

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

Le premier de ces drames modernes est *Hamlet*¹¹. 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 perdre¹² ». 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 conjecturer¹³.

Il est possible que par suite de l'inobservation 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 l'apporte 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 rapporter à J. Starobinski, *Hamlet et Freud*, en préface à la traduction française de E. Jones, *Hamlet et Œdipe* (trad. A. M. le Gall, Gallimard, 1967).

12. [Lessing, *Emilia Galotti*, IV, 7.]

13. Allusion probable aux hypothèses risquées soumises à Fliess en 1897, avant l'étayage 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 cesse 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 heurtons 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*¹⁴ — outre cet autre qui réside dans le problème posé par l'impossibilité où nous sommes de nous convaincre par sympathie <nachführend> 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 anormaux¹⁵.

(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^e 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*.