

possibles en la circonstance, la compassion⁹ qu'il suscite — règles contre lesquelles les poètes modernes pèchent d'une manière particulièrement fréquente.

Toutefois cette souffrance se limite très vite à la souffrance *de l'âme*, car nul ne veut souffrir *dans son corps* s'il sait combien le sentiment du corps, ainsi altéré, a tôt fait de mettre un terme à toute jouissance de l'âme. Le malade n'a qu'un désir : recouvrer la santé, quitter son état — le médecin doit venir, le médicament doit faire cesser l'inhibition du jeu de l'imagination <Phantasie> par lequel nous sommes habitués à créer nous-mêmes de la jouissance à partir de nos souffrances. Lorsque le spectateur se transporte <sich versetzt> dans le malade physique, il ne retrouve rien en lui de sa jouissance et de sa capacité de rendement psychique. C'est pourquoi le malade physique n'est possible sur la scène que comme rôle accessoire, non comme héros — dans la mesure toutefois où il ne s'agit pas de certains aspects psychiques de la maladie qui permettent le travail psychique, par exemple l'abandon du malade dans *Philoctète* ou son désespoir dans les pièces à phtisiques.

Mais c'est essentiellement dans leur liaison aux circonstances où elles se produisent que l'homme connaît les souffrances de l'âme. Pour cette raison, le drame a besoin d'une action d'où surgissent de telles souffrances, et c'est en introduisant à cette action qu'il commence. L'exception n'est qu'apparente lorsque dans certaines pièces comme *Ajax*, *Philoctète*, on livre des souffrances de l'âme qui sont déjà parvenues à terme : la connaissance préalable du sujet dans le drame grec fait que le rideau se lève toujours pour ainsi dire au milieu de la pièce. Mais il est facile de faire une présentation exhaustive des conditions de cette action : ce doit être une action conflictuelle, elle doit renfermer contention du vouloir et résistance. La première et la plus grandiose exécution de cette condition a eu lieu dans le combat contre le divin. On a déjà dit de cette tragédie que c'est une tragédie de la révolte, cependant que poète et auditeurs prennent parti pour les rebelles. Par la suite, moins on accorde confiance au divin, plus l'emporte l'ordre *humain*, auquel un discernement toujours croissant attribue la responsabilité des souffrances. En sorte que le combat qui succède au précédent est celui du héros contre la communauté humaine, sociale — la *tragédie bourgeoise*. Un autre type d'exécution consiste dans le combat des hommes entre eux-mêmes, la *tragédie de caractères*, qui a pour elle tout le pouvoir stimulant de l'agon [ἀγών, conflit] lequel retire tout son bénéfice de se jouer entre des individus supérieurs libérés des limitations des institutions humaines et qui à vrai dire doit comporter plus d'un héros. Naturellement des combinai-

9. *Mitleiden* : formé sur *Leiden* (que nous devons rendre par « souffrance ») et traduisant très précisément le grec « sympathie ».

sons de l'un et l'autre cas — le combat du héros contre des institutions incarnées par de puissants caractères — sont admises sans difficulté. Ce qui manque à la pure tragédie de caractères, c'est la source de jouissance que procure la révolte qui, comme dans les drames royaux des classiques grecs, revient avec tant de relief dans la pièce sociale, chez Ibsen par exemple¹⁰.

Si le drame *religieux*, le drame *de caractères* et le drame *social* se distinguent essentiellement par l'arène où se déroule l'action d'où surgit la souffrance, nous suivons maintenant le drame dans une arène plus vaste, où il devient tout entier drame *psychologique*. C'est dans l'âme du héros lui-même que se livre un combat générateur de souffrance entre des impulsions différentes, combat qui ne doit pas trouver son terme dans la disparition du héros, mais dans celle d'une impulsion, et par conséquent dans un renoncement. Toute association de cette condition aux précédentes — et donc à celle du drame social et du drame de caractères — est naturellement possible, pour autant que l'institution suscite précisément ce conflit intérieur. C'est ici qu'il y a place pour les tragédies d'amour, dans la mesure où la répression de l'amour par la culture sociale, les institutions humaines — ou le combat, que l'opéra a rendu célèbre, entre « amour et devoir », forme le point de départ de situations conflictuelles aux variations presque infinies. Aussi infinies que les rêveries <Tagtraume> érotiques des humains.

Cependant la série des possibilités s'élargit, et le drame psychologique devient drame psychopathologique, lorsque le conflit n'est plus celui de deux impulsions ayant approximativement le même degré de conscience, mais celui d'une source consciente et d'une source refoulée de la souffrance — conflit duquel, par notre participation, nous devons tirer plaisir. La condition de la jouissance est ici que le spectateur soit aussi un névrosé. Car seul un névrosé, au lieu d'une pure aversion, pourra trouver du plaisir dans la mise au jour et la reconnaissance pour ainsi dire consciente de l'impulsion refoulée. Chez le non-névrosé, cela ne peut que pousser à l'aversion et susciter la disposition à répéter l'acte du refoulement, parce que chez lui le refoulement a réussi — et que, vis-à-vis de l'impulsion refoulée, l'équilibre est entièrement maintenu par la dépense d'un refoulement qui a eu lieu une fois pour toutes. Chez le névrosé au contraire le refoulement est tenu en échec, il est labile, et il a sans cesse besoin d'une nouvelle dépense qui lui sera épargnée par la reconnaissance. Il n'y a qu'en lui que se livre un combat

10. Dans *Quelques types de caractères dégagés par la psychanalyse* (en français la « Essais de psychanalyse appliquée »), la deuxième étude, *Ceux qui échouent devant le succès*, comporte l'analyse du drame d'Ibsen *Rosmersholm* ; son interprétation œdipienne s'accompagne en particulier de remarques sur la nécessité de cacher au spectateur le motif profond de la pièce. — Avec cette analyse, elle-même précédée de celle de *Macbeth* comme développement de la maladie psychique, ce texte de 1916 apparaît comme un rejeton direct de celui de 1906.