

Sur la liste des écrits de Freud, qui comprend plus de deux cent titres, c'est à peine (puisqu'il faut y compter au moins une allocution) si l'on peut trouver treize textes dont Freud n'a pas assuré ou prévu lui-même la publication. Les plus connus de ces textes sont l'*Esquisse* de 1895, le Protocole de l'*Homme aux rats* de 1907-1908, et la *Tête de Méduse* de 1922. On devine qu'il faudrait, dans chaque cas, une étude spécifique des conditions ou des raisons qui ont empêché la publication du texte. — Un de ces manuscrits je propose avec une histoire éditoriale bien particulière — à laquelle, aussi bien qu'aux motifs évoqués plus loin par Ph. Lacoue-Labarthe, il doit être publié ici pour la première fois en français.

Ce manuscrit fut donné par Freud — à une date indéterminée — à Max Graf, historien et théoricien de la musique qui fit longtemps partie du cercle des amis et des disciples de Freud. Graf a publié ce texte pour la première fois en 1942, traduit en anglais par H. A. Bunker, dans le *Psychoanalysis Quarterly*, vol. XI, n° 4 (*Psychopathic characters on the stage*, p. 459-464 ; avec l'*Homme aux rats* et le *Memorandum sur la méthode électrique des névrosés de guerre* de 1920, c'est le seul texte de Freud dont l'édition originale ait eu lieu en anglais). Le texte était alors précédé d'un fac-similé de la première page du manuscrit de Freud — et suivi d'un article de Max Graf, *Reminiscences of Professor Sigmund Freud*. Cet article relate les souvenirs personnels de Graf sur Freud, mais donne fort peu d'indications sur les *Personnages psychopathiques*. On ne sait, en particulier, pour quel motif Freud en fit présent à Graf (ce dernier lui avait soumis un texte sur « le Vaisseau fantôme » — que Freud avait gardé pour le publier dans la série des *Schriften zur angewandten Seelenkunde* ouverte en 1907 par l'étude sur *Grading* — Richard Wagner im *fliegenden Holländer*, Wien, F. Deuticke, 1911 : le texte de Freud devait-il amortir cette dette ? mais qui, dans l'affaire, était débiteur ?).

Graf date la rédaction du texte de 1904 — ce qui est une erreur manifeste, ainsi que l'on voit déjà constaté les éditeurs allemands, puisque la pièce de H. Bahr mentionnée dans ce texte n'a été mise à la scène qu'en 1905, et publiée en 1906. Il date donc de 1905 — année du *Witz* et des *Trois essais* — ou de 1906 — année de rédaction de la « *Grading* » (Jones le date du début de 1906). Selon Graf, les caractéristiques du manuscrit (absence de ratures et d'inter interruptions appréciables dans la rédaction) indiquent un *scénario* écrit d'un seul jet. — E. Jones mentionne ce texte en trois endroits de *La Vie et Pensées de Freud* (II, 1<sup>re</sup> partie, chap. 2, 2<sup>e</sup> partie, ch. 14 et III, 2<sup>e</sup> partie, chap. 16). A la première mention, Jones écrit : « Apparemment pour se divertir, car il ne le publia jamais, il écrivit un court essai, rempli d'idées nouvelles... » ; à la seconde, après avoir signalé le don à Graf : « Les précédentes productions d'un génie se répandant à profusion comme l'eau jaillit d'une fontaine. Freud ne parla jamais de cet article et en oublia l'existence. » ...

La version anglaise figure au vol. VII de la Standard Edition (p. 303-310). L'original allemand a paru en 1962 (*Neue Rundschau*, vol. 73, p. 53-57) avant de figurer dans le vol. X (*Bildende Kunst und Literatur* 1970, p. 161-168) de la Studienausgabe (éd. Fischer, Francfort). Il ne se trouve pas dans les *Gesammelte Werke* du même éditeur.

Nous avons traduit le texte allemand de la Studienausgabe, qui comporte, par rapport au manuscrit, quelques amendements jugés nécessaires par les éditeurs. Ils apparaissent entre crochets droits — ainsi que les notes dues aux mêmes éditeurs. Nous remercions les éditions Fischer de nous avoir autorisés à publier cette traduction.

## Sigmund Freud

### *Personnages psychopathiques sur la scène* \*1

Si comme on l'admet depuis Aristote le but du spectacle théâtral < *Schauspiel* > est d'éveiller « terreur et pitié », d'entraîner une « purification des affects », il est possible de décrire d'une manière un peu plus précise cette visée en disant qu'il s'agit de laisser jaillir de notre vie affective des sources de plaisir ou de jouissance<sup>2</sup> — [tout] comme dans le comique, le *Witz*, etc., il en jaillit du travail de notre intelligence, lequel [en dehors de cela] a rendu bon nombre de telles sources inaccessibles<sup>3</sup>. C'est assuré-

\* © S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M.

1. Bien que le terme *psychopathique* ne soit pas d'usage en français, la transcription de l'allemand nous a paru ici préférable aussi bien à l'emploi de *psychopathologique*, qui ne devrait pouvoir qualifier qu'un discours sur la « psychopathie » (on trouve par ailleurs « psychopathologique » plus loin dans le texte), qu'à celui de *psychopathe*, lequel, dans son usage courant, connote une entité nosographique déterminée de la psychiatrie. (La traductrice du troisième vol. de l'ouvrage cité de Jones, L. Flournoy, ainsi que Sarah Kofman (*L'Enfance de l'art*) Oscar Mannoni (*Clefs pour l'imagination*), et J.-F. Lyotard (préface à *L'Ordre caché de l'art* de A. Ehrenzweig) ont aussi employé à propos de ce titre le terme *psychopathe*).

2. *Last oder Genuss* : 1. *Last* = plaisir chez Freud, cf. *Lastprinzip* ; 2. *Last* en allemand désigne aussi bien le plaisir comme satisfaction que comme « goût à » quelque chose, et donc envie, tendance agréable à. La formule *Last oder Genuss* serait aussi bien rendue par « agrément ou jouissance ».

3. On remarquera aussi bien le parallèle que la dissymétrie de cette comparaison — qui provient évidemment de la rédaction contemporaine de l'ouvrage sur le *Witz*. D'une part, en effet, le théâtre comique ou le comique comme spectacle n'intervient pas ici (alors que l'appellation générale de *Schauspiel* pourrait le laisser attendre en tant

ment le *libre-cours* < das *Austoben* > de nos propres affects qu'il faut ici mettre au premier plan, et la jouissance qui en résulte correspond d'une part à l'allègement que provoque une décharge < *Abhub* > massive et d'autre part à l'excitation sexuelle qui probablement l'accompagne, laquelle, on peut l'admettre, échoit comme bénéfice supplémentaire < *Nebengewinn* > lors de chaque éveil des affects et procure à l'homme le sentiment tant désiré < *gewinnsch* > de la surtension < *Höberspannung* > de son niveau psychique. Participer en spectateur au spectacle théâtral < *Schauspiel* > 6 offre à l'adulte la même chose que le jeu < *Spiel* > à l'enfant, par lequel celui-ci trouve à satisfaire son espoir tâtonnant de s'égalier à l'adulte. Le spectateur vit < *erlebt* > trop peu, il se sent comme le « Misero, auquel rien de grand ne peut arriver », il y a longtemps qu'il a dû étouffer, ou plutôt déplacer l'ambition qu'il nourrissait pour son moi de se tenir au centre des rouages du monde, il veut sentir, agir, façonner toutes choses à sa guise, bref il veut être un héros, et c'est ce dont les poètes dramatiques lui donnent la possibilité en autorisant son identification à un héros. En même temps, ils lui épargnent quelque chose, car le spectateur sait bien qu'une telle actualisation héroïque de sa personne est impossible sans douleurs ni souffrances, sans de lourdes appréhensions qui suppriment quasiment la jouissance ; il sait aussi qu'il n'a qu'une vie et qu'il risque de succomber dans cet *unique* combat contre les résistances. C'est pourquoi sa jouissance présuppose l'illusion, c'est-à-dire l'atténuation de la souffrance par

qu'espèce) — pas plus que les références au théâtre comique n'occupent de place (excepté le *Falsch* de Shakespeare) dans le chapitre du *Witz* consacré au comique. D'autre part, si le « travail de l'intelligence » est ici désigné comme agent de refoulement, cette fonction ne trouve pas expressément son pendant dans la « vie affective ». — En réservant l'examen du statut du « travail de l'intelligence » en général chez Freud, on peut du moins poser, pour le moment, que le *théâtre* chez lui est à peu près exclusivement celui de la tragédie.

4. Nous respectons ici la traduction habituelle, pour les textes de Freud, de *Wunsch* par « désir ». On sait que ce mot désigne plus exactement le souhait.

5. L'accroissement de la tension — lié à la théorie du *plaisir préliminaire*, qui apparaît au dernier alinéa de ce texte — est un motif qui survient en même temps (1905) dans les *Trois essais* (III, 1) et dans *Le Witz* (B, 3 et 4). Dans les deux textes, il s'agit de l'augmentation de l'excitation ou de l'énergie accumulée nécessaire au plaisir de la décharge ou « plaisir terminal ». Dans *Le Witz*, cependant, ce motif se combine avec celui — qui semble au départ en être l'équivalent — de la *prime de séduction* esthétique, qui réapparaît en 1907 dans *la Création littéraire et le rêve éveillé*. Ce motif, sans doute profondément lié à celui du masochisme, pose un triple problème : 1. celui de sa naissance dans un régime intermédiaire — celui du *Witz* — entre esthétique et théorie du psychisme ; 2. dans la théorie du plaisir sexuel, celui d'un plaisir spécifique — ayant un « mécanisme » propre — lié au retardement de la décharge ; 3. celui d'un apparent retournement de cette situation dans la « prime de séduction esthétique », *plaisir préparatoire qui évite des tensions insupportables*. — Configuration complexe laquelle, on le voit, notre texte demande d'ajouter une « surtension » visée pour elle-même.

6. Ecrit de cette manière, littéralement : le « jeu-de-la-vue ».

la certitude, premierement que c'est un autre qui agit là sur la scène et qui souffre, deuxièmement que ce n'est malgré tout qu'un jeu d'où ne peut survenir aucune atteinte à sa sécurité personnelle. Dans de telles conditions, il peut jouir de lui-même comme d'un « Grand », se livrer sans crainte à des impulsions < *Regungen* > réprimées (comme le besoin de liberté du point de vue religieux, politique, social et sexuel) et se donner libre cours, en toutes directions, dans ces grandes scènes de la vie représentée < *dargestellte* > qui sont à l'écart de la vie même.

Mais ce sont là des conditions de la jouissance qui sont communes à d'autres formes de la littérature < *Dichtung* >. Le lyrisme sert avant tout au libre-cours d'émotions < *Empfindungen* > intenses et multiples (comme jadis la danse), l'épopée doit principalement permettre qu'on jouisse des triomphes de la grande personnalité héroïque. Mais le drame < *Drama* >, quant à lui, doit descendre plus profondément dans les possibilités affectives, il doit encore transformer en jouissance l'attente du malheur, par où s'explique que ce soit bien davantage sur le fond d'une satisfaction masochiste qu'il exhibe le héros en lutte. C'est précisément par cette relation à la souffrance et au malheur qu'on pourrait caractériser le drame, qu'il s'agisse, comme dans le genre dramatique proprement dit < *Schauspiel* > 7, de n'éveiller que le *son* pour l'apaiser ensuite, ou qu'il s'agisse, comme dans la tragédie, d'accomplir la souffrance. La genèse du drame à partir des sacrifices (bouc et bouc émissaire) liés au culte des dieux ne peut pas être sans rapport avec ce sens du drame 8 : le drame apaise en quelque sorte un début de révolte contre l'ordre divin du monde qui a établi la souffrance. Les héros sont d'abord des rebelles dressés contre dieu ou contre quelque chose de divin, et c'est du sentiment de détresse qu'éprouve le faible en face de la violence divine qu'il faut tirer plaisir, par satisfaction masochiste, mais aussi par la jouissance directe de la personnalité dont on accente quand même la grandeur. Il s'agit là de la disposition prométhéenne de l'homme, à quoi se mêle cependant une petite complaisance à se laisser tout de même apaiser temporairement par une satisfaction momentanée.

Le thème du drame consiste donc dans toutes sortes de souffrances à partir desquelles le drame promet de procurer du plaisir à l'auditeur. D'où il résulte, comme première condition de la forme artistique, que le drame ne fasse pas souffrir l'auditeur, qu'il sache compenser, par les satisfactions

7. *Schauspiel* devient ici, en opposition à *Tragödie*, une espèce du genre *Drama*, qui désigne donc toutes les productions théâtrales non comiques. Le français n'a qu'un terme, et c'est pourquoi nous ajoutons ici « proprement dit ». (Mais cet usage de *Schauspiel* est rare en allemand ; le mot sert plutôt, comme au début de ce texte, de terme générique). Dans tous les autres cas, « drame » traduit ici *Drama*.

8. [Le thème du héros dans la tragédie grecque est discuté par Freud dans *Totem et tabou* (1912-1913), chap. IV, § 7.]



susceptible d'être l'objet du drame, mais c'est aussi en lui que le poète ne fera pas seulement naître la *naissance* de la libération, mais encore la *résistance*.

Le premier de ces drames modernes est *Hamlet*<sup>11</sup>. Il traite le thème suivant : comment, du fait de la nature particulière de la tâche qui lui incombe, un homme jusque-là normal devient un névrosé, en qui une impulsion jusque-là heureusement refoulée cherche à se faire valoir. *Hamlet* se signale par trois caractères qui, pour notre question, paraissent importants : 1. Le héros n'est pas psychopathique, mais le devient seulement dans l'action qui nous occupe. 2. L'impulsion refoulée est de celles qui, chez nous tous, sont refoulées de la même manière, dont le refoulement appartient aux assises mêmes de notre développement personnel, alors que la situation, précisément, ébranle ce refoulement. Ces deux conditions font qu'il nous est facile de nous retrouver dans le héros ; nous sommes susceptibles de connaître le même conflit, car « qui ne perd pas l'esprit < *Verstand* > dans certaines circonstances, c'est qu'il n'en a aucun à perdre<sup>12</sup> ». 3. Mais les conditions de la forme artistique semblent faire que l'impulsion qui s'efforce vers la conscience, autant elle est reconnaissable avec certitude, autant elle se laisse peu nommer en termes clairs, en sorte que c'est avec une attention détournée que s'accomplit à nouveau le processus dans l'auditeur, qui est pris par les sentiments au lieu de se rendre compte. Par là, c'est certain, une part de la résistance est épargnée, comme on le voit dans le travail analytique, où, par suite de l'affaiblissement de la résistance, les rejets du refoulé accèdent à la conscience, qui se refuse néanmoins au refoulé lui-même. Et pourtant le conflit dans *Hamlet* est si caché que j'ai d'abord dû le conjecturer<sup>13</sup>.

Il est possible que par suite de l'observation de ces trois conditions, il y ait tout autant d'autres figures psychopathiques aussi inutilisables pour la scène qu'elles le sont pour la vie. Car pour nous le névrosé malade est un homme dans le conflit duquel nous ne pouvons rien discerner quand il rapporte tout fait avec lui. A l'inverse, lorsque nous connaissons ce conflit,

11. [On trouve, dans la *Traumdeutung* (1900), ch. V, (IV, 2), le premier examen publié par Freud du problème d'*Hamlet*.] — Quant à *Hamlet* en général chez Freud, on pourra se reporter à J. Starobinski, *Hamlet et Freud*, en préface à la traduction française de E. Jones, *Hamlet et Étaipe* (trad. A. M. le Gall, Gallimard, 1967).

12. *Fliess*, *Emilia Galotti*, IV, 7.1

13. Allusion probable aux hypothèses risquées soumises à Fliess en 1897, avant l'étyage et la fixation de l'interprétation « œdipienne » qu'atteste le célèbre texte de la *Traumdeutung*. Cf. sur ce point Starobinski (*op. cit.*, p. X sq.). Starobinski fait aussi remarquer, en se référant à un autre texte de 1905 — c'est-à-dire contemporain de celui-ci (*Ueber Psychotherapie*) — que pour Freud « *Hamlet*, paradigme de la névrose, est de surcroît celui qui cache exemplairement son secret » (*ibid.* p. XXXI).

nous oublions qu'il s'agit d'un malade, tout comme lui-même lorsqu'il en prend connaissance cause de l'être. La tâche du poète serait donc de nous transporter < *versetzen* > dans cette même maladie, ce qui se fait au mieux lorsque nous en parcourons avec lui le développement. C'est en particulier ce qui sera nécessaire là où chez nous le refoulement n'existe pas déjà et doit donc d'abord être installé —, ce qui représente un pas franchi au-delà de *Hamlet* dans l'utilisation de la névrose à la scène. Car là où nous nous heurons à une névrose achevée et qui nous est étrangère, c'est au médecin, dans la vie, que nous ferons appel, et nous n'en tiendrons pas la figure pour capable d'accéder à la scène.

C'est ce défaut que semble présenter la pièce de Bahr, *Les Autres*<sup>14</sup> — outre cet autre qui réside dans le problème posé par l'impossibilité où nous sommes de nous reconnaître par sympathie < *nachfühlen* > du privilège accordé à l'un des personnages de satisfaire entièrement la jeune fille. Son cas ne peut donc pas devenir le nôtre. Et cela sans compter encore ce troisième [défaut] qui tient à ce qu'il ne reste rien à deviner et que s'éveille en nous l'entière résistance à ce conditionnement de l'amour dont nous ne voulons pas. — La condition de l'attention détournée paraît être la plus importante des conditions formelles qui entrent ici en ligne de compte.

De manière générale, on pourra dire à peu près que la labilité névrotique du public et l'art, avec lequel le poète évite les résistances par l'octroi de plaisir préliminaire < *Vorlust* > sont seuls à pouvoir déterminer les limites de l'utilisation de caractères anormaux<sup>15</sup>.

(Traduction et notes de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Présentée au sein du Groupe de recherches sur les théories du signe et du texte (Strasbourg) à l'occasion d'un travail collectif sur « Freud et la littérature », cette traduction est une pièce d'un dossier en cours d'élaboration et qui outre quelques inédits de Freud comprendra des textes de Rank, Reik, Abraham, etc.)

14. [Cette pièce de Hermann Bahr, romancier et dramaturge autrichien (1863-1934) a été représentée pour la première fois à la fin de 1905. L'action tourne autour de la double personnalité de l'héroïne qui ne parvient pas, malgré tous ses efforts, à se libérer de sa sujétion, qui repose sur l'attirance physique, à l'égard d'un homme qui la tient en son pouvoir.] — Bahr, qui fut un temps chef de file de l'avant-garde littéraire à Vienne, a été invité aux soirées du cercle de Freud.

15. Il faut, pour cette dernière occurrence au moins, rappeler que *Charakter* peut avoir en allemand aussi bien le sens moderne de « caractère » que son sens du XVIII<sup>e</sup> siècle : personnage de théâtre, et que Freud a utilisé dans son texte les deux acceptions — ou divers mélanges des deux. Dans le titre de l'article, cependant, « personnages » traduit *Personen*.