

Psychanalyse et sociologie de la littérature

Jacques Leenhardt

Volume 3, Number 1, février 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036252ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036252ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leenhardt, J. (1967). Psychanalyse et sociologie de la littérature. *Études françaises*, 3(1), 21–34. <https://doi.org/10.7202/036252ar>

PSYCHANALYSE
ET
SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

Le problème auquel de toute urgence la sociologie de la littérature doit trouver une solution méthodologiquement valable est celui de la définition sociologique de la création littéraire. Les interprétations et explications de tous ordres jettent aujourd'hui une lumière nouvelle sur ce qu'on attribuait hier (et d'aucuns aujourd'hui encore) à la pure manifestation de la *Musa ignota*.

Le résultat de ces approches nouvelles, c'est que l'œuvre apparaît aujourd'hui différenciée en *fonctions diverses*, suivant que le regard qui se porte sur elle s'est laissé informer par Marx, Freud ou Lévi-Strauss. Ces rôles qu'elle semble jouer sur des théâtres divers si on la considère comme une valeur « discrète », ne seraient-ils pas justiciables d'une seule mise en scène ? Non pas ce qu'une photographie peut fixer sur une pellicule à un moment donné, parce que figé, de l'histoire théâtrale, comme une topographie des rôles, mais au contraire l'articulation elle-même de ces rôles. La mise en scène, c'est l'art de faire ressortir le rapport du signifiant et du signifié, tel qu'il naît, perdure et se transforme dans le cours de l'histoire concrète. Un geste quelconque dans une action théâtrale ne reçoit sa signification que de sa place dans le champ total que *constitue* la mise en scène. De même l'œuvre culturelle est un geste dans la grande pantomime que joue l'ensemble social dans lequel elle apparaît.

Depuis Galilée la physique a utilisé le concept de champ, voici quelques décennies déjà la psychologie a appris, à travers le concept de *Gestalt*, à saisir son objet dans le cadre d'un ensemble de faits et de phénomènes liés, constituant une *forme* ou une *structure*. La première objection à laquelle se heurte une sociologie de la création

culturelle, quand elle prétend s'appliquer à une œuvre, consiste à lui opposer la conception habituelle qu'on se fait aujourd'hui encore de l'œuvre d'art, inspiration pure, gratuite, etc., conception héritée du néo-romantisme allemand et du mouvement symboliste français. En fait cette juste réaction a ainsi ruiné toute tentative qui recourrait à une méthode comme la moyenne statistique, méthode qui précisément ne saurait étudier une œuvre dans sa singularité. Dont acte. Mais il reste à savoir si dès lors le caractère singulier de l'œuvre relève uniquement du mystère, du génie ou de tout autre domaine semblable, ce qui aurait pour conséquence de la soustraire aux recherches, ou bien si, grâce aux conquêtes méthodologiques de la science moderne, nous ne nous trouvons pas en possession d'une méthode qui, prenant l'exact contre-pied de la statistique, c'est-à-dire se référant non plus à la moyenne abstraite du plus grand nombre de cas donnés historiquement, mais au caractère total concret des situations particulières, permet une nouvelle approche de la création culturelle.

Selon cette méthode, la création ne doit plus être considérée abstraitement c'est-à-dire comme pur surgissement poétique, quitte à être ensuite artificiellement réintroduite dans un univers concret dont on postule qu'il agit sur elle sur le seul mode de la contrainte, que ce soit la contrainte d'un conflit infantile non résolu et qui cherche à se sublimer, ou bien la contrainte, toujours de type causal, que la société inflige à l'individu créateur. Aristote ou Descartes ont adopté cette manière de voir dans leurs physiques : un élément dynamique agit dans un univers statique caractérisé essentiellement par sa topographie (par exemple les sphères de cristal stellaires et la déité motrice chez Aristote). C'est le mode de pensée propre au rationalisme et à l'empirisme. Aujourd'hui cependant, toute création doit être replacée dans ce que W. Koehler appelait un *processus unitaire*, si on veut parvenir à son explication et à sa compréhension.

Cette révolution méthodologique doit porter essentiellement sur la connaissance du *milieu*. Au lieu de n'y voir, à la manière des penseurs dualistes, qu'un ensemble de

restrictions à la libre manifestation du sujet, restrictions que le chercheur s'ingéniera à collectionner pour en dresser le catalogue complet, il faudra au contraire porter l'attention sur ce que la biologie contemporaine appelle les *génotypes*. Par opposition aux *phénotypes*, concepts descriptifs de la simple apparence immédiate, le *génotype* est un concept génético-constitutionnel, fondement nécessaire à une méthodologie structuraliste-génétique comme celle de L. Goldmann. L'étude se portera donc d'abord sur l'ensemble, et particulièrement sur la structure interne de ce milieu.

Il s'avère en effet, à la lumière des expériences ethnographiques, que le milieu occupe une place centrale dans ce qui semblait lui être le plus étranger : l'économie de *l'être au monde* créateur. L'étude du milieu ne doit certes pas être pratiquée abstraitement, mais en tant que ce dernier est le lieu qui médiatise toutes les relations entre les individus. R. Bastide¹, reprenant les analyses de Lévi-Strauss sur le shaman, montre comment la pratique curative de la psychiatrie doit nécessairement s'appuyer sur un troisième terme, caché, qui est le groupe dans lequel se situent le malade et le médecin, groupe auquel le malade fait continuellement et inconsciemment appel et auquel la cure se réfère également.

Ainsi, même un phénomène aussi individuel que la maladie ne peut se comprendre qu'en rapport avec la totalité du groupe auquel appartient l'individu. Si le rôle d'une sociologie des maladies mentales est de mettre, dans chaque cas, ce troisième terme en évidence, c'est-à-dire le champ total à partir duquel se définissent et la maladie et la guérison, la tâche d'une sociologie de la création culturelle ne serait-elle pas, à plus forte raison, intéressée à l'élucidation de ce troisième terme. On aurait tort en effet de penser que la nature de ces phénomènes est radicalement différente. La maladie mentale est le dérèglement de la fonction symbolique ; la création culturelle est l'utilisation

1. R. Bastide, *Sociologie des maladies mentales*, Paris, Flammarion, 1965, chap. 10.

optimale de cette même fonction, au prix parfois de son dérèglement. Mais dérèglée ou non, la fonction symbolique ne peut renvoyer qu'au groupe car il n'y a pas de symbolisation au niveau individuel, mais toujours utilisation d'un matériau préexistant.

Nous sommes donc confrontés ici à l'interprétation de Freud. Chacun sait que la doctrine psychanalytique explique le présent par l'histoire infantile passée du sujet. Encore faut-il se demander quelle est la nature du rapport traumatisme infantile-névrose adulte ? J.-B. Pontalis à la suite de Mélanie Klein remarque que le primat de l'enfance est, chez Freud, plus un *risque* qu'un *destin*². Cette interprétation non mécaniste autorise un réexamen de l'influence unique de l'enfance. On est porté à reposer la question du groupe car si le déterminisme traumatisme infantile-névrose adulte disparaît pour laisser place à une *réorganisation problématique* de la structure psychique qui, si elle échoue, est menacée de devoir se borner à être une *répétition* de la conduite infantile, alors, avec le caractère problématique, réapparaît l'histoire actuelle du sujet et par conséquent, comme nous allons le voir, le caractère profondément social de cette réorganisation. Freud d'ailleurs donne lui-même une réponse à cette question si l'on sonde de près l'évolution de sa pensée : que l'on songe au remplacement de la première topique par la seconde.

Paul Ricœur remarque que l'interprétation par Freud des œuvres culturelles s'en tient à l'analyse du développement économique de la pulsion ; dans cette analyse Freud rapproche par analogie le rêve et le travail de l'artiste et, dans le cadre d'un fonctionnalisme étroit, il « réduit » la poésie et le rêve à être les témoins de l'homme insatisfait. Mais, au cœur de l'onirique se rencontre la censure ; cet « autre que le désir » apparaît dans le champ analytique comme *autorité* et *loi*, car l'inconscient n'intéresse pas le psychanalyste en tant qu'il serait le réceptacle d'un certain nombre de contenus (l'utilisation de notions spatiales gêne ici considérablement la compréhension) ; lorsque Freud le

2. J.-B. Pontalis, *Après Freud*, Paris, Julliard, 1965.

définit, c'est par le biais de « l'acte qui le constitue »³. Dans la première topique (inconscient-préconscient-conscient) on avait une topographie du psychisme. Au contraire dans la deuxième topique (ça-moi-surmoi) Freud met en scène des acteurs et des rôles. L'intérêt se déplace donc du *refoulé* au *refoulant* : c'est l'entrée en culture, la fin du solipsisme anhistorique de la première topique, mais c'est avant tout l'entrée de la culture dans le développement du moi. On ne saurait dès lors parler d'une efficacité immédiate de la pulsion. Le discours de la force n'apparaît plus à l'état pur : le symptôme névrotique est mixte, effectif, il est l'émergence des forces en quête de sens. Le lieu où force et sens se rencontrent c'est celui de la relation médecin-malade dans laquelle il y a toujours « réciprocité entre le travail, qui relève de l'économique [économie de la pulsion], et la rhétorique [discours du sens] qui permet l'interprétation »⁴. Ainsi ce qui importe en dernière analyse ce n'est pas tellement l'existence des instincts, c'est-à-dire l'existence d'un niveau purement biologique, mais le fait que l'univers de la réponse est toujours à interpréter comme une organisation doublement fonctionnelle par rapport d'une part à l'univers de la force (l'instinct) et par rapport à l'univers de la contrainte introjectée d'autre part (le surmoi).

Nous nous trouvons ici confrontés à deux forces opposées, le désir et la censure, qui représente la civilisation, la culture, bref la société. La tentation est grande de distribuer équitablement les domaines en attribuant à la psychanalyse l'étude du désir et à la sociologie celle de la contrainte sociale. D'un côté Freud, de l'autre Durkheim. Un tel partage a toujours eu pour conséquence de défigurer les forces en présence, car il n'est pas possible de les considérer abstraitement. Nous ne les saisissons jamais que liées dans la production d'un sens. L'attention doit donc se porter sur le phénomène de transformation de

3. E. Amado Lévy-Valensi, *le Temps dans la vie psychologique*, Paris, Flammarion, 1964, p. 102.

4. P. Ricoeur, *De l'interprétation*, Paris, Seuil, 1965, cité par Y. Bertherat, dans *Esprit*, 1966, n° 3, p. 469.

l'énergie du désir et de la contrainte en *sens*, transformation qui s'opère toujours à un niveau intermédiaire entre l'infra et la super-structure. Ainsi naît une structure intermédiaire, en équilibre précaire et à un degré de structuration également provisoire. La recherche doit porter sur ces structures, toujours conflictuelles, qui parviennent parfois à se cristalliser sous forme de « vision du monde ». Ce qui les caractérise alors n'est jamais leur contenu (le matériau possible est toujours limité) mais le type de structure dans lequel elles ont été formulées. Ainsi en arrière-fond de la cure psychanalytique et psychiatrique en général se profile un élément de caractère ni individuel ni proprement collectif mais auquel ces deux niveaux sont immanents et qui est indispensable à la compréhension de chacun d'eux : le *groupe*.

Une première approximation nous avait conduit à situer la création culturelle dans le *milieu*. Or nous voyons maintenant, au niveau du créateur, qu'il s'agit de rapports beaucoup moins lâches et diffus que ceux qu'un individu peut entretenir avec ce que recouvre la notion de milieu. Il s'agit d'un environnement toujours présent, pressant, qui informe la sensibilité et la faculté de conceptualisation de l'individu. Nous l'appelons « groupe », parce qu'il implique une participation réelle qui se marque extrêmement profondément et dont on retrouve toutes les caractéristiques structurales au niveau du psychisme.

Pour bien montrer le caractère réel de l'action de ce niveau intermédiaire de structuration, nous emprunterons à R. Bastide un passage du chapitre « Le fou et la société » dans son ouvrage *Sociologie des maladies mentales* où il écrit :

on a pu constater que les psychiatres qui soignent des Africains en Europe utilisent en quelque sorte une « magie blanche » contre la « magie noire » que constitue la maladie mentale. Le psychiatre s'appuie dans cette contre-sorcellerie sur tout un public, le public blanc européen, c'est-à-dire que sa magie blanche répond à un consensus social autour de la médecine dite scientifique, rationnelle, etc. Pourtant si elle réussit pour le Blanc, elle échoue le plus souvent pour

le Noir (même la pharmacopée, qui devrait agir puisque l'Africain est physiologiquement identique à l'Européen, échoue ; les symptômes névrotiques ou psychotiques reviennent tout de suite après). Mais il suffit que le malade, considéré comme incurable soit rapatrié en Afrique et qu'il se fasse soigner par un sorcier pour que ses troubles disparaissent définitivement. C'est qu'ici il a retrouvé son « public » qui le fait rentrer dans le « consensus » collectif de ses compatriotes.⁵

Cet exemple montre bien à quel point un élément quelconque de la vie humaine ne peut être compris (ou soigné) s'il est abstrait du contexte social auquel il appartient puisque même la pharmacopée s'avère inopérante si elle essaye de guérir sans tenir compte de ce contexte.

Comment dès lors aborder le problème de la création culturelle ? Nous avons vu que nous ne pouvions nous contenter de trancher l'alternative : genèse individuelle-genèse sociale, en donnant pleins droits à la psychologie ou à une sociologie de type mécaniste.

Avant d'aller plus avant, il nous faut d'abord faire clairement la distinction entre notre approche structuraliste-génétique et une sociologie du reflet, c'est-à-dire une sociologie qui prétend expliquer l'œuvre culturelle en y inventoriant un certain nombre de contenus qu'elle aura préalablement trouvés dans la conscience collective. Cette manière de procéder réduit l'œuvre à « n'être que » au lieu de pouvoir l'intégrer dans l'ensemble des manifestations de la collectivité. À la rigueur elle peut convenir à des œuvres mineures qui elles-mêmes ne sont pas allées au-delà de ce simple reflet. Mais si elle aborde les grands chefs-d'œuvre, elle est assurée de son échec. À ce niveau en effet, il y a réellement constitution d'une structure particulière qui reprend l'ensemble des données sociales et individuelles, cette reprise harmonique étant la condition nécessaire de la grandeur de l'œuvre. Ainsi la méthode qui seule pourra valablement entreprendre la compréhension et l'explication des grandes œuvres culturelles devra se

5. R. Bastide, *op. cit.*, p. 255.

pencher sur la structure propre de la conscience collective du groupe et voir comment l'œuvre s'intègre dans cette conscience, comment elle en est une partie inséparable.

Montrons par un exemple, à propos de Racine, quelle pourrait être une analyse qui interpréterait les structures dégagées par la psychanalyse et considérées par elle comme autonomes, si on les réintroduit dans la structure plus vaste du groupe auquel appartient l'individu à partir duquel l'élaboration psychanalytique a été opérée. Cette insertion permettra de voir les homologies de structures entre les différentes interprétations, et il restera alors seulement à montrer, dans le sens où nous l'avions fait plus haut avec Ricœur, comment la structure mentale du groupe offre à l'individu un certain nombre de catégories grâce auxquelles il pourra interpréter l'univers, et dans le cadre desquelles il aura la liberté de créer les mondes imaginaires qu'il voudra. N'étant pas psychanalyste, nous prendrons pour l'étude de Racine, l'excellent ouvrage de Charles Mauron : *l'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine* ⁶. Pour l'étude sociologique, nous emprunterons au *Dieu caché* de Lucien Goldmann les chapitres qui traitent particulièrement de Racine ⁷.

Partant d'une analyse psychanalytique des thèmes du théâtre racinien, Mauron met en lumière une filiation entre le développement du complexe d'Œdipe chez Racine et la succession de ses œuvres littéraires, non seulement quant à leur ordre, mais bien aussi quant à l'essentiel de leurs contenus. Ainsi, pour lui, on classera les œuvres en trois catégories qui expriment successivement :

1. L'attachement œdipien, l'obéissance au principe de plaisir et le sadisme : la transcendance du *ça*.
2. Le triomphe de l'Œdipe.
3. La prise des armes par le surmoi, l'intervention d'une censure efficace et le masochisme : immanence du surmoi.

L'absence du Père dans les premières pièces (*Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*) permet à Mauron de les

6. Ch. Mauron, *l'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap, Orphys, 1957.

7. L. Goldmann, *le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.

classer dans la première catégorie. *Mithridate*, dans la deuxième, joue le rôle de *point tournant* et *Phèdre* appartiendra à la troisième où se manifeste le rôle important du père, Thésée. Mauron nous propose donc ce schéma : Sadisme-triomphe de l'Œdipe-Masochisme. Tel aurait été le développement psychique de l'individu Racine, telle aussi serait l'inspiration profonde transmise à son œuvre. Examinons maintenant ce que Goldmann nous dit de cette même évolution. Dans son analyse, les pièces de Racine sont également réparties en trois groupes au centre desquels *Mithridate* joue le même rôle de *point tournant* :

1. Refus de vivre dans le monde (*Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*).
2. Acceptation d'une vie intramondaine (*Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigénie*).
3. Héros tragique, intériorisation de la Norme, de la transcendance de Dieu (*Phèdre*).

Dans le premier groupe la norme (Hector-Astyanax, Dieu, Rome) est totalement transcendante par rapport au héros tragique. Nous reviendrons plus loin sur le groupe 2 et particulièrement sur *Mithridate*.

Avec *Phèdre*, le Dieu qui avait été noyé dans l'immanence (*Mithridate*) revient dans toute sa grandeur, non plus comme transcendance absolue (à la manière des premières tragédies) mais à l'occasion d'une modification de la conception de l'homme qui se trouve dès lors investi d'une valeur qui le rend à lui-même transcendant. « La transcendance s'intériorise et se naturalise à la fois. »⁸

Il serait évidemment trop long de reprendre en détail tout le travail comparatif entre ces deux études, aussi devons-nous nous contenter de cette présentation sommaire du schème de développement que Mauron et Goldmann ont élaboré et qui présente par ailleurs l'avantage de mettre plus clairement en évidence leurs homologues structurales.

Dans la première catégorie, qui recouvre les mêmes pièces chez les deux auteurs, on constate un refus, un retrait par rapport à ce qui est « de bon ton », retrait

8. R. Schaerer, *l'Homme antique*, Paris, Payot, 1958, p. 400.

qui se manifeste par la transcendance du *ça* chez Mauron et par le refus du Monde chez Goldmann. Structuralement il s'agit dans les deux cas d'un rapport de transcendance absolu (*Ça*, Dieu ou Rome). C'est le seul niveau de cette structure qui doit ici nous retenir.

Dans la deuxième catégorie, où le compromis avec le « bon ton » est accepté, l'*Cédipe* triomphe en se soumettant à l'approbation du Père, et chez Goldmann « l'espoir immanent et intramondain » caractérise l'optimisme de Racine dans *Mithridate* ⁹.

Enfin le troisième groupe met en scène chez Mauron l'intervention efficace de la censure au niveau de la structure psychique de Phèdre, ce qui correspond au caractère proprement tragique de ce personnage dont Goldmann dit : « Le héros racinien [entendez Phèdre] ne pose jamais le problème du sacrifice de la passion à la raison, mais seulement celui de la possibilité de sauver l'homme entier en réunissant les contraires, la passion individuelle aussi bien que le devoir social. »¹⁰

Nous voyons donc que, partis de prémisses fort éloignées en apparence, Mauron et Goldmann en sont venus à mettre au jour un même type de structuration et une homologie de structures dans l'œuvre de Racine. Nous pouvons encore nous en rendre compte en prenant le cas particulier de *Mithridate* qui, on s'en souvient, joue dans les deux analyses le même rôle de point tournant, c'est-à-dire qu'une certaine orientation aurait été prise par Racine dans la création de ses premières œuvres et que *Mithridate*, caractérisé par une manière nouvelle de poser le problème,

9. Nous avons évidemment négligé dans cette étude l'essentiel de l'analyse de Goldmann, qui consiste à voir que le drame racinien reflète le développement du groupe janséniste (qui appartient à la Noblesse de Robe française du xvii^e siècle), groupe auquel Racine était profondément lié par sa naissance, sa famille et une partie de ses affinités. L'optimisme dont il est question à propos de *Mithridate* se rapporte à l'époque où le groupe janséniste espérait qu'un *modus vivendi* pourrait être trouvé dans la querelle qu'il menait avec l'Eglise catholique. On sait que cet espoir fut déçu (comme l'atteste chez Racine le passage de *Mithridate* à *Phèdre*) et que la querelle se termina dramatiquement.

10. L. Goldmann, *op. cit.*, p. 352.

introduirait à son tour le développement d'une nouvelle problématique présente particulièrement dans *Phèdre*.

Pour Goldmann, Racine exprime dans cette pièce « l'existence d'un accord profond et efficace à travers tous les obstacles contingents et de surface entre l'homme et le monde en tant que devenir historique ». *Mithridate* représente donc pour lui « le sommet de l'espoir immanent et intramondain ». Mais il note que cet optimisme n'a aucune attache avec un rationalisme quelconque et qu'il faut plutôt y chercher les ferments d'une pensée dialectique. Cette distinction nous aide à voir dans cette phase du développement de l'œuvre de Racine un « moment » particulier d'un ensemble structuré dialectiquement. Examinons maintenant cette pièce dans le système explicatif de Mauron.

La première caractéristique que nous avons déjà relevée, c'est que *Mithridate* est le pivot psychologique dans le développement exposé par Mauron. On y constate 1° *l'inversion des agressivités*: mort ou absent dans les premières tragédies, le père réapparaît dans *Mithridate* et à partir de cette pièce, c'est de lui que viendra la menace, c'est lui qui détiendra le droit de vie ou de mort; 2° *la présence de l'inceste*: Mithridate est un Œdipe triomphant puisque Xipharès épouse avec la bénédiction de son père la femme de ce dernier; 3° *l'identification de la mère et de la sœur*: ces deux personnages féminins qui partout ailleurs sont opposés l'un à l'autre, dans *Mithridate* sont fondus dans la même personne: Monime.

Interprétons ces indications données par Mauron à l'appui de sa thèse. L'observation n° 1 nous confirme le rôle de point tournant qui est assigné à *Mithridate* par notre auteur. En langage psychanalytique le retour du père signifie que le complexe de castration est apparu après l'Œdipe, mais la situation n'est pas encore renversée dans *Mithridate*, puisqu'au contraire (observation n° 2) l'inceste œdipien s'y étale avec une unique impunité. Il s'agit donc d'une situation d'équilibre précédant un renversement. Il est intéressant de rapprocher ce tour de force qui consiste pour Xipharès à obtenir à la fois la femme de son père et la bénédiction de celui-ci, de cet autre exploit que

relève Goldmann à propos de la même pièce *Mithridate* : réunir les contraires, la passion individuelle aussi bien que le devoir social.

Le troisième point relevé par Mauron, l'incarnation par un seul personnage de caractères différenciés ailleurs, n'échappe pas non plus à l'analyse de Goldmann. Mauron remarque que la mère et la sœur, personnages toujours en lutte, sont ici fondues dans une même personne, Monime. On peut ajouter que cette fusion s'étend aux personnages de *Mithridate* et de Xipharès puisqu'il n'y aura pas conflit entre eux et qu'ils s'uniront, si on peut dire, en Monime. Ainsi, au niveau psychologique, le Moi, le Ça et le surmoi sont-ils inextricablement mélangés, ce qui conduit essentiellement à l'élimination du surmoi comme censure. Il est intéressant de voir que sur ce point Goldmann remarque : « À la place de la triade : héros, monde et dieux, nous trouvons dans *Mithridate* trois héros d'égale importance : *Mithridate*, *Monime* et *Xipharès* qui ne s'opposent pas mais constituent ensemble le monde de la pièce ; quant aux dieux, ils sont absorbés dans l'immanence. »¹¹ On constate donc dans les deux interprétations un accord sur un phénomène unique dans les tragédies de Racine : la fusion de personnages généralement opposés, en des personnages indifférenciés.

Il ressort de cette comparaison partielle mais menée sur trois points essentiels des analyses de Mauron et de Goldmann que non seulement le rôle de l'explication de *Mithridate* est analogue dans l'économie des deux ouvrages, mais les structures internes de ces deux explications sont parfaitement homologues.

*
* *
*

Si maintenant nous reprenons le développement théorique que nous avons interrompu pour donner cet exemple, la question qu'il faut aborder reste celle du mode d'insertion des structures psychiques dans la totalité sociale.

11. L. Goldmann, *op. cit.*, p. 396.

Cette entreprise, opposée à celle de Freud dans ses ouvrages dits sociologiques, doit mettre clairement en évidence le rôle du groupe. Encore une fois nous insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une *pression* que le groupe exercerait sur l'individu, mais de la condition même de ce dernier qui ne peut être comprise qu'à travers le ou les groupes auxquels il appartient. Nous avons assez insisté sur le fondement psychologique de ce fait en montrant que la collectivité était présente jusque dans la structure psychique de l'individu.

Par conséquent une analyse de type psychanalytique ne devrait pas donner des résultats incompatibles avec une analyse structuraliste génétique, puisque les éléments qu'elle met en jeu sont ceux-là mêmes à partir desquels la constitution sociale de l'individu apparaît clairement au sociologue. Cette unité du matériau devient perceptible grâce à l'homologie des structures psychologiques et sociologiques telle que nous avons essayé de la dégager rapidement à propos de Racine, quels que puissent être par ailleurs les systèmes d'opposition à travers lesquels il faudra restaurer l'homologie.

Ainsi la question du sujet de la pensée trouve une nouvelle raison d'être tranchée en faveur du groupe. En effet une étude psychanalytique pourra — à la limite et dans le meilleur des cas — dégager la structure de l'œuvre considérée puisqu'elle aura étudié la genèse collective à travers l'univers imaginaire personnel de l'individu, mais elle ne pourra ni comprendre cette genèse, — étant enfermée dans la causalité infantile — ni, ce qui est corrélatif, montrer pourquoi cette œuvre ne pouvait éclore que dans un milieu social donné, et de ce fait elle ne pourra pas fournir tous les éléments qui permettent de comprendre comment l'œuvre s'insère dans la vie du groupe. Pour nous, les grands génies apparaîtront comme des individus dont la structure psychique est particulièrement apte à exprimer la structure de pensée de la collectivité à laquelle ils appartiennent, de telle manière que les éléments constitutifs de la « vision du monde » de ces groupes se trouvent en quelque sorte amplifiés par les résonances

qu'ils éveillent chez les créateurs. On ne peut en effet pas nier l'existence de caractères individuels, héréditaires ou acquis, qui favorisent ou au contraire rendent plus instable l'assimilation par l'individu des normes du groupe ; mais dans le cas des grands créateurs on a précisément un accord préalable entre ces niveaux.

JACQUES LEENHARDT