie, éveille en nous toute une série d'émotions douloureuses, néanmoins son action finale est soumise au principe de plaisir aussi précisément que le jeu de l'enfant.

Toutefois, lors de l'analyse de ce plaisir, la théorie tombe dans un éclectisme invraisemblable. À côté des deux sources de plaisir que nous avons déjà citées, un grand nombre d'auteurs en cite encore toute une série d'autres. Ainsi, Rank et Sachs indiquent l'économie de l'affect que l'artiste ne laisse pas s'enflammer instantanément et inutilement, mais oblige à se renforcer lentement et régulièrement. Et cette économie de l'affect se trouve être une source de jouissance. Comme autre source il y a l'économie de pensée qui, ménageant l'énergie lors de la perception d'une œuvre artistique, est là aussi source de plaisir. Et enfin certains auteurs voient une source purement formelle de plaisir sensuel dans la rime, dans le rythme, le jeu de mots qu'ils réduisent à une joie d'enfant. Mais il se trouve que ce plaisir même se morcelle de nouveau en toute une série de formes isolées : ainsi, par exemple, le plaisir du rythme s'explique par le fait que le rythme, depuis toujours, sert à se faciliter le travail, mais aussi par le fait que les formes les plus importantes de l'acte sexuel et l'acte sexuel lui-même, sont rythmiques et que « l'activité ainsi déterminée à l'aide du rythme acquiert une parenté connue avec les processus sexuels, se sexualise ²². »

Toutes ces sources s'embrouillent dans une relation trouble que rien n'était et s'avèrent incapables d'expliquer le sens et l'action de

21. S. Freud, *op. cit.*, p. 81.

22. O. Rank et H. Sachs, *op. cit.*, p. 139-140.

la forme artistique. Celle-ci apparaît comme une façade derrière laquelle se cache la jouissance effective, et l'action de cette jouissance s'appuie en fin de compte sur le contenu de l'œuvre plutôt que sur sa forme. « On considère comme une vérité indiscutable que la question "Hans obtiendra-t-il sa Greta", est le thème principal de la poésie, thème se répétant sans fin dans d'infinies variantes sans jamais lasser ni le poète ni son public ²³ » et en fin de compte la psychanalyse ramène la différence existant entre les différents genres de l'art aux différentes formes de la sexualité infantile. Ainsi, dans cette optique, les arts plastiques s'expliquent comme une sublimation du voyeurisme sexuel et le paysage naît du refoulement de ce désir. Grâce aux travaux psychanalytiques, nous savons que « ... chez les artistes l'aspiration à représenter le corps humain remplace l'intérêt (incestueux) envers le corps maternel et le refoulement intensif de ce désir (incestueux) transfère l'intérêt de l'artiste du corps humain vers la nature. Chez l'écrivain qui ne s'intéresse pas à la nature et à ses beautés, nous trouvons un fort refoulement de la passion pour le voyeurisme ²⁴. »

Les autres sortes et formes d'art s'expliquent à peu près de la même façon, par analogie avec d'autres formes de la sexualité infantile, d'ailleurs la base commune de tout art est le désir sexuel de l'enfant connu sous le nom de complexe d'Œdipe et qui est « la base psychologique de l'art. À cet égard, le complexe d'Œdipe a une signification particulière. C'est de sa force instinctive sublimée que naissent les œuvres représentatives de toutes les époques et de tous les peuples ²⁵. »

Le sexuel est à la base de l'art et détermine aussi bien la destinée de l'artiste que le caractère de sa création. Cette interprétation rend totalement incompréhensible l'action de la forme artistique qui demeure une sorte d'appendice, futile et sans grande importance, dont, pour parler franchement, on aurait pu se passer. La jouissance constitue seulement l'union simultanée de deux états de conscience opposés : nous voyons et ressentons la tragédie, mais réalisons aussi qu'en fait elle n'a pas lieu, que ce n'est qu'une impression. Et c'est ce passage d'une conscience à une autre qui constitue la source principale de la jouissance. La question se pose de savoir pourquoi tout autre récit, qui ne serait pas un récit artistique, ne pourrait jouer

23. *Ibid.*, p. 146.

24. I. Nejšfel'd, *Dostojevskij : Psixoanalitičeskij očerk*, Petrograd, 1925, p. 71. Ioland Nejšfel'd est en fait une femme (voir *supra* l'article de Jacques Cateau).

25. O. Rank et H. Sachs, *op. cit.*, p. 142.

le même rôle ? En effet, la chronique judiciaire, le roman policier et tout simplement les commérages et les longs bavardages pornographiques servent en permanence d'exutoire aux désirs insatisfaits et non réalisés. Freud, lorsqu'il parle de la similitude des romans et des fantasmes, doit en fait prendre comme exemple des romans franchement mauvais dont les auteurs satisfont le goût peu raffiné du plus grand nombre et qui ne nourrissent pas tant les émotions esthétiques qu'ils permettent l'élimination à découvert des désirs cachés.

Il devient alors impossible de comprendre pourquoi « la poésie met en jeu [...] toutes les tendresses possibles, la modification des motifs, la transformation en son opposé, l'affaiblissement du lien, le morcellement d'une image en de nombreuses autres, la duplication des processus, la poétisation du matériel et surtout, les symboles ²⁶. »

Il serait beaucoup plus naturel et plus simple de se passer de toute cette activité compliquée de la forme et d'éloigner, d'éliminer le désir correspondant purement et simplement. Dans cette acception, le rôle social de l'art est considérablement réduit, il ne nous apparaît plus que comme une sorte de contrepoison dont le but est de sauver l'humanité de ses vices, mais qui n'a aucun rôle positif pour notre psychisme.

Rank affirme que les artistes « font partie des guides de l'humanité en lutte pour réprimer et ennoblir les instincts ennemis de la culture », qu'ils « libèrent les gens du mal tout en leur laissant la jouissance ²⁷. » Rank déclare sans ambages : « Il faut dire carrément que dans notre culture au moins, l'art dans son ensemble est surestimé ²⁸. » L'acteur est simplement un médecin et l'art ne fait que sauver de la maladie. Mais beaucoup plus essentielle est l'incompréhension de la psychologie sociale de l'art qu'une telle démarche manifeste. L'action de l'œuvre d'art et de la création poétique est entièrement déduite des instincts les plus primitifs restés inchangés sur tout le parcours de la culture, et l'action de l'art est totalement limitée à la sphère étroite de la conscience individuelle. Il va sans dire que cela contredit de façon dramatique les faits les plus élémentaires concernant la situation réelle de l'art et son rôle effectif. Il suffit d'indiquer que les questions mêmes du refoulement – ce qui précisément est refoulé, comment c'est refoulé – sont toujours

26. *Ibid.*, p. 134.

27. *Ibid.*, p. 147-148.

28. O. Rank, *Der Künstler...*, *op. cit.*, p. 55.

déterminées par la condition sociale dans laquelle le poète et le lecteur doivent vivre.

Et c'est pourquoi, si l'on examine l'art du point de vue de la psychanalyse, son développement historique et la transformation de ses fonctions sociales deviennent absolument incompréhensibles parce que, de ce point de vue, de son début à nos jours l'art a servi d'expression aux instincts les plus anciens et les plus conservateurs. Si l'art diffère en quoi que ce soit du rêve et de la névrose, c'est avant tout en ce que ses produits sont sociaux, à la différence du rêve et des symptômes de la maladie, ce que Rank note tout à fait justement. Mais il s'avère totalement incapable de tirer une conclusion de ce fait et de l'estimer à sa juste valeur, d'indiquer et d'expliquer ce qui précisément rend l'art précieux et de quelle façon, à travers cette valeur sociale de l'art, le social acquiert du pouvoir sur notre inconscient. Le poète est simplement un hystérique qui absorbe en lui les émotions d'une majorité de gens totalement étrangers et s'avère absolument incapable de sortir du cercle restreint qu'il a créé par son propre infantilisme. Pourquoi donc tous les personnages d'un drame devraient-ils inmanquablement être vus comme incarnant des traits psychologiques isolés de l'artiste lui-même ²⁹ ?

Si cela est compréhensible pour la névrose et le rêve, cela devient absolument incompréhensible pour ce symptôme social de l'inconscient qu'est l'art. Les psychanalystes eux-mêmes ne peuvent surmonter cette conclusion aussi démesurée qui découle de leurs élaborations. Leur découverte, en fait, ne comporte qu'un aspect extrêmement important pour la psychologie sociale. Ils affirment que l'art, dans son essence, est une transformation de notre inconscient en des formes sociales particulières, c'est-à-dire ayant une certaine valeur pour la société et prescrivant une forme de conduite. Mais les psychanalystes ont refusé de décrire et d'expliquer ces formes sur le plan de la psychologie sociale. Et il est extrêmement facile de montrer pourquoi il en fut ainsi : en effet, du point de vue de la psychologie sociale, la théorie psychanalytique inclut deux erreurs fondamentales.

La première de ces erreurs est son désir de réduire quoi qu'il en coûte toutes les manifestations du psychisme humain à la seule pulsion sexuelle. Ce pansexualisme semble absolument infondé, en particulier lorsqu'il s'applique à l'art. Peut-être serait-il justifié pour un homme vu en dehors de la société, enfermé dans le cercle étroit

29. Voir O. Rank et H. Sachs, *op. cit.*

de ses propres instincts. Mais comment accepter le fait que chez l'homme social, qui prend part à des formes très complexes de l'activité sociale, ne peuvent naître et exister des pulsions d'un tout autre ordre qui, non moins que les pulsions sexuelles, peuvent déterminer sa conduite et même la dominer ? L'exagération du rôle joué par l'aspect sexuel apparaît avec évidence dès que nous passons de l'échelle de la psychologie individuelle à la psychologie sociale. Mais même pour le psychisme individuel, les hypothèses de la psychanalyse semblent trop tirées par les cheveux. « Selon ce qu'affirment certains psychanalystes, là où l'artiste dessine un beau portrait de sa mère ou concrétise l'amour qu'il lui porte en une image poétique, se cache un désir incestueux angoissé (complexe d'Œdipe). Lorsqu'un sculpteur crée des figures de jeunes garçons ou qu'un poète chante la chaude amitié de la jeunesse, le psychanalyste est aussitôt prêt à y voir de l'homosexualité dans ses formes les plus limites [...]. À lire de tels analystes, on a l'impression que toute la vie spirituelle ne consiste qu'en d'horribles pulsions pré-humaines, que toutes les représentations, les mouvements volontaires, la conscience ne sont que poupées mortes manipulées par d'affreux instincts ³⁰. »

Et en effet les psychanalystes, en exagérant le rôle et l'importance de l'inconscient, réduisent à zéro toute conscience qui, selon l'expression de Marx, constitue la seule différence entre l'homme et l'animal : « ... L'homme se distingue ici du mouton seulement en ce que chez lui la conscience remplace l'instinct, ou bien que son instinct est conscientisé ³¹. » Si les psychologues antérieurs ont démesurément exagéré le rôle de la conscience en affirmant sa toute-puissance, les psychanalystes, eux, forcent la note dans l'autre sens, réduisent à néant le rôle de la conscience en ne lui concédant que la capacité de servir d'instrument aveugle aux mains de l'inconscient. Cependant, les recherches les plus élémentaires montrent que des processus identiques peuvent se produire également dans la conscience. Ainsi, les recherches expérimentales de Lazourski ³² sur l'influence de la lecture de textes de différente nature sur le cours des associations ont montré que « la lecture d'un texte de réflexion est immédiatement suivie dans l'esprit d'un morcellement de l'extrait lu, dont les différentes parties se recombinaient avec des pensées, des notions et des représentations qui se trouvaient déjà en réserve

30. R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*. Leipzig, Berlin, 1922-1923, p. 183.

31. K. Marks, F. Engels, (*Œuvres complètes*, T. 3, p. 30 (2^e éd. russe, sans réf.).

32. Aleksandr Lazurskij (1874-1917), psychologue collaborateur de Bexterev.

dans l'esprit du lecteur³³. » Nous avons ici un processus absolument analogue de désagrégation et de combinatoire associative de la chose lue avec le stock antérieur de pensées. La non-prise en compte des moments conscients dans les émotions artistiques efface totalement la frontière entre l'art comme activité sociale sensée et la formation insensée de symptômes pathologiques chez les névrosés ou l'accumulation désordonnée d'images dans le rêve.

Afin de mettre en évidence les défauts fondamentaux de la théorie en question, le plus simple est d'examiner les applications pratiques de la méthode psychanalytique à des œuvres littéraires, aussi bien russes qu'étrangères. On y découvre tout de suite la pauvreté extraordinaire de cette méthode et sa complète inconsistance du point de vue de la psychologie sociale. Dans son étude sur Léonard de Vinci, Freud s'efforce de déduire toute la destinée et toute l'œuvre de l'artiste à partir de ses émotions d'enfance fondamentales se rapportant aux années les plus précoces de sa vie. Il dit qu'il voulait montrer « de quelle façon l'activité artistique découlait des pulsions psychiques initiales³⁴. » Et à la fin de cette analyse, il dit qu'il craint d'entendre l'accusation selon laquelle il n'aurait écrit qu'un roman psychologique et doit lui-même reconnaître qu'il n'accorde pas trop de crédit à ses propres conclusions.

Pour le lecteur, cette crédibilité tend résolument vers zéro puisque, du début à la fin, il a affaire à des soupçons, des interprétations, des confrontations entre des faits de la création et des éléments de la biographie entre lesquels il est impossible d'établir de lien direct. On a l'impression que la psychanalyse dispose d'une espèce de catalogue de symboles sexuels, que ces symboles restent identiques à travers les siècles et pour tous les peuples et qu'il suffit, à la manière de l'interprète des rêves, de trouver les symboles correspondants dans la création de tel ou tel artiste pour pouvoir, à partir d'eux, reconstituer le complexe d'Œdipe, le voyeurisme, etc. On a ensuite l'impression que chaque individu est enchaîné à son complexe d'Œdipe et que, dans les formes les plus complexes et les plus hautes de notre activité, nous sommes condamnés à revivre constamment notre infantilisme et qu'ainsi la création la plus élevée se trouve fixée à un passé lointain. L'individu est comme esclave de

33. A. Lazurskij, « O vlijanii različnogo čtenija na xod asociacij », *Nevrologičeskij vestnik*, 1900, T. 8, vyp. 3, p. 108.

34. Voir le texte français dans la traduction de Marie Bonaparte revue par Freud in *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Idées/Gallimard, 1977, p. 143. Les références suivantes renvoient à cette édition.

sa première enfance ; il passe sa vie à résoudre et surmonter les conflits qui se sont produits dans les premiers mois de sa vie.

Quand Freud affirme que chez Léonard « la clé de toute l'activité si diverse de son esprit et de ses déconvenues se cache dans son fantasme infantile se rapportant au milan ³⁵ » et que cette imagination, traduite en langage érotique, dévoile à son tour une symbolique de l'acte sexuel, tout chercheur qui voit l'incapacité de cette histoire de milan à dévoiler quoi que ce soit de l'œuvre de Léonard s'insurge contre une interprétation aussi simpliste. Freud lui-même, il est vrai, doit reconnaître « une certaine part d'arbitraire que la psychanalyse ne peut dévoiler ³⁶. » Mais à l'exclusion de cette part d'arbitraire, la vie tout entière et tout le reste de la création s'avèrent totalement asservis à la vie sexuelle de l'enfant.

Ce défaut apparaît avec une clarté totale dans l'étude de Neufeld sur Dostoïevski. « La vie comme l'œuvre de Dostoïevski, dit-elle, sont énigmatiques [...]. Mais la clé magique de la psychanalyse dévoile ces énigmes... Le point de vue de la psychanalyse élucide toutes les énigmes et contradictions : un éternel Œdipe vivait en cet homme et a créé toutes ses œuvres ³⁷. » Véritablement génial ! Ce n'est pas une clé magique, mais une sorte de passe-partout psychanalytique avec lequel on peut découvrir définitivement secrets et énigmes de la création.

En Dostoïevski vivait et créait un éternel Œdipe, mais la loi fondamentale de la psychanalyse affirme qu'Œdipe vit en tout homme absolument. Cela signifie-t-il que, ayant nommé Œdipe, nous avons résolu l'énigme de Dostoïevski ? Pourquoi devrions-nous admettre que les conflits de la sexualité infantile, les confrontations avec le père ont eu plus d'influence dans la vie de Dostoïevski que tous les traumatismes et émotions ultérieurs ? Pourquoi ne pourrions-nous admettre que l'attente de l'exécution, le bain, etc., ont pu être la source de tourments nouveaux et complexes ? Si même nous admettons avec Neufeld « que l'écrivain ne peut peindre rien d'autre que ses propres conflits inconscients ³⁸ », cela ne nous explique toujours pas pourquoi ces conflits inconscients ne peuvent se former qu'à partir des conflits de la première enfance. « Considérant la vie de ce grand écrivain à la lumière de la psychanalyse, nous voyons que son caractère s'étant formé sous l'influence de ses relations avec ses parents, sa vie et son destin

35. S. Freud, *op. cit.*, p. 150.

36. *Ibid.*, p. 148.

37. I. Neufel'd, *op. cit.*, p. 12.

38. *Ibid.*, p. 28.

dépendaient de son complexe d'Œdipe qui les détermina entièrement. Perversité et névrose, maladie et force créatrice, qualité et particularités de son caractère, nous pouvons tout réduire à son complexe parental et à lui seulement ³⁹. » Il est impossible d'imaginer une réfutation plus claire de la théorie défendue par Neufeld que ce qui vient d'être dit. Toute la vie se révèle nulle comparée à la prime enfance et le chercheur se fait fort d'expliquer complètement les romans de Dostoïevski par le complexe d'Œdipe. Mais malheureusement, en cela un écrivain s'avère fatalement semblable à un autre, puisque le même Freud enseigne que le complexe d'Œdipe est l'apanage commun. C'est seulement en se détournant complètement de la psychologie sociale et en fermant les yeux sur la réalité qu'on peut se décider à affirmer qu'un écrivain, lorsqu'il crée, poursuit exclusivement des conflits inconscients, et que son œuvre ne remplit aucune tâche sociale consciente. Il apparaît alors une étonnante lacune dans la théorie psychologique lorsqu'elle veut approcher avec cette méthode et cette façon de voir tout le domaine de l'art non figuratif. Comment pourra-t-elle interpréter la musique, la peinture décorative, l'architecture, là où une traduction simple et directe du langage de la forme en langage de la sexualité est impossible ? Cette gigantesque béance invalide de la manière la plus évidente la démarche psychanalytique et donne à penser qu'une vraie théorie psychologique pourrait unir les éléments communs, qui sans aucun doute existent dans la poésie et la musique, et qui seraient ceux de la forme artistique qui, pour la psychanalyse, n'étaient que des masques et des auxiliaires de l'art. Mais c'est dans les travaux russes sur l'art que ces élucubrations monstrueuses de la psychanalyse ressortent le plus nettement. Quand le professeur Ermakov ⁴⁰ explique que *La petite maison à Kolomna* ⁴¹ doit être interprétée comme « la petite maison qui me reste au travers de la gorge » ou que le vers alexandrin signifie Alexandre ⁴² et que Mavroucha ⁴³

39. *Ibid.*, p. 71-72.

40. Vygotski fait référence dans ce passage à la page 27 des *Études sur la psychologie de l'œuvre de Pouchkine* [Étjudy po psixologii tvorčestva A.S. Puškina] de I.D. Ermakov, éd. d'État, Moscou-Pétrograd, 1923.

41. *Domik v Kolomne*, récit en vers de Pouchkine de 1830 qui débute par l'exposé d'un art poétique, et dont le titre devient chez Ermakov, par un jeu de mots lacanien avant la lettre : *domik kolom mne* (la maisonnette m'est restée en travers de la gorge, m'étouffe).

42. Alexandre, c'est-à-dire Pouchkine, p. 33. Ermakov voit dans les deux œuvres du poète qu'il s'ingénie à mettre en parallèle, *La petite maison à Kolomna* et *Le Prophète*, deux réalisations d'un même sujet, l'un écrit dans un style soutenu, l'autre traité sur le mode trivial.

43. Mavroucha, personnage masculin déguisé en cuisinière, *ibid.*, p. 26.

représente Pouchkine lui-même qui descend d'un Maure, il est impossible d'y voir, malgré toute sa bonne volonté, autre chose qu'élucubrations absurdes et vaine prétention. Voici par exemple la comparaison que fait l'auteur entre *Le Prophète* et *La maisonnette* : « Le prophète dans le désert tel un cadavre gisait ; la veuve, voyant Mavroucha qui se rasait, – S'écria : oh, oh ! – et s'écala. »

Le prophète épuisé tombe, et il n'y a plus de séraphin ; la veuve tombe et Mavroucha disparaît sans laisser de trace.

La voix de Dieu appelle le prophète et l'exhorte à agir : « Que ton verbe brûle le cœur des hommes ! » ; la voix de la veuve s'écriant « Oh, oh ! » provoque la fuite honteuse de Mavroucha.

Après sa transfiguration, le prophète parcourt la mer et la terre et va *vers les gens* ; après la découverte de sa supercherie, il ne reste à Mavroucha rien d'autre qu'à partir au bout du monde *loin des gens* ⁴⁴.

L'arbitraire total et la stérilité évidente de tels rapprochements ne peuvent bien sûr que ruiner la confiance qu'on pouvait avoir en la méthode employée par le professeur Ermakov. Et quand il explique que « Ivan Nikolaïevitch est proche de la nature et donc, comme l'ordonne la nature, il éternue longuement, d'où son nom, Dovgotchoun, tandis qu'Ivan Ivanovitch est artificiel, il se nomme Pérérépenko, il a peut-être grandi parmi les radis noirs ⁴⁵ », Ermakov sape définitivement la confiance que l'on pouvait avoir en cette méthode qui nous inflige une interprétation absolument absurde des deux noms de famille, l'un dans le sens d'un rapprochement avec la nature, l'autre dans le sens de l'artificialité. De cette façon, on peut déduire tout de n'importe quoi.

L'exemple classique de telles interprétations restera à jamais celui de Pérédonov expliquant en cours de littérature ce vers de Pouchkine : « Avec sa louve affamée, un loup sort sur le chemin... » : « Attendez, il faut bien comprendre cela. Ici se cache une allégorie. Les loups vont par deux. Un loup avec sa louve affamée : le loup est rassasié, elle a faim. La femme doit toujours manger après son mari, la femme doit se soumettre en tout à son mari ⁴⁶. » Les motifs psy-

44. *Ibid.*, p. 162.

45. Référence à la page 111 de l'étude de Ermakov consacrée à la nouvelle de Nicolas Gogol « La brouille des deux Ivan », in *Essais d'analyse de l'œuvre de N. Gogol [Očerki po analizu tvorčestva N.V. Gogolja]*, M., 1923. *Čixat'* veut dire « éternuer », et *repa* signifie « radis noir ».

46. Le professeur Peredonov, héros du roman de Fëdor Sologub (1963-1927) *Le démon mesquin [Melkij bes]*, devient la proie d'hallucinations qu'il attribue à une petite créature diabolique, la *Nedotykomka*. Ici, il commente un vers d'Eugène Onéguine.

chologiques de ce genre d'interprétation sont exactement aussi nombreux que pour les interprétations de Ermakov. Mais le peu de soin apporté à l'analyse de la forme constitue le défaut quasiment général de tous les travaux psychanalytiques ; nous n'en connaissons qu'un qui soit proche de la perfection sur ce point. Il s'agit du *Mot d'esprit* de Freud, également fondé sur le rapprochement entre le mot d'esprit et le rêve. Cette recherche, malheureusement, ne dépasse pas les confins de la psychologie de l'art, parce que l'humour et le mot d'esprit en eux-mêmes appartiennent à proprement parler plus à la psychologie générale qu'à la psychologie spécialisée de l'art. Toutefois, cette œuvre peut être considérée comme un exemple classique de toute recherche analytique. Freud se fonde sur une analyse extrêmement soignée de la technique du mot d'esprit et c'est à partir de cette technique, c'est-à-dire de la forme, qu'il remonte à l'esprit de finesse qui lui correspond dans la psychologie impersonnelle, notant à ce propos que, malgré toutes leurs similitudes, pour le psychologue, le mot d'esprit se distingue fondamentalement du rêve. « La différence la plus importante se trouve dans leur connotation sociale. Le rêve est un produit spirituel complètement asocial ; il ne peut rien dire à une autre personne [...] Le mot d'esprit est au contraire le plus social de tous les mécanismes spirituels visant à obtenir du plaisir. » Cette analyse fine, précise, permet à Freud de ne pas mettre dans le même sac absolument toutes les œuvres d'art mais [au contraire] d'indiquer trois sources totalement différentes de plaisir pour les trois formes si proches que sont la finesse d'esprit, le comique et l'humour. La seule erreur commise par Freud lui-même est sa tentative d'interpréter comme des rêves réels les rêves fictifs que font les héros d'œuvres littéraires. Cela révèle la même démarche naïve envers l'œuvre d'art que celle dont fait preuve le chercheur étudiant l'avarice réelle d'après *Le Chevalier avare* ⁴⁷.

Ainsi, l'application pratique de la méthode psychanalytique attend encore sa réalisation et nous pouvons seulement dire qu'elle doit réaliser dans les faits et en pratique les promesses théoriques immenses contenues dans la théorie même et qui, en gros, se réduisent à une seule chose : à s'appropriier l'inconscient, élargir la sphère de la recherche et préciser de quelle façon l'inconscient dans l'art devient social.

47. *Le chevalier avare* [Skupoj rycar'] est l'une des trois « petites tragédies » de Pouchkine, les deux autres étant *Mozart et Salieri* et *Le convive de pierre*. L'avare y campe une figure tragique.

Nous devons encore nous occuper des aspects positifs de la psychanalyse lors de l'ébauche d'un système de conceptions qui devra fonder la psychologie de l'art. Toutefois, l'application pratique ne pourra être d'une certaine utilité que si elle rejette certains péchés fondamentaux originels de la théorie elle-même, si, de pair avec l'inconscient, elle commence à étudier la conscience non comme un facteur purement passif, mais aussi comme un facteur actif par lui-même, si elle peut expliquer l'action de la forme artistique, voyant en elle non seulement une façade, mais aussi le mécanisme le plus important de l'art ; enfin si, refusant le pansexualisme et l'infantilisme, elle peut inclure dans le cercle de ses recherches toute la vie humaine et pas seulement ses conflits initiaux et schématiques.

Et enfin, une dernière chose : cette pratique ne sera utile que si elle peut fournir une interprétation sociopsychologique juste de la symbolique de l'art et de son développement historique et comprendre que l'art ne peut jamais être expliqué totalement en partant du petit cercle de la vie personnelle, mais qu'il exige immanquablement une explication qui part du grand cercle de la vie sociale.

L'art comme inconscient n'est qu'un problème ; l'art comme résolution sociale de l'inconscient, voilà la réponse la plus vraisemblable à ce problème.

Traduit du russe par Marie-Laure Bouvier et Hélène Menegaldo