

Cet ouvrage a initialement paru dans
« Connaissance de l'Inconscient » en 1967.

HAMLET ET FREUD

Rentrant de vacances, le 21 septembre 1897, Freud écrit de Vienne à Wilhelm Fliess une lettre qui élabore sereinement un bilan négatif. Il ne peut plus croire à l'hypothèse de la séduction précoce, dont il avait fait le traumatisme majeur de l'histoire infantile des hystériques. « Maintenant je ne sais plus où j'en suis, car je n'ai encore acquis de compréhension théorique ni du rejetement ni du jeu des forces qui s'y manifeste¹. » Pourtant l'auto-analyse est en plein développement : Freud n'éprouve aucun découragement. « Il est curieux aussi que je ne me sente nullement penaud, ce qui semblerait pourtant naturel. » Freud a grand-hâte de revoir Fliess et de lui parler. Il saisit la première occasion de faire le long voyage de Berlin : « Si, profitant de cette période de désœuvrement, je flais samedi soir à la gare du Nord-Ouest et que je sois dimanche à midi chez toi, il me serait possible de repartir la nuit suivante. Peux-tu consacrer une journée à une idylle à deux, interrompue par une idylle à trois et à trois et demi ? »

1. Sigmund Freud : *La Naissance de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1956, pp. 150-163.

Titre original :

HAMLET AND OEDIPUS

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

© Ernest Jones, 1949.

© Editions Gallimard, 1967, pour la traduction française.

Un peu plus bas, dans la même lettre du 21 septembre 1897, apparaît un souvenir d'Hamlet : « Je continue ma lettre par des variations sur les paroles d'Hamlet : To be in readiness. Garder sa sérénité, tout est là. J'aurais lieu de me sentir mécontent... » Freud cite de mémoire ; le texte exact est : The readiness is all. Lapsus ? Que prouve-t-il, sinon que Freud connaissait assez bien le texte anglais pour se risquer à le citer de mémoire. S'il y a ici quelque chose de singulier, c'est que Freud, avant l'entrevue tant désirée avec Fliess, reprenne les paroles que prononce le héros de Shakespeare avant le duel meurtrier avec Laërte, le frère ennemi.

Nous ne savons pas de quoi Freud et Fliess s'entretirent dans cette « idylle » du dernier dimanche de septembre 1897. Toujours est-il qu'aussitôt après cette rencontre, Freud annonce la progression rapide de l'auto-analyse. Les découvertes sont d'importance : « J'ai découvert aussi que... entre 2 ans et 2 ans $\frac{1}{2}$, ma libido s'était soignée et tournée vers matrem¹. » La lettre suivante est datée du 15.10.1897 ; elle précède de huit jours le premier anniversaire de la mort du père de Freud. Cette lettre, capitale entre toutes, établit l'analogie entre le sentiment que Freud a décelé dans son enfance et l'Œdipe Roi de Sophocle. Ainsi, à peine déchiffrée l'histoire de son désir personnel, Freud se hâte de la reconnaître dans la tragédie, dans le mythe, qui en sont l'expression impersonnelle et collective : rapprochement qui autorise en retour la cristallisation, l'organisation de la théorie psychologique, laquelle en était encore à se chercher quelques jours auparavant. Le paradigme mythique apparaît tout ensemble comme le corollaire de la nouvelle hypothèse, et comme sa garantie d'universalité. Dans un raisonnement qui s'apparente à celui d'Aristote, Freud

1. Op. cit., p. 194.

attribue l'effet saisissant de la tragédie à l'exacte représentation d'une passion. (La tradition parlait d'imitation, de mimesis.) La tragédie est efficace par son aptitude à éveiller la sympathie. Participer intensément à une passion représentée, c'est dépenser les énergies qui correspondent à cette passion et c'est, par conséquent, les liquider. Celui qui, avec Breuer, venait de proposer une méthode cathartique pour le traitement de l'hystérie, ne pouvait ignorer la théorie aristotélicienne de la catharsis. Or la dépense passionnelle, devant Œdipe Roi, ne prend toute son ampleur que parce qu'elle se lie à un retour du refoulé :

J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants... S'il en est bien ainsi, on comprend, en dépit de toutes les injonctions rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'Œdipe Roi... La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour en germe, en imagination, un Œdipe et s'épouventa devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité, il frémit suivant toute la mesure du retournement qui sépare son état infantile de son état actuel.

La reconnaissance! Aristote y voyait un moment capital de l'œuvre tragique : c'est l'ouverture d'une signification liée à l'apparition d'une identité. Mais tandis que la reconnaissance « classique » a lieu sur scène, entre les personnes du drame, Freud propose ici l'esquisse d'une théorie de la reconnaissance intéressant le spectateur : se reconnaître en Œdipe, pour le spectateur, c'est élargir son identité consciente en devenant aussi le héros mythique et c'est du même coup déchiffrer la parole-pulsion située en deçà du présent et en deçà du discours conscient lié à ce présent. L'on voit s'opérer simultanément une dépossession

(puisque le spectateur absorbé par *Edipe* n'appartient plus à son moi) et une récupération (puisque en *Edipe* le spectateur reconnaît son passé et son inconscient jusqu'alors obscurcis).

Mais la lettre du 15 octobre 1897 nous réserve une découverte supplémentaire. Sans transition, Freud passe d'*Edipe* à Hamlet. Lisons le paragraphe qui suit immédiatement celui que nous venons de citer :

Mais une idée m'a traversé l'esprit : ne trouverait-on pas dans l'histoire d'Hamlet des faits analogues? Sans parler des intentions conscientes de Shakespeare, je suppose qu'un événement réel a poussé le poète à écrire le drame, son propre inconscient lui ayant permis de comprendre l'inconscient de son héros. Comment expliquer cette phrase de l'hystérique Hamlet : « C'est ainsi que la conscience fait de nous tous des lâches »? Comment comprendre son hésitation à venger son père par le meurtre de son oncle, lui qui n'a aucun scrupule à envoyer ses courtisanes à la mort et qui n'hésite pas une seconde à tuer Laërtes? Tout s'éclaircit mieux lorsqu'on songe au tourment que provoque en lui le vague souvenir d'avoir souhaité, par passion pour sa mère, de perpétrer envers son père le même forfait. « Si nous étions traités selon nos mérites, qui pourrait échapper à la fustigation? » Sa conscience est son sentiment inconscient de culpabilité. Sa froideur sexuelle, au cours de son entretien avec Ophélie, sa réprobation de l'instinct qui pousse à procréer, enfin la façon dont il transpire sur la personne d'Ophélie l'acte qui vise son père, tout cela n'évoque-t-il pas des manifestations typiquement hystériques? Ne réussit-il pas finalement, de façon aussi singulière que mes hystériques, à attirer le châttiment sur lui-même, ce qui l'entraîne à subir le même sort que son père et à être empoisonné par le même rival? »

1. De fait, Hamlet ignore que le Neurei est dévoué et empoussé. Hamlet tue Laërtes sans le savoir et sans l'avoir voulu. Pour quelles raisons, servent à Pilsen, Freud préfère-t-il à Hamlet l'instinct délibéré d'une sorte de hystérie? Ou bien, par une lapsus égaré, le nom de Laërtes se serait-il glissé ici à la place de celui de Potentiar?

2. *Op. cit.*, p. 188. Le texte suit en partie la traduction donnée

Ainsi la figure d'Hamlet se trouve étroitement liée, dans le développement de la recherche initiale de Freud, à la découverte du penchant infantile pour la mère et à la généralisation des résultats de l'auto-analyse autour du modèle sophocéen. Hamlet, pour Freud, évoque aussitôt la symptomatologie de l'hystérie. Nous nous trouvons au confluent de l'auto-analyse, de la mémoire culturelle et de l'expérience clinique.

Il convient ici de rappeler le problème théorique dont Freud était préoccupé à ce moment : il refusait d'interpréter la névrose et l'hystérie comme l'effet d'une diminution de l'énergie mentale; il lui semblait difficile de se contenter de la notion de « psychasthénie » soulignée par Pierre Janet. Si Hamlet, comme le voulaient Goethe et Coleridge, était un homme trop « faible » pour exécuter la tâche imposée, ne devenait-il pas l'une des figures emblématiques de la « faiblesse psychologique »? En substituant l'image dynamique du refoulement à la simple soustraction énergétique de l'asthénie, Freud établit les bases d'une nouvelle interprétation d'Hamlet : l'inhibition du prince n'est plus conçue comme la manifestation d'une « faiblesse psychologique »; elle devient la résultante d'un conflit intérieur où s'opposent des forces d'une violence extraordinaire. Hamlet ne manque pas d'énergie : seulement, il n'est pas le maître de celle qui se dépense et qui s'épuise presque entièrement au niveau profond. Un nouveau héros prend naissance à l'intérieur du héros énigmatique : l'inconscient. Davantage, la lecture d'Hamlet survenant après celle d'*Edipe* Roi, le « contenu » (ou si l'on préfère : le sens) de l'énergie inconsciente se détermine et se spécifie comme pulsion œdipienne. De fait, ce n'est

pas écarter définitivement du prince de Danemark l'accusation de faiblesse : mais c'est déchiffrer sa faiblesse dans un sens très précis. Elle n'est pas simple carence : elle est l'impossibilité de surmonter le sentiment de culpabilité né du retour d'un désir infantile que la parole du père spectral et l'acte de l'oncle incestueux qualifient désormais de crime. L'inaction d'Hamlet est l'envers d'une terrible action intérieure.

Considérons de plus près la place que Freud a accordée à l'œuvre de Shakespeare. Non seulement, nous l'avons vu, elle est présente à son esprit lors des derniers tâtonnements qui précèdent la découverte de ce qui s'appellera plus tard le complexe d'Œdipe (the *readiness is all*), mais dès la première formulation décisive, le cas Hamlet escorte le paradigme œdipien comme son ombre portée. Ce couplage des deux tragédies va se perpétuer tout au long de l'œuvre de Freud. Il n'est donc pas sans intérêt de rassembler ici, en une sorte de dossier, les textes qui retiennent l'induction formulée dans la lettre du 15 octobre 1897.

Jo Fliess n'a pas réagi à l'hypothèse énoncée par son ami. Freud, inquiet, désireux d'obtenir confirmation, revient à la charge dans une lettre datée du 5 novembre 1897 :

Tu ne me parles pas de mon explication d'Œdipe Roi et d'Hamlet. Je ne l'ai encore soumise à personne d'autre parce que j'imagine facilement l'accueil hostile qu'elle recevra. C'est pourquoi j'aimerais que tu me donnes, en quelques mots, ton avis là-dessus. L'année dernière tu as, avec raison, repoussé certaines de mes idées¹.

Apparemment, Freud est prêt à battre en retraite. Son hypothèse est à la merci d'une critique de l'ami

1. *Op. cit.*, p. 303.

berlinois. Mais quelques mois plus tard, le 15 mars 1898, Freud expose à Fliess le plan de la Traumdeutung, et annonce des observations sur Œdipe Roi, sur le conte du Talisman et peut-être sur Hamlet¹. Dans l'intervalle, Freud lit l'ouvrage de Georg Brandes sur Shakespeare.

²⁰ Dans la Traumdeutung (1900), les remarques sur Œdipe Roi figurent au chapitre V (Les rêves typiques), § 2 (Le rêve de la mort de personnes chères). On le voit, au lieu de laisser discerner le rôle clé que le thème œdipien joue déjà dans sa pensée, et qu'il explicitera dans les textes ultérieurs, Freud le dissimule dans un inventaire descriptif des thèmes oniriques². Quant à Hamlet, il reste associé à l'exposé de la tragédie d'Œdipe sous la forme d'une longue note placée en bas de page. Dans les dernières éditions de la Traumdeutung, le texte de la note quittera sa situation souterraine et rejoindra le corps du texte. Comme cette note constitue le point de départ du travail d'Ernest Jones, il est nécessaire ici de la transcrire tout entière :

Une autre grande création tragique, l'Hamlet de Shakespeare, plonge ses racines dans le même terrain qu'Œdipe Roi. Mais 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 retoulement dans la vie affective de l'humanité. Dans Œdipe, le fantasme de désir (*Wunschphantasie*) fondamental de l'enfant est mis au jour et réalisé comme dans un rêve; dans Hamlet, il reste retoulé et nous ne faisons l'expérience de son existence — à la façon des manifestations d'une névrose — que par ses effets d'inhibition. Fait singulier, l'effet bouleversant

1. *Op. cit.*, p. 320.

2. Sur ce point, voir Paul Ricoeur : *De l'Interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p. 138.

du plus récent de ces deux drames s'est révélé compatible avec l'incertitude la plus complète où l'on est demeuré à l'égard du caractère du héros. La pièce est construite sur l'hésitation qu'Hamlet éprouve à accomplir le devoir de vengeance qui lui a été impartit; le texte ne livre aucune indication sur les raisons ou les motifs de cette hésitation; les tentatives d'interprétation les plus variées ne sont point parvenues à nous les livrer. La conception qui prédomine aujourd'hui, et qui a été proposée initialement par Goethe, c'est qu'Hamlet représente le type de l'homme dont la fraîche énergie agissante (*frische Tatkraft*) est paralysée par le développement excessif de l'activité intellectuelle (« s'étoile sous l'ombre pâle de la pensée »). Selon d'autres, le poète a tenté de représenter un caractère malade, irrésolu, et appartenant au domaine de la neurasthénie. Mais le déroulement de la pièce nous apprend qu'Hamlet ne doit nullement nous apparaître comme une personne complètement incapable à l'action. Nous le voyons par deux fois intervenir de façon active: d'abord, dans un rapide emportement passionnel, lorsqu'il met à mort l'indiscret qui écoute derrière la tapisserie; ensuite, de façon concertée et même astucieuse, quand, avec l'indifférence totale d'un prince de la Renaissance, il livre les deux courtois à la mort qu'on lui avait destinée. Qu'est-ce donc qui l'inhibe dans l'accomplissement de la tâche que lui a assignée le fantôme de son père? Voici la leçon qui s'impose: la cause en est la nature particulière de cette tâche. Hamlet peut tout accomplir, hormis la vengeance qui s'abattraît sur l'homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère; sur l'homme qui lui montre la réalisation de ses désirs infantiles renoués. A l'exécution qui aurait dû le pousser à la vengeance, se substituent chez lui des accusations contre soi, des scrupules de conscience: ces reproches le persuadent, littéralement, qu'il n'est lui-même pas meilleur que le pécheur qu'il a mission de châtier. J'ai ainsi traduit en termes conscients (*ins Bewusste*) ce qui doit rester inconscient dans l'âme du héros: si quelqu'un voulait qualifier Hamlet d'hystérique, j'y reconnaîtrais seulement une conséquence de mon interprétation. Le dégoût à l'égard de la sexualité, qu'Hamlet exprime dans sa conversation avec Ophélie, concorde très bien avec ce que nous venons d'avancer:

ce même dégoût à l'égard de la sexualité ne cessera d'accroître son empire dans l'âme du poète, durant les années suivantes, pour trouver ses expressions culminantes dans *Timon d'Athènes*. Ce qui s'offre à nous dans *Hamlet* ne peut être que la vie psychique du poète lui-même; j'emprunte à l'œuvre de Georg Brandes sur Shakespeare (1898) l'affirmation selon laquelle le drame aurait été composé immédiatement après la mort du père de Shakespeare (1601), c'est-à-dire dans le deuil entourant sa perte récente, et, nous serions enclins à l'admettre, dans la reviviscence des sentiments enfantins relatifs au père. On le sait aussi, le fils que Shakespeare perdit en bas âge portait le nom de Hamnet (identique à celui d'Hamlet). De même qu'*Hamlet* traite de la relation du fils avec ses parents, *Macbeth*, écrit vers la même époque, repose sur le thème de l'absence d'enfants. Au reste, au même titre que tout syndrome névrotique, au même titre que le rêve — qui tous deux acceptent une surinterprétation (*Uebersetzung*) et vont même jusqu'à exiger cette surinterprétation pour que nous les comprenions pleinement — toute vraie création poétique procède de plus d'un seul motif et d'une seule incitation (*Anregung*) dans l'âme du poète: elle peut ainsi admettre plus d'une interprétation. Je n'ai tenté ici que l'interprétation de la couche la plus profonde des mouvements (*Regungen*) intervenant dans l'âme du poète lors de l'acte créateur.

L'interprétation que Freud avait énoncée dans sa lettre à Fliess se retrouve ici intégralement, mais avec un double complément qui intéresse d'une part l'histoire de la civilisation¹ et qui concerne d'autre part

1. 1906 de la « progression éculatoire du refoulement » sera reprise, entre autres, dans Fölsch et Tobou, et Otto Rank en fera l'élément directeur de son livre, paru en 1912, *Le Motif de l'inceste dans la littérature et la légende. Das Incest-Motiv in Dichtung und Sage*, Vienna, Deuticke, 1912. Immense travail où les documents et les interprétations s'accablent, et où la « complexe paternel » de Shakespeare fait l'objet d'un long chapitre (pp. 304 à 351). Il conviendrait de signaler qu'un long exposé *Les types du drame de l'inceste*, Rank examine successivement *Oedipe Roi*, *Hamlet* et le *Don Carlos* de Schiller. A ses yeux, la tragédie

le lien de la tragédie avec la personnalité hypothétique de Shakespeare. Connaissant aujourd'hui la biographie de Freud et la genèse de la théorie oédipienne, nous pouvons apercevoir un fait qui a passé totalement inaperçu des premiers lecteurs de la Traumdeutung : en insistant sur le rapport chronologique étroit entre la mort du père de Shakespeare et la rédaction d'Hamlet, Freud nous dit à mots couverts que la création poétique, en l'occurrence, s'est produite dans les mêmes circonstances que la découverte de la théorie oédipienne, consécutive à l'analyse des rêves survenus dans les mois qui ont suivi la mort du père. La Traumdeutung, sur le plan du savoir, veut être l'équivalent de ce que fut Hamlet dans le développement de l'œuvre théâtrale de Shakespeare. Le poète est un réveur qui ne s'est pas analysé, mais qui a néanmoins abrégé dramatiquement; Freud est un Shakespeare qui s'est analysé. La citation où Freud, par jeu, est entré un instant dans le rôle d'Hamlet (The readiness is all) se prolonge donc par une identification occasionnelle de Freud à Shakespeare, non certes sur le plan du genre littéraire, mais dans l'aptitude à faire parler comme symptôme ou à déchiffrer en clair un fait humain universel enfoui dans l'inconscient. Il me semble que les citations d'Hamlet qu'on retrouvera de proche en proche dans la correspondance de Freud, ne sont pas seulement le fait d'un homme cultivé qui connaît admirablement ses classiques, mais qu'elles apportent le témoignage d'une plus profonde fascination exercée par le personnage shakespeareien. À Arnold Zuneig, il réplique : « Si nous étions traités selon

de Sophocle et le drame de Schiller représentent « deux pôles opposés dans le processus du retour à la vie psychique » (p. 45). Entre ces deux pôles, Hamlet représente une étape intermédiaire : l'évolution du retour à la vie psychique est « décisive ».

nos mérites, qui pourrait échapper à la fustigation ? » Au moment de quitter Vienne, en 1938, il achève une lettre à son frère par : « Le reste est silence... »

³⁰ Dans l'introduction à la psychanalyse de 1916, Freud persiste à faire d'Hamlet le thème satellite du mythe oédipien. Dans l'intervalle ont paru les études de Jones (première version) et de Rank. Les hypothèses de Jung sur le « fantasme rétroactif » (Rückphantasieren) sont prises en considération par Freud jusqu'à un certain point, ce qui ne va pas sans rendre nécessaire une théorie plus nuancée de l'approche interprétative :

L'inceste maternel est un des crimes d'Oédipe, le meurtre du père est, son autre crime. Disons en passant que ce sont là les deux grands crimes que condamne la première institution sociale et religieuse des hommes, le totalisme. Passons maintenant de l'observation directe de l'enfant à l'exploration analytique de l'adulte devenu névrosé. Quelles sont les contributions de l'analyse à la plus ample connaissance du complexe d'Oédipe? Eh bien, on peut le dire brièvement. L'analyse nous le présente comme la légende le raconte; elle montre que chaque névrosé a été lui-même un Oédipe, ou, ce qui revient au même, est devenu un Hamlet dans sa réaction à l'égard du complexe. Il va sans dire que la représentation analytique du complexe d'Oédipe est un agrandissement et une version plus grossière de l'esquisse infantile. La haine pour le père, les désirs de mort dirigés contre lui ne sont plus indiqués (*angedeutet*) de façon timide, la tendresse envers la mère avouée avoir pour but de la posséder comme épouse. Avons-nous le droit d'attribuer à ces tendres années d'enfance ces mouvements affectifs extrêmes et nets (*grell*), ou bien l'analyse nous trompe-t-elle en y mêlant un nouveau facteur? Il n'est pas difficile de trouver ce nouveau facteur. Chaque fois qu'un homme parle d'une réalité passée — fût-ce un historien — nous devons prendre

1. Sigmund Freud : *Correspondances*, Paris, Gallimard, 1966, p. 469.

2. *Op. cit.*, p. 483.

en considération ce qu'il emprunte, sans le vouloir, au présent ou à une époque intermédiaire, pour le reporter rétrospectivement dans le passé; il en résulte une falsification de l'image du passé. Dans le cas du névrosé, on peut même se demander si ce report rétrospectif (*Rückversetzung*) est tout à fait dénué d'intention (*unabsichtlich*); nous aurons à en découvrir plus tard les motifs, et nous aurons à rendre compte du fait de ce fantasme rétroactif (*Rückphantasieren*) qui se reporte à un passé reculé. Nous trouvons aussi sans peine que la haine pour le père est renforcée par de nombreux motifs qui ont leur origine dans des temps et des relations ultérieurs; que les désirs sexuels orientés vers la mère se coulent dans des formes qui, pour l'enfant, devaient être encore étrangères. Mais ce serait peine perdue que de vouloir expliquer la totalité du complexe d'Edipe par le fantasme rétroactif et de le faire dépendre d'une époque plus tardive. Le noyau infantile et une quantité plus ou moins grande d'éléments annexes persistent; c'est ce que confirme l'observation directe de l'enfant¹.

Freud le répètera dans une note ajoutée tardivement à une réédition des Trois essais sur la sexualité: la reconnaissance du complexe d'Edipe reste « le *Shibboleth* qui divise les partisans de la psychanalyse de ses adversaires² ». Mais tel qu'il s'énonce, le complexe d'Edipe apparaît comme la fusion instable d'un « noyau infantile » (observable du dehors, mais scène originare insaisissable pour la conscience du sujet) et d'un fantasme rétroactif³; il faut encore qu'à ce confluent aboutisse la parole de l'interprète, parole qui résonne comme celle du père et qui, dans la situation de transfert, excite le fantasme rétroactif et réactive le « noyau infantile ». Lire Freud, c'est

écouter la parole interprétative qui, s'adressant tour à tour à *Fliess*, aux lecteurs de la *Traumdeutung*, aux auditeurs de l'Introduction, énonce le thème *oedipien* sous sa forme conceptuelle, — dont le patient lui-même ne tardera pas à entendre parler.

La distinction du noyau infantile et du fantasme rétroactif nous aiderait sans doute à mieux définir la situation respectue de l'Edipe et d'Hamlet. Si l'on part de l'idée soutenue par Freud (puis par Abraham et par Jung) que le mythe est l'équivalent collectif du rêve, il est évident que le mythe d'Edipe correspond au « noyau infantile ». Quelle que soit la part du « fantasme rétroactif » qui transforme *Jocaste* en épouse et qui parachève l'inceste dans sa forme matrimoniale, nous avons le sentiment que l'histoire se déroule à un niveau premier, en deçà duquel il n'y a rien à chercher.

L'inconscient n'est pas seulement langage: il est dramaturgie, c'est-à-dire parole mise en scène, action parlée (entre les extrêmes de la clameur et du silence). (Edipe, dramaturgie mythique à l'état pur, est la pulsion manifeste avec le minimum de retouches. Edipe n'a donc pas d'inconscient, parce qu'il est notre inconscient, je ne puis dire: l'un des rôles capitaux que notre désir a revêtus. Il n'a pas besoin d'avoir une profondeur à lui, parce qu'il est notre profondeur. Si mystérieuse que soit son aventure, le sens en est plein et ne comporte point de lacune. Rien n'est caché: il n'y a pas lieu de sonder les mobiles et les arrière-pensées d'Edipe. Lui attribuer une psychologie serait dérisoire: il est déjà une instance psychique. Loin d'être l'objet possible d'une étude psychologique, il devient l'un des éléments fonctionnels grâce auxquels une science psychologique entreprend de se constituer. Freud n'eût pas reculé ici la notion d'archétype, à la condition de la limiter au seul personnage d'Edipe. Il n'y a rien derrière Edipe, parce qu'Edipe est

1. *Genetivus* *Wörter*, XI, pp. 347-348.

2. *Id.*, V, pp. 127-128.

3. Sur ce problème, abordé tel en passant, voir le travail de Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, « Fantasme originare, fantasme des origines, origines du fantasme », *Les Temps modernes*, n° 215, avril 1954, pp. 1833-1838.

la profondeur même. Hamlet, en revanche, nous invite à poser de mille façons l'irritante question de ce qu'il y a derrière Hamlet : ses mobiles, son passé, son enfance, tout ce qu'il dissimule, tout ce dont il n'est pas conscient, etc. Le spectateur, le lecteur a le sentiment d'une lacune ; il se demande même si l'auteur n'a pas eu l'intention délibérée d'écrire une pièce dont l'effet tragique serait lié à la représentation d'un univers — cosmique, politique, psychologique — traversé de lacunes. La pièce de Shakespeare est en effet contemporaine d'une époque où se défait l'image traditionnelle du cosmos ; elle voit le jour au moment où la subjectivité commence à établir son règne séparé, inaccessible par principe : « Il n'y a que vous, écrit Montaigne, qui sache si vous estes lâche et cruel, ou loyal et dévotieux ; les autres ne vous voient point, ils vous devinent » (III, 2). L'être et le paraître ne coïncident pas. C'est la maladie scandaleuse que dénonce Hamlet : mais il en est contaminé. L'une de ses armes défensives est le paraître dissimulateur, le masque de la déraison ; sa première arme offensive est le paraître simulateur, la représentation théâtrale. Le paraître est le poison universel dont se meurent le monde, l'État, les individus...

Les apparences mentent. Mais faire surgir, devant les menteurs criminels, le spectacle fétif du crime, ne serait-ce pas le moyen de débâcher la vérité cachée ? Epuisent les ressources du paraître, le théâtre n'a-t-il pas pour vertu de forcer l'être à se manifester ? Le théâtre, jeu d'apparences, est choisi par Hamlet comme le lieu d'une épreuve : il s'agit tout ensemble d'éprouver Claudius, et de s'assurer que l'apparition du Spectre n'était ni une malice du diable ni un fantasme de la mélancolie. La critique d'inspiration psychanalytique ferait sans doute aujourd'hui un plus grand cas de ce que l'on devrait nommer la circola-

tion de la parole empoisonnée. L'on peut certes comme le fait Jones dans La mort du père d'Hamlet, insister sur le symbole d'agression homosexuelle décelable dans la scène du poison versé dans l'oreille, mais l'on ne doit pas négliger pour autant l'allégorie apparemment plus superficielle d'un maléfice qui consiste à écouter une parole de mort, et à la propager dans un discours où le venin poursuit son action. Ainsi la scène du verger, narrée à l'Acte I par le Spectre, est la réplique d'un modèle littéraire supposé antécédent — Le Meurtre de Gonzago — dont Hamlet ménage devant le couple royal une double représentation, sous l'aspect successif d'une pantomime silencieuse, puis d'une action parlée. La représentation théâtrale, en ce qu'elle a tout ensemble d'irréel et de brutal, est le double du crime commis par le couple incestueux. À la faveur de légers arrangements introduits par Hamlet — une tirade actuelle s'ajoutant au texte préexistant — la fable scénique n'est plus seulement le modèle antécédent, elle est encore l'imitation a posteriori du forfait de Claudius. Le criminel devrait se sentir cerné. Un jeu vertigineux avec le temps mêle l'œuvre littéraire indépendante (Le Meurtre de Gonzago), les paroles du Spectre, les fantasmes d'Hamlet, le crime de Claudius. Hamlet, metteur en scène et dramaturge occasionnel, n'a pas oublié la métaphore traditionnelle qui fait du théâtre le miroir de la vie ; dans ses recommandations aux comédiens (que Freud cite incidemment dans Le mot d'esprit), il déclare : l'objet du théâtre « a été dès l'origine et demeure encore, de présenter pour ainsi dire un miroir à la nature et de montrer à la vertu son portrait, à la naïveté son visage, et au siècle même et à la société de ce temps quels sont leurs aspects et leurs caractères ¹ ». Ainsi le théâtre sur le théâtre est un stra-

1. Greenough, Works, VI, p. 27. Nous citons le texte de Shakespeare

logème pour « attraper la conscience du roi », une « souricière ». Hamlet voudrait que le théâtre fût pour Claudius ce que le fantôme a été pour lui-même : l'annonciateur de la vérité. Il souhaite même que la vérité, touchant Claudius au tréfonds de l'âme, l'oblige à confesser spontanément son méfait. On sait de quelle façon révélatrice Claudius se dérobe. Hamlet a la certitude que Claudius est coupable, mais il sait aussi que la seule parole n'aura jamais raison de lui.

Si la conscience coupable du roi ne s'est pas laissée entièrement prendre au Meurtre de Gonzago, la conscience de la postérité s'est prise, elle, d'une autre manière, à Hamlet. Elle n'a pu se détacher de ce jeu pathétique d'apparitions, de représentations, d'actions entravées puis soudain précipitées, de réflexion infinie et brisée. Le Meurtre de Gonzago était un miroir-tableau, où Claudius devait reconnaître, fixés par la répétition, les gestes de son forfait. Hamlet, en revanche, développe l'entrelacs compliqué de son intrigue et de son discours fragmenté, de façon à ménager, comme en son centre, une surface réfléchissante, mais vacante et apte à renvoyer l'image du spectateur quel qu'il soit : le miroir est disponible. De siècle en siècle, de génération en génération, Hamlet a changé de visage, parce qu'il a eu d'autres spectateurs et d'autres lecteurs. C'est là un destin moins commun qu'on ne le croit, dans l'histoire des grands types littéraires; comment ne pas être frappé par l'égalité fécondité de l'exégèse vouée au cours des siècles à un personnage presque contemporain d'Hamlet : Don Quichotte. Il y a en eux un vide fascinant, et c'est de notre pensée (ou de notre inconscient) que nous tentons de le combler. La pièce de Shakespeare fut-elle, comme on l'a prétendu, une œuvre incohé-

(111, 2) dans la traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1962.

rente et rapélassée, construite à la hâte par additions successives d'éléments hétérogènes, il reste qu'elle ne nous laisse pas en repos, et que son effet dépend non seulement, comme les « anamorphoses » picturales, du point de vue du spectateur, mais encore des projections inévitables qu'elle suscite par sa richesse même. Ressemblait-elle tout entière aux propos découssus d'Ophélie dans le délire, elle partagerait avec ceux-ci un étrange pouvoir :

See discours

N'ont aucun sens. Pourtant ceux qui l'écoutent
Sont enclins à chercher dans ses mots découssus
Une logique, et s'y efforcent, et les adaptent
Tant bien que mal à leur propre pensée¹.

La tragédie d'Edipe a la plénitude du symbole et nous bouleverse par son efficacité symbolique. Ne devons-nous pas dire, en revanche, qu'Hamlet nous aime et nous captive parce qu'il tend vers la plénitude symbolique sans jamais y parvenir — parce qu'il demeure un héli-symbole? Dans l'histoire d'Edipe (pour reprendre les notions proposées par Freud dans le texte que nous venons de lire), nous avons le sentiment qu'un « noyau infantile » commun a été rejoint par un « fantasme rétroactif » commun, — les deux parties du jalon ou de la tessère symbolique s'ajustant et s'adaptant pour constituer un tout. Dans le cas d'Hamlet, au contraire, nous assistons à une série d'événements, de discours, de monologues qui nous paraissent lurer une partie seulement du sens global exigé par une logique de la cohérence. Nous serions enclins aujourd'hui à nous résigner à ce partiel retrait du sens, sinon même à y voir une beauté supplémentaire : tant d'ouvrages récents nous ont accoutumés à pressentir dans ce qui se dérobe, dans la multiplication et la brisure, l'essentiel de leur « message ». Il

1. Hamlet, IV, 5, éd. cit. p. 153.

est licite d'affirmer qu'Hamlet a pour thème mélaphysique le divorce de la conscience et d'un « monde » mauvais, et il est clair que la pièce atteindrait incomplètement son but si la conscience dérompée du monde et déjetée vers la question infinie qu'elle est pour elle-même se laissait entièrement comprendre...

Mais la plupart des commentateurs, depuis la fin du XVIII^e siècle, ont voulu reconstituer le sens lacunaire, interroger l'espace sous-jacent, définir le fond dérobé, unir le texte et son complément élastif. Hamlet se meut devant nous comme une personne tourmentée; il paraît avoir une psychologie singulière, une profondeur mystérieuse, dont nous ne voyons que les effets bizarres, et dont notre curiosité aimerait saisir les causes. Des générations d'interprètes ont voulu passer derrière le rideau sans craindre de se voir traités comme Polonius, l'épée d'Hamlet étant fictive. La fascination de ce qu'il pourrait y avoir « derrière » est si intense que la perspective s'élargit jusqu'au vertige. Derrière Hamlet, il y a ses préfigurations littéraires, son prototype mythique (recueilli par Saxo Grammaticus), sa ressemblance avec Oreste, avec Brutus. Mais l'on dira encore : derrière Hamlet, il y a ses raisons dissimulées, sa méthode d'enquête, ses plans, subvertis eux-mêmes, en profondeur, par sa déraison, par son inconscient. Et derrière cet inconscient-là? Les intentions de Shakespeare. Finalement Shakespeare paraît se dérober à son tour. Qu'y a-t-il derrière lui? Ses jalousies, ses tourments, son enfance, son inconscient, son génie, c'est-à-dire la voix d'une Nature créatrice. Mais voici bientôt Shakespeare réduit au rôle de prête-nom : derrière lui, quelqu'un d'autre, un autre écrivain, un grand personnage dissimulé, tient la plume...

Il est vraisemblable que les spectateurs de l'époque élisabéthaine se posaient moins de questions devant

les moments successifs d'une conduite incohérente, et qu'ils acceptaient l'absence d'un ressort psychologique unique et permanent. Le grand débat des interprètes et des commentateurs ne s'éleve qu'un siècle et demi plus tard, c'est-à-dire à partir du moment où il devient insupportable d'admettre, pour un héros qui nous intéresse comme le fait Hamlet, l'existence d'un principe explicatif intérieur par lequel les conduites et les propos contradictoires s'éclaireraient et s'unifieraient. La pièce a beau nous subjuguier par son impérieuse nécessité, il faut encore qu'à cette nécessité s'ajoute une parfaite clarté causale. Tant que cette causalité demeure énigmatique, le texte de la pièce apparaît comme le premier membre d'une équation dont le second reste à formuler...

La succession des actes d'Edipe était conduite par la nécessité, et il n'y avait aucune question à poser sur les causes psychologiques du comportement du héros. Edipe accomplit l'oracle, et l'oracle est à la fois nécessité et causalité. En termes modernes, Edipe est la pulsion, ou, si l'on préfère, son répondant imagé. Dans le cas d'Hamlet — qui a le relief d'une personne vivante et non la plénitude opaque et sans résidu d'une image psychique — la nécessité, qui éclate dans le dénouement mortel, paraît contrainte tout au long de l'action par une gratuité proliférante; la nécessité travaille en sous-cœur, mue par des causes cachées.

Ce que Freud postule hardiment, c'est non seulement que la gratuité peut être dissipée, que tout peut être rendu à la nécessité et au sens à partir de l'énoncé des causes cachées, mais que la cause cachée est le complexe d'Edipe, c'est-à-dire la nécessité par excellence. Le sens d'Hamlet s'achève dans et par Edipe. L'intérêt universel suscité par Hamlet est traité par Freud comme un indice : un tel intérêt ne se justi-

ferait guère par ce que la « névrose » d'Hamlet a d'individuel et de singulier : il se justifie par la présence d'Œdipe (thème universel) en Hamlet. On objectera : où ne trouverait-on pas Œdipe, une fois admis qu'il est universel ? A quoi Freud n'a pas de mal à répondre qu'en Hamlet, Œdipe est présent avec une intensité inaccoutumée.

Œdipe n'a pas besoin d'être interprété : il est la figure directrice de l'interprétation. En revanche, les paroles et les actes (l'inaction) d'Hamlet, traités en symboles, sont soumis à l'interprétation. Dire qu'Hamlet ne réalise pas ce qu'Œdipe réalise, c'est dire aussi que la pièce de Shakespeare n'est pas l'équivalent d'un rêve collectif, et qu'on n'y voit pas un fantasme rétroactif commun rejoindre le « noyau infantile » commun dans l'unité du symbole. Dans Hamlet, les deux fragments du jelon ou de la tessère « symbolique » restent à jamais séparés. Car qui peut assumer ici la responsabilité du fantasme rétroactif ? Pas Hamlet, qui n'a d'existence que dans le seul espace du discours que lui donne Shakespeare. Ni Shakespeare, qui ne nous propose aucune interprétation latérale d'Hamlet. C'est donc l'interprète qui, traitant la parole des personnes du drame comme une résultante, reconstruit par extrapolation une histoire antécédente, et s'oriente vers un point originnaire, vers un « noyau » premier qui servirait à la fois le sien propre, celui d'Hamlet et celui de Shakespeare. Le fantasme rétroactif est ainsi pris en charge par l'interprète, sur la foi de l'analogie qui rapproche le comportement d'Hamlet de celui des névrosés traités par l'analyste dans la vie réelle. C'est dans le discours de l'interprète que l'inconscient imaginé d'Hamlet, l'inconscient imaginant-imaginé de Shakespeare et la pensée du lecteur se rencontrent en un point de fuite commun, où surgit la figure d'Œdipe et où le

mystère du prince mélancolique se dissipe à la lumière du mythe originnaire.

D'où la fluidité possible des interprétations : pour Ernest Jones, qui développe très consciencieusement la thèse centrale de Freud, Hamlet est une quasi-personne, avec sa conscience, son inconscient, ses pulsions, son sur-moi, bref, tout l'appareil psychique qui se constitue en chacun de nous à travers notre histoire : Shakespeare, prodigieux imitateur de la réalité, n'a pas créé un rôle, mais un homme complet. Mais si notre attention se déplace d'Hamlet à Shakespeare, le personnage d'Hamlet n'est plus qu'une inscience partielle, un fantasme momentané dans la conscience du poète. L'interprétation d'Ella Sharpe le fait bien voir, qui psychanalyse moins Hamlet que l'inconscient de Shakespeare à travers les principaux personnages de la tragédie ; interprétation allégorisante, où la distribution prend la valeur d'une « topique » et l'action celle d'une « économique ». Le statut des personnages devient mythique : ils sont la profondeur, au lieu d'avoir une profondeur, ils sont la telle pulsion, au lieu d'avoir des pulsions, etc. Mais ce n'est pas le mythe collectif — Œdipe — qui se déploie devant nous, même s'il reste perceptible en filigrane, comme le garant de l'universel dissimulé dans le particulier. Nous assistons à l'essor d'un « mythe personnel » (Charles Mauron¹) constitué avec la collaboration de l'analyste...

40 En une formule toute simple et qui, une fois de plus, prend appui sur la tradition classique (l'opposition d'Euripide et d'Eschyle), Freud, dans son *Autobiographie de 1925*, établit entre Hamlet et Œdipe un

1. L'ouvrage de Charles Mauron : *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963, est l'effort théorique le plus important qui ait été entrepris en France sur les problèmes de la psychanalyse des œuvres littéraires. On trouve, à la p. 290, une intéressante confrontation du Cid et d'Hamlet.

rapport qui s'énonce comme le rapport entre la « tragédie du caractère » et la « tragédie du destin ». Ce rapport est analogue et proportionnel à celui qu'entretient la variante (ou flexion) neurotique avec le modèle (ou radical) premier de la pulsion oedipienne :

transformations, les altérations et les atténuations que ce sujet a subies à travers la littérature universelle¹.

50 Dans l'ouvrage inachevé de 1938 (Abriss der Psychoanalyse), les mêmes idées reparaissent, mais avec un accent plus vif d'apologétique. Du côté des critiques et des historiens de la littérature, l'interprétation d'Hamlet n'avait pas été très bien accueillie. Freud riposte. Ici encore, au risque d'accumuler les répétitions, il n'est pas inutile de citer :

On a pu entendre le reproche, selon lequel la légende d'Édipe Roi n'a en réalité rien à faire avec la construction de l'analyse, que c'est un cas tout différent, car Édipe n'a pas su que l'homme qu'il avait tué était son père, et que celle qu'il avait épousée était sa mère. Ce faisant, on néglige seulement de reconnaître qu'une telle déformation est indispensable quand on tente une mise en forme poétique du sujet, et que cette déformation n'introduit rien d'étranger, mais ne fait que modifier habilement la valeur (*wertet*) des facteurs donnés dans le thème. L'ignorance d'Édipe est la représentation légitime de l'inconscience dans laquelle toute cette expérience vécue s'est engouffrée pour l'adulte; et la contrainte de l'oracle, qui rend le héros innocent, ou qui devrait le rendre innocent, est la reconnaissance de la nature inéluctable du destin, qui a condamné tous les fils à traverser et à surmonter le complexe d'Édipe. Quand, une fois encore, un travail d'interprétation psychanalytique, faisant appel à tout bon entendeur, a montré que l'énigme d'un autre héros poétique — Hamlet l'irrésolu — s'expliquait si l'on se reportait au complexe d'Édipe (car le prince échoue précisément lorsque la tâche consiste à punir, sur la personne d'un autre, ce qui se laisse exactement recouvrir par le contenu de ses propres désirs oedipiens : *was sich mit dem Inhalt seiner eigenen Oedipusmühsche deckt*), l'incompréhension générale du monde littéraire montre combien la masse des hommes était disposée à se cramponner à ses retournements infantiles².

Pour moi, une série de suggestions privent leur origine à partir du complexe d'Édipe, dont je reconnais progressivement l'ubiquité. Le choix, voire la création de ce sujet terrifiant, avait certes toujours été énigmatique : l'effet bouleversant de sa représentation poétique et l'essence même de la « tragédie du destin » (*Schicksalstragödie*), tout cela s'expliquait en acceptant de reconnaître qu'une loi (*Gesetzmässigkeit*) devenait psychique avait été saisie dans toute sa signification affective. La fatalité et l'oracle n'étaient que les matérialisations de la nécessité intérieure : que le héros ait commis le péché sans le savoir et sans l'avoir voulu, cela se comprenait comme l'expression juste de la nature inconsciente de ses tendances criminelles. De la compréhension de cette tragédie du destin il n'y avait qu'un pas pour faire la clarté sur la « tragédie du caractère » d'Hamlet, que l'on admirait depuis trois cents ans sans pouvoir en donner le sens, et sans pouvoir deviner les motifs du poète. Il était pourtant remarquable que ce névrosé créé par le poète échouait devant le complexe d'Édipe, comme ses nombreux congénères dans le monde réel : Hamlet est en effet placé devant la tâche de punir sur la personne d'un autre les deux actes qui constituent le contenu du complexe d'Édipe. Alors s'éveille son propre sentiment obscur de culpabilité, qui retient son bras et le paralyse. Hamlet a été écrit par Shakespeare très peu de temps après la mort de son père. Mes suggestions touchant l'analyse de cette tragédie ont été développées plus tard par Ernest Jones d'une façon scrupuleusement complète. Otto Rank a pris ensuite le même exemple comme point de départ de ses recherches sur les sujets choisis par les dramaturges. Dans son grand livre sur *Le Moi/ de l'inceste*, il a pu démontrer la fréquence avec laquelle les poètes choisissent précisément de représenter les motifs de la situation oedipienne, et il a pu suivre les

1. *Gesammelte Werke*, XIV, pp. 89-90

2. *Ibid.*, XVII, p. 118.

Ainsi à travers l'œuvre de Freud, de 1897 à 1938, l'image d'Hamlet ne cesse d'apparaître comme la seconde grande figure dramatique : ce n'est pas un cas parmi d'autres. Elle appartient à la catégorie des prototypes, des thèmes exemplaires. Si Edipe exprime, par la transgression et la punition, la loi universelle qui préside à la genèse de l'être moral, le moment qui doit être nécessairement vécu et dépassé, Hamlet manifeste, lui, par son inhibition spécifique, le non-dépassement, la rémanence angoissante et masquée de la tendance infantile. Freud donne un nom — celui d'Edipe — à ce qu'Hamlet fait obstinément, à ce que toute sa loguacité dissimule.

60 Ce n'est pas tout. Freud, qui connaît admirablement la pièce de Shakespeare, nous propose dans le reste de son œuvre l'ébauche dispersée d'une plus large interprétation. Dans les Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (1909), il écrit :

Le doute correspond à la perception interne de l'indécision, laquelle, par suite de l'inhibition de l'impulsion par la haine, se rend maîtresse du malade lors de toute action préméditée. C'est, de fait, un doute quant à l'amour, qui devrait être ce qu'il y a de plus sûr subiectivement, et ce doute diffuse sur tout le reste et se déplace de préférence sur ce qu'il y a de plus indéfini et de plus petit. Celui qui doute de son amour a le droit de douter, est même obligé de douter de tout le reste, qui devrait compter beaucoup moins.¹

Un appel de note nous renvoie ici au bas de la page, où Freud cite, en anglais, « les vers d'amour d'Hamlet à Ophélie » :

Doute que les étoiles soient de feu,
Doute que le soleil se mouve;

1. Gesamte Werke, VII, p. 457.

Soupeonne la vérité d'être une mensonge,
Mais ne doute jamais que je t'aime.

(II, 2)

Ce souvenir littéraire, glissé dans un essai clinique, redonne de surcroît tout un aspect d'Hamlet. L'amour « été proclamé indubitable. Mais il va se glacer et partir. Ce n'est pas seulement la reine qui manque à la promesse d'amour illimité qu'elle avait donnée au roi déjant; c'est encore Hamlet qui devient incapable de persister (tout au moins en ses discours) à aimer Ophélie; c'est Ophélie elle-même, trop docile aux conseils de son père et de son frère, trop soumise au rôle trompeur qu'on lui impose, qui trahit son premier sentiment. L'empire du doute, avec son vertige mortel, s'étend sur ce retrait de l'amour. Le froid insupportable de la première scène nocturne sur les remparts se répand dans l'œuvre entière, avec le lugubre refrain des « Bonne nuit! » qui ne cesse de retentir. Ophélie, ayant perdu tout ce qu'elle aimait, et son amour même, meurt dans le froid ruisseau. Cette leçon vaut aussi bien pour Othello, Le Roi Lear, le Conte d'Hiver (où la mort est suivie de résurrection). Il ne tenait qu'à Freud de poursuivre. Mais l'étude clinique des névroses avait la priorité.

70 La pièce de Shakespeare comportait encore un enseignement supplémentaire. Hamlet, paradigme de la névrose, est de surcroît celui qui cache exemplairement son secret. Freud peut donc le citer comme un exemple particulièrement éloquent de la résistance du névrosé, surtout lorsque des « amateurs » inexperts tentent de le manipuler. Dans un texte de 1905, Ueber Psychotherapie, Freud s'en prend aux psychanalyses improvisés :

... J'apprends que tel ou tel de nos collègues fixe des rendez-vous à un patient, pour faire avec lui un trai-

tement psychique, alors que je suis certain qu'il ne connaît pas la technique d'un traitement de ce genre. Il doit donc supposer que le patient viendra tout droit lui apporter ses secrets, ou bien qu'il cherche la guérison dans je ne sais quelle espèce de confession ou de relation confidente. Je ne serai pas étonné qu'un patient traité de la sorte finisse par en retirer plus de dommages que de profit. En effet, on ne joue pas si facilement de l'instrument psychique. En l'occurrence, je ne puis éviter de penser à ce que dit un neurosé célèbre, qui n'a toutefois jamais subi de traitement médical et qui n'a vécu que dans l'imagination d'un poète. Je veux parler du prince Hamlet de Danemark. Le roi a envoyé les deux courtisans Rosenkrantz et Guildenstern auprès de lui pour le sonder, pour lui arracher le secret de son humeur étrange (*Verelimmung*). Ils les repoussent; puis l'on apporte des flûtes sur la scène. Hamlet prend une flûte et demande, à l'un de ceux qui le harcèlent, s'il veut jouer de la flûte, ce qui est aussi facile que de mentir. Le courtisan s'y refuse, car il ne sait pas manier l'instrument, et comme on ne peut le décider à faire un essai sur la flûte, Hamlet éclate : « Voyez donc dans quel mépris vous me tenez! Vous voudriez jouer de moi, vous donner l'air de connaître mes touches, arracher le cœur même de mon secret, faire chanter la plus basse et la plus signifiante de mes notes — mais ce petit instrument qui contient tant de musique et dont la voix est si belle, vous ne savez pas la faire parler. Croyez-vous, par Dieu, que je sois plus simple qu'une flûte? Prenez-moi pour l'instrument qu'il vous plaît, vous aurez beau tracasser toutes mes cordes, vous ne tirerez pas un son de moi. » (III, 2) ¹.

Ce sont encore les paroles d'Hamlet : « Des mots, des mots, des mots... » que Freud met dans la bouche de « l'impartial » qui résiste aux arguments de l'analyste et se refuse à accepter le bien-fondé de la psychanalyse (Zur Frage der Laienanalyse ²).

1. Gesamte Werke, V, pp. 18-19. La traduction du texte de Shakespeare est, lui encore, celle d'Yves Bonnefoy, éd. cit.
2. *Ibid.*, XIV, p. 214.

Oui, Freud était entré dans l'inimitié du prince de Danemark assez avant pour avoir le droit de l'appeler « notre Hamlet ». Ajoutons encore que le Wittshakesperien a d'étroites parentés avec le Witt par Freud. Qui d'autre, sinon Hamlet, ce maître du jeu de mots à double entente, pouvait souffler à Freud l'une des règles fondamentales du mot d'esprit : « Thirt, Horatio, Thirt! » La même règle d'étonomie est recommandée par « le vieux bavard Polonius », dont Freud n'omet pas de citer la sentence ¹...

On ne saurait trop souligner la valeur de modèle qu'Hamlet n'a cessé de servir pour la pensée de Freud, modèle qui ne le cède pas en importance à Oedipe lui-même. Si Oedipe fixe légendairement la norme d'une orientation infantile de la libido, Hamlet devient le prototype de l'anomalie qui consiste à ne pas sortir victorieux de la phase oedipienne.

Les lettres à Eliess résument la singulière concomanence entre l'enquête titonnamite en direction de l'enfance et l'interprétation des deux chefs-d'œuvre de la dramaturgie occidentale. La pensée freudienne s'élabore, semble-t-il, par l'éclaircissement multiple qui résulte de l'expérience clinique, de la lecture (ou du souvenir) littéraire, et de la lecture rétrospective du passé personnel. Le résultat de cette confrontation s'énonce originairement dans la lettre à l'ami et collègue lointain — donc dans une situation de « transfert » — selon le libre langage de l'hypothèse analogique ou métaphorique : « Ne serait-ce pas comme... »

Pour Freud, l'énigme, le sphinx, c'est l'hystérie, c'est la névrose. Hamlet, qui dès le début de la pièce parle en énigmes (énigmes intentionnelles, doubles et triples sens, d'abord déchiffrables, puis indéchif-

1. Gesamte Werke, VI, p. 43 et p. 10.

problèmes par leur accumulation même), s'offre, comme en première ligne, à toutes les tentatives d'interprétation qui visent à traverser la névrose dont il est l'emblème. Il est, après Freud lui-même, le second sujet d'expérimentation. Expérimentation qui, au lieu de s'effectuer in anima vili, s'applique in anima nobili. Il en restera quelque chose dans la psychanalyse, chaque névrosé devenant un prince de Danemark, ce qui est parfois trop d'honneur.

Nous l'avons déjà suggéré, la marque spécifique du génie freudien consiste dans un enchaînement de reconnaissances, — au sens où la poétique aristotélicienne emploie ce terme pour désigner l'événement où les personnages de la tragédie découvrent une identité demeurée obscure, la leur ou celle d'autrui, le plus souvent dans une illumination réciproque. La reconnaissance centrale de la tragédie de Sophocle, Freud la reporte sur ce qu'il vient d'apercevoir dans les ténèbres de sa propre enfance, de façon à voir la scène entrevue s'éclairer et s'organiser selon la lumière et la structure fatale du poème dramatique. L'histoire d'Œdipe, appliquée à l'histoire archaïque de la personne, vient à la recouvrir exactement, constituant de la sorte la vérité du passé redécouvert.

Un double mouvement s'opère, dans la démarche intellectuelle de Freud. La tendance retrouvée dans l'histoire infantile (la « libido orientée vers matrem ») s'explicité et s'universalise à travers le mythe œdipien, tandis qu'en retour la tragédie de Sophocle prend figure de rêve et apparaît comme le désir réélisé d'une subjectivité qui serait celle même de l'humanité. Par le recours au modèle œdipien, la subjectivité (de Freud) s'objectivise, tandis que le mythe antique se subjectivise (comme expression d'une loi psychobiologique universelle). Tout se passe donc comme si le « noyau » intime de la subjectivité personnelle, c'est-à-dire le

passé déçu, n'achevait de lier son secret et de révéler son sens qu'à la condition de s'organiser (pour l'enquêteur-enquête) sur le modèle d'une des plus fortes œuvres de langage recueillies dans le « patrimoine » culturel. Si la recherche de Freud comporte le « fantasme rétroactif », l'on voit bien que l'axe de ce fantasme, son centre de cristallisation, est constitué par la parole du mythe. Sinon, pourquoi, dans le premier énoncé liéré à Fléiss dans la lettre du 3 octobre 1897, l'accumulation des termes latins : « libido orientée vers matrem » ? Passe encore pour libido, qui est la traduction « scientifique » du désir. Mais est-ce par pudeur que Freud écrit matrem ? Ou pour « faire scientifique » ? Ou parce que les indélices se disent en latin ? Aucune de ces hypothèses n'est soutenable. Seul un terme emprunté à une langue morte pouvait conférer à la mère son visage mythique, sa figure « jocastienne ».

L'histoire d'Œdipe, devenue moment crucial de l'ontogenèse psychique, ne peut désormais plus échapper au postulat qui lui confère la valeur d'un stade phylogénétique primitif. Elle représente une phase résolue recouverte par l'évolution ultérieure de la culture. Le refoulement n'est pas seulement un accident individuel ; il est une loi de l'histoire et constitue pour l'individu un impératif, une norme d'origine historique. En d'autres termes, l'histoire de l'espèce n'est pas seulement faite d'apports et d'acquisitions ; elle est faite aussi de négations, de rejets, de refoulements ; et la possibilité du progrès, pour l'espèce comme pour l'individu, est liée à la condition que le refoulé ne conserve pas une énergie autonome excessive.

Nous pouvons dorénavant voir plus clair dans la série des reconnaissances qui marquent le cheminement de la pensée de Freud. Dans un premier temps, Freud émet l'hypothèse : moi, c'est comme Œdipe ;

cette proposition se renverse instantanément et se formule comme une vérité historique universalisée : Edipe, c'était donc nous. La compréhension de soi, dans l'auto-analyse, n'est possible que comme reconnaissance du mythe, et le mythe, ainsi interiorisé, sera désormais lu comme la dramaturgie d'une pulsion. La reconnaissance la plus audacieuse, de la part de Freud, est celle qui consiste à poursuivre : Hamlet, c'est encore Edipe, mais Edipe masqué et refoulé, Edipe trop actif dans l'ombre pour que celui qui l'a refoulé puisse avancer d'un seul pas. Et voici la dernière reconnaissance : Hamlet, c'est le névrosé, c'est l'hystérique dont j'ai à m'occuper quotidiennement. Tout se passe, de la sorte, comme si le report de la figure d'Edipe sur Hamlet était l'étape intermédiaire indispensable pour qu'au terme de la série des reconnaissances Freud puisse lire dans l'inconscient de son malade ce qu'il a lu dans son propre passé. Edipe et Hamlet sont les images médiatrices entre le passé de Freud et le patient de Freud : ils sont les garants d'un langage commun.

Cette série de reconnaissances s'impose ainsi comme constitutive du cheminement de la pensée analytique elle-même, et non comme un exemple de son application à un domaine extérieur. La satisfaction qu'apportait Freud, dans la lettre du 15 octobre 1897, à voir se dénouer le mystère de l'inhibition d'Hamlet, a voir concerner pas la littérature : c'était avant tout le modèle anticipé, la maquette provisoire, l'essai symptomatique de tous les déchiffrages que la « loi » caducienne allait permettre d'opérer dans des cures réelles, malades bien vivants.

Il y a là un coup d'audace, et l'on conçoit que Freud ait d'abord attendu avec inquiétude la réponse de Fliess. Car Freud a étendu le schéma œdipien à

un cas en apparence tout opposé à celui d'Edipe. Hamlet n'est pas le meurtrier de son père, mais son vengeur. Seulement c'est un vengeur hésitant, qui retarde indéfiniment l'acte de la vengeance, hanté par l'angoisse et par la tentation du suicide. L'opération de Freud, d'essence grammaticale ou logique, consiste à montrer qu'une double négation est l'équivalent déguisé, fantomatique, d'une affirmation : Hamlet n'a pas commis le meurtre du père, mais d'autre part il ne parvient pas à agir contre celui qui l'a commis. C'est donc qu'il n'a cessé, inconsciemment, de désirer le commettre. Le père-fantôme reste l'objet d'un meurtre-fantôme perpétuellement inaccompli. Aussi Hamlet se reconnaît-il obscurément lui-même dans la personne du meurtrier réel. L'angoisse surgit, produisant une paralysie spécifique, qui empêche tout ensemble Hamlet de se punir en quittant la vie et de se punir en la personne substitutive de Claudius. Freud interprète donc la « procrastination » d'Hamlet comme une paralysie d'organe isolée. Après les Études sur l'hystérie, c'est l'un des premiers cas où n'intervient aucune conversion organique, et où le symptôme demeure intrapsychique. Hamlet aura de la sorte tant soit peu contribué à la différenciation de la névrose « pure » par rapport à l'hystérie, névrose de conversion.

Quand Ernest Jones reprend et développe ce qui, dans la Traumdeutung, se présentait comme une modeste note en bas de page, l'orientation même de la recherche s'est radicalement modifiée. Non que Jones se soit montré le moins du monde infidèle à l'enseignement de Freud : l'interprétation du caractère d'Hamlet est identique. Mais cette interprétation, pour Freud, était une étape vers ce qui n'était pas encore la pensée analytique achevée ; c'était un moment dans l'invention de l'analyse et de son outillage conceptuel. Bref, Freud lit Hamlet en allant vers ce

qui sera la psychanalyse : Jones rellit la pièce en partant de la psychanalyse constituée. Discutant les thèses adverses, apportant de nouvelles preuves à l'appui de l'interprétation oedipienne, Jones nous propose un exemple de psychanalyse appliquée. La méthode est donnée, elle n'est pas mise en question : il s'agit seulement de prouver qu'elle est opératoire.

Bien que Freud aimât à répéter que « le prince Hamlet avait souffert d'un complexe d'Edipe »¹, il ne fait pas de doute que cette lecture de la pièce de Shakespeare a toujours conservé à ses yeux un aspect propédeutique. Elle a gardé valeur de modèle, destiné à l'exercice d'une sagacité qui devra trouver ailleurs son point d'application définitif.

Un témoignage mérite ici d'être cité. Lors de sa seconde visite à Freud, en février 1910, le psychiatre suisse Ludwig Binswanger assiste à l'un des séminaires hebdomadaires de Freud. A l'ordre du jour : Hamlet. Un premier travail analyse deux scènes, « dans le sens de la note bien connue de la Traumdeutung de 1900 » :

Un second rapporteur analyse de façon peu critique et très confuse le rapport d'Hamlet à son père, tous deux dans le même sens, et particulièrement d'après ce que dit la Traumdeutung sur la division d'une personne en plusieurs figures : ainsi, dans le cas présent, le « complexe paternel » se divisait pour se distribuer en deux personnes, le beau-père et Polonius. Un participant plus jeune compara le changement de personnage dans le drame, tel qu'il se manifeste si vivement chez Shakespeare, avec le changement de scène dans le rêve. Freud lui-même remarqua que, dans le thème traité ce jour-là, il ne pouvait s'agir que de rendre quelque chose plus ou moins plausible (*sein mehr oder weniger Plausibelmachen*), et non pas de découvrir des faits innombrables (*um Auffindung feststehender Tatsachen*)! En

1. Sigmund Freud : *Correspondance avec le pasteur Pfister*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 159-196.

même temps, il insista sur la fonction d'exercice que de telles recherches revêtaient¹.

Voilà qui concorde pleinement avec plusieurs déclarations, où Freud exprime une extrême réserve. En 1930, quand un traducteur de Shakespeare lui demande si *Lear* ne pourrait pas être considéré, lui aussi, comme un hystérique, Freud répond « qu'on n'est pas en droit d'attendre d'un poète la description clinique correcte d'une maladie mentale. Il suffit que notre sentiment ne soit heurté en aucune façon et que ce qu'on appelle notre psychiatrie populaire nous permette de suivre, dans tous ses détours, la personne décrite comme anormale »². C'est retenu la psychanalyse dans les limites d'une vérisimilitude générale. Dans la mesure où le personnage n'offre pas la représentation exhaustive d'une maladie, la psychanalyse, de son côté, ne prétendra pas donner une explication exhaustive de l'œuvre littéraire...

Mais le plus singulier n'est-il pas de voir Freud, en 1935, dans une note ajoutée à l'Autobiographie de 1925, faire siennes l'hypothèse de J. Th. Looney, selon laquelle l'auteur véritable des ouvrages attribués à Shakespeare aurait été Edward de Vere, Earl of Oxford. Une autre note sur le même sujet, ajoutée à l'Abriis der Psychoanalyse³ (1938) signale brièvement qu'Edward de Vere « avait perdu, alors qu'il était enfant, un père aimé et admiré, et qu'il s'était complètement détaché de sa mère, laquelle avait contracté un nouveau mariage peu après la mort de son mari »⁴. Ce retourment est lourd de conséquences. Tant que Hamlet restait l'œuvre de l'acteur-comédien de Strat-

1. Ludwig Binswanger, *Erinnerungen an Sigmund Freud*, Berna, Francke, 1966, p. 14.

2. Sigmund Freud : *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 431.

3. *Gesammelte Werke*, XIV, p. 96.

4. *Ibid.*, XVII, p. 119. Voir à ce sujet le Sigmund Freud de Jones, I, III, chap. XVI.

ford dont le père, en 1601, venait de mourir, une sorte de gemellité unissait Hamlet et la théorie psychanalytique, née dans la même circonstance. Voici cette gemellité née. Freud souhaitait-il, de la sorte, effacer les traces de son propre cheminement? Je ne le crois pas. On dira peut-être (mais tout peut se dire) que Freud, à cette date tardive, éprouvait moins vivement la situation du fils, et qu'il était entré définitivement dans le rôle du père, de Maïse, voire dans le rôle du père « disparu prématurément ». C'est le rôle que lui assignent les fantasmes, souvent coupables, de ses héritiers : Remember me!

JEAN STAROBINSKI.

AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR (1949)

L'essai que nous présentons ici a connu une assez curieuse carrière. Il vit le jour il y a une quarantaine d'années, sous la forme de l'interprétation d'une note de Freud à sa Traumdichtung (1900). Il fut publié sous le titre : « Le complexe d'Œdipe comme explication du mystère d'Hamlet », dans l'American Journal of Psychology, en janvier 1910. Une traduction allemande parut au cours de l'année suivante, dans une brochure parue Schriften zur angewandten Seelenkunde, sous le titre : Das Problem des Hamlet und der Ödipus-Komplex. En 1923, intitulé cette fois Une étude psychanalytique d'Hamlet, il constituait le premier chapitre de mes Essais de psychanalyse appliquée, ouvrage depuis longtemps épuisé. À chaque occasion, j'en avais révisé et augmenté le texte. Je dois des remerciements aux éditeurs qui m'ont donné l'autorisation de reprendre mon travail de base.

On comprendra qu'aucune de ces publications ne fut accessible au grand public. C'est pourquoi, encouragé par le regain d'intérêt pour la pièce de Shakespeare, je me proposais de présenter à nouveau, mais sous une forme plus complète et moins hermétique, la théorie psychanalytique d'Hamlet. On commençait à savoir que la psychanalyse s'intéressait aux profondeurs de ce héros, et bien des fois j'ai regretté de ne pouvoir satisfaire la curiosité de ceux qui auraient voulu étudier cette théorie dans le texte original.

1. L'édilion Variorum d'Hamlet (par H. H. Furness, 1877) contient une ample bibliographie et un choix de commentaires. L'ouvrage d'A. A. Gordon, *A Hamlet Bibliography and Reference Guide*, 1877-1905, couvre une période supplémentaire. Les travaux plus récents sont signalés par Gordon Ross Smith : *A classified Shakespeare Bibliography*, The Pennsylvania State University, 1963. On trouve un « Reader's Guide to Hamlet », au t. 5 des *Shakespeare Studies* consacrés à Hamlet, Londres, Edward Arnold, 1963. On pourra consulter également Morris Weitz : *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Chicago University Press, 1964. En langue allemande, Joachim Küller a réuni une anthologie d'écrits modernes sur Hamlet : *Hamlet, heute*, Insel, Frankfurt, 1965.