

Sophocle aujourd'hui...

Christian CENTNER

Ecole de psychanalyse Sigmund Freud

Introduction

Je n'aurais pas eu l'audace de choisir pour titre de mon exposé « Sophocle aujourd'hui », si un passage de *L'interprétation des rêves* ne m'était revenu en mémoire au moment où je me demandais comment répondre à l'invitation qui m'était faite d'intervenir dans ce colloque intitulé « *Que reste-t-il de l'Œdipe ?* ».

Le passage dont il s'agit est la première mention de la légende d'Œdipe dans *L'interprétation des rêves* et, si l'on ne tient pas compte de la correspondance avec Fliess, c'est la première mention de l'Œdipe dans toute l'œuvre de Freud. Il m'a paru significatif que Freud y parle plus abondamment de la tragédie *Œdipe-Roi* de Sophocle que du mythe d'Œdipe et que son propos se poursuive dans un long commentaire de l'*Hamlet* de Shakespeare. A relire ces quelques pages, il se confirme que Freud y pose les jalons d'un important rapprochement entre la psychanalyse et le genre théâtral de la tragédie, rapprochement qui ne sera pas démenti par la suite. Freud fait tout d'abord observer que le déroulement de l'*Œdipe-Roi* est comparable à celui d'une psychanalyse ; il montre ensuite que les désirs inconscients, qu'il s'efforce de débusquer aux sources du rêve, se trouvent également à la racine de la tragédie de Sophocle. Lacan a donné suite à ces avancées de Freud. Loin de revenir sur l'idée d'un tel rapprochement, il l'accentuera avec force : « plus originellement encore que par son lien au complexe d'Œdipe, la tragédie est à la racine de notre expérience, comme en témoigne le mot clé, le mot de *catharsis*¹. »

De telles indications prennent tout leur poids lorsque l'on s'interroge sur la portée de la phrase de *Subversion du sujet* où Lacan s'interroge sur l'avenir de l'Œdipe : « L'Œdipe, dit-il, [...] ne saurait tenir indéfiniment l'affiche dans des formes de société où se perd de plus en plus le sens de la tragédie² ».

Il m'a semblé que la question qui nous occupe aujourd'hui – *Que reste-t-il de l'Œdipe ?* – était l'occasion de revenir sur le sens de cette phrase de *Subversion du sujet*. Que signifie que le sens de la tragédie se perde ? Que reste-t-il de l'Œdipe si l'Œdipe ne tient plus l'affiche ? Je m'efforcerai d'approcher ces questions en centrant mon propos sur la relation qui étaye la prophétie de Lacan, à savoir la relation qui lie l'avenir de l'Œdipe à la perte du *sens de la tragédie*. Il s'agira tout d'abord de se demander ce qu'il y a lieu d'entendre ici par la *tragédie*.

1. La tragédie

L'usage commun de la langue désigne du nom de tragédie, un désastre, une catastrophe, une action ou un événement impliquant le malheur, la destruction et la mort. Selon une telle acception, le *sens de la tragédie* est ce qui vient répondre, dans

¹ J. Lacan, Séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, p. 286.

² J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 813.

le domaine du sens, de ce que sont, dans le réel, ces actions et ces événements. Mais les dictionnaires du français indiquent souvent que cette acception courante se fonde sur un sens figuré, et que le mot tragédie désigne, en son sens premier, le genre ou les œuvres théâtrales qui représentent de telles actions ou de tels événements et non ces actions ou ces événements eux-mêmes.

Compte tenu de l'importance des commentaires consacrés aux œuvres tragiques dans la psychanalyse, compte tenu aussi de la mention de l'*Œdipe* dans la phrase de Lacan qui nous occupe ici, il paraît difficile d'admettre que le mot tragédie ne s'y rapporte pas prioritairement à ce qu'il signifie en son sens premier à savoir au genre théâtral. S'il en est ainsi, le *sens de la tragédie* n'est pas simplement le sens des événements tragiques représentés sur scène. Il est avant tout le sens de la représentation elle-même, le sens de l'*artefact* mis en place par le poète tragique. Telle est du moins l'hypothèse que je retiendrai ici. J'ajouterai qu'une phrase extraite du Séminaire *L'éthique de la psychanalyse* permet de soutenir que Lacan usait spécifiquement de l'expression « le *sens de la tragédie* » pour désigner ce qu'il en était selon lui du sens du genre théâtral de la tragédie³.

« Ce que nous avons plus particulièrement avancé concernant le désir, nous permet d'apporter un élément nouveau à la compréhension du sens de la tragédie, et ce par cette voie exemplaire – il y en a certainement plus d'une –, la fonction de la catharsis. *Antigone* nous fait voir en effet le point de visée qui définit le désir⁴. »

La tragédie, en tant que genre théâtral, s'inscrit dans une tradition qui a vu le jour en Grèce ancienne et qui a pris les dimensions d'une véritable institution sociale au V^e siècle avant notre ère. La définition qu'Aristote en a donné dans sa *Poétique* est bien connue : « La tragédie est la représentation (*mimesis*) d'une action (*praxeos*) noble [...] mise en œuvre par les personnages du drame ; et, en représentant la pitié (*eleos*) et la frayeur (*phobos*), elle réalise une épuration (*catharsis*) de ce genre d'émotions⁵ ». |

Les très nombreuses interprétations auxquelles cette définition a donné lieu depuis les temps anciens apparaissent comme autant de tentatives de répondre à la question du sens de la tragédie. Les élaborations que Freud et Lacan ont consacrées à cette question s'inscrivent dans cet ensemble de travaux. Ceux-ci constituent une matière extrêmement vaste et il n'est pas possible de les résumer ici. Les indications qui suivent n'ont pas d'autre objectif que de décrire très sommairement la problématique autour de laquelle Freud et Lacan ont étayé leurs interprétations.

Rappelons que la tragédie est apparue dans le contexte des profondes mutations sociales et politiques qui ont marqué la cité athénienne au VI^e siècle avant notre ère. Cette période est caractérisée par la montée en force des institutions juridiques et démocratiques et la disparition corrélative du régime des familles et des tribus. Tandis que la pensée politique et civique tend à se substituer au discours mythique, l'expression écrite vient prendre le relais de la tradition orale. Les tragédies, qui coordonnent sur scène, musique, chant et jeu des acteurs, participent de ces

Commentaire [CUL] : Notons que la différence entre les deux acceptions du mot tragédie apparaît dès cette définition. Les actions ou les événements que l'on peut dire tragique peuvent susciter de la part de ceux qui les vivent ou qui y assistent de la crainte et de la pitié, en cela sans doute il sont semblables aux événements que la tragédie en tant que genre littéraire met en scène, mais ce qui spécifie l'œuvre tragique c'est de mener ceux qui y assistent en ce point où se produit la purification ou la purgation de ces passions. Notons également que Lacan a longuement discuté de la traduction que mot *catharsis* et qu'il fait état d'une certaine réserve par rapport au terme de purgation qui apporte à la définition d'Aristote une connotation médicale qui ne se justifie peut-être pas. *Catharsis* vient du *catharos* qui signifie pure, et c'est le sens que l'on retrouve dans le façon dont se désignaient les cathares qui, tout hérétiques qu'on ait pu les jugés, ne se définissaient pas moins par rapport à l'idée de la pureté.

³ J. Lacan, « Subversion ... », *op. cit.*, p. 812.

⁴ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 290, nous soulignons.

⁵ Aristote, *Poétique*, (6, 1449, b) cité par M. Revault d'Allones, « Ce que l'homme fait à l'homme, essai sur le mal en politique », Flammarion, Paris, 1995, p. 88

nouvelles formes de littérature écrite. Elles sont représentées au cours des fêtes de Dionysos et tous les citoyens d'Athènes, toutes classes confondues, y assistent. Les tragédies mettent en scène des malédictions et des drames qui ont déchiré des rois et des héros mythiques dans un passé lointain. Ces histoires sont connues des spectateurs qui les ont apprises par la tradition orale et la poésie épique, mais la qualité du texte, le jeu des acteurs et l'artifice de la mise en scène les font revivre sous les yeux des spectateurs. C'est dans cette tension entre le lointain et le proche et dans cette confrontation entre le passé et le présent, que la représentation du drame s'avère capable de faire naître la *catharsis*⁶.

Certains commentateurs se sont attachés à montrer que les tragédies antiques transposaient dans un espace historique ou mythique les difficultés et les conflits qui ont accompagné l'avènement de la culture écrite et de la cité démocratique. La frayeur et la pitié qu'inspirait le destin du héros ranimaient chez les spectateurs les passions occasionnées par ces conflits et les émotions nées de ces passions étaient purifiées dans la *catharsis*. Une telle interprétation du sens de la tragédie est proche de celle que Lacan attribue à Hegel lorsqu'il indique que ce dernier a vu dans l'Antigone de Sophocle l'opposition des discours de l'Etat et de la famille.

Sans nécessairement contredire ce type d'interprétation, d'autres commentateurs font valoir que les actions représentées dans la tragédie ont pour effet de confronter le spectateur avec une dimension proprement tragique inhérente à tout être humain. Il s'agit de « cette puissance de folie et de criminalité », que les grecs appelaient *Atè*, et dont Jean-Pierre Vernant indique qu'elle investit les individus du dedans et qu'elle les constitue.⁷ Pour Myriam Revault d'Allones, « nul mieux que Georges Bataille n'a alors saisi ce sens profond de la tragédie qui révèle depuis les temps pré-politiques, les « possibilités d'accord de l'homme avec la violence » : voilà pourquoi, telle « une fête au TEMPS qui répand l'horreur, la TRAGEDIE figurait au dessus des hommes assemblés les signes de délire et de mort auxquels ils pourraient reconnaître leur vraie nature⁸. » Selon cette approche, le *sens de la tragédie* dépend également de l'effet de la représentation de l'action tragique, mais les passions que cette représentation ranime, et qui sont purifiées dans la *catharsis*, ne proviennent pas seulement des contradictions de la vie sociale mais s'enracinent beaucoup plus radicalement, dans les affects intraitables sur lesquels repose toute forme de socialité. Pour le dire en termes freudiens, il s'agirait plutôt des exigences pulsionnelles et de la violence brutale que tout être humain est amené à refouler ou à réprimer, au moins en partie, avant de prendre place dans la communauté humaine et dans la civilisation.

Les commentaires de Freud et de Lacan vont évidemment dans ce sens. Pour l'un comme pour l'autre les désirs inconscients se trouvent à la racine de la tragédie. Le sens de la tragédie paraît donc indissociable de l'inconscient mais il reste à savoir en quoi l'avenir de l'Œdipe en dépend. Cette nouvelle question va nous conduire à une lecture plus attentive du passage de *L'interprétation des rêves* qui a été cité plus haut.

⁶ Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 206

⁷ J. P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Le Seuil, Paris, 1996, p. 449.

⁸ M. Revault d'Allones, *op. cit.*, p. 95. Et G. Bataille, « L'obélisque », *Œuvres complètes*, t. 1, Paris Gallimard, 1970, p. 507.

2. L'Œdipe aux sources des rêves

L'Œdipe apparaît pour la première fois dans *L'interprétation des rêves*, au chapitre V intitulé *Le matériel et les sources du rêve*. Parvenu à ce point de son travail, Freud a déjà établi la proposition sur laquelle repose toute son étude : le rêve est l'accomplissement déguisé d'un désir refoulé ou, plus simplement, « le rêve est accomplissement de désir ». La question qui se pose alors est de savoir quelles sont les sources du rêve, c'est-à-dire d'où viennent les désirs qui se réalisent dans le rêve, à quelles tendances inhérentes aux conditions de la vie humaine peut-on les rapporter ?

Les rêves typiques prennent ici un intérêt particulier. Ce sont des rêves dont Freud dit que « nous [les] avons presque tous eu de la même manière⁹ » et dont on peut dire qu'ils ont la même signification pour tous. S'ils ont la même signification pour tous, on peut en déduire qu'ils accomplissent des désirs que chacun éprouve, ils sont donc particulièrement représentatifs de ce qui se détermine aux sources du rêve.

Freud aborde un premier groupe de ces rêves typiques : les « rêves de confusion à cause de la nudité ». Il s'agit des rêves où « le rêveur se retrouve nu ou en petite tenue devant un certain nombre de spectateurs ». Les spectateurs sont le plus souvent indifférents, parfois ils semblent même ne pas voir le rêveur déshabillé, mais lui-même éprouve un sentiment de gêne ou de honte. Freud estime que ces rêves réalisent un désir exhibitionniste et que les sentiments de gêne et de honte sont là pour dissimuler au rêveur le désir inconscient de se montrer nu. Mais l'analyse peut aller plus loin. Il apparaît alors que le désir d'être nu s'enracine dans un plaisir infantile d'être nu et que, au-delà du désir d'exhibitionnisme, c'est la nostalgie de l'enfance qui se manifeste dans le rêve, et plus précisément, la nostalgie de cette partie de « notre enfance qui ignorait la honte et qui nous apparaît comme un paradis¹⁰. » « Le paradis, demande alors Freud, est-il lui-même autre chose que la somme des fantasmes de toutes nos enfances¹¹ ? »

L'idée que les désirs qui se réalisent dans les rêves remontent à l'enfance va se retrouver dans l'examen de la seconde catégorie de rêves typiques, ceux qui évoquent la mort de personnes chères. C'est ici que va intervenir Œdipe, la légende d'abord, la tragédie ensuite.

Pour Freud, il n'y a pas de doute que la représentation en rêve de la mort d'une personne chère, pour peu qu'elle soit accompagnée d'un sentiment de tristesse, doit être interprétée comme étant l'accomplissement d'un souhait de mort inconscient. La douleur et la tristesse sont là pour dissimuler au rêveur qu'il s'agit bien de son désir à lui.

Freud pressent que son interprétation lui vaudra l'opposition massive voire la révolte de la plupart de ses lecteurs. Il poursuit donc en alléguant que ce souhait de mort ne manifeste aucun désir que le rêveur pourrait éprouver à l'état de veille mais qu'il est seulement la résurgence, à la faveur du sommeil, d'un désir infantile. L'observation

⁹ S. Freud, « L'interprétation des rêves », Presses universitaires de France, Paris, 1976, p. 210.

¹⁰ S. Freud, *op. cit.*, p. 213.

¹¹ *ibidem*.

des enfants et la pratique de l'analyse avec des adultes lui ont permis de déceler l'existence de tels désirs dans l'enfance. L'enfant, explique-t-il, ressent intensément ses propres désirs et lutte pour les satisfaire. Il ne perçoit pas le mal qu'il y a dans la violence exercée sur autrui pour obtenir satisfaction. Il ne perçoit donc pas le mal qu'il y aurait à éliminer autrui s'il se trouve vis-à-vis de lui en situation de compétition. Freud ajoute que beaucoup d'enfants éprouvent fréquemment des sentiments d'hostilité à l'égard de ces personnes chères que sont généralement les parents et qu'il a pu observer chez de nombreux enfants la coexistence de violents sentiments d'hostilité à l'égard de l'un des parents et de tendresse passionnée à l'égard de l'autre. Une dernière observation permet alors de faire le pas décisif : dans les rêves qui mettent en scène la mort d'un des parents du rêveur, celui des deux parents qui meurt est généralement celui qui est du même sexe que le rêveur. A ce moment, la présence des désirs œdipiens est décelée aux sources du rêve et, en même temps, dans l'inconscient.

Notons que la découverte, telle qu'elle est décrite ici, s'infère entièrement de l'expérience et de l'observation. Elle ne doit donc rien à la légende d'Œdipe et tout indique que Freud n'a eu recours à cette légende que pour tirer parti de son « succès universel » et en déduire le caractère universel de sa découverte. « L'antiquité, dit-il, nous a laissé, pour confirmer cette découverte, une légende dont le succès complet et universel ne peut être compris que si l'on admet l'existence universelle de semblables tendances dans l'âme de l'enfant¹². » Ceci étant, Freud enchaîne en racontant la légende d'Œdipe où ces désirs sont pleinement réalisés.

C'est ici que la liaison qu'il vient d'établir entre les désirs œdipiens et la légende d'Œdipe va se redoubler d'une autre relation joignant ces mêmes désirs au genre théâtral de la tragédie.

3. La légende d'Œdipe et la tragédie de Sophocle

Au moment où il termine le récit de la légende d'Œdipe, Freud évoque la pièce *Œdipe-Roi* de Sophocle dont il fait remarquer qu'elle commence au moment où s'achève le récit de la légende. Il tire alors parti de cette observation pour en dégager le premier point du rapprochement qu'il s'apprête à effectuer entre psychanalyse et tragédie : le déroulement de la tragédie de Sophocle, dit-il, est comparable à celui d'une psychanalyse.

On se souvient que la pièce commence au moment où la peste ravage Thèbes sur laquelle règne, depuis longtemps, Œdipe, époux de Jocaste. L'oracle, consulté sur les causes du désastre, annonce que le fléau disparaîtra lorsque le meurtrier du roi Laïos, prédécesseur d'Œdipe, sera découvert et chassé de la ville. Ignorant tout du parricide et de l'inceste qu'il a lui-même commis, Œdipe s'engage à découvrir le meurtrier de Laïos. Au terme de son enquête, il découvre qu'il est lui-même ce meurtrier, que Laïos n'était autre que son père, et que Jocaste est en réalité sa mère. Pour Freud, la pièce de Sophocle met en scène le mouvement d'une « révélation progressive et très adroitement mesurée¹³ » et il estime qu'en cela elle est comparable à une psychanalyse.

Commentaire [CU2] : cet enchevêtrement des sentiments de tendresse pour l'un des parents, et de haine pour l'autre, qui sera l'Œdipe ce que Lacan appellera beaucoup plus tard le « nœud de l'Œdipe¹ ».

¹² S. Freud, *op. cit.*, p. 227.

¹³ S. Freud, *op. cit.*, p. 228.

La prise en considération de l'effet de la représentation d'*Œdipe-Roi* sur le public va permettre de dégager un autre aspect du rapprochement entre psychanalyse et tragédie. Freud soutient que, derrière la crainte et la frayeur qu'éveille le malheur d'Œdipe, l'intérêt que nous prenons à son histoire tient au fait que, en tuant son père et en épousant sa mère, Œdipe ne fait « qu'accomplir un désir de notre propre enfance ». Dans cette perspective, tout l'art du poète tragique consiste à déjouer les sentiments de répulsions qu'inspirent chez l'adulte ces désirs et à nous faire voir en nous-mêmes ces impulsions qui, bien que réprimées, existent toujours. La représentation de l'œuvre de Sophocle nous force à reconnaître en nous-mêmes ces désirs et elle nous permet de les purifier dans la *catharsis*. C'est là le sens de cette tragédie et c'est ce qui lui permet de dire que ces désirs se trouvent à la racine de cette tragédie.

Freud ne s'arrête d'ailleurs pas en si bon chemin. Revenant ensuite à la légende d'Œdipe, il propose de l'interpréter comme une réaction imaginaire aux désirs d'inceste et de parricide qui existent, selon lui, chez tout être humain à l'état refoulé depuis les temps les plus anciens. Et comme la manifestation de ces désirs est généralement accompagnée chez l'adulte de violents sentiments de répulsion, « il faut que la légende intègre l'épouvante et l'autopunition dans son contenu même¹⁴ ». Il est tentant d'en déduire que, pour Freud, les désirs œdipiens se trouvent à la racine de la légende d'Œdipe, de la même façon que la nostalgie de l'enfance se trouve à la racine de toute représentation, religieuse ou non, du paradis perdu ou futur...

4. Hamlet dans *L'interprétation des rêves*

Mais Freud n'en a pas fini pour autant avec la tragédie. Toujours dans ce même passage de la *Traumdeutung*, il évoque également l'Hamlet de Shakespeare et se fait fort de montrer que les mêmes désirs inconscients – le désir de tuer le père et d'avoir des relations sexuelles avec la mère – se trouvent à la racine de cette autre grande œuvre tragique.

Il existe pourtant d'importantes différences entre les deux pièces. Dans *Œdipe-Roi*, le parricide et l'inceste ont réellement eu lieu longtemps avant que l'action ne commence, et ils ne sont révélés qu'au dénouement de l'intrigue. Dans *Hamlet*, la vérité est annoncée dès le départ et il n'y a ni parricide ni inceste : c'est l'oncle, et non le fils, qui tue le père, et c'est le même oncle qui entre dans le lit de la mère. Freud soutient pourtant que les deux tragédies reposent sur la matière œdipienne et que « la mise en œuvre tout autre d'une matière identique montre (seulement) quelles différences il y a dans la vie intellectuelle de ces deux époques et quel progrès le refoulement a fait dans la vie affective de l'humanité¹⁵ ». Mais c'est surtout la façon dont Freud situe les désirs œdipiens dans le drame d'Hamlet qui va nous intéresser ici.

Dès le début, Hamlet sait que son oncle Claudius a tué son père et il sait qu'il doit le venger mais il retarde son action. Pourquoi ? Tout le nœud de l'histoire tient dans cette inhibition. C'est parce qu'il est immobilisé dans l'accomplissement de sa volonté qu'Hamlet prend le masque de la folie et se maintient dans un état d'agitation quasi

¹⁴ S. Freud, *op. cit.*, p. 230.

¹⁵ *Ibidem*.

maniaque jusqu'au déchaînement final où, frappé à mort, il répandra la mort autour de lui. Quel est donc le sens de cette inhibition ? Freud écarte d'entrée de jeu les interprétations généralement admises qui invoquent l'objection morale au fait de tuer un homme ou le développement excessif de la pensée. Pour lui, si Hamlet ne peut agir, c'est parce qu'il « ne peut se venger d'un homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère¹⁶ », il ne peut se venger d'un homme « qui a réalisé les désirs refoulés de son enfance ». « L'horreur qui devrait le pousser à la vengeance est remplacée par des remords, des scrupules de conscience, il lui semble que, à y regarder de près, il n'est pas meilleur que le pécheur qu'il veut punir¹⁷. »

A suivre Freud, ce sont donc bien les mêmes désirs œdipiens qui se trouvent à la racine des œuvres de Shakespeare et de Sophocle. Dans *Œdipe-Roi*, ils sont présents parce qu'ils ont été réalisés dans un passé lointain et ils en reviennent par la voie de la malédiction ou de la toute-puissance du destin ; dans *Hamlet*, ils ne sont pas réalisés mais ils sont présents et se manifestent dans l'actualité du drame comme facteurs d'inhibition. Pour Freud, ce sont pourtant les mêmes désirs inconscients et la mise en parallèle des deux interprétations montre que la place d'où ils interviennent dans le destin du héros est strictement semblable l'une et l'autre pièce, et qu'elle s'assimile également à la place où Jean-Pierre Vernant situe « cette puissance de folie et de criminalité » que les grecs appelaient *Atè* dans son propre commentaire de la tragédie antique.

S'il en est ainsi, le *sens de la tragédie* se détermine dans la rencontre entre la représentation que l'œuvre tragique donne de « cette puissance de folie et de criminalité » et un public pour lequel cette représentation s'avère capable de susciter la reconnaissance des désirs œdipiens refoulés depuis l'enfance. C'est dans le temps de cette rencontre que le malheur du héros éveille la pitié et la frayeur et c'est par l'effet de ces émotions que le spectacle de la tragédie ranime les désirs œdipiens et conduit à la *catharsis*.¹⁸ S'il en est ainsi, la tragédie apparaît comme un dispositif poétique qui mène de la représentation de l'horreur à la purification des émotions qu'elle fait naître. Ce serait là son sens et, en ce sens, il semble qu'elle fonctionne comme remède au malaise dans la civilisation.

Reste que tout ce fonctionnement comporte un certain nombre de présupposés, à commencer par la prédisposition des spectateurs à supporter la rencontre avec les désirs oubliés de l'enfance et le bouleversement émotionnel de la *catharsis*. Comme il est probable qu'une telle prédisposition suppose des conditions historiques et culturelles, rien ne garantit qu'elle se maintienne en tout temps et dans toute société. Le *sens de la tragédie* pourrait donc se perdre. Une telle éventualité est d'autant plus vraisemblable qu'elle s'est déjà produite. Ainsi, dans la Grèce antique, le genre tragique a connu son apogée au VI^e siècle avant notre ère, et a presque entièrement disparu au IV^e.

Ceci nous ramène à la prophétie de Lacan. L'*Œdipe*, suggère-t-il, ne tiendra plus l'affiche dans des sociétés où le sens de la tragédie se perd de plus en plus. Qu'est-ce à dire ? Si le sens de la tragédie disparaissait, *Œdipe-Roi* ne tiendrait plus

¹⁶ S. Freud, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ S. Freud, *op. cit.*, p. 229.

l'affiche, la pièce ne serait plus jouée, le succès de la tragédie ne serait plus là pour attester du succès de la légende d'Œdipe. Il ne serait plus possible d'en tirer argument pour soutenir l'universalité des désirs œdipiens dans l'âme des enfants... *l'Œdipe* ne tiendrait plus l'affiche... Les commentaires que Lacan apporte à propos de la tragédie nous le permettront peut-être d'aller plus loin.

5. Hamlet dans la « *structure du langage* »

La tragédie occupe une partie importante des trois séminaires que Lacan a donnés entre 1958 et 1961. Chaque année, plusieurs séances sont consacrées à une grande œuvre tragique. C'est *Hamlet*, en 59, dans le séminaire VI, *Le désir et son interprétation* ; *Antigone*, l'année suivante, dans le séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse* ; la trilogie du *Père humilié* en 61 dans le séminaire VIII, *Le transfert*. Je m'intéresserai plus particulièrement ici aux commentaires d'Hamlet et d'Antigone et j'introduirai mon propos en présentant brièvement le graphe dont Lacan achève la construction au moment où il entame la longue étude d'Hamlet.

Le graphe est l'un des premiers objets topologiques que Lacan ait élaboré. Il dit l'avoir construit pour « repérer dans son étagement la structure la plus largement pratique des données de notre expérience¹⁹ ». Il s'en est servi également pour montrer « où se situe le désir par rapport à un sujet défini de son articulation par le signifiant²⁰ ». La construction du graphe a été l'occasion de plusieurs avancées décisives concernant la question du désir et la proposition selon laquelle « le désir de l'homme est le désir de l'Autre ». Cette question et cette proposition occupent une place importante dans les trois grands commentaires que Lacan a donné de la tragédie. Utilisé dans ce contexte, le graphe apparaît comme un outil de repérage des désirs inconscients que Freud avait décelés à la racine de la tragédie.

Rappelons que la construction du graphe repose sur une cellule élémentaire appelée *point de capiton*. Ce point de capiton, que Lacan a introduit dans le séminaire *Les psychoses*, permet de saisir la fonction de la rétroaction dans le mouvement par lequel la parole installe la signification dans la réalité. La phrase, explique Lacan, « ne trouve son achèvement que là où elle recoupe l'intention au futur antérieur qui la détermine²¹ ». Le point de capiton, dans sa présentation graphique, figure ce mouvement de « recouplement » par l'entrecroisement de deux flèches déterminant selon leur orientation une trajectoire circulaire.

En 1956, au moment où il introduit le point de capiton dans son enseignement, Lacan fait observer qu'un tel « artifice spatialisant », conçu pour rendre compte de l'unité signifiante de la phrase, permet aussi bien d'appréhender ce qui se produit dans toute autre réalisation du langage comme, par exemple, un texte sacré, un roman, un drame, un monologue ou n'importe quelle conversation²². Quelques années plus tard, lorsque la construction du graphe aura été menée à bien, il s'avèrera que cette remarque vaut également pour le graphe complet auquel Lacan aura recours non seulement pour étudier les formations de l'inconscient mais aussi bien d'autres formations langagières et, en particulier, la tragédie.

¹⁹ J. Lacan, « Subversion... », *op. cit.*, p. 804.

²⁰ J. Lacan, « Subversion... », *op. cit.*, p. 805.

²¹ J. Lacan, Séminaire XVI, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 51.

²² J. Lacan, Séminaire III, *Les psychoses*, p. 303.

Le graphe, dans sa forme achevée, présente un jeu d'interactions. C'est un ensemble de flèches joignant un ensemble de points. Ces relations permettent de repérer ce qui se produit entre les sources et les conséquences de la formation d'une unité signifiantes dans la structure du langage. En particulier, il permet de cerner les coordonnées structurales d'un effet qui détermine le sujet au moment du passage du signifiant « à l'étage du signifié²³ ». La partie inférieure du graphe rend compte de la façon dont cet effet se détermine dans les liens d'un discours où l'être parlant se présente comme animé d'une intention. La partie supérieure permet de prendre en compte l'incidence de l'aliénation première du sujet dans ce discours où sa place était déjà inscrite avant qu'il ne vint au monde. C'est le domaine où le sujet, en tant que vivant, a à se ressaisir comme désir au delà de la vacillation qui l'atteint du fait que sa propre parole lui revienne de l'Autre sous forme inversée.

Dans l'étude de la tragédie, la partie supérieure du graphe permet de repérer les points d'incidence des « puissances de folie et de criminalité » derrière lesquels Freud avait décelé l'incidence des désirs œdipiens, tandis que la partie inférieure décrit le réseau des relations au milieu desquelles le héros tragique se détermine face aux autres personnages de la pièce et face au public. C'est dans ce réseau de relations qu'Œdipe se présente comme étant le roi de Thèbes et qu'il se soutient de l'intention de sauver sa ville et de découvrir le meurtrier de Laïos. Mais c'est à partir de ce qui se joue dans la partie supérieure du graphe qu'interviennent les puissances du destin et de la malédiction qui font qu'Œdipe, croyant être le roi, se découvre être un criminel voué à l'exil et que, croyant sauver Thèbes, il s'avance vers la révélation du parricide et de l'inceste dont il est coupable.

Dans son commentaire de l'Hamlet de Shakespeare, Lacan va se référer à cette construction en étage pour élaborer sa propre interprétation de l'inhibition d'Hamlet, en même temps que, d'une illustration magistrale de la proposition selon laquelle « le désir de l'homme est le désir de l'Autre », ce commentaire sera l'occasion de marquer une certaine distance et de franchir un pas supplémentaire par rapport aux avancées de Freud.

Lacan s'écarte ici de l'interprétation de Freud. Il conteste en effet que le mobile dernier de l'inhibition d'Hamlet puisse être la culpabilité inconsciente. Selon lui, si cette culpabilité avait eu un tel ascendant sur Hamlet, il n'aurait pas eu de peine à se venger. Le meurtre de son oncle aurait réalisé son désir de vengeance tout en l'acquittant de sa culpabilité : en se vengeant de Claudius, Hamlet aurait situé le coupable hors de lui. Plutôt que de l'arrêter dans son acte, la culpabilité inconsciente aurait dû le soutenir.

Lacan s'accorde pourtant avec Freud pour reconnaître que les désirs inconscients se trouvent à la racine de la tragédie de Shakespeare. Seulement, il apporte ici une nuance. Ce qui empêche Hamlet d'agir, en dernier recours, n'est pas le désir qu'il éprouve inconsciemment pour sa mère mais le fait que son désir est « prisonnier du désir de sa mère, c'est-à-dire prisonnier du désir de l'Autre ». Le commentaire que Lacan donne le 18 mars 1959 de la scène de l'entretien d'Hamlet avec sa mère ne laisse pas de doute là-dessus²⁴.

²³ J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Ecrits, op. cit.*, p. 504

²⁴ J. Lacan, Séminaire VI, *Le désir et son interprétation*, inédit, le 18 mars 1959.

Reste que, au delà de la mère qui incarne cet Autre dans la représentation de l'œuvre tragique, l'Autre dont le désir s'avère ici « prisonnier », est « l'Autre du langage », c'est-à-dire le lieu de la parole et de la vérité. Hamlet ne peut agir parce qu'il ne peut se ressaisir comme parlant et désirant par rapport à cet Autre dans lequel il s'est constitué originellement comme sujet du simple fait d'être entré dans la structure du langage « à un moment de son développement mental²⁵ ». Les explications que Lacan apporte dans les séances de mars et d'avril 1959 montrent la fonction du deuil inaccompli dans cet état de captivité du désir d'Hamlet. Parce que le travail du deuil n'a pu avoir lieu, le signifiant qui répondrait de la béance ouverte dans le réel par la mort n'a pu prendre place au champ de l'Autre, le désir privé de son ancrage dans le registre du symbolique ne peut être subjectivé, demeure prisonnier de l'Autre... Tout ceci se joue donc bien dans la partie supérieure du graphe... en même temps que, dans la partie inférieure, en bonne logique économique, les reliefs des funérailles ont servi au repas des noces, comme le fait d'ailleurs remarquer Hamlet lui-même....

Il s'agit bien des mêmes désirs inconscients dans les explications de Freud et dans celles de Lacan mais, resitués dans la structure du langage, ils n'apparaissent déjà plus sous le même jour qu'au moment où Freud les découvrait aux sources du rêve.

6. Antigone et la visée du désir

Le commentaire de l'Antigone de Sophocle que Lacan engage l'année suivante lui permet de mieux cerner ce qu'il en est de la visée ultime de ce désir qui se détermine dès l'origine comme *désir de l'Autre*.

On se souvient de ce que, après l'exil d'Œdipe et le suicide de Jocaste, leurs quatre enfants, Antigone, Ismène, Étéocle et Polynice demeurent auprès de Créon qui est à la fois leur oncle et leur demi-frère et qui succède à Œdipe sur le trône de Thèbes. La pièce de Sophocle commence après que Polynice ait été tué dans une lutte fratricide qui l'opposait à Étéocle et aux citoyens de Thèbes. A ce moment, Créon interdit que le corps de Polynice soit enterré et que lui soit rendu les honneurs funéraires. Antigone va s'opposer à l'édit de Créon et sera condamnée à entrer vivante au tombeau pour avoir deux fois transgressé l'interdit en recouvrant de poussière le cadavre de son frère.²⁶ C'est derrière cette position inflexible d'Antigone que Lacan va tenter de faire apparaître la visée ultime du désir.

Antigone maintient jusqu'au bout son opposition à Créon en affirmant que Polynice était son frère et que tout homme a droit à des funérailles en vertu de la *dikè* des Dieux. Les lois non écrites de la justice divine prescrivent en effet que tout homme a droit à des honneurs funéraires, fut-il criminel, fratricide et ennemi de la cité. C'est donc à juste titre qu'Antigone met en cause la légitimité de l'édit de Créon. Celui-ci outrepassa en effet les limites de la raison d'Etat. Mais Lacan fait remarquer que cette position de force ne laisse pas d'autre perspective à Antigone que de se heurter à la violence brutale d'un pouvoir contre lequel elle ne peut rien et qui l'oblige à s'avancer toujours plus loin vers le malheur et la mort. Antigone, pourtant, ne cède pas ; la question se pose alors de ce qui fonde son désir.

²⁵ J. Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *op. cit.*, p. 495

²⁶ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 322.

J'évoquerai ici brièvement l'interprétation que Lacan en propose au cours des séances de mai et juin 1960 du séminaire *L'éthique de la psychanalyse*. Il fait tout d'abord remarquer que ce qui pousse Antigone vers cette attitude extrême était déjà déterminé pour elle bien avant la mort de Polynice. C'est évidemment le drame intolérable qui a causé le suicide de sa mère suivi de l'automutilation et de l'exil de son père. Mais Lacan cherche surtout à mieux saisir la nature de ce qui soutient Antigone dans cette position extrême et dans cette épreuve. C'est dans cette visée qu'il attire l'attention de ses auditeurs sur la particularité de ce qui se détermine dans des propositions telles que « mon frère est mon frère », ou « tout homme fut-il criminel, fratricide ou ennemi de la cité a droit aux honneurs funéraires ». Il fait alors remarquer que de telles phrases posent l'existence d'un être qui n'existe qu'à partir de l'usage des mots, d'un pur être de langage. « Antigone, dit Lacan, représente par sa position cette limite radicale qui, au-delà de tous les contenus, de tout ce que Polynice a pu faire de bien et de mal, de tout ce qui peut lui être infligé, maintient la valeur unique de son être²⁷. » Or, « cette valeur est langage. Hors du langage, elle ne saurait même être conçue²⁸... »

Pour Lacan, Antigone se soutient du « pur et simple rapport qu'elle affirme avec ce dont l'être humain se trouve être miraculeusement le porteur, à savoir la coupure signifiante, qui lui confère le pouvoir infranchissable d'être envers et contre tout ce qu'il est²⁹. » Repoussant tout ce que la scansion du langage rend présent ou possible dans le mouvement de la vie, Antigone est animée par un désir qui se réduit à ce pur effet de coupure séparant l'être de toutes les caractéristiques du drame historique qu'il a traversé. La force qu'elle oppose à Créon tient dans cette coupure qu'elle pose comme limite de la légitimité de Créon mais en même temps, en posant cette limite, elle se situe elle-même dans une dimension d'individualité absolue et d'inhumanité. Le chœur dit d'Antigone qu'elle est *ωμος* et Lacan souligne que ce terme – *ωμος* – qui a été fréquemment traduit par *inflexible*, désigne plus précisément « quelque chose de non civilisé, de cru ». Lacan ajoute alors ceci : « Qu'Antigone sorte ainsi des limites humaines, qu'est-ce que cela veut dire pour nous ? – si ce n'est que son désir vise précisément ceci – au-delà de l'Atè³⁰. »

« L'illumination violente » et « la lueur de la beauté » qui émanent du personnage d'Antigone semblent indissociables de ce moment où nous la voyons franchir la limite d'un malheur qu'elle n'a pas même voulu repousser. Tout se passe alors comme si la crainte et la pitié qu'elle suscite permettait aux spectateurs d'entrevoir le rapport qu'ils entretiennent eux-mêmes avec ce qui se trouve, pour eux aussi, au-delà du service des biens et des lois de la communauté, dans ce domaine où la tragédie nous présente le pouvoir d'attraction de cet Atè, qui, pour Lacan, « relève de l'Autre, du champ de l'Autre³¹ ». S'il en est ainsi, le sens de la tragédie d'Antigone se détermine dans la façon dont l'artifice de la représentation ouvre un accès détourné vers ce que la crainte et la pitié laissent transparaître du rapport qu'entretient chaque spectateur avec le champ central de la Chose³².

²⁷ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 325.

²⁸ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 325.

²⁹ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 328.

³⁰ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 306.

³¹ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 323.

³² J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 327.

Pour conclure

Les éléments structuraux auxquels Lacan rapporte la détermination des désirs inconscients semblent loin des souhaits et des sentiments à partir desquels Freud en avait inféré la présence aux sources des rêves. Pour Lacan, ni la « bouffonnerie de la rivalité sexuelle », ni même « le mythe d'Œdipe³³ » ne suffisent à cerner la question « Qu'est-ce qu'un Père ? » que Freud a mise en chantier et à laquelle Lacan a répondu « C'est le Père mort ». Ce sont pourtant les mêmes désirs inconscients que l'un et l'autre découvrent à la racine de la tragédie. Lacan ne dit pas autre chose que Freud lorsqu'il affirme que « le redoutable inconnu » vers lequel s'avance le héros dans la tragédie, « c'est ce que, en l'homme, nous appelons l'inconscient, c'est-à-dire la mémoire de ce qu'il oublie³⁴ ».

Reste que la mise en évidence des racines langagières de l'inconscient change la façon dont se pose la question de l'universalité des désirs que l'on dit « œdipiens ». Il n'y a plus lieu de recourir au mythe pour montrer l'universalité de ces désirs lorsqu'il est établi qu'ils se déterminent dans l'ensemble des données invariables qui s'imposent à tout être parlant du fait d'être entré dans la structure du langage. Et la question de l'universalité elle-même ne se pose plus non plus de la même façon...

Et dès lors, si le sens de la tragédie se perdait vraiment, aucune œuvre tragique ne tiendrait plus l'affiche. La légende et même le nom d'Œdipe se perdraient peut être. La tragédie ne fonctionnerait plus comme un remède au malaise dans la civilisation. Mais cela ne changerait pas grand chose aux causes de ce malaise. La structure du langage n'en déterminerait pas moins l'insistance des mêmes désirs dans l'inconscient.

Si la légende et même le nom d'Œdipe s'oubliaient, ils seraient encore présents dans la mémoire freudienne. Alors il resterait encore la psychanalyse... Ceci peut paraître une boutade. Pourtant, quelques années après avoir situé la question de l'Autre sur le graphe, Lacan a poussé beaucoup plus loin le parallèle établi par Freud entre la tragédie et le déroulement d'une psychanalyse. Une lecture détaillée de la relation qu'il établit à ce moment entre le héros tragique et le psychanalyste devrait nous permettre de faire un pas supplémentaire. Mais ceci dépasse le cadre du présent travail....

Novembre 2009

³³ J. Lacan, « Subversion ... », *op. cit.*, p. 812.

³⁴ J. Lacan, Séminaire VII, *op. cit.*, p. 272.