Pallas

Freud, lecteur de la tragédie grecque

Michèle Nouilhan

Résumé

C'est d'abord s'étonner de la place qu'occupe dans l'œuvre novatrice de Freud la culture antique. Retracer l'itinéraire de la rencontre avec Œdipe, c'est faire comme un état des lieux. L'Interprétation des Rêves, Totem et Tabou, L'Homme Moïse et la religion monothéiste, mais aussi des articles moins connus, des extraits de sa corres pondance, contiennent des analyses inattendues, sur l'origine de la tragédie grecque, son évolution, sa fonction, sur la catharsis, le plaisir tragique, etc.. Le but n'est pas d'apprécier la pertinence des réponses, mais de dégager l'originalité d'une démarche qui lie fiction et réalité, structure et histoire, passé et présent.

Abstract

And our first response will be to marvel at the importance of the culture of antiquity in Freud's innovating work. Tracing up the stages of his encounter with Œdipus is tantamount to an inventory of fixtures. The interpretation of Dreams, Totem and Taboo, The Man Moses and monotheistic religion, but also less known articles and extracts from his correspondence contain unexpected analyses on the origin of Greek tragedy, its evolution, its function, on catharsis, tragic pleasure, etc. Our aim is not to assess the relevance of the answers but to bring out the originality of a procedure that links up fiction and fact, structure and history, past and present.

Citer ce document / Cite this document :

Nouilhan Michèle. Freud, lecteur de la tragédie grecque. In: Pallas, 38/1992. Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique. pp. 117-129;

doi : https://doi.org/10.3406/palla.1992.1238

https://www.persee.fr/doc/palla_0031-0387_1992_num_38_1_1238

Fichier pdf généré le 25/10/2018

FREUD LECTEUR DE LA TRAGÉDIE GRECQUE

par Michèle NOUILHAN *

Deux dates en préambule. Freud, âgé de 17 ans, écrit à son camarade d'enfance, Emil Fluss [1] : « Il me faut lire des auteurs classiques, grecs et latins, entre autres, *Œdipe-Roi* de Sophocle ». Il prépare son bac dont il fait à ce même ami, quelques mois plus tard, le compte rendu [2] : « En latin, nous avons reçu un passage de Virgile que par hasard j'avais lu pour mon plaisir, pas mal de temps auparavant, ce qui m'a induit à travailler rapidement, en n'utilisant que la moitié du temps qui m'était accordé et fait rater la note "très bien"... La version grecque qui portait sur un passage d'*Œdipe-Roi*, long de 33 vers, nous réussit mieux, "bien", le seul qui fut accordé. Là aussi, j'avais déjà lu ce passage pour moi-même et je n'en ai pas fait mystère ».

A 78 ans, dans une lettre à Arnold Zweig [3], il reconnaissait : « J'ai toujours été fier de l'abondante présence du grec dans ma mémoire (les chœurs de Sophocle, passages d'Homère) ».

Le simple lecteur ne peut qu'être frappé par l'ampleur de la culture classique de Freud. A cela, des raisons historiques : les humanités constituaient une part importante de l'éducation autrichienne ; un enseignement de philosophie qui durait trois ans, était obligatoire pour les étudiants en médecine. Freud suivit un séminaire consacré à la logique d'Aristote [4].

Son rapport à la culture antique est cependant plus personnel. Les héros historiques ou mythiques de l'antiquité ont hanté sa mémoire comme des revenants. Enfant, il connaissait toutes les victoires d'Alexandre [5] et, durant ses années d'adolescence, il « eut un amour de collégien pour Hannibal, le héros sémite » [6] qui jura de venger son père ; le jeune Freud avait en effet été profondément marqué par le récit d'une humiliation raciste dont son père avait été l'objet.

Dès le début de sa carrière médicale, dans un de ses premiers écrits, *Traitement Psychique* (1890), il inscrivit son projet dans une continuité et conçut le traitement de l'âme que les Anciens pratiquaient, comme une thérapeutique prenant origine dans l'âme elle-même, soignant des troubles psychiques ou corporels, à l'aide du seul outil dont autrefois on disposait, les mots, « magie décolorée » [7]. Le traitement auquel il s'est consacré, peut être défini comme la résurgence d'anciennes méthodes thérapeutiques [8].

---

* Université de Toulouse-Le Mirail (France).

Persée creative commons BY: =

Comment, engagé dans un pratique scientifique, Freud a-t-il rencontré dans son élaboration théorique la tragédie grecque, de quelle manière l'a-t-il comprise, à quoi lui a-t-elle servi ? Ce sont les liens nouveaux que Freud a tissés entre fiction et réalité, structure et histoire, passé et présent, que notre enquête voudrait dégager.

Alors que Freud a écrit des monographies sur des œuvres littéraires ou artistiques, ses remarques sur la tragédie grecque n'occupent que peu de place dans son œuvre et son abondante correspondance où elles sont dispersées. Quelques textes, cependant, y font une référence nette, *L'Interprétation des Rêves* (1900), *Personnages Psychopathiques à la scène* (1905 ou 1906), *Totem et Tabou* (1912), *L'Homme Moïse et la Religion Monothéiste* (1938).

L'*Interprétation des rêves* s'ouvre par une épigraphe extraite du chant VII de l'*Enéide* : *Flectere si nequeo superos, Acheronta mouebo* [9], « si je ne peux fléchir les dieux d'en-haut, je remuerai l'Achéron », crie Junon furieuse, lorsqu'elle voit Enée et ses compagnons au bord du Tibre s'entendre avec le roi Latinus. En 1927, répondant à un confrère allemand, Werner Achelis, Freud explique qu'il n'y a rien de prométhéen dans cette épigraphe, comme son correspondant le pensait, et que cette citation, il l'avait empruntée à Ferdinand Lassale, l'un des fondateurs du socialisme allemand pour qui elle avait « sûrement un sens personnel et se rapportait aux couches sociales et non à la psychologie » [10]. Elle permettait à Freud de mettre l'accent sur une pièce maîtresse de la dynamique du rêve [11]. Elle entretient donc un lien étroit avec le contenu du livre, elle est surdéterminée comme les rêves où se découvre une superposition de sens. Le lien associatif est né du bouleversement provoqué par la découverte de l'inconscient.

C'est dans le chapitre consacré au matériel et aux sources du rêve, dans la section des rêves typiques comprenant les rêves de souhait de mort et plus particulièrement de désir de mort du père chez l'enfant, que Freud fait référence à Sophocle et commente la légende d'Œdipe : « La tendresse pour l'un (*il s'agit des parents*), la haine pour l'autre appartiennent au stock immuable d'impulsions formées à cet âge (*c'est-à-dire la petite enfance*) et qui tiendront une place importante dans la symptomatologie de la névrose ultérieure... L'antiquité a laissé pour confirmer cette découverte une légende dont le succès complet et universel ne peut être compris que si l'on admet l'existence universelle de semblables tendances dans l'âme de l'enfant. Je veux parler de la légende d'*Œdipe-Roi* et du drame de Sophocle » [12].

Freud résume la pièce, détache le vers qui contient en raccourci la problématique du drame, « où trouver cette trace mal attestée d'une faute ancienne ποῦ τόδ' εὑρεθήσεται ἴχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας; (v. 108-109) », et il ajoute : « La pièce n'est autre chose qu'une révélation progressive et très adroitement mesurée, comparable à une psychanalyse, du fait qu'Œdipe lui-même est le meurtrier de Laïos mais aussi le fils de la victime et de Jocaste. Epouvanté par les crimes qu'il a commis sans le vouloir, Œdipe se crève les yeux et quitte sa patrie. L'oracle est accompli » [13].

Faire d'*Œdipe-Roi* une tragédie du destin, n'y voir qu'un conflit entre la providence et la liberté serait un contre-sens à mettre au compte d'« une élaboration secondaire et d'une méprise » [14] et empêcherait de comprendre la transhistoricité de la pièce et l'émotion qu'elle continue de provoquer. Le ressort tragique n'est pas l'opposition entre la toute puissance divine et la faiblesse humaine. Si l'émotion naît, elle procède non « du contraste entre la destinée et la volonté humaine, mais de la nature même du matériel qui sert à illustrer ce contraste » [15]. L'émotion relève d'un mécanisme d'identification [16].

La renversement de fortune qui accable Œdipe et que déplore le chœur à la fin de la pièce, est la conséquence d'un drame qui s'est joué à l'intérieur de lui-même. L'oracle est la figuration de l'instance psychique d'où naissent ses actes. Son malheur est un fait psychique, et par cela, il devient le destin de tous [17].

Le rêve d'inceste avec la mère est la clef de la tragédie de Sophocle et complète le rêve de la mort du père. La légende est la figuration de ces deux rêves archaïques. La transhistoricité de la tragédie s'explique par la coïncidence des fantasmes. De tels rêves sont accompagnés chez l'adulte de sentiments de répulsion. Aussi la légende intègre-t-elle l'épouvante et l'autopunition dans son contenu même. *Œdipe-Roi* et *Hamlet* ont la même matrice mais la mise en œuvre diffère par suite de la différence intellectuelle des deux époques et des progrès du refoulement [18].

La première trace d'*Œdipe-Roi* et de « l'effet saisissant du drame » [19] se trouve dans une lettre à Fliess. Freud fait avec difficulté son auto-analyse et il découvre l'ambivalence de ses sentiments filiaux : « 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'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité » [20]. Dans cette même lettre, il associe Œdipe et Hamlet pour la première fois. Il sollicite l'avis de son correspondant : « Tu ne me parles pas de mon explication d'*Œdipe-Roi* et d'*Hamlet* : je ne l'ai encore soumis 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 » [21]. Dans une autre lettre, il annonce que ses observations trouveront place dans le livre qu'il prépare sur la nature des rêves : « Il va falloir que j'étudie la légende d'Œdipe mais je ne sais encore dans quel ouvrage » [22]. Sa correspondance avec Fliess révèle que pendant la composition de l'*Interprétation des rêves*, il lut l'*Histoire de la civilisation grecque* de Burckhardt qui lui fournit certains parallèles imprévus : « Ma prédilection pour le préhistorique sous toutes ses formes humaines demeure égale à elle-même » [23].

Freud, pour connaître les symptômes de ses patients, entreprend de reconnaître l'infantile en lui. Il le découvre dans le miroir d'Œdipe. Son travail d'élaboration est parfaitement dégagé par Jean Starobinski dans sa préface au livre d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe* : « Dans un premier temps, Freud émet l'hypothèse : moi, c'est comme Œdipe ; cette proposition se renverse instantanément, se formule comme une vérité historique universalisée : Œdipe, c'était donc nous. La compréhension de soi

dans l'auto-analyse n'est possible que comme reconnaissance du mythe et le mythe ainsi intériorisé sera désormais lu comme la dramaturgie d'une pulsion » [24].

Le couplage de l'amour et de la haine, la tension entre le désir de concorde et celui de discorde vouent l'homme au conflit et la tragédie qui est toujours une mise à l'épreuve, est la forme la plus adaptée à son expression. Avant 1897, Freud a une connaissance livresque de la tragédie ; à partir de son auto-analyse, le personnage d'Œdipe s'intériorise. Freud a reconnu que ses premiers émois s'étaient portés sur sa mère [25]. S'il lui fut beaucoup plus difficile de reconnaître ses sentiments hostiles à l'égard d'un père bien-aimé qui venait de mourir (octobre 1896), il avait déjà repéré un avatar de cette haine dans la jalousie à l'égard de son demi-frère, Philip, fils d'un premier mariage de son père, et sensiblement du même âge que sa mère. C'est seulement en 1908, faisant une nouvelle préface à une deuxième édition de l'*Interprétation des rêves* qu'il comprit que ce livre était un morceau de son auto-analyse, une réaction à la mort de son père, « l'événement le plus important, la perte la plus déchirante d'une vie d'homme » [26].

Il a fallu à Freud vaincre le refoulement, lever l'amnésie infantile pour redécouvrir Œdipe non plus au théâtre, ni dans les livres, mais dans le théâtre de son inconscient. Freud donne à *Œdipe-Roi* une fonction nouvelle ; la tragédie qui ne se distingue pas de la légende, prend valeur de modèle et sert à comprendre la vie psychique. Plus tard, en 1926, dans *La question de l'analyse profane*, justifiant la nouveauté méthodologique qu'il a introduite avec le recours à une fiction, il affirme que si connaissances anatomiques et physiologiques sont nécessaires au psychanalyste, celui-ci doit d'une manière tout aussi indispensable se familiariser avec l'histoire des civilisations et avec la mythologie qui est une psychologie projetée dans le cosmos [27].

On a déjà remarqué que le commentaire de Freud s'applique davantage aux événements qui ont précédé le drame de Sophocle qu'au drame lui-même ; le parricide et l'inceste sont accomplis quand la pièce commence [28]. Il y a donc un glissement entre le plan de la légende et celui de la tragédie. Freud n'a pas été attentif à la dimension historique de la pièce [29]. Son objectif essentiel était de dégager l'ensemble des désirs inconscients qui installent l'enfant dans une relation triangulaire et de construire à partir de là une théorie de l'appareil psychique. Ce qui lui importe, c'est le noyau de la légende dont il découvre de manière fulgurante la signification et la portée : l'homme est divisé à l'intérieur de lui-même, l'inconscient qui est hors du temps, le voue au conflit, ce qui est sa chance et sa croix. L'histoire est le produit du refoulement. Œdipe, découvreur d'énigmes, est une énigme à lui-même. La fracture de l'inconscient perturbe l'illusion d'une transparence de la pensée à elle-même. L'exemple du rêve le vérifie, de même que les symptômes des hystériques étaient le signe d'une inadéquation des sujets à eux-mêmes.

Toutefois un passage de l'*Interprétation des rêves* empêche de penser que Freud a réduit la signification du drame de Sophocle au seul complexe d'Œdipe qu'il ne conceptualisera que vers 1910 : « Toute vraie création poétique correspond à plus d'un

motif et plus d'une émotion dans l'âme du poète et pourra avoir plus d'une interprétation » [30]. En écrivant qu'*Œdipe-Roi* dans son mouvement est semblable à une psychanalyse, il ouvre une autre lecture ; la recherche de la vérité sur le crime ancien, voulue et organisée, coûte que coûte par Œdipe, se révèle être, à son insu, la découverte de son identité et comme l'a montré Paul Ricœur [31], sur le mystère de la naissance se nouent le drame de la vérité et toutes les harmoniques de l'ignorance et de la connaissance.

Le noyau de la légende est le même que celui du rêve. Il faut comprendre le rêve qui est le modèle de toutes les ruses du désir, comme l'antiquité depuis Aristote et Artémidore d'Ephèse s'y était employée ; à la fin de l'*Interprétation des rêves*, il écrit : « Le respect des Anciens pour le rêve montre qu'ils pressentaient à bon droit l'importance de ce que l'âme humaine garde d'indompté et d'indestructible, le pouvoir démoniaque qui crée le désir du rêve et que nous retrouvons dans notre inconscient » [32].

A partir de là, Freud traque sans cesse Œdipe, il cherche ses origines dans l'histoire des religions, il pense comme un érudit de Vienne l'enseignait [33], qu'il avait été un démon phallique comme les Dactyles de l'Ida, la preuve était inscrite dans son nom, Pied Enflé, métaphore de Pénis Erigé [34]. Œdipe est l'homme sexué et conflictuel mais il met en garde ses élèves contre des explications simplistes ; ainsi il reproche à Karl Abraham une traduction tendancieuse au vers 733 de σχιστὴ ὁδός et il lui indique que le seul sens possible est celui de carrefour [35], rendant plus évidente la question de la contrainte puisque l'évitement était possible. Il faut prendre le texte à la lettre comme le discours des hystériques.

L'article *Personnages psychopathiques à la scène* [36] n'a jamais été publié en allemand ; Max Graf à qui Freud le donna, le conserva, en fit une traduction anglaise, qui parut en 1942 [37]. Freud n'aurait jamais parlé de cet article et en aurait oublié même l'existence. A l'origine de ce travail, deux fois tombé dans l'oubli, la représentation d'une comédie dramatique du romancier et dramaturge autrichien, Hermann Bahr, où l'héroïne est dans l'impossibilité de se libérer malgré tous ses efforts d'une sujétion à l'égard d'un homme qui la tient en son pouvoir. La pièce fut un échec et Freud se demande à quelles conditions les spectateurs peuvent accepter et apprécier la représentation d'un conflit psychique.

Pour ce faire, il brosse à grands traits une histoire du genre dramatique et part du but qu'Aristote fixe à la tragédie dans la *Poétique* : le théâtre grave a pour finalité d'éveiller crainte et pitié et d'entraîner une purification des affects. Pour Freud, le terme de *catharsis* est à la croisée des deux chemins ; d'une part, dans sa pratique médicale, ce terme, de 1880 à 1895, avait désigné une méthode thérapeutique où l'effet recherché était une décharge d'affects pathogènes ; d'autre part, Freud ne pouvait pas, même s'il ne le cite pas, ne pas connaître les travaux de Jacob Bernays sur la théorie aristotélicienne du drame qui avaient paru à Berlin en 1880. Jacob Bernays, oncle de sa femme, professeur de latin et de grec à l'université de Heidelberg, avait retiré à la

purgation toute signification morale et n'avait vu en elle qu'une médication, un remède à la crainte et à la pitié. Comme pour Bernays, la *catharsis* est pour Freud traitement, résolution des affects, mais provoquant en plus un plaisir venant à la fois du soulagement obtenu mais aussi de l'excitation libidinale qui accompagne toute naissance d'affects.

Le spectateur au théâtre est dans la même situation que l'enfant qui joue, mais son plaisir se double de l'économie des souffrances que la réalité lui imposerait. L'illusion théâtrale est entièrement du côté du plaisir. Qu'en est-il du plaisir tragique, se demande Freud, car la poésie lyrique, les danses rituelles, l'épopée peuvent provoquer aussi une jouissance. Le plaisir tragique pour lui naît de la représentation des attentes les plus funestes chez le spectateur dont le masochisme est ainsi comblé de manière virtuelle : « On pourrait tout simplement caractériser le drame par cette relation à la souffrance et au malheur, soit que comme dans la comédie dramatique, seule l'inquiétude se trouve éveillée, puis apaisée, soit que, comme dans la tragédie, la souffrance devienne réalité » [38].

L'origine même de la tragédie est à relier à un scénario de souffrance, l'immolation d'un bouc ou d'un bouc-émissaire ; l'hypothèse d'un cérémonial sacrificiel s'accorde avec la signification du drame et cette idée sera reprise et déployée dans *Totem et tabou.*

La tragédie apaise en quelque sorte la révolte naissante contre l'ordre des dieux qui a institué la souffrance : « Les héros, écrit Freud, sont des rebelles envers Dieu ou quelque chose de divin » [39].

Du même coup, le drame joue de tous les registres de souffrances : seule, la souffrance physique, qui contrarie l'identification et la fantasmatisation, n'est possible sur scène que de façon accessoire. Le *Philoctète* de Sophocle fait exception car la dérilection du héros rend possible malgré tout un travail psychique adapté. C'est moins la blessure que l'abandon de Philoctète qui peut être source de plaisir pour le spectateur.

Selon la nature des conflits, Freud entreprend une classification des divers types de tragédies. Il place d'abord le drame religieux dont le ressort est le combat contre le divin. Cette tragédie est insurrectionnelle. Poètes et auditeurs prennent parti pour le rebelle. Vient ensuite ce que Freud appelle un drame bourgeois où le combat du héros se joue contre la communauté sociale, puis la tragédie de caractères où le conflit se déroule entre des personnalités éminentes, libérées des institutions humaines. Mais des amalgames sont possibles entre drame social et drame de caractères. Freud distingue un quatrième type, le drame psychologique, où le conflit est à l'intérieur du héros lui-même entre deux motions et l'issue est non la perte du héros mais celle d'une motion, c'est-à-dire le renoncement. C'est le schéma classique et variant à l'infini de l'amour et du devoir. Un nouveau type est possible quand le drame psychologique se transforme en drame psychopathologique, c'est-à-dire quand le conflit n'est plus entre deux motions à peu près également conscientes mais celui d'une pulsion consciente et d'une pulsion inconsciente refoulée. *Hamlet* est le premier des drames modernes de ce type.

Il n'est nullement question d'*Œdipe-Roi* dans ce court article, comme si la tragédie ne rentrait pas dans les cadres définis par Freud ou les débordait. Le *Prométhée* d'Eschyle est l'exemple même du drame religieux, l'*Ajax* et le *Philoctète* ont un statut à part, car ils présentent des souffrances psychiques toutes constituées et réduisent l'importance du conflit. Mais dans le drame grec, le sujet étant notoirement connu, « le rideau se lève toujours pour ainsi dire au milieu de la pièce » [40]. Freud s'est référé une nouvelle fois au *Philoctète* [41], dans une lettre à Jung ; voulant éviter la rupture entre son disciple de Zurich et celui de Berlin, Karl Abraham, il lui donnait à méditer un vers de la pièce : « On ne doit pas se disputer quand on assiège Troie. Connaissez-vous ce vers de *Philoctète*, Αἱρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα. », « seules ces flèches prennent Troie ». La référence antique, une fois de plus, soutient le projet actuel et la nouvelle *Iliade* est la construction et la sauvegarde de la théorie analytique.

Cet article qui ébauche des réflexions sur l'activité ludique ou sur le problème du masochisme constitue un maillon d'une enquête plus ambitieuse qui visait à comprendre le fondement des principales institutions humaines et qui devait déboucher sur *Totem et Tabou*. Le noyau du mythe étant le même que celui de la névrose [42], les limites de la psychanalyse reculent sans cesse et les phénomènes de culture peuvent relever d'une interprétation qui tient compte du désir et de ses résistances.

Pour expliquer l'origine des religions, Freud élabore, sur le modèle du mythe tragique, le mythe scientifique du père primitif, possesseur de toutes les femmes et de sa mise à mort par le clan des fils. Les fils se sont ligués contre le père et après l'avoir tué, ils l'ont dévoré. Alors naquirent chez les fils des sentiments ambivalents : leur remords et leur docilité firent se dresser la barrière de l'inceste. Au cours de fêtes, le totem qui fut d'abord un animal et dont la psychanalyse fait l'équivalent du père à la fois aimé et détesté, est solennellement mis à mort et mangé, répétition de l'acte originel. Freud prend appui sur l'anthropologie de l'époque, les ouvrages de Frazer, de Salomon Reinach, et surtout de Robertson Smith sur la religion des Sémites. Il y trouve des preuves de la solidité de ses constructions. Ainsi le repas totémique est une cérémonie sacrificielle d'une grande portée. Ce repas comprend un temps de deuil, un temps de réjouissance ; il a pour fonction de lier la communauté tout autant entre ses membres qu'à l'ancêtre dont ils incorporent les qualités. Plus tard, le totem devient un dieu et l'histoire des diverses religions commence. A cet endroit, Freud s'arrête comme si la suite l'intéressait moins que l'origine qui reste le mystère à élucider. L'enjeu est de préfacer les fantasmes de ses patients par une histoire vraie qui est celle du meurtre du père meneur de la horde.

La tragédie grecque, comme il l'avait esquissé en 1906, tire sa naissance de ce repas totémique ; sa signification est ainsi en relation avec son origine : « Il existe dans l'art grec une situation qui présente des ressemblances frappantes en même temps que de profondes différences avec la scène du repas totémique décrite par Robertson Smith. Nous voulons parler de la situation qu'on trouve dans la plus ancienne forme de

la tragédie grecque. Une foule de personnes, portant le même nom et pareillement vêtues, se tient autour d'un seul homme, chacune dépendant de ses paroles et de ses gestes : c'est le chœur rangé autour de celui qui primitivement était le seul à représenter le héros. Un deuxième, puis un troisième acteur ont été introduits plus tard dans la tragédie, pour servir de partenaire au héros principal ou pour représenter tel ou tel de ses traits caractéristiques. Mais le caractère même du héros et ses rapports avec le chœur restent inchangés » [43].

Un renversement de la signification originelle est opéré, les frères représentés par le chœur sont les coupables, le héros une simple victime : « Le héros de la tragédie devait souffrir et tel est encore aujourd'hui le principal caractère d'une tragédie. Il était chargé de ce que l'on appelle "la faute tragique" dont on ne peut pas toujours saisir les raisons » [44].

Au niveau manifeste, la faute est le plus souvent une rébellion contre une autorité divine ou humaine. Au niveau latent, le sens se transforme et Freud tranche par ce qu'il dit lui-même être une réponse rapide : « (*Le héros*) doit souffrir parce qu'il est le père primitif, le héros de la grande tragédie primitive... et qui trouve ici une représentation tendancieuse ; quant à la faute tragique, c'est celle dont il doit se charger pour en délivrer le chœur... » [45].

Cette interprétation du héros tragique, comme rédempteur du chœur, permet à Freud d'inscrire la tragédie dans une continuité historique, à mi-chemin, entre le repas totémique réel et le mystère médiéval fondé sur la Passion du Christ.

La tragédie est à l'origine un acte sacrificiel. Elle est la mise en scène de la mort de Dionysos-Zagreus, tué et coupé en morceaux par les Titans, comme il pouvait le lire dans le travail de Salomon Reinach consacré à la mort d'Orphée. Cet événement mythique aurait des racines historiques. Un fragment d'Anaximandre, cité par Freud, ne dit-il pas : « L'unité du monde a été détruite à la suite d'un crime commis aux temps primitifs... et tout ce qui en est résulté doit supporter le châtiment pour ce qui a été accompli » [46] ?

Si le drame se présente sous la forme « on pleure un fils », en réalité, il commémore la mort du père. Pour le comprendre, il faut le traiter comme une formation réactionnelle où le refoulé est le désir meurtrier et l'interpréter comme les autre rejetons de l'inconscient. Freud lit la tragédie comme plus tard il lira le fantasme, « On bat un enfant » : les situations sont réversibles, les signes linguistiques permutables. De plus, le théâtre grec contient la clef qui ouvre le sens de son origine : « Le complexe d'Œdipe... permet de comprendre les commencements à la fois de la religion, de la morale, de la société et de l'art et cela en pleine conformité avec les données de la psychanalyse qui voit dans ce complexe le noyau de toutes les névroses » [47].

On ne peut s'empêcher de s'étonner de la contradiction que *Totem et Tabou* introduit en faisant du meurtre du père un événement réel, matériel, comparable à ce qu'avait été la théorie de la séduction qui attribuait à des scènes réelles la pathologie des hystériques ; dans son autobiographie de 1925, il écrit à propos de cette théorie qui

croyait à la matérialité du traumatisme : « Mon erreur avait été du même ordre que si l'on prenait l'histoire légendaire du temps des rois à Rome, telle que nous la conte Tite-Live, pour une vérité historique, au lieu de ce qu'elle est, une formation réactionnelle élevée contre le souvenir de situations et de temps misérables, sans doute pas toujours glorieux » [48].

Voulant enraciner l'homme dans le passé, plaçant au début de l'humanité un complexe d'Œdipe collectif dont elle devait garder la cicatrice, il donne au meurtre du père primitif un statut de vérité historique, se refusant à voir qu'il répète l'erreur déjà commise. Pour Freud, fictif et historique ne s'excluent pas, ils sont entre eux dans un rapport d'extrême tension. Dans cet ouvrage hautement spéculatif où les nombreuses références ethnographiques servent à étayer la démonstration, aucune allusion n'est faite au livre de Nietzsche sur *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche que d'après Jones [49], Freud aurait refusé de lire pour sa surabondance d'idées, auquel Arnold Zweig, dans un élan d'enthousiasme, le comparait : « Vous avez fait tout ce que Nietzsche éprouvait intuitivement comme son devoir, sans être en état de vraiment l'atteindre avec son idéalisme de prêtre traversé d'inspirations géniales. Il s'efforça de donner forme à la naissance de la tragédie, vous l'avez fait dans *Totem et Tabou* » [50].

C'est dans ses essais ultimes, l'*Homme Moïse et la religion monothéiste* que Freud revient sur la question de la faute tragique ; il maintient les constructions de *Totem et Tabou*. La faute est toujours celle du fils qui se rebelle contre le père et le tue comme le peuple juif a tué Moïse d'origine égyptienne, sectateur du culte d'Aton, dieu universel et tolérant, qu'il aurait voulu imposer aux tribus sémites, avant que la culpabilité collective, le temps du refoulement passé, ne fît de lui le législateur d'un rigoureux monothéisme. Comme les fils de la horde primitive, les Juifs ont mis à mort celui qui incarnait le père tout puissant, vénéré autant que haï et le retour du refoulé a consisté à établir le dieu mosaïque.

Ecrivant longuement à Lou Andréas-Salomé au sujet de *Moïse, un Egyptien*, il ajoute : « Les religions doivent leur puissance contraignante au retour du refoulé, ce sont des réminiscences de processus archaïques disparus, hautement effectifs de l'histoire de l'humanité. J'ai déjà dit cela dans *Totem et Tabou*. Et je le condense maintenant en une formule : ce qui rend la religion forte, ce n'est pas sa vérité réelle, mais bien l'historique » [51]. A la fin de sa lettre, il avoue que le problème du réel et de l'historique l'a poursuivi toute sa vie. Dans les mêmes termes, il réaffirmera la vérité historique de son roman [52], laissant ouvertes les questions : qu'est-ce que le réel, qu'est-ce que l'histoire ?

Les mythes, les œuvres littéraires et artistiques, les religions, les folklores, témoignent de l'histoire des civilisations, comparable dans son évolution à celle des individus. Les peuples passent par des périodes de latence où le passé semble aboli mais où en réalité, de manière souterraine, il se fixe dans une tradition. L'épopée grecque, et peut-être toute épopée, est liée à un passé très éloigné et perdu qu'elle essaie

de rassembler et qu'elle exalte. Elle naît à un moment de latence, après un événement traumatique. Pour la Grèce, ce fut la disparition de la civilisation minoenne-mycénienne et Freud va jusqu'à avancer : « Forts de nos connaissances psychologiques actuelles, nous aurions pu nous demander, bien avant Schliemann et Evans, d'où les Grecs prirent tout le matériel légendaire qu'Homère et les grands dramaturges attiques exploitèrent dans leurs œuvres magistrales. La réponse aurait dû être que ce peuple a vraisemblablement vécu dans sa préhistoire une époque de splendeur visible et de floraison culturelle, qui a disparu dans une catastrophe historique et dont une obscure tradition s'est conservée dans ces légendes » [53]. Le psychologue des profondeurs peut avoir raison avant l'archéologue. Et si l'épopée grecque a disparu, c'est de s'être transformée en histoire : « Les plus grandes actions héroïques de notre temps n'ont pas été en mesure d'inspirer une épopée et Alexandre Le Grand pouvait se plaindre à bon droit de ne pas trouver d'Homère » [54].

Aussi la tradition peut-elle, à son insu, recéler des pans d'histoire perdue. A ce titre, l'*Orestie* d'Eschyle est invoquée comme exemple d'un possible stade d'organisation matriarcale qui, conformément aux vues de *Totem et Tabou*, aurait précédé la prise de pouvoir par les fils. Le cycle tragique serait le témoin de cette « mutation à laquelle se lia le renversement des rapports juridiques jusqu'alors existants » [55]. Freud voit dans l'organisation patriarcale un progrès dans la vie de l'esprit, parce qu'il y a passage de la sensation à la représentation [56].

Sous de multiples travestissements que la compréhension des rêves a permis de reconnaître, l'épopée et la tragédie conservent la mémoire des peuples grecs ; l'une est le roman familial d'une communauté, l'autre dramatise un scénario de souffrance, avatar du meurtre réel qui a sombré dans l'amnésie collective.

Un des fils rouges qui relient la trame des travaux de Freud à la tragédie grecque est le conflit constitutif du psychisme, sur lequel il a buté dès le début de sa carrière, lorsqu'il écoutait les hystériques et leur souffrance. Le théâtre privé dont il a été le témoin, a renvoyé Freud vers une autre scène. La fiction a éclairé le réel, comme Œdipe a servi à Freud à s'analyser. De héros tragique pour Aristote, Œdipe est devenu pour Freud homme tragique, homme sans dieu, qui n'est plus maître dans sa maison et « dont il est bon de savoir sur quel sort tourmenté se dressent fièrement ses vertus » [57]. L'homme est une énigme, comme il l'était pour Sophocle qu'il a le plus souvent cité et dont il rangeait les pièces avec les épopées d'Homère, parmi les dix ouvrages les plus merveilleux de la littérature mondiale [58].

Dans les pages inachevées de l'*Abrégé de Psychanalyse*, une citation de Goethe qui a valeur de testament : « Ce que tes aïeux t'ont laissé en héritage, si tu le veux posséder, gagne-le » [59]. C'est reconnaître qu'il lui fallu sans cesse se poser de nouvelles questions et, pour se les réapproprier, se faire l'interprète des origines dont il avait la passion. Cet arrière-pays qu'il veut atteindre, ce passé des âmes que dans *Malaise dans la Civilisation*, il compare au sol de Rome [60] et qu'il cherche à dégager,

« tel un archéologue scrupuleux » [61], il a appris que ce ne peut être la rencontre du même, c'est quelque chose de perdu et de constamment reconstruit.

A la fin de sa vie, il se tourne vers Athènes et la Palestine. Il écrit, en 1936, en hommage à Romain Rolland, *Un trouble de mémoire sur l'Acropole*, nostalgique méditation sur la culpabilité, comme son *Moïse* qu'il compose au milieu de tous les dangers. L'histoire rattrapant le mythe devait le conduire en exil, tel Œdipe. Peu comme lui ont montré que « le passé agit dans l'ombre » [62].

NOTES

1. S. Freud, *Lettres de jeunesse*, Paris, Gallimard, 1990, p. 236.
2. *Ibidem*, p. 241-242.
3. S. Freud, A. Zweig, *Correspondance*, 1927-1939, Paris, Gallimard, 1973, p. 108.
4. Cf. E. Jones, *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, t. 1, Paris, 1958, p. 41.
5. *Ibidem*, p. 21.
6. S. Freud, *La Naissance de la psychanalyse*, Lettre à W. Fliess, Paris, PUF, 1956, p. 209.
7. « Traitement psychique (traitement d'âme) », dans *Résultats, idées, problèmes*, I, 1890-1920, Paris, PUF, 1984, p. 2.
8. *Ibidem*, p. 22-23.
9. Virgile, *Enéide*, VII, v. 212.
10. S. Freud, *Correspondance, 1873-1939*, Lettre à Werner Achelis du 30 janvier 1927, Paris, Gallimard, 1966, p. 408.
11. *Ibidem*, p. 408.
12. S. Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971, p. 227-228.
13. *Ibidem*, p. 228.
14. *Ibidem*, p. 230.
15. *Ibidem*, p. 228.
16. *Ibidem*, p. 228-229.
17. *Ibidem*, p. 229.
18. *Ibidem*, p. 230.
19. Lettre à W. Fliess du 15 octobre 1897, *op. cit.*, p. 198.
20. *Ibid.*, p. 198.
21. Lettre à W. Fliess du 5 novembre 1897, p. 203.
22. Lettre à W. Fliess du 15 mars 1898, p. 220.
23. Lettre à W. Fliess du 30 janvier 1899, p. 244.
24. J. Starobonski, préface au livre d'E. Jones, *Hamlet et Œdipe*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1967, p. XXXV et XXXVI.
25. Lettre à W. Fliess du 3 octobre 1897, p. 194.
26. *L'Interprétation des rêves*, p. 4.
27. Cf. *La Question de l'analyse profane*, Paris, Gallimard, 1985, p. 72 et p. 133.

28. Cf. C. Stein, *Œdipe-Roi selon Freud*, préface à *Œdipe ou la légende du conquérant*, de Marie Delcourt, Paris, 1981, p. XI et ss.
29. J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, nouvelle édition, 1985, et plus précisément les chapitres « Œdipe sans complexe » et « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi ».
30. *L'Interprétation des rêves*, p. 232.
31. P. Ricœur, *De l'interprétation*, Paris, 1965, p. 495 sqq.
32. *L'Interprétation des rêves*, p. 521.
33. Lettre à C. Jung du 11 novembre 1909, *Correspondance* S. Freud-C. Jung, t. I, p. 342.
34. Lettre à C. Jung du 21 novembre 1909, p. 348.
35. Lettre à K. Abraham du 8 août 1921, *Correspondance* S. Freud-K. Abraham, p. 331.
36. « Personnages psychopathiques à la scène », in *Résultats, idées, problèmes*, I, p. 123-129.
37. E. Jones, *op. cit.*, II, p. 359.
38. « Personnages psychopathiques à la scène », *op. cit.*, p. 124.
39. *Ibidem*, p. 125.
40. *Ibidem*, p. 126.
41. Lettre à C. Jung du 3 mai 1908, I, p. 211.
42. Lettre à C. Jung du 13 août 1908, p. 237.
43. S. Freud, *Totem et tabou*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1965, p. 232-233.
44. *Ibidem*, p. 233.
45. *Ibidem*, p. 233-234.
46. *Ibidem*, p. 229.
47. *Ibidem*, p. 234.
48. *Ma Vie et la psychanalyse*, Paris, coll. Idées, Gallimard, p. 44.
49. E. Jones, *op. cit.*, t. II, p. 365.
50. Lettre d'A. Zweig du 2 décembre 1930, p. 57.
51. Lou Andréas-Salomé, *Correspondance avec S. Freud*, Paris, Gallimard, 1970, Lettre de Freud du 6 janvier 1935, p. 253.
52. S. Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste, remarques préliminaires*, II, Paris, Gallimard, 1986, p. 137.
53. *Ibidem*, p. 152.
54. *Ibidem*, p. 157.
55. *Ibidem*, p. 213.
56. *Ibidem*, p. 213.
57. *L'Interprétation des rêves*, p. 527.
58. Cf. E. Jones, *op. cit.*, III, p. 477-478.
59. *Abrégé de psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 86.
60. *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, p. 12 sqq.
61. *Cinq psychanalyses. Fragment d'une analyse d'hystérie* (Dora), Paris, PUF, 1975, p. 6.
62. Cf. *L'Homme Moïse* et Marie Moscovici, *L'Ombre de l'objet. Sur l'inactualité de la psychanalyse*, Seuil, 1990.

RÉSUMÉ

FREUD, LECTEUR DE LA TRAGÉDIE GRECQUE

C'est d'abord s'étonner de la place qu'occupe dans l'œuvre novatrice de Freud la culture antique. Retracer l'itinéraire de la rencontre avec Œdipe, c'est faire comme un état des lieux. *L'Interprétation des Rêves*, *Totem et Tabou*, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, mais aussi des articles moins connus, des extraits de sa correspondance, contiennent des analyses inattendues, sur l'origine de la tragédie grecque, son évolution, sa fonction, sur la *catharsis*, le plaisir tragique, etc... Le but n'est pas d'apprécier la pertinence des réponses, mais de dégager l'originalité d'une démarche qui lie fiction et réalité, structure et histoire, passé et présent.

FREUD AS A READER OF GREEK TRAGEDY

And our first response will be to marvel at the importance of the culture of antiquity in Freud's innovating work. Tracing up the stages of his encounter with Œdipus is tantamount to an inventory of fixtures. *The Interpretation of Dreams*, *Totem and Taboo*, *The Man Moses and monotheistic religion*, but also less known articles and extracts from his correspondence contain unexpected analyses on the origin of Greek tragedy, its evolution, its function, on catharsis, tragic pleasure, etc. Our aim is not to assess the relevance of the answers but to bring out the originality of a procedure that links up fiction and fact, structure and history, past and present.

MOTS-CLÉS

Grèce, Freud, tragédie, Œdipe, *catharsis*, plaisir.