

READINESS IS ALL

Levée de l'inhibition. À propos de l'*Hamlet* de Shakespeare

« Je n'avance pas » : cette plainte, comme un reproche, quel patient, quel analysant ne l'a-t-il pas un jour formulée à son psychanalyste ? L'impression peut se communiquer de différentes façons, par exemple *je fais du surplace, ça ne débouche sur rien, je n'en vois pas la fin*. Mais quelle qu'en soit la forme, elles invitent le praticien à s'interroger sur l'idée qu'il se fait d'une cure qui progresse. Il pensera à la cure qu'il a menée lui-même, avant de proposer à d'autres de les accompagner dans un tel travail, à tel et tel analysant qui l'aura chaleureusement remercié à la fin de sa cure, mais l'avancement est souvent en mi-teinte, le praticien n'ayant pour toute certitude que celle qu'il retire du retour, séance après séance, du patient qui poursuit son analyse. Au terme de celle-ci la pénibilité de l'existence sera loin d'avoir entièrement disparue, cependant elle est allégée, parfois considérablement, et surtout elle est contrebalancée par l'intérêt qu'à nouveau on lui reconnaît, et les satisfactions qu'on y retrouve.

À la suite d'une de ces journées de travail comme il s'en trouve parfois, journées ingrates au cours desquelles de rares moments féconds se perdent au milieu d'un océan de difficultés qui paraissent toutes insurmontables, le praticien voudrait trouver quelque îlot un peu sûr où aborder et d'où répondre à ce reproche implicitement ou explicitement exprimé par une cohorte de malheureux se plaignant de son incompétence. Ainsi d'un certain soir d'été où je quittais mon bureau dans la ferme intention d'aller boire un verre en terrasse. Tandis que je descendais précautionneusement l'escalier je pensais à ce métier que j'exerce, aux patients que je rencontre, à ce qu'ils attendent de la cure pour laquelle ils sont venus trouver un psychanalyste. Sans bien me rendre compte de ce que l'idée qui me vint devait à la situation où je me trouvais – les semelles en cuir de mes chaussures neuves glissaient dangereusement sur le tapis qui recouvrait les marches – je pensais qu'ils attendaient de cette cure qu'elle leur donne les moyens d'un pas qu'ils ne savaient comment franchir. Quelle que soit l'idée qu'on se fait de l'état que ce pas leur permettrait d'atteindre, qu'on parle de maturité, de liberté ou d'une satisfaction à conquérir, je me figurais un espace qui ne se franchit qu'une fois qu'on a construit, d'une rive à l'autre, l'ouvrage permettant le passage. Le travail qui se déroule dans une cure psychanalytique ne s'apparente-t-il pas à la construction d'un tel ouvrage ? Soit un gap entre deux réalités : comment s'effectue le passage de l'une à l'autre ? Accédant à une réalité nouvelle on s'interroge sur le transport qui nous a déposé là. L'image peut évoquer le saut de la foi dont on se repaît des *Évangiles* à *Indiana Jones*, en passant par Pascal et Kierkegaard. Mais il n'est pas question ici de se jeter dans le vide, plutôt de laisser monter du vide quelques réalités intermédiaires de nature à baliser le passage. Et s'il était question de saut je penserais d'abord au saut quantique, au sens de la question : comment est-il possible de se trouver en même temps en deux états différents, d'un côté et de l'autre de ce que sépare un obstacle infranchissable ? Pas davantage que la physique, la psychanalyse ne fait appel à la foi, ni à aucune croyance. Aussi ce passage, comment parvenir à le représenter ?

Tout en abordant le bas de la rue Lepic que je remontais vers une petite place que j'espérais encore ensoleillée (c'était le début de l'été, il faisait beau et il n'était pas neuf heures) je retournais en tous sens la question du moteur nécessaire à ce pas, donnant à chacun des miens la résolution correspondant à la conviction qu'un accomplissement s'y opérait. Me travaillait depuis quelque temps l'idée d'une analogie entre l'art de la mise en scène et la sorte de mise à disposition qui se fait dans le travail de la cure concernant les éléments nécessaires à l'avancée de la thérapie. Le célèbre passage dans lequel Aristote, dans sa *Poétique*, définit la tragédie m'était revenu en mémoire. Régulièrement j'y repensais, certain que, me brûlant les yeux, s'y trouvait quelque indication décisive, propre à m'orienter dans ma réflexion. Y lisant que la tragédie imite non pas des hommes mais une action, qu'elle est l'imitation d'une action complète, j'interrogeais l'imitation : n'est-elle pas elle-même action ? L'imitation est un processus moteur. Ne conviendrait-il pas plutôt de dire qu'à la faveur de la performance de l'acteur le spectateur est engagé dans l'action par une imitation qui est elle-même active¹ ? grâce à quoi le spectateur accède à la représentation d'un acte, lequel s'accomplit en lui comme s'il l'accomplissait, jusqu'à la pointe cathartique qui le saisit.

À peu près à mi-chemin je remarquais un homme de la cinquantaine en proie à d'étranges gesticulations. Toute l'énergie de son être s'épuisait dans un incessant piétinement. Je ralentis un peu, tandis que je reconnaissais le symptôme « akinétique », caractéristique de la maladie de Parkinson. Il y avait pas mal de passage et l'homme que je finis par croiser se trouvait à la hauteur d'une terrasse de café bondée où la jeunesse attablée, nombreuse, fêtait avec le début de l'été la fin du premier confinement, mais c'est hors réseau que l'homme piétinait sous ses yeux. Tout en hésitant sur la conduite à tenir je le dépassais de quelques mètres, me retournant une ou deux fois. L'homme paraissait en grande difficulté. Je m'arrêtais un peu plus haut, ne sachant que faire. Me revint cependant le souvenir très vague qu'il existait une petite manœuvre, assez simple, grâce à laquelle ce blocage pouvait être levé. Tout en cherchant à préciser mon souvenir je continuais d'observer l'homme qui ne parvenait pas à traverser la rue. Pour ce faire il devait d'abord descendre du trottoir, ce qui semblait impossible. Voici cependant qu'il parvient à poser un pied sur la chaussée, demeurant ainsi hésitant, variant l'appui du pied en haut à l'autre en bas jusqu'à ce que, n'y tenant plus, il remonte son pied sur ce même trottoir qu'il était pourtant parvenu, au prix de tant d'efforts, à descendre. Puis il s'enhardit à nouveau, parvient cette fois à poser l'un après l'autre les deux pieds sur la chaussée. Ne restait plus qu'à traverser la rue, mais toujours il hésitait, longeant un moment le bord du trottoir, qu'à nouveau il remonte, reprenant son incessant piétinement. Sans plus attendre que la mémoire me revienne je fais demi-tour et m'approche pour lui proposer mon aide. Il l'accepte. Je lui prends le bras droit mais il me

¹ Accord ici parfait avec Freud qui parlait de la valeur imitative de la perception, récusant par-là que la perception soit un processus passif

fait signe de passer de l'autre côté. Avisant le sac rempli de provision qu'il tenait de la main gauche, je pense qu'il veut que je lui porte, mais il dégage son bras et là me souffle : « mettez votre pied en travers ». Alors je me souviens de la petite manœuvre. Je place mon pied à une trentaine de centimètres devant lui, en travers de son chemin, et aussitôt son mouvement se débloque, nous traversons la rue, parvenons devant le trottoir d'en face sur lequel dans le même élan il monte, pour continuer sa route tandis que, le quittant, je reprenais la mienne.

La terrasse que je cherchais se situait un peu plus haut. Elle était maintenant à l'ombre, mais j'en avisais une autre, seule à retenir encore les derniers les rayons du soleil, m'y installais et tandis que j'avalais une première gorgée de l'apéritif que j'avais commandé, commençais de réaliser ce qu'avait d'insolite ce que je venais de vivre : comme des travaux pratiques sur les conditions à réunir pour que s'effectue le pas requis. Ici, un pied en travers, un obstacle à surmonter, la matérialisation de l'obstacle permettant son dépassement. Devant le pied posé en travers du chemin – un bâton aurait probablement fait aussi bien l'affaire – que se passe-t-il dans l'esprit de quiconque ? La représentation d'une action, précisément celle qui consiste à enjamber l'obstacle. C'est à n'en point douter la représentation de cette action qui avait permis à l'homme bloqué sur le bord d'un trottoir de traverser la rue et de poursuivre ensuite son chemin, et c'est en se branchant sur cette représentation que l'imitation, motrice, va opérer la reproduction de l'action représentée.

Passages et correspondances

Les notions de représentation, de reproduction, d'imitation, de répétition, de mise en scène et de réalisation sont tellement proches les unes des autres qu'on se laisserait facilement aller à les confondre. Or si c'est bien à la représentation d'une action qu'assiste le spectateur dont nous parle Aristote, l'imitation, loin de se résumer à ce que l'art dramatique exige du comédien, concerne bien plus essentiellement le spectateur lui-même, chez qui l'imitation est le processus moteur mis en branle dès la perception de ce qui a lieu sur scène. Alors il réalise par procuration une action dont le motif peut-être le hantait. Ce faisant je m'avise que ce terme de réalisation est couramment utilisé dans deux sens différents qui se trouvent ici pour ainsi dire confondus : réaliser dans la réalité, un projet, une action, comme ce fut le cas pour le passant parkinsonien, et réaliser au sens de comprendre, se représenter. On peut d'ailleurs considérer de prime abord la mise en scène, comme une application de la réalisation dans la réalité, lorsque celle-ci se réduit à l'espace de la scène de théâtre. On remarquera qu'il est dans les deux cas question d'un passage, soit du dedans au dehors lorsqu'il s'agit de réaliser une action, soit du dehors au-dedans lorsqu'il s'agit de saisir la signification – on dit aussi de prendre conscience – d'une réalité extérieure. Lorsque dans la seconde partie de son ouvrage *Les névroses* le psychologue Pierre Janet, dans

son chapitre IV, incrimine un *trouble de la fonction du réel* pour rendre compte des phénomènes névrotiques, n'est-ce pas un tel problème de passage qu'il vise ?

« Quel que soit le symptôme que l'on considère, écrit-il, le trouble essentiel paraît consister dans l'absence de décision, de résolution volontaire, dans l'absence de croyance et d'attention, dans l'incapacité d'éprouver un sentiment exact en rapport avec la situation présente ».

Précisons que Janet parle ici plus particulièrement, l'opposant à l'hystérie, de la névrose qu'il nomme psychasthénie, aujourd'hui plutôt connue comme *névrose obsessionnelle* ou *trouble obsessionnel compulsif*.

De ce trouble identifié par Janet, Freud rendra responsable la réalité elle-même. Le motif est double. D'abord la réalité n'a pas mes faveurs si je dois, pour me conformer à ses exigences, sacrifier mon plaisir : alors je préfère quitter la réalité pour les fantasmes dont je m'accorde la liberté. Mais une fois qu'on s'en est éloigné il faut y revenir et pour ça la retrouver. Ce qui nous introduit à la perte de réalité seconde manière, cette fois dans le sens de Janet : quelque chose au dehors survient qui suppose pour que je le reconnaisse comme réel que je lui fasse correspondre quelque chose en moi dont le souvenir ou la pensée m'est pénible. Dès lors, plutôt ignorer la réalité correspondant au souvenir que je rejette ou à la pensée qui me trouble. S'en suit la perte de la fonction du réel qui fait de moi un névrosé. Ainsi Freud était-il justifié à annoncer qu'il allait donner, avec la notion de refoulement, le motif de ce que Janet ne faisait que décrire. Ce dont maintenant la solution thérapeutique paraît s'imposer comme une évidence : là où était l'évitement du souvenir ou le rejet de la pensée pénible, il faut que la remémoration advienne ! Si l'idée est là, sa mise en œuvre ne va pas de soi.

D'abord l'hypnose : mais très vite celle-ci rencontre ses limites. L'influence de l'hypnotiseur est mise à profit pour récupérer le souvenir dont le refoulement fait problème. Si Freud l'abandonne, c'est pour des raisons à la fois pratiques et éthiques : les effets thérapeutiques, quand ils sont au rendez-vous, sont rarement durables ; la part de l'influence est trop grande, celle du sujet lui-même trop réduite.

Aux conditions de l'hypnose Freud préférera celles du transfert pour les différents événements qui s'y produisent, dont le traitement peut tirer profit : rêves, associations, remémorations... Plus précisément, la parole de l'analysant se règle sur le savoir qu'il prête ou suppose à son analyste le plus souvent silencieux. Ce savoir, il arrive néanmoins que l'analyste en fasse état, soit directement, d'un bout de théorie, soit indirectement, d'une question, d'une remarque, d'un commentaire. Ces moments d'élaboration au cours desquels du savoir ponctue la cure se révèlent cependant des armes à double tranchant : quand savoir n'est que le contrefeu derrière lequel ignorance – la vraie, celle de la réalité proche – se tient bien à l'abri, alors c'est plutôt la névrose qu'on satisfait par les deux bouts, *libido sciendi* compulsive d'un côté, jouissance de la maîtrise de l'autre. Et lorsque Freud conclut un article sur la

dynamique du transfert en ces termes : *rappelons-nous que nul ne peut être tué in absentia ou in effigie*, on craint l'impasse.

Serait-ce qu'avec cette quête de la remémoration qui l'anime depuis ses origines la psychanalyse marche sur la tête ? La remémoration, avant de se trouver idéalisée comme condition de la guérison, est avant tout la cause de la maladie. *Sous une forme ou sous une autre, c'est de réminiscences que souffre le névrosé !* Freud le dit, le répète, mais on se demande jusqu'à quel point il s'entend lui-même. Si la remémoration fait problème, ce n'est pas qu'elle nécessite un effort de mémoire particulièrement difficile, tout au contraire. Elle est là au départ, tout à fait involontaire, et le seul effort qu'on note est celui de qui tente de la refouler. La remémoration est l'intruse. Un premier pas est fait lorsque l'idée vient que ces pensées intruses ne seraient pas là si elles ne répondaient à quelque impérative convocation : c'est lorsque ce qui se déroule au-dehors se dérobe à sa prise qu'un sujet se trouve en situation de huis-clos avec une formation composite qui s'est par substitution invitée dans ses pensées. Ainsi de l'idée obsessionnelle : la chose encombre, on ne sait qu'en faire, on n'y comprend rien bien qu'obscurément on pressente qu'elle se veuille le représentant au-dedans d'une réalité qui se produit au-dehors. Reste que la chose est là qu'on trouve inconvenante, et dans cette gêne il faut se débrouiller des lois de l'hospitalité : chez nous elle ne sera pas chez elle, mais reléguée, cachée, ignorée. Cependant que la chose, têtue, revient, imposant une impossible cohabitation, car on ne partage rien avec elle, sinon l'obligation de se supporter l'un l'autre, nous, ses mauvaises manières, elle, notre stupidité.

Son affirmation selon quoi la perception n'a rien de passif, Freud l'étayait d'une image assez parlante. Le rapport du protiste amiboïde au milieu qui l'entoure s'établit, c'est bien connu, par pseudopode et vacuolisation. L'amibe émet un pseudopode qui, tel un bras, revient au corps de la cellule pour lui rapporter, enceint dans une vacuole, un petit peu de ce milieu extérieur dont l'animalcule prend ainsi connaissance : de même ne prend-on connaissance de la réalité qui nous entoure qu'en la goûtant à partir des vacuoles en quoi consistent nos perceptions. Mais il arrive de certains événements qui se produisent que nous ne puissions rien identifier de que les vacuoles nous en rapportent, et c'est alors que s'introduit le trouble dans la fonction du réel. Qu'en résultera-t-il ? névrose ? psychose ? on voit Freud en discuter, pour conclure que quoiqu'il en soit *ce n'est plus seulement la question de la perte de réalité qui vient à se poser, mais aussi celle d'un substitut de réalité [pour la réalité perdue]*. Pour un freudien – ils ne sont plus très nombreux je crois, raison de plus pour se parler – cette remarque qui conclut un article de 1924² en rappelle une autre, celle par laquelle le même

² *La perte de réalité dans la névrose et dans la psychose*, Freud 1924. L'année suivante, l'abordant d'un autre angle, c'est encore la même question qu'il reprend dans *La négation* (1925).

auteur concluait l'article de 1911 auquel nous faisons allusion à l'instant³. Parti d'un questionnement adossé aux réflexions de Janet sur la valeur psychologique de la réalité, c'est à interroger la valeur de la réalité psychique que Freud en arrive dans sa conclusion. Ce qu'il dit en substance, c'est que *dans ce contexte de perte de réalité, le caractère le plus déroutant auquel le chercheur ne peut s'accoutumer qu'au prix d'un grand effort sur lui-même, résulte de la stricte équivalence entre réalité extérieure perdue et réalité psychique*. Du côté réalité psychique : remémorations, fantasmes, obsessions ... toute la cohorte de ce que Lacan regroupera plus tard sous le chef des formations de l'inconscient faisant acte de candidature à la fonction de réalité substitutive. Ce n'est pas une idée en l'air, c'est une clé pour la pratique : de même qu'il faut se servir de la monnaie qui a cours dans le pays que l'on explore, de même, dit Freud, faut-il apprendre à parler la langue de la névrose pour entendre la réalité au nom de laquelle des obsessions assiègent un sujet. Aussitôt vient un exemple :

« Que l'on essaie par exemple de résoudre un rêve tel que celui-ci. Un homme, qui a jadis soigné son père pendant sa longue et pénible maladie mortelle, rapporte que dans les mois qui ont suivi son décès il a fait de façon répétée le rêve suivant : *mon père est de nouveau en vie et il me parle comme autrefois. Mais je ressens en même temps de façon douloureuse que mon père était pourtant déjà mort mais qu' [il]⁴ ne le savait pas*. Aucune voie ne s'offre pour comprendre ce rêve en apparence absurde, sauf à ajouter "*selon mon vœu*", ou "*par suite de mon vœu*" après les mots : "*que mon père était pourtant déjà mort*" et à compléter les derniers mots par "*que c'était là mon vœu*". La pensée du rêve devient alors : c'est pour le rêveur un souvenir douloureux, qu'il ait dû souhaiter à son père la mort (comme délivrance) alors qu'il était encore en vie, et il serait terrible que le père ait pu s'en douter. Il s'agit donc du cas connu des auto-reproches qui suivent la perte d'un être aimé, et dans cet exemple le reproche se relie à la signification infantile du souhait de mort contre le père ».

Profitant de l'équivoque entre perte de réalité et perte dans la réalité⁵, ce rêve éclaire le symptôme à partir de sa réalité psychique, à condition d'en

³ *Formulations sur les deux principes de l'activité psychique*, Freud, 1911

⁴ Le récit du rêve étant transcrit par Freud non pas à la première personne, tel que le rêveur le lui raconte, mais à la troisième, le texte laisse planer quelques doutes sur l'attribution des pronoms personnels. Le fait est qu'ici l'ambiguïté est de taille, puisque le rêveur souhaite que le père (il) ne sache rien de ce dont de son côté lui-même (je) ne veut absolument rien savoir.

⁵ La perte dans la réalité, perte d'un être cher, c'est-à-dire la situation de deuil, est certainement le chemin le plus court pour parler de perte de la réalité : qu'est-ce que la réalité attend alors de nous qui nous permette de la retrouver ?

parler la langue. Cette réalité est celle des souhaits de mort que le fils, enfant, adressait à son père et qui sombrèrent ensuite dans l'oubli. Le même fils, des années plus tard, se cramponne à l'espoir que son père n'en ait rien perçu, pas davantage qu'il n'est lui-même prêt à se les avouer, sinon au titre du soulagement que la mort devait apporter à ses souffrances d'agonisant. Il lui faudrait sinon se questionner sur ce que sont devenus ces motions hostiles qui, enfant, l'habitaient, pour des motifs qui n'avaient alors rien de bienveillant. A supposer que Freud, comme c'est probable, ait communiqué son interprétation au rêveur, et voici ce dernier informé de ce que peut-être son père manqua jadis de succomber à une tentative d'assassinat. « Est-ce vrai ? », ne manquera alors pas de s'interroger en retour le rêveur ?

Acte et réalité feront transition pour la suite de notre propos qui en vient, toujours arrimé au même article de 1911, à considérer ce qu'en regard de l'acte interprétatif de la psychanalyse il faut qualifier d'acte artistique. Déjà nous pressentions la parenté entre les deux domaines, que disent les notions de représentation, d'interprétation, de répétition et de réalisation, pour ne citer que celles-ci. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit du rapport de l'artiste à la réalité que Freud ait entretenu son lecteur juste avant la présentation de l'acte analytique qui fait la conclusion de son article.

D'une façon générale, l'œuvre de Freud est parsemée d'hommage à la création artistique, qu'on trouve fréquemment saluée au titre de ce que l'artiste toujours précède le psychanalyste, parvenant directement à des résultats pour lesquels le psychanalyste doit déployer tant d'efforts. Il convient d'ailleurs de rappeler que c'est en référence à l'art dramatique, celui de Sophocle (avec *Cédipe-Roi*) suivi dans le même mouvement de Shakespeare (avec *Hamlet*) que Freud, dans l'après-coup de la mort de son propre père, découvre, avec la réalité psychique, l'inconscient qui va lui permettre d'inventer la psychanalyse⁶. Mais dans cet article Freud va se montrer plus exigeant, et son hommage n'ira pas sans nuance. En bref, il y présente l'artiste comme celui qui parvient à donner à ses fantasmes forme de réalité, sans avoir à changer pour autant ladite réalité (tel un homme d'état, un scientifique, un visionnaire ...). Il y parvient parce que l'insatisfaction du public à laquelle il donne le change est elle-même partie prenante de la réalité⁷. Plus bref encore, l'artiste n'est pas, par son art, un

⁶ On lira avec profit l'introduction que Jean Starobinsky donne à l'édition française de *Hamlet et Cédipe* d'Ernest Jones. Freud perd son père en 1896, et donne à *Hamlet* l'interprétation œdipienne qu'on connaît en 1897.

⁷ Je résume ici le passage suivant: « L'artiste est à l'origine un homme qui se détourne de la réalité, parce qu'il ne peut pas se familiariser avec le renoncement à la satisfaction pulsionnelle que la réalité commence par exiger de lui, et il laisse jouer librement ses désirs érotiques et ambitieux dans sa vie fantasmatique. Mais il trouve le chemin qui revient de ce monde fantasmatique à la réalité dans la mesure où, grâce à certains dons, il fait prendre à ses fantasmes la forme d'une nouvelle catégorie de choses réelles qui prennent pour les hommes valeur de précieuses figures de la réalité.

homme d'action. Ici, nous risquons le malentendu, sauf à tenir le fil de la correspondance entre acte, retenu, et réalité, perdue. Selon quoi nous n'interrogeons plus « l'artiste, homme d'action » mais l'œuvre de l'artiste : ouvre-t-elle passage à une réalité sans elle inaccessible ?

Tel est en tout cas le front sur lequel une discussion avec Freud apparaît nécessaire. Depuis le début nous nous interrogeons sur ce que c'est que de faire un pas, ce que c'est que d'avancer, considérant la chose sous l'angle de l'empêchement qu'il y a à le faire et des conditions à réunir pour que cet empêchement, qui paralyse tout ou partie de la personne dans sa vie affective et sociale, se lève. Rapportée à la création artistique, la question est bien de savoir si elle nous permet de rajouter des planches là où le plancher fait défaut.

Hamlet's planet

Pirandello, paraît-il, pensait à Janet en écrivant ses *Six personnages en quête d'auteur*. Mais peut-être est-ce à *Hamlet*⁸ que Janet pensait en décrivant l'irrésolution caractéristique du névrosé. Freud dans son texte ne nomme aucun artiste. Mais peut-être avait-il lui aussi, pour les mêmes raisons, Hamlet en tête, auxquelles venait pour lui s'ajouter le motif de la culpabilité du fils devant le père mort dans le rêve dont l'interprétation conclut l'article.

Si Hamlet est supposé incarner l'irrésolution qui jamais ne se lève, on ne peut en dire autant de Shakespeare, l'artiste. Les voici pourtant comparés dans l'esprit de Freud, sous l'angle de l'action dont l'un comme l'autre se détournent : en fuyant la réalité pour l'imaginaire quant à l'auteur, par retranchement derrière des problèmes de conscience pour son *Hamlet*. Et je soupçonne chez Freud cette idée que les artistes sont aux hommes d'action ce qu'Hamlet est au héros tragique.

Ce qui nous conduit au problème d'*Hamlet*, entendu cette fois au sens des questions que soulève la lecture de l'œuvre, questions qui recoupent celles que soulevaient la partie que dans son article Freud consacrait à l'artiste. Ce problème une fois découvert c'est comme un pavé qu'on a sur les bras. Qu'en faire ? Le poser devant nous, puisqu'il nous invite au pas suivant sur la voie de notre questionnement : qu'est-ce qu'un acte, à quoi le reconnaître ? S'il s'agit, comme on le pressent, de catharsis, comment y atteindre, et comment

D'une certaine manière il devient ainsi vraiment le héros, le roi, le créateur, l'homme aimé qu'il voulait devenir, sans s'engager dans l'immense détour qui aurait conduit à un changement véritable du monde extérieur. Mais il ne peut y parvenir que parce que les autres hommes ressentent comme lui cette insatisfaction liée à l'exigence réelle d'un renoncement, parce que l'insatisfaction résultant du remplacement du principe de plaisir par le principe de réalité est elle-même une part de la réalité ». (in *Formulations sur les deux principes de l'activité psychique*)

⁸ Dans la suite *Hamlet* (italiques) désignera la pièce de Shakespeare, et Hamlet le personnage éponyme.

situer l'un par rapport à l'autre les registres de la thérapeutique et de la création, du point de vue du passage à la réalité ?

Le problème *Hamlet*, notons-le, est largement antérieur à Freud. Il semble qu'il remonte à Goethe, voire au-delà, mais il est certain que Freud, pas davantage que ses disciples, n'ont contribué à le résoudre. Quant à l'interprétation qui suit, elle ne revendique nullement d'être juste et encore moins d'être *la bonne*, non plus qu'elle ne prétend en récuser d'autres, d'ailleurs si nombreuses qu'ici la tolérance est de rigueur.

D'une manière générale on tâche en lisant *Hamlet* de comprendre la raison des hésitations du héros. Il en va de même pour Freud, et c'est bien là qu'à son tour ma lecture s'inscrit : l'Hamlet que nous fait connaître Shakespeare est le héros qui doute, disons même le héros du doute, par ses tergiversations il réalise à la perfection la plainte dont nous nous occupons : « je n'avance pas, je manque d'assurance, de confiance en moi, je suis irrésolu, indécis, velléitaire ». Mais je me ferais plus aristotélicien que Freud et que tous ceux qui font dépendre les hésitations du personnage de son prétendu caractère, en gardant à l'esprit que l'art de la tragédie est de dépeindre une action de laquelle dérive ledit caractère, et non l'inverse.

Situons l'affaire. En toile de fond, nous trouvons la légende scandinave d'Amleth, pluriséculaire, consignée par Saxo Grammaticus au 13^{ème} siècle, puis sa remise au goût du jour par François de Belleforest au milieu du 16^{ème}, prélude à sa circulation théâtralisée sous différentes formes à la fin du même siècle.

Il sera évidemment intéressant de se demander pourquoi cette légende historique du 13^{ème} siècle reparaît au milieu du 16^{ème} avec Belleforest. L'académicien Abel Lefranc attirait l'attention sur le fait que Belleforest s'en expliquait lui-même :

« Il l'inséra, en 1570, au tome V de ses *Histoires tragiques* : c'est là que l'auteur du théâtre shakespearien⁹ l'a certainement puisée pour composer la tragédie d'Hamlet. Or, circonstance fort importante et demeurée jusqu'à présent inconnue, Belleforest avait poursuivi un but particulier en donnant place à cette histoire lointaine dans son célèbre recueil. Il déclare, en effet, dans l'*Argument* qui précède le récit, que ce qui l'a amené plus spécialement à répandre ce récit, ce sont les rapports frappants qu'il offre avec un drame tout récent auquel ont assisté l'Ecosse et l'Angleterre et qui a fait périr un roi "hors de saison". C'est sans aucun doute possible le meurtre de Darnley, second époux de Marie Stuart, reine d'Ecosse, mis à mort le 9 février 1567, auprès d'Édimbourg, qui l'a ainsi amené à faire revivre l'histoire du danois Hamlet. La situation est, en effet, tout à fait la même dans le récit de Belleforest et dans le drame de la mort de Darnley, assassiné par Bothwell, avec la complicité de Murray, frère illégitime de Marie Stuart, et de Morton.

⁹ *l'auteur du théâtre shakespearien* : comme on voit M. Lefranc mettait en doute, comme Freud, que Shakespeare soit l'auteur du théâtre qui porte son nom. La querelle ne semble pas avoir dépassé l'intérêt d'une coquetterie. Lefranc était d'avis que l'auteur véritable était William Stanley, VIème comte de Derby.

Des deux côtés, le coupable réussit à prendre la place de la victime et à épouser peu après sa veuve, représentée comme la maîtresse du meurtrier et par là même complice présumée de son crime. C'est, on le sait, l'accusation qui fut tant de fois dirigée contre Marie Stuart et qui fit le malheur de sa vie ».

C'est, nous le disions un peu plus haut, au décours de la mort de son père que Freud paraît redécouvrir cette tragédie, ce qui le rapproche décidément de Shakespeare, qui écrit son *Hamlet* en 1602, dans les suites de la mort du sien en 1601. Précisons au passage que cette conjecture chère à Freud ne fait aucun doute pour Peter Ackroyd, le dernier biographe en date. Précisons encore que si Freud fait un détour par Sophocle et son *Œdipe-Roi* avant d'en venir à l'*Hamlet* de Shakespeare, il ne semble pas que le théâtre de Sophocle soit une référence très repérable dans l'œuvre de Shakespeare.

Cependant que pour contextualiser la création de Shakespeare d'autres éléments doivent encore être pris en considération. Depuis Belleforest les occasions ne manquent pas de penser à Hamlet : on le fait à chaque mort suspecte d'un duc, d'un prince ou d'un roi. Aussi le théâtre élisabéthain est-il déjà bien pourvu en différentes versions d'*Hamlet*, sous ce nom ou sous un autre, dès avant que Shakespeare ne s'y attelle. Elles alimentent la rubrique des drames de la vengeance, fort courus à l'époque. Le contexte dans lequel interviendra Shakespeare est donc celui d'un climat *Hamlet*, auquel il est d'usage, côté création artistique, d'associer le nom du tragédien Thomas Kyd au titre de premier relai, tandis que sur le versant de la vie des princes on parle d'autres affaires, italiennes cette fois, dans lesquelles il est, par deux fois, question d'assassinat d'une tête couronnée par un membre de sa famille. Élément remarquable, le nom de Gonzaga est dans les deux cas associé à l'assassin. La première affaire est de 1538, la seconde de 1592. Dans cette dernière c'est le neveu qui assassine son oncle, ce dernier lui refusant la main de sa fille¹⁰.

Tel est donc le contexte dans lequel Shakespeare endeuillé crée son propre *Hamlet*. Or là où on attendait un nouveau drame de la vengeance, telle d'ailleurs que l'exige le spectre, c'est tout autre chose que nous propose Shakespeare dans le cheminement qui conduit son héros comme lui endeuillé à la liquidation des obsessions qui douloureusement l'affectent, délaissant donc l'habit coutumier du vengeur – avant de tuer l'assassin présumé au dernier acte, mais dans un tout autre contexte. De la création de Shakespeare c'est l'acte initial.

Réalité psychique et pseudopode spirituel

La liquidation de l'obsession suppose qu'un lien s'établisse avec une réalité en l'état inaccessible. Il est remarquable qu'il faille pour ça la médiation d'un tiers, et plus remarquable encore qu'elle s'obtienne à travers

¹⁰ Références dans *Hamlet et Œdipe*, d'Ernest Jones, Gallimard 1967, p.169

sa réaction à quelque tour, souvent bien involontaire. Ainsi convient-il, relativement aux conditions à réunir pour accéder à une réalité problématique, de complexifier légèrement le modèle du rapport à la réalité que nous a fourni tout à l'heure l'animalcule : pour révéler ce qui dans la réalité fait défaut il lui faut maintenant y lâcher une vacuole spirituelle, comme un réactif de nature à faire apparaître cette part manquante – où l'on retrouve la question de la valeur (ou de l'intérêt) de la réalité psychique. Le procédé à l'œuvre rappelle celui du mot d'esprit, où c'est sur le rire qui échappe à l'auditeur du mot, dénommé *tierce personne*, que se paye celui qui le raconte. Sur ce point tout a été dit par Freud dans son essai sur *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*.

Revenons à Hamlet. On se souvient que c'est à la faveur d'un petit stratagème que celui-ci, obsédé jusqu'à la hantise par l'idée que ce soit son oncle Claudius qui ait assassiné son père, arrache à l'assassin présumé l'aveu qui se lit dans le trouble où le jette la petite farce que lui joue son neveu. Dans cette tragédie de Shakespeare la *réalité psychique* se reconnaît facilement : c'est l'obsession spectrale, avec les accusations qu'elle profère. À la faveur d'une utilisation particulièrement adroite du dispositif théâtral de la pièce dans la pièce, voici cette réalité psychique jetée comme vacuole spirituelle dans les pattes de Claudius, qui ne sachant s'en débrouiller doit se lever et quitter la pièce : en d'autres termes il trébuche, à la grande satisfaction d'Hamlet. L'occasion était belle pour Freud d'y voir un modèle de résolution du trouble de la fonction du réel, avec levée d'inhibition, prélude à la liquidation de l'obsession. Or il n'en fait rien, ne dira jamais un mot de l'usage que Shakespeare fait du dispositif de la pièce dans la pièce dans *Hamlet*, et maintiendra le personnage dans la caractérisation de l'éternel névrosé qu'il en a donnée, à savoir que « le prince, ... ce névrosé crée par le poète, échoue du fait du complexe d'Œdipe, ... le bras paralysé par un obscur sentiment de culpabilité » ! Comme si la guérison du névrosé devait passer par l'assassinat en bonne et due forme d'une figure paternelle !

D'aucuns ne manqueront pas de dire que cette caractérisation vaut surtout pour l'opposition qu'elle permet de construire avec Œdipe, héros rencontrant son destin et non personnage hanté d'un doute qui l'obsède. Mais alors où apparaît que Freud tienne compte de cette opposition dans le traitement qu'il propose de la névrose ? Les temps ont changé, écrit-il¹¹. Et certes, d'*Œdipe-roi* à *Hamlet*, de Sophocle à Shakespeare il y a cette immersion dans l'autre par laquelle aujourd'hui tout passe, et qui se maintient au-delà de tout sevrage (cf. le fameux mystère de l'incorporation¹²,

¹¹ Sous sa plume : « la même matière y est traitée différemment; l'on y découvre toute la différence qui sépare la vie psychique de deux époques culturelles longuement distantes l'une de l'autre, et l'on constate la progression séculaire du refoulement dans la vie affective de l'humanité ».

¹² Référence ici faite au magnifique travail d'Ernst Kantorowicz *Les deux corps du roi*, qu'il introduit par une lecture de *La tragédie du roi Richard II* (de Shakespeare), devenue un classique.

de l'introjection aux identifications) ? N'est-ce pas l'indication qu'il nous faut caractériser à nouveaux frais l'acte cathartique par quoi un complexe et son lot de refoulements prennent la voie de leur résolution ? Ces quelques remarques à Freud alors que, comble d'ironie, l'ouvrage cité sur le mot d'esprit, modèle de dispositif cathartique actuel, est probablement l'un de ceux dans lequel Freud cite le plus souvent Shakespeare, avec une mention particulière pour les saillies spirituelles d'Hamlet le héros !

Dans sa pièce Shakespeare est Hamlet : auteur et personnage ont tous deux perdu leur père, et dans les deux cas la complexité du deuil cherche sa solution à travers les échos suscités par une réalité extérieure – le climat *Hamlet* pour Shakespeare, réduit aux affaires Gonzaga pour Hamlet. La pièce donne à voir une transformation pour ainsi dire alchimique de la réalité psychique d'Hamlet. La réalité était d'abord identique au chemin de sa vie, mais à la mort de son père se dresse devant lui comme un mur qui le retranche du cours de l'existence. En contrepartie de quoi, surgissent maintenant des pensées intruses qu'il ne reconnaît pas. Elles sont de nature évidemment hostiles. Limitons-nous à celles qui concernent son père. Au début nous sommes un peu comme devant le rêveur de Freud : un endeuillé qui craint que la situation ne l'amène à douter de la sincérité de son affliction. Mais sous les dehors de la dévotion filiale qu'il témoigne au spectre c'est l'agacement qui finit par prendre le dessus, celui qu'inspire un fâcheux qu'on aimerait congédier au plus tôt. On a beau avoir aimé son père, ce qu'on en a reçu est loin de satisfaire aux attentes que cet amour suscitait. Voilà du côté de la réalité psychique. Elle tourmente du fait des intrusions qui se produisent à la faveur du trouble, intrusions qui ont la particularité de se faire de l'intérieur : ce sont des pensées qui vivent en nous et avec nous, comme des prisonniers que nous gardons au secret. Mais plus moyen de les faire disparaître, elles demandent à être testées au contact de la réalité extérieure qui se présente aux portes. Telle est la tâche, telle sera la fonction de la représentation. Shakespeare est un homme de théâtre, comédien, mais aussi auteur et metteur en scène. L'art dramatique est un art d'imitation, supposé imiter un acte aux conséquences tragiques. C'est classiquement à cette représentation de l'acte que réagit le spectateur, la catharsis désignant pour Aristote l'ensemble des émotions qu'il ressent ainsi que l'effet libérateur qu'il en retire. Mais cette fois, avec *Hamlet*, ce n'est pas tant à l'acte que Shakespeare nous convie qu'au spectacle de la catharsis elle-même telle qu'Hamlet la produit chez un autre, ce Claudius que la dite représentation a pour effet d'adresser directement à confesse, dès la scène suivante.

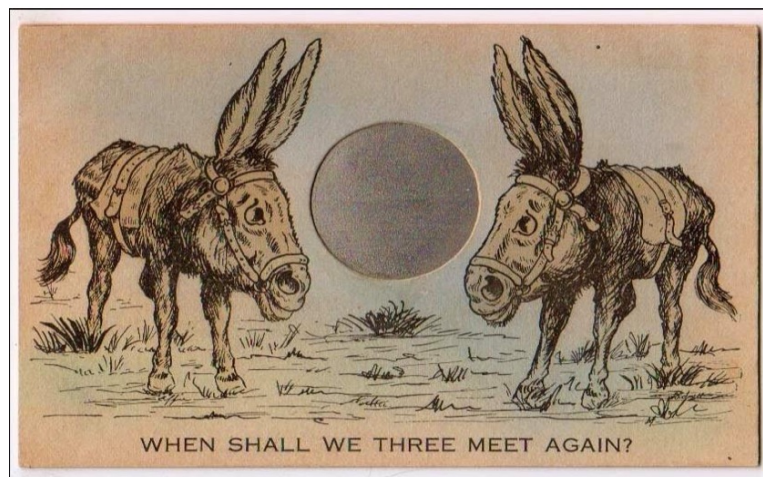
Si avec son *Hamlet* Shakespeare propose la représentation de l'acte en lieu et place de l'acte lui-même c'est bien pour montrer que cette représentation est l'acte – non pas particulièrement (et classiquement) au sens de ce dont le sujet doit répondre, mais au sens de ce qui vient répondre pour le sujet : l'effet de surprise que la représentation provoque chez un tiers – Claudius dans la pièce, Freud à l'origine de la psychanalyse, et depuis Freud

chaque psychanalyste dans chacune des cures où il est engagé. Ici, c'est à la place du metteur en scène, créateur de la représentation dans laquelle un autre est impliqué à travers ses réactions, que le spectateur est convié. Nous voilà chacun témoin de la réaction d'un spectateur particulier qui nous dédouble, ce Claudius en place de « troisième personne », celle-là même qui permet le mot d'esprit et qui fonctionne ici, dans *Hamlet*, grâce à l'emploi original que Shakespeare y fait de l'artifice de la pièce dans la pièce, alors déjà en usage dans le théâtre élisabéthain et qu'il avait lui-même utilisé dans des pièces antérieures. On trouve dans *La nuit des rois* mention du nom d'une auberge, *We three*¹³, malicieuse variante de cet hommage à la tierce personne.

Hamlet met en scène la réaction catalytique qui, devant une réalité extérieure qui est là, à disposition (les deux affaires Gonzague, réunies dans l'interprétation qu'en donnent, en deux temps, l'un mimé, l'autre parlant, la troupe de comédiens invités par Hamlet), conduit à la réalité retrouvée.

Dans l'affaire l'entrepreneur, c'est l'intrus qui s'était glissé-là à la faveur de la perte de réalité, c'est la réalité psychique. Lorsqu'elle s'est trouvé un capitaliste (la pièce dans la pièce et la troupe de comédiens qui l'interprète) pour la sortir de son secret, c'est une réalité augmentée qu'elle offre au sujet. Voilà ce que Freud, bien maladroitement sans doute, qualifiait de substitut de réalité, pris sur la réalité psychique. Il faudrait bien sûr prendre davantage de temps pour décrire le processus qui fait de la « réalité psychique » tout

¹³ *La nuit des rois*, II,3:15, Shakespeare. Le traducteur Pierre Leyris précise : « L'enseigne de "Nous Trois", dit seulement l'anglais. Il s'agissait d'une enseigne représentant deux têtes d'ânes ou deux bouffons, le spectateur étant censé faire le troisième ». On jugera du tour qui se joue et de ce qui le rapproche de l'image de la souricière qu'utilise Hamlet pour qualifier son petit stratagème par l'illustration que voici :



« QUAND SERONS NOUS TROIS A NOUVEAU ? »

autre chose qu'un pis-aller. Mais souvenons-nous déjà que la nature du principe de réalité change du tout au tout dès lors qu'il s'agit d'aborder non plus la formation d'un symptôme mais sa résolution.

Derrière les différentes approches de l'irrésolution, on trouvera toujours cette question : « comment avancer quand on ne sait pas où on met les pieds ? » Pour jouer l'acte thérapeutique devant l'inhibition à l'acte, il ne faut pas seulement argumenter, analyser les résistances, il faut un acte qui fasse passerelle, ce qui est tout autre chose qu'un passage à l'acte, et pour ça mettre à contribution les ressorts du transfert dans la régulation que lui donne le cadre de la cure psychanalytique. Là est donné à l'analysant de se payer sur les interprétations qu'il construit des réactions de l'inconscient de son analyste à ses propres productions inconscientes. Que l'indiscernable fasse son travail de fourmi en contrepoint d'un discours rationnellement articulé (les identifications, la culpabilité, les résistances etc.), voilà qui suggère un genre de complémentarité qui n'est pas sans analogie avec l'expérience théorique dont nous parlent les fondateurs de la physique quantique, ou encore avec l'écriture musicale à laquelle certains font parfois référence.

Addendum :

Je découvre un très bel article que Mme Henriette Michaud, sous le titre *L'effet Shakespeare dans l'œuvre de Freud*, consacrait à « l'incidence de ce théâtre-là sur la genèse et le développement de la psychanalyse ». Intention fort louable. À ce titre Mme Michaud nous fait survoler un genre d'archipel – mais peut-être est-ce une foire, on y distingue le stand *Freud et la création littéraire*, puis celui de *Freud et Shakespeare*, un peu au loin *Freud et le théâtre ...* mais pour *Freud et le théâtre de Shakespeare*, elle ne trouve rien à dire, et pour cause : le roi était nu. Ne sont-ils pas méritoires et toujours dignes d'émerveillement ces efforts qui visent à célébrer ce qui n'existe pas ? Cependant ce qui existe n'est pas mal non plus et qu'à ce titre, c'est du côté de l'évitement de Freud qu'il faut se pencher.

Je reviens une dernière fois sur la thèse de Freud concernant Hamlet, thèse que déplie remarquablement son disciple et premier biographe Ernest Jones : Hamlet est un névrosé parce qu'à l'heure de l'acte il tergiverse, diffère, se montre irrésolu et Shakespeare est un génie d'avoir si bien su incarner l'essence de la névrose dans son personnage (l'ai-dit ? comme si l'on attendait, pour attester de sa guérison, que le névrosé assassine la figure paternelle qui l'obsède : qui, ici, fait figure d'irrésolu ?). Jamais un mot du génie propre à *Hamlet*, s'entend cette fois au sens de la pièce de théâtre, de son déroulement, de la tension qui la parcourt et de là où elle culmine, puis de son dénouement, etc. C'est-à-dire rien concernant l'art avec lequel l'auteur dramatique Shakespeare conduit sa tragédie et emmène ses spectateurs. Aucune référence, jamais. Comme si Shakespeare avait écrit un

conte, une légende, mais certainement pas une tragédie. Or Freud, avec *l'Hamlet* de Shakespeare, abordait l'œuvre où s'accomplissait le passage du tragique antique à la modernité. Plus encore : il tenait avec *Hamlet* le témoignage que ce passage se faisait dans les formes qui seront celles que la psychanalyse reprendra dans sa pratique du transfert, à savoir qu'on passe du modèle aristotélicien de la catharsis à celui qu'on voit à l'œuvre dans le mot d'esprit, schème de la troisième personne, recours à l'inconscient de l'autre pour lire l'obsession qui nous habite et, s'en délivrant, reprendre pied dans cette réalité maintenant augmentée. Voilà bien ce dont il semble que Shakespeare, avec son *Hamlet*, ait le premier déposé le modèle.