

PSYCHANALYSE DE L'ART

JEAN CAZENEUVE

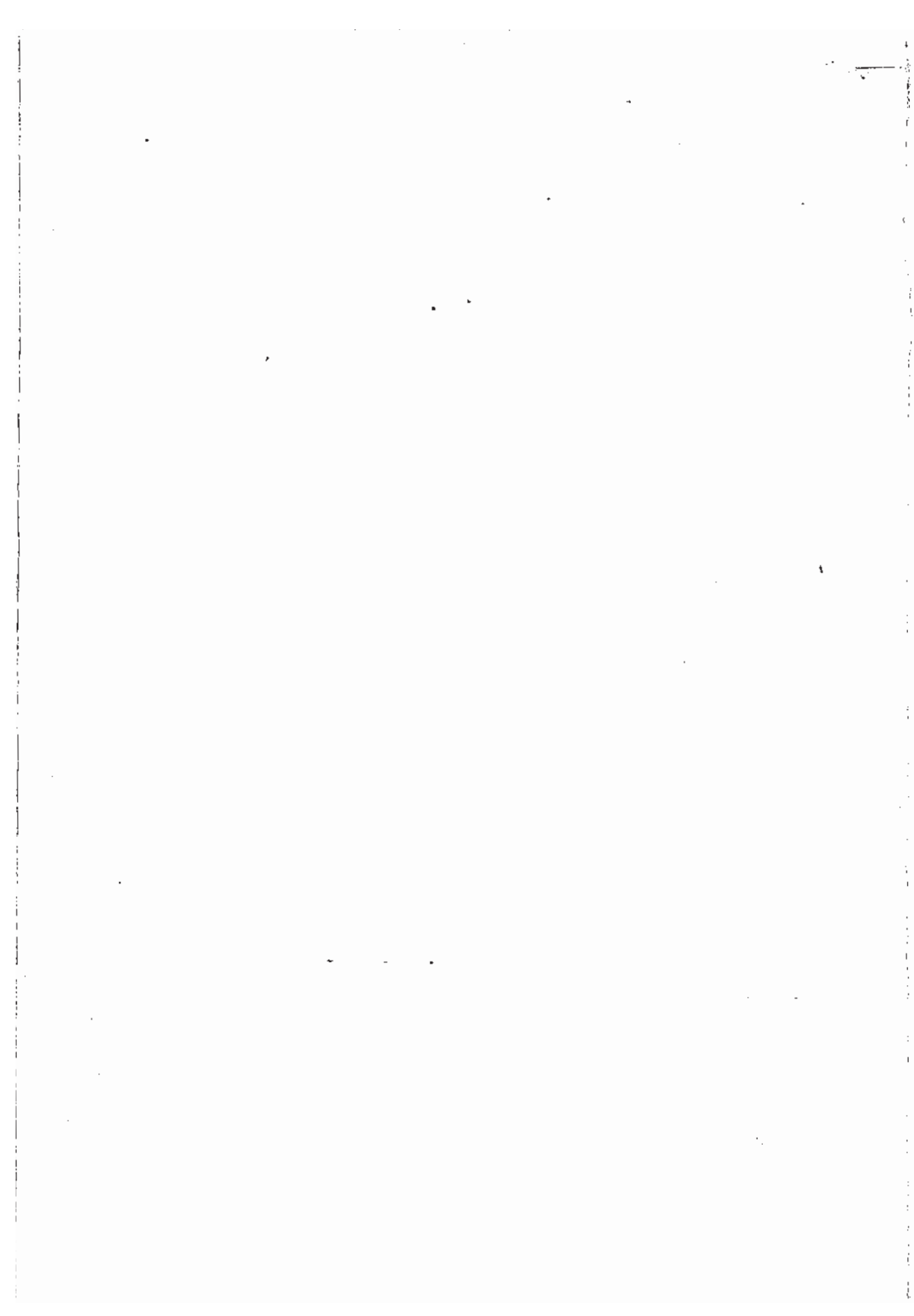
Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure

Agrégé de philosophie

Lauréat de l'Académie Française

Extrait du Volume No. 5

du "Bulletin" de la Faculté des Lettres



PSYCHANALYSE DE L'ART

Les peintres et les poètes modernes semblent s'orienter de plus en plus vers une forme d'art qui échappe aux normes de la raison. Un tableau de Picasso, un poème d'Eluard, s'ils ont un sens, s'ils éveillent en nous une émotion, ne peuvent s'adresser qu'à des formes de penser ou de sentir très obscures, et les auteurs de ces œuvres eux-mêmes se proclament incapables de les expliquer rationnellement. L'esthétique fuit donc ici directement appel à l'inconscient. Les Surréalistes ne prétendent même pas faire autre chose que de nous offrir les productions de leur Moi profond, pures de toutes les déformations que pourrait leur faire subir la réflexion ou la simple conscience. Ils se placent donc volontairement sur le terrain même de la psychanalyse.

Cette nouvelle doctrine esthétique ne peut nous choquer que par son parti-pris ou ses excès. Mais, dans son principe, elle n'est pas nouvelle. Lorsque les Anciens parlaient d'inspiration ou d'enthousiasme (dans le sens étymologique du mot), lorsqu'ils faisaient du poète un nourrisson des Muses, n'est-ce pas l'influence incompréhensible de l'inconscient qu'ils décrivaient sans le savoir ? Ainsi Platon, dans le dialogue intitulé Ion, démontre que l'artiste n'est pas maître de son art. S'il l'était, il pourrait aborder tous les genres avec un égal succès. Or ce n'est pas le cas. Par exemple, le rhapsode Ion, qu'interroge Socrate, n'est inspiré que par les poèmes d'Homère. Son talent ne s'explique donc ni par une technique ni par une science, mais par une force divine. Cette force est dispensée par la Muse et, par l'intermédiaire du poète et de son interprète, se transmet jusqu'à l'auditeur, à la manière d'une action magnétique, à partir d'un aimant. Ce n'est donc pas le poète qui parle lui-même, mais la Muse qui s'exprime par sa voix. L'inspiration est un don divin; les auteurs n'en sont pas maîtres, ils n'en ont pas conscience, et elle suppose même chez eux une perte momentanée de la faculté raisonnante.

Changez les mots, remplacez la Muse par l'inconscient. Vous ne gagnerez rien à cette opération, mais vous aurez l'illusion d'employer un langage plus scientifique et vous serez en pleine psychanalyse.

Mais, dira-t-on, pourquoi l'inconscient a-t-il besoin de s'exprimer sous forme d'œuvres d'art, et pourquoi cette expression arrive-t-elle à plaire au lecteur et à l'auditeur, à lui donner une certaine satisfaction ? C'est Aristote, cette fois, qui répond à la question. L'œuvre d'art, dit-il, nous permet de faire jouer, de satisfaire artificiellement les tendances et les passions que, normalement, la société nous oblige à réprimer. Ainsi, en assistant à une tragédie, nous libérons de façon inoffensive le besoin inné en tout homme d'éprouver des émotions violentes. En termes freudiens, on dira que l'art permet à l'auteur et au lecteur de satisfaire, en les sublimant, les pulsions que la cen-

sure, sociale, son surmoi moral, refoulaient dans son inconscient. Telle est bien la théorie aristotélicienne de la catharsis, de la purgation ou purification des passions. On le voit, les principes de la psychanalyse de l'art ne sont pas nouveaux. Platon avait vu déjà dans l'inconscient la cause première de la création artistique, et Aristote y avait trouvé le but même de l'art.

Comme l'étude de l'inconscient a fait certains progrès, il est tout naturel qu'on se soit efforcé aujourd'hui d'expliquer de façon plus précise les rapports de l'art avec l'inconscient. Il n'y a là rien qui puisse étonner ou choquer. Soit, dira-t-on, mais la théorie platonicienne s'appliquait à la poésie inspirée et celle d'Aristote au drame. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre classique ou d'un roman de Zola, où est l'inspiration de la Muse, où est la fonction de purification ? Ici, la construction consciente et rationnelle se révèle primordiale.

C'est exact, et il est peut-être même à déplorer que les Surréalistes aient cru pouvoir faire fi des règles, de la logique, du travail de la réflexion, du bon sens même. Cependant, devant l'œuvre d'art la mieux construite, la plus classique, la plus consciemment élaborée, on pourra toujours se demander pourquoi l'auteur a choisi ce sujet plutôt qu'un autre, pourquoi telle image, tel rythme.

On ne soutiendra tout de même pas qu'une œuvre est le résultat mécanique de certaines règles, et qu'on peut construire un poème comme on résout une équation. Si l'œuvre est originale, c'est qu'elle recèle, dans son ordonnance classique, une invention, et cette invention, étant personnelle, ne pouvant pas être celle de n'importe qui, le raisonnement et la conscience n'en rendront jamais compte entièrement.

Même l'écrivain qui se prétend objectif, impassible, impersonnel, fait toujours un choix, et ce choix il le fait avec tout son être, avec son inconscient comme avec sa conscience.

La psychanalyse peut donc nous éclairer sur la création artistique. Qu'est-ce en effet que la psychanalyse ? C'est essentiellement une méthode d'exploration de l'inconscient. Or l'inconscient, par définition, ne se révèle pas directement à nous. Seuls ses conséquences, seuls ses effets dans la vie consciente nous permettent de l'étudier, comme les symptômes externes permettent de déceler une maladie interne. Ses principales manifestations sont les rêves, les rêveries même, les névroses, les idées et les actes involontaires, bref tout ce dont le sujet ne parviendrait pas lui-même à donner une explication rationnelle. La production artistique entre donc, pour une large part dans ce cadre.

L'inconscient ayant pu être étudié par ces moyens indirects, quelle est la description que nous en donne la psychanalyse ?

Dans ses couches les plus profondes, il est constitué par les instincts eux-mêmes, ou, si l'on préfère les tendances fondamentales de l'homme, profondément ancrées dans l'organisme. Au-dessus se trouverait l'inconscient collectif, connu surtout par les travaux de Jung, et que Baudouin appelle « le

primitif», qui est commun à tous les hommes, et s'exprime par des symboles d'une remarquable fixité. Au même niveau se situe le Surmoi qui est une sorte de censure inconsciente, et qui représente un premier effort du social pour réprimer l'instinct. A un niveau plus élevé, on trouve l'inconscient personnel, qui, lui, n'est pas commun à tous les individus, mais se constitue au cours de leur existence particulière et surtout de leur enfance. On l'appelle aussi le subconscient. Il comprend d'une part le préconscient, c'est-à-dire les éléments momentanément absents du champ de la conscience, et, d'autre part, les éléments refoulés qui tendent à se détacher du moi et à s'amalgamer à l'inconscient collectif.

Telle est la description qu'on obtiendrait en faisant, comme l'a tenté Baudouin, une sorte de synthèse entre les théories de Freud et celles de Jung. Tous ces éléments ne sont pas réellement séparés, et les symboles ou les images par lesquels ils s'expriment réalisent un passage des régions les plus profondes jusqu'à la conscience.

La psychanalyse de Freud étudie plus spécialement l'inconscient personnel, et celle de Jung l'inconscient collectif. C'est pourquoi, lorsque ces méthodes s'appliquent à l'analyse des œuvres d'art, on voit les freudiens s'intéresser surtout à la vie de l'auteur, et les disciples de Jung donner une interprétation plus générale de l'œuvre. En fait, les deux écoles se complètent sans s'exclure.

Comme la psychanalyse est née de la pathologie mentale, il n'est pas étonnant que les freudiens aient souvent traité les artistes comme des névrosés.

Ils se sont d'abord demandé quelle raison pousse, par exemple, l'écrivain à se livrer au public. Son œuvre n'est-elle pas pour lui un moyen de se libérer de ses propres conflits intérieurs ? Ou bien il exprime directement, en les sublimant, en leur donnant une forme artistique, ses désirs cachés, et l'art aurait alors la fonction même que lui assignait Aristote. Ou bien il éprouve devant ses impulsions un sentiment de culpabilité dont il veut se soulager en faisant du public son complice, et c'est pourquoi il est assoiffé de l'approbation de ses lecteurs. Ces deux explications, en fait, ne sont pas contradictoires. Et, dans les deux cas, le psychanalyste pensera avoir donné une assez bonne explication des œuvres quand il aura trouvé le complexe inconscient qui s'y exprime.

De tout façon, également, on pourra dire que l'écrivain cherche à se soulager de son conflit, à s'en libérer. Aussi bien la seule différence entre l'artiste et le névrosé est-elle que le second paye un médecin pour se faire soigner, tandis que le premier essaye de se guérir en vendant ses œuvres au public.

Or la névrose s'explique en général par la fixation d'un complexe à un stade infantile. Par exemple, le complexe d'Œdipe qui, chez l'homme normal est liquidé avant l'adolescence, subsiste, plus ou moins bien refoulé, dans l'inconscient des anormaux. Aussi bien s'exprime-t-il dans les tragédies classiques comme dans les mythes, avec une fréquence étonnante, ainsi que Rank l'a bien montré.

Parfois, le complexe est difficile à saisir parce qu'il est traduit sous forme indirecte. Ainsi, chez Hamlet, le complexe d'Œdipe n'apparaît que dans les hésitations mêmes du héros. Le jeune prince n'arrive pas à se décider à tuer celui qui a pris la place de son père. C'est, dit Freud, parce qu'Hamlet reconnaît en lui l'homme qui a réalisé son désir inconscient, le désir œdipien.

Mais, si cette explication est jute, en quoi nous éclaire-t-elle ? Elle nous fait comprendre, répondent les psychanalystes, pourquoi Shakespeare a écrit ce drame, comment il a inconsciemment conçu son héros. Est-ce à dire que Shakespeare était lui-même obsédé par un complexe d'Œdipe mal liquidé ? Telle est bien la pensée de Freud. Et il souligne que l'auteur écrivit Hamlet aussitôt après la mort de son père.

Mais les successeurs de Freud ont, avec raison sans doute, trouvé cette interprétation trop simple. Les éléments refoulés ne s'expriment jamais directement dans les rêves diurnes; la Censure ou le Surmoi ne le leur permettraient pas.

Pourquoi donc en serait-il autrement dans la production littéraire, que Freud assimile lui-même au rêve diurne ? Si Shakespeare était troublé par le complexe d'Œdipe, il n'aurait pas, pour cela, imaginé ou choisi un héros atteint du même mal. Edmund Bergler propose une explication moins simpliste et plus acceptable. Shakespeare aurait dû refouler un complexe plus grave et plus dangereux socialement que celui d'Œdipe, plus infantile surtout, et, par compensation, luttait contre un plus grand mal en exprimant un complexe qu'il n'avait plus. De même, lorsque Stendhal, dans ses Confessions, (c'est-à-dire dans la Vie d'Henry Brulard) s'accuse cyniquement d'avoir trop aimé sa mère et haï son père, un psychanalyste trop pressé de triompher pourrait oublier que, normalement, le complexe d'Œdipe ne doit pas affleurer à la conscience. Il est donc plus vraisemblable que Stendhal refoulait un autre complexe en s'accusant du péché d'Œdipe.

Cependant, même avec ces corrections, que nous apprend la psychanalyse ? Elle nous renseigne sur la personnalité d'un auteur, elle rend plus intelligible le rapport de l'écrivain à son œuvre et elle éclaire même l'œuvre en révélant les intentions cachées qu'elle recèle. Mais elle ne nous dit pas pourquoi cette œuvre est belle, pourquoi le complexe, au lieu de se traduire sous forme névrotique, est devenu un produit de l'art. Autrement dit, cette explication n'a pas de valeur esthétique.

Soyons justes, et ajoutons que Freud lui-même n'a jamais prétendu le contraire. Il écrit, en effet:

« L'analyse ne peut rien nous dire de relatif à l'élucidation du don artistique; et la révélation des moyens dont se sert pour travailler l'artiste, le dévoilement de la technique artistique n'est pas non plus de son ressort ».

Et Badouin insiste également sur le fait que la sublimation est créatrice.

Eclairer l'œuvre par des complexes, ce n'est pas la réduire à des instincts. Ainsi, dit Badouin, l'analyse, « si elle met en continuité les éléments primitifs, infantiles, sexuels, avec les floraisons supérieures du cœur et de l'in-

telligence,... ne prétend aucunement par là réduire les derniers faits aux premiers. Elle se garde de dire à un phénomène: « tu n'est rien que... »

Baudoin a donné l'exemple de cette prudence scrupuleuse dans sa «*Psychanalyse de Victor Hugo*».

Aussi bien la critique formulée par Albert Béguin dans «*L'âme romantique et le rêve*» ne saurait-elle atteindre que les disciples égarés de Freud. «*La psychanalyse, dit-il, appliquée à l'œuvre d'art, la traite comme un document, un ensemble de symptômes, et ne s'y appuie que pour parvenir à une étude de l'auteur, de sa vie, de sa névrose. Cette démarche n'en saisit que les relations avec la psychologie de l'auteur, relations qui ont leur intérêt humain, mais qui restent absolument extérieures à la qualité comme à la portée du poème*».

Cependant, puisque l'inconscient n'est pas tout entier personnel, selon les vues de Jung, puisqu'il existe au plus profond de nous une structure plus généralement humaine de l'inconscient, la psychanalyse, en descendant jusque là, peut espérer expliquer l'œuvre dans sa signification universelle, et non plus seulement dans ses rapports avec la personnalité de l'auteur. En même temps, elle échappera au danger (trop évident chez les freudiens) d'assimiler l'artiste à un névrosé. Elle expliquera surtout pourquoi l'œuvre nous touche, pourquoi elle trouve un écho dans toutes les âmes si elle est vraiment inspirée par l'inconscient collectif, ce qui ne l'empêchera pas d'être personnelle, car c'est justement quand l'écrivain met tout son être en jeu qu'il est à la fois personnel et universellement compris. Ainsi se trouvera écartée une autre objection que l'on pouvait faire à l'interprétation freudienne: comment les lecteurs peuvent-ils s'intéresser à une œuvre qui exprime surtout (même sous forme artistique) des complexes qu'un homme normal n'a plus en lui ?

Or une des particularités de l'inconscient, qu'il soit d'ailleurs collectif ou personnel, c'est de se manifester sous forme d'images. Quand on songe au rôle de l'imagination dans tous les arts, on ne s'étonne pas que le domaine de l'esthétique, comme celui du rêve, soit un véritable champ d'action pour tous les produits de l'inconscient. Or ce qui a conduit Jung à postuler l'existence d'un inconscient collectif, c'est précisément la remarquable constance de certaines images, douées d'une valeur émotive bien déterminée, dans certains rêves, certaines œuvres d'art et certains mythes.

Il arrive bien souvent qu'à la lecture d'un poème ou d'un roman nous éprouvions des émotions que nous n'arrivons pas facilement à expliquer. Telle image nous touche étrangement. L'écrivain serait généralement incapable d'expliquer lui-même cette réussite. Le psychanalyste n'est pas aussi désarmé: cette image, il peut la retrouver, bien souvent, dans un rêve ou un mythe qui en éclaire le sens — Jung, dans son livre «*Métamorphoses et symboles de la Libido*», s'est livré à une étude comparative de ce genre, qui est singulièrement féconde.

Cette méthode d'ailleurs, peut se combiner fort heureusement avec la méthode freudienne.

Considérons, par exemple, un des sentiments dont le rôle est manifestement immense dans les œuvres d'art: l'amour. Les freudiens nous feront d'abord comprendre pourquoi tel auteur nous en donne une image déformée. Beaucoup de poètes inspirés sont, sans aucun doute, affectés de certains complexes qui, chez l'homme ordinaire, ont été éliminés au sortir de l'enfance. En ce sens, l'homme de génie est souvent un enfant ou un névrosé. Pour Verlaine, Gérard de Nerval, Baudelaire, par exemple, le fait est certain. Chez Musset, on décelerait aisément une volonté de rester enfant. Et le Faust de Goethe exprime sans doute un désir très humain de ne point vieillir qui s'est anormalement réalisé dans l'inconscient de bien des écrivains. Or, rester dans l'enfance sur le plan de l'inconscient, c'est en garder les complexes, par exemple, ceux de la première enfance, du stade oral qui, certes, survit dans une certaine mesure chez tous les hommes habités par le démon de parler et d'écrire. Or la fixation des tendances à un stade pré-œdipien entraîne généralement une certaine incapacité d'aimer vraiment. On l'observe assez bien chez les névrosés. Quant aux écrivains inspirés, il est visible que la plupart d'entre eux ou bien n'ont jamais aimé normalement, ou bien ont consummé leur vie dans une poursuite don-juanesque, parce que, précisément, leur amour ne pouvait pas se fixer. Selon Bergler, c'est par une réaction ou une compensation inconsciente que ces auteurs auraient, dans leurs œuvres, présenté un tableau excessif de l'amour. Cette exagération les justifierait devant leur Surmoi, et leur permettrait, en somme, de se dire inconsciemment: «Je ne suis pas incapable d'aimer, puisque, dans mes œuvres je crée un amour grandiose; mais l'amour réel est toujours trop petit pour moi».

Les lecteurs ont donc tort de croire que les écrivains sont objectifs, et de se faire eux-mêmes une idée de l'amour d'après les livres. Il en résulte souvent bien des déceptions, quand l'homme moyen, trompé par les poètes sur le véritable amour, cherche à réaliser un idéal romantique purement fictif. On en arrive ainsi à ce paradoxe signalé par Oscar Wilde: «La littérature imite rarement la vie avec profit, mais la vie imite la littérature». Cependant, Juliette Boutonnier (1) explique autrement l'obsession de l'amour telle qu'elle se manifeste dans la littérature. Si la société assure un tel succès aux romans et aux poèmes d'amour, c'est parce qu'elle souffre elle-même de l'incapacité d'aimer. En réalité, les deux thèses sont probablement exactes. La littérature reflète l'état d'âme de la société, et, par compensation, fait une place excessive à l'amour qui est en réalité le grand échec social; mais les œuvres littéraires, par contre-coup, entretiennent et exacerbent cette insatisfaction. Il y a là un cercle.

La psychanalyse jungienne nous conduit encore plus avant, avons-nous dit, dans la compréhension des œuvres d'art, en interprétant les symboles par lesquels s'exprime, en se sublimant, le désir ou au contraire l'effort compensatoire des écrivains et de leur public.

L'analyse que Denis de Rougemont a faite de «Tristan et Yseult» montre que ces deux héros symbolisent une sorte de substitution du désir de la mort à l'amour véritable, et, par là-même une tendance profondément hu-

(1) — Revue Psyché, No. 16.

maine, mal refoulée par le christianisme, entretenue par l'hérésie cathare, à déguiser l'attrait de la mort sous les traits de l'amour.

C'est encore cette équivoque inconsciente que traduisent souvent les représentations de l'Anima et de l'Animus. L'Anima est l'image féminine que chaque homme porte en lui et qu'il s'efforce souvent de refouler. Si l'on étudiait ce symbole chez des poètes tels que Verlaine, on s'apercevrait qu'il recèle en effet l'ambiguïté de l'amour et de la mort. Par cette étude, la psychanalyse nous éclaire sur certains poèmes qui, sans elle, resteraient incompréhensibles.

L'union du thème de la mort avec celui de l'amour charnel conduit souvent à l'évocation du cygne. Le cygne, comme le désir, meurt en chantant.

N'allons pas, surtout, penser que la métaphore du cygne «se réduit» à cette explication. Bien au contraire, elle est un produit de l'imagination véritablement créatrice, et c'est le poète qui lui donne toute sa valeur. Mais pour bien la comprendre, il faut savoir ce qu'elle signifie pour l'inconscient collectif, et c'est donc la psychanalyse qui nous apprend pourquoi le poète l'a choisie, et pourquoi elle éveille en nous telle émotion particulière.

Or les symboles ne sont pas isolés; ils sont associés par leurs valeurs émotionnelles, et forment des chaînes ou des cycles, dont le centre dynamique est un complexe de l'inconscient collectif. La vertu propre de l'imagination artistique et créatrice est d'élever l'âme à travers les chaînes archétypiques d'images. Le jeu mystérieux des symboles, dont la continuité profonde est inconsciente chez le poète lui-même, est un effort de sublimation de l'image et du complexe.

Le symbole du cygne est en relation avec celui du soleil qui, lui, aussi, meurt avec éclat. Or, comme le fait remarquer Jung, le mot germanique *Schwan* provient du radical *Sven*, tout comme le mot *Sonne*. De même, en anglais, *Swan* et *Sun*. N'est-ce pas cette interprétation onirique du cygne que l'on pourrait apporter quelque clarté sur les sentiments que nous éprouvons, par exemple, en écoutant le *Cygne* de Saint-Saëns ?

M. Bachelard a donné une excellente analyse de ce thème dans son livre «*L'eau et les rêves*». On pourrait s'étonner qu'il le rattache en conclusion à celui de la lune, alors que Jung l'associe au mythe solaire. Mais il faut bien voir que les images ne sont pas étudiées ici dans leur réalité objective. Ce qui compte, c'est leur valeur archétypique. La lune a aussi la vertu d'associer en nous le sentiment de l'amour et celui de la mort. On n'en finirait pas s'il fallait citer tous les poèmes, tous les fragments romanesques où la promenade amoureuse au clair de lune a une étrangeté qui s'alimente précisément à l'ambiguïté de ce symbole.

Et Verlaine, poète de l'amour, plus que tout autre peut-être, marqué par la *mélancolie* et l'incapacité d'aimer normalement, associe inévitablement la lune aux scènes amoureuses.

Voici la fin d'une de ses «fêtes galantes», pourtant joyeuse:

«Embrassons-nous bergères l'une

Après l'autre

Messieurs eh! bien ?

Do mi sol do

- - Héhé! Bonsoir la lune!»

Et quelle lumière donne cet astre à cette autre scène:

«La lune blanche
Luit dans les bois
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée....
O bien aimée».

Il s'agit, ici encore, d'un tableau plein de gaieté. Pourquoi faut-il donc que Verlaine y ait jeté la lumière pâle de la lune? N'est-ce pas son inconscient qui, par ce symbole, est venu ajouter l'ambiguïté qu'il portait au fond de lui-même devant l'amour?

Du cygne à la lune, la chaîne des images passe par l'eau. Mais, comme toute image, l'eau peut recevoir différentes valeurs émotives. Dans le cycle lunaire, nous trouvons l'eau profonde, qui évoque à la fois l'amour et la mort, et que M. Bachelard rattache à deux complexes importants: celui d'Ophélie et celui de Caron. Ophélie symbolise l'incapacité d'aimer que manifeste Hamlet, et en même temps, le mécanisme de compensation chez Shakespeare. Pourquoi, dira-t-on, cet écrivain, désarmé devant l'amour normal, a-t-il associé son héroïne à l'eau? C'est parce que son inconscient y projetait l'appel de la mort, parce que l'amour était son propre échec. Et voici Ophélie qui chantonne au bord de la rivière «comme un être qui se serait trouvé là dans son propre élément». Par ces images, les poètes enrichissent la représentation même que nous avons de l'eau; c'est grâce à eux que nous pouvons la rêver.

La psychanalyse peut s'appliquer avec un même succès à bien d'autres chaînes symboliques. Elle nous permet alors de comprendre pourquoi, sans le savoir, le poète utilise telle image et pourquoi tel vers nous ravit. C'est que les choses, dans l'art, comme dans le rêve, parlent à notre inconscient et non pas à notre raison. Demandez à un astronome ce que c'est qu'une étoile. Il ne vous dira rien qui vous explique «cette obscure clarté qui tombe des étoiles». Corneille, sans doute, n'a pas la réputation d'un poète inspiré qui écoute les voix de son inconscient. Et pourtant, il a retrouvé là l'ambiguïté essentielle de la lumière nocturne qui, dans une seule image, fait vibrer en nous quelque mystérieux complexe profondément humain.

Enfin, au-delà même des symboles particuliers qui correspondent à la sublimation d'un conflit psychique déterminé, on trouve aussi les images de l'inconscient lui-même. C'est le poète qui se trouve confronté, sans le savoir, avec son Moi des profondeurs. Souvent, il ne le reconnaît pas; il en fait une Ombre, ou un personnage de son roman, de son drame. C'est la Muse des Nuits de Musset. Ce sont les «personnages en quête d'auteur» de Pirandello. Et, lorsque l'écrivain parvient à se reconnaître dans cette image, alors cette ombre prend l'aspect étrange d'un fantôme ou d'un personnage lugubre. C'est encore «cet étranger vêtu de noir et qui me ressemblait comme un frère» de Musset. Les métamorphoses sont alors tellement claires que, pour-

rait-on dire, l'œuvre est souvent comme un essai de psychanalyse de l'auteur par lui-même.

Ici, les deux méthodes d'investigation peuvent donc s'appliquer. D'une part, les freudiens pourront étudier tout ce qui, dans le personnage projeté, dessine l'histoire de l'inconscient personnel de l'auteur, et l'expliquer par telles régressions ou fixations en relation avec certains événements déterminants de l'enfance. D'autre part, les jungiens en verront la portée universelle, et une illustration du drame intérieur de tous les hommes. Par exemple, les quatre personnages que l'on retrouve si souvent, avec des caractères bien déterminés, représentent les quatre éléments principaux de la Psyché, et que Baudouin appelle spirituellement les quatre personnages en quête d'unité. Les rêves des névrosés nous les présentent avec la même netteté que les romans. Souvent, d'ailleurs, le quatrième est absent, mais se manifeste dans l'ombre, ainsi qu'il arrive souvent dans les œuvres d'imagination, où le personnage principal n'apparaît pas directement, mais se révèle par son action sur les autres. La signification de ces quatre éléments a été particulièrement explicitée dans l'œuvre de William Blake. Nous y trouvons, en effet, quatre personnages, Urizen, Los, Tharmas et Luvah, qui représentent très exactement la raison, l'imagination, l'instinct et le sentiment.

Si l'on songe que le travail principal de l'inconscient est de réaliser un équilibre et de forger l'unité de la personne au-delà des forces primordiales souvent divergentes, on ne s'étonnera pas que l'écrivain, en faisant agir ses personnages, essaye de trouver pour son compte une solution à ce problème qui est celui de l'humanité entière. Et le personnage qui, souvent, manque au tableau, c'est généralement celui avec lequel l'auteur s'identifie dans la réalité et que, pour cette raison, son Surmoi inconscient ne laisse pas venir au jour.

Ainsi la psychanalyse, à condition qu'elle ne soit jamais une tentative pour réduire le supérieur à l'inférieur, peut nous apprendre beaucoup sur les productions artistiques. Elle nous renseigne d'abord sur l'auteur lui-même et nous révèle que les rapports entre sa personnalité et son œuvre sont parfois très différents, de ce qu'une analyse superficielle aurait pu faire croire. On lui reprochera d'assimiler trop souvent l'écrivain à un névrosé. Mais d'abord un homme de génie ne peut pas être absolument un homme normal. Et, d'autre part, même Freud n'a jamais prétendu qu'il n'y avait rien de plus dans l'art que dans la névrose. D'autre part, faisant abstraction de l'auteur et s'attachant à l'œuvre elle-même, la psychanalyse nous apprend ce que peut être une création authentiquement humaine. Toute création doit être une sublimation, et par conséquent, réside dans la valeur qu'elle donne à une symbolisation dont les premiers éléments sont donnés dans l'inconscient collectif. Certes, tout cela ne tend nullement à exclure ou à masquer l'effort conscient, la technique proprement esthétique. Mais, comme Platon l'avait bien vu, l'art suppose une inspiration. Or cette inspiration échappe à l'analyse rationnelle: elle ne peut venir que d'un inconscient qui est vraiment quelque chose de divin en nous. Il est donc certain que la critique artistique,

pas plus qu'elle ne saurait se réduire à la psychanalyse, ne peut faire fi de ses enseignements. L'art est entouré de mystère. Une méthode nouvelle nous permet de lever un coin du voile. Ce n'est pas un sacrilège. Bien au contraire, une psychanalyse bien comprise doit rendre tout leur prestige aux notions traditionnelles d'enthousiasme, d'âme, de génie, qu'un rationalisme souvent borné tendait à réduire au rang d'idoles déchues.

Dans le dialogue de Platon, Socrate démontre à son interlocuteur que son art ne peut pas se réduire à une technique consciente. S'il en était le maître, il faudrait dire qu'il est dans l'erreur. Et Socrate demande à Ion s'il préfère, dans ces conditions, être injuste ou divin. Le dialogue se termine sur cette naïve réponse: « La différence est grande ! Socrate. Il est bien plus beau de passer pour divin ».

La psychanalyse risque peut-être de regarder les artistes comme des anormaux. Mais qu'importe, au fond, si, à ce prix, ils redeviennent des êtres divins.

La Muse ne parlait pas à tout le monde. La voici revenue de l'exil où l'avait tenue un positivisme sectaire. Dûment psychanalysée, elle est encore l'inspiratrice de quelques privilégiés tourmentés par un inconscient trop riche. Que le poète reprenne son luth, et lui donne un baiser, selon les mots d'Alfred de Musset.
