

Et si l'Œdipe ne tenait plus l'affiche ...

Je partirai d'une phrase de Lacan dans « Subversion du sujet » : « L'Œdipe [...] ne saurait tenir indéfiniment l'affiche dans des formes de société où se perd de plus en plus le sens de la tragédie¹. »

Plusieurs idées sont mises en relation dans cette phrase.

On peut y lire, comme l'indique l'argument du présent colloque, que « certains faits sociaux et des changements idéologiques donnent [...] à penser que “l'œdipe” est dépassé ». En ce sens, dire que l'Œdipe ne tient plus l'affiche laisse entendre qu'il n'est plus reconnu ou reçu dans la culture comme il l'a été précédemment, par exemple à l'époque de Freud. Mais cette phrase suppose aussi qu'il existe une relation entre certaines « formes de société » et la place qui revient à l'Œdipe dans la culture d'une société. Elle implique enfin que cette relation soit elle-même déterminée par ce que Lacan appelle le « sens de la tragédie ». De telles idées qui paraissent fort intéressantes n'en sont pas moins problématiques. Est-ce parce que le sens de la tragédie ne s'était pas encore perdu que l'Œdipe, pendant un temps, avait tenu le haut de l'affiche ? À partir de quel moment et pourquoi le sens de la tragédie se serait-il perdu dans nos sociétés ?

Et avant tout, qu'est-ce que le sens de la tragédie ? Et quelle sorte de lien Lacan envisageait-il entre le sens de la tragédie et le sort de l'Œdipe ? Le présent exposé se centre sur ces deux questions. Mon intention première était de les aborder à partir du nœud borroméen mais il est apparu rapidement qu'il n'était pas possible d'interroger la conception que Lacan se faisait de la tragédie sans se référer d'abord au graphe.

Je commencerai donc par interroger ce qu'il y a lieu d'entendre par le sens de la tragédie. Je tenterai ensuite de situer cette notion par rapport au jeu de relations que présente le graphe. Le repérage de l'ensemble de ces questions à partir du nœud borroméen devrait faire l'objet d'un travail ultérieur.

¹ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 813.

*
* *

L'usage commun de la langue nous fait parler de tragédie pour évoquer des événements que l'on dit dramatiques, c'est-à-dire des événements qui inspirent, chez ceux qui en ont connaissance, la frayeur, la pitié et la crainte. Dans cette perspective, le sens de la tragédie serait ce qui vient répondre, dans le domaine du sens, de ce que sont ces événements dans le réel.

Cependant le mot *tragédie*, dans son sens premier, ne renvoie pas simplement à de tels événements mais, de façon beaucoup plus précise, à une forme de représentation théâtrale de certains événements dits tragiques. Le mot *tragédie* désigne un genre théâtral qui a son origine dans la Grèce antique et auquel se trouvent associés les noms et les œuvres d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Selon cette acception, le sens de la tragédie ne se fonde pas seulement dans ce qu'ont été, dans le réel, les événements que ces œuvres représentent, mais de manière beaucoup plus spécifique dans le fait que ces événements soient représentés par ces œuvres sur la scène d'un théâtre.

La place qu'occupe la tragédie antique dans l'œuvre de Freud et dans la psychanalyse donne à penser que Lacan, lorsqu'il parle du sens de la tragédie, vise une manifestation du sens qui se rapporte prioritairement à la tragédie antique.

Par exemple, les deux phrases ci-dessous, extraites du commentaire de l'*Antigone* de Sophocle — qui occupe une partie importante du séminaire VII, *L'éthique de la psychanalyse* — font état de la liaison privilégiée que Lacan établissait entre « le sens de la tragédie » et la tragédie antique :

Ce que nous avons plus particulièrement avancé concernant le désir nous permet d'apporter un élément nouveau à la compréhension du *sens de la tragédie*, et ce, par cette voie exemplaire — il y en a sûrement une plus directe —, la fonction de la *catharsis*.
Antigone nous fait voir en effet le point de visée qui définit le désir².

² J. Lacan, Le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 290, séance du 25 mai 1960 - nous soulignons.

Lorsque Lacan parle ici de « ce que nous avons plus particulièrement avancé concernant le désir », il peut s'agir de « ce que la psychanalyse démontre concernant le désir³ », ou de ce que lui-même, à la suite de Freud, a avancé concernant le désir — que le désir de l'homme est le désir de l'Autre —, mais, dans un cas comme dans l'autre, l'« élément nouveau » que la psychanalyse apporte à la compréhension du sens de la tragédie concerne la *catharsis*. Or, la fonction de la catharsis qui est un ressort essentiel de la tragédie antique peut très bien ne jouer aucun rôle dans le sens que prennent les événements que l'on dit tragiques au sens plus habituel.

Dans les pages qui suivent je considérerai que la notion de *sens de la tragédie* concerne donc avant tout le sens de la tragédie antique. Il s'agira donc de ce qui répond, dans le domaine du sens, de ce qui se présente dans le réel de la représentation de certaines actions dramatiques, et non de ces actions en tant que telles.

Ce point étant posé, il s'agit de savoir comment le sens de la tragédie, ainsi conçu, se trouve lié à la société et à l'histoire au point que l'on puisse parler des « formes de société où se perd de plus en plus le sens de la tragédie. »

Les nombreuses études auxquelles la tragédie antique a donné lieu depuis les temps anciens peuvent nous apporter des éléments de réponse en nous aidant à cerner la place de la tragédie antique dans le contexte de la Grèce ancienne. Cependant ces études constituent une matière extrêmement vaste et il est hors de question de les résumer ou de les énumérer ici. Je sollicite donc l'indulgence du lecteur en précisant que les indications qui viennent maintenant n'ont d'autre but que d'évoquer les traits caractéristiques qui m'ont paru pertinents pour la suite de mon propos⁴.

³ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *op. cit.*, p. 812.

⁴ Parmi les ouvrages consultés outre les séminaires de Lacan : M. Constantopoulos, *La tragédie de l'inconscient*, Strasbourg, Arcanes, coll. Hypothèses - Apertura n° 1, 1995 ; J. Le Rider, *Philologie grecque et formation de la théorie psychanalytique : Sigmund Freud et Theodor Gomperz*, Ramonville St-Agne, Érès, coll. Essaim, n° 7, 2001 ; M. Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme : essai sur le mal politique*, Paris, Flammarion, 1995 ; J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, coll. Points, 1992 ; J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Seuil, 1996.

*
* *

La tragédie, en tant que genre théâtral, a vu le jour en Grèce ancienne, à Athènes, au VI^e siècle avant notre ère et elle a pris les dimensions d'une véritable institution sociale au V^e siècle. La définition qu'Aristote en a donnée dans sa *Poétique* est bien connue : « [...] la tragédie est l'imitation d'une action [...] faite par des personnages en action et non au moyen du récit et qui, suscitant la pitié et la crainte, opère la purgation (*catharsis*) propre à ce genre d'émotions⁵. »

Les premières tragédies sont apparues dans le contexte des profondes mutations sociales qui ont marqué la disparition du régime des tribus et des familles au moment de la montée en force de l'ordre de la cité et des institutions démocratiques. Cette période, où la pensée politique et civique tend à se substituer au discours mythique, est également celle où l'expression écrite vient prendre le relais de la tradition orale.

Les tragédies qui coordonnent sur scène le jeu des acteurs, la musique et les chants participent de ces nouvelles formes de littérature écrite. Leurs représentations publiques s'inscrivent dans le cadre des pratiques religieuses de l'époque, elles ont lieu au cours des fêtes de Dionysos et l'ensemble des citoyens d'Athènes, toutes classes confondues, y est convié. Elles mettent en scène des malédictions et des drames qui ont déchiré des héros mythiques et des rois, dont les histoires ont été véhiculées depuis les temps anciens par la tradition orale et la poésie épique et que les tragédies désignent également par leur nom. Les spectateurs les voient revivre sur scène, dans la parole et les gestes des acteurs, et c'est dans cette tension entre le passé lointain et l'action présente aussi bien qu'entre la singularité des personnages évoqués sur scène et la collectivité de l'assistance que la tragédie s'avère capable de réaliser son effet de catharsis⁶.

Considéré sous cet angle le sens de la tragédie se détermine de façon décisive dans ce moment de la *catharsis*, c'est-à-dire dans ce moment où la pitié et la crainte nourries par la représentation des actions des héros fait naître, comme au-delà d'elle-même, et pour chaque spectateur, cette purification des passions qu'est la catharsis. Il s'ensuit que le sens de la tragédie procède de cette transformation survenant dans le

⁵ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 87, trad. J. Hardy.

⁶ Cf. J.-P. Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, op. cit., p. 206.

domaine des passions et que la place que ce sens peut occuper dans la culture d'une société dépend de la fonction que cette société ménage à ce mode de transformation des passions.

Partant de là, certains commentateurs se sont attachés à montrer que la tragédie transposait dans un espace mythique les difficultés et les conflits qui ont accompagné la formation de la cité athénienne. La crainte et la pitié qu'inspirait le destin du héros permettaient aux spectateurs de renouer avec les passions du monde ancien et les émotions nées de ces passions étaient purifiées dans la *catharsis*.

Cette interprétation qui est largement admise, est proche de celle que Lacan attribue à Hegel lorsqu'il indique que ce dernier a vu dans l'*Antigone* de Sophocle l'opposition des discours de l'État et de la famille. Elle conduit à penser que l'apparition et le succès des tragédies au V^e siècle doit être lié au « pas culturel décisif⁷ » que la société athénienne a franchi à cette époque. Elle permet ainsi de concevoir un lien de cause à effet entre la transformation que la tragédie permet de réaliser par la catharsis et l'histoire de la société athénienne au V^e siècle. Du même coup, elle permet de mieux saisir pourquoi la période pendant laquelle les grandes tragédies ont été écrites à Athènes, ne s'étend pas au-delà d'une centaine d'années et prend fin avec la stabilisation des institutions de la cité, au moment où la pensée civique et politique prend définitivement le pas sur le discours mythique.

Cependant, la plupart des tragédies antiques ont régulièrement été jouées un peu partout en Europe et dans le monde depuis l'antiquité et de très nombreuses tragédies modernes ont également été composées et jouées. La tragédie a donc gardé une place importante dans la culture des sociétés occidentales même si elle n'a sans doute jamais retrouvé celle qu'elle occupait dans l'Athènes du V^e siècle. Il ne paraît pas invraisemblable de considérer que le sens de la tragédie a commencé de « se perdre » depuis le déclin de la tragédie grecque et que depuis lors, et malgré les signes épisodiques de retour, il n'aurait jamais cessé de se perdre... de plus en plus. N'y aurait-il pas là une piste de lecture du jugement porté par Lacan lorsqu'il parle des « formes de société où se perd de plus en plus le sens de la tragédie ».

Mais le sens de la tragédie antique n'a pas donné lieu qu'à cette interprétation. Sans contredire les explications qui viennent d'être données,

⁷ Cf. S. Freud, *Le malaise dans la culture*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1995, p. 38.

d'autres commentateurs ont fait valoir que les actions représentées dans les tragédies avaient pour effet de confronter les spectateurs avec une dimension proprement tragique de l'être humain. Selon cette conception, les œuvres tragiques produisaient la représentation de « cette puissance de folie et de criminalité⁸ » que les grecs appelaient *Atè* et dont Jean-Pierre Vernant indique qu'elle investit les individus du dedans et qu'elle les constitue. Pour Myriam Revault d'Allonnes, « nul mieux que Georges Bataille n'a alors saisi ce sens profond de la tragédie qui révèle depuis les temps pré-politiques, les "possibilités d'accord de l'homme avec la violence" : voilà pourquoi, telle "une fête au TEMPS qui répand l'horreur, la TRAGÉDIE figurait au-dessus des hommes assemblés les signes de délire et de mort auxquels ils pourraient reconnaître leur vraie nature"⁹ ».

Selon cette interprétation donc, les passions que la tragédie est supposée ranimer et purifier dans la catharsis, ne trouvent pas seulement leur source dans les troubles liés à l'avènement d'un nouvel ordre politique mais s'enracinent beaucoup plus profondément dans les affects intraitables sur lesquels repose toute forme de socialité. Pour le dire en termes freudiens, il s'agirait des exigences pulsionnelles et de la violence brutale que tout être humain est amené à refouler, à réprimer ou à sublimer, au moins en partie, pour prendre place dans la communauté humaine et dans la civilisation.

Nous retrouvons donc au centre de la relation entre tragédie et société, un lien entre tragédie et psychanalyse qui est bien connu et que Lacan a décrit entre autre de la façon suivante : « Plus originellement encore que par son lien au complexe d'Œdipe, la tragédie est à la racine de notre expérience, comme en témoigne le mot clé, le mot pivot de *catharsis*¹⁰. »

Mon hypothèse est que la liaison que Lacan établit dans « Subversion du sujet » entre la position où se situe l'œdipe dans la culture d'une époque et ce qu'il en est du sens de la tragédie, ne prend son sens qu'à partir de ce lien. Dans la suite de ce travail je tenterai donc d'éclairer cette liaison. Pour y parvenir j'évoquerai successivement les différents points d'affinités que Freud met en évidence entre psychanalyse et tragédie dans le passage de *L'interprétation des rêves* qui porte sur la tragédie. Je

⁸ J.-P. Vernant, *Entre mythe et politique*, op. cit., p. 449.

⁹ M. Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme : essai sur le mal en politique*, op. cit., p. 95. G. Bataille, « L'obélisque », *O. C.*, t. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 507.

¹⁰ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 286, séance du 25 mai 1960.

rappellerai ensuite les commentaires que Lacan a successivement donnés de l'*Hamlet* de Shakespeare et de l'*Antigone* de Sophocle.

*
* *

Si l'on ne tient pas compte de sa correspondance avec Fließ, la notion de l'œdipe apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Freud au milieu d'un passage de *L'interprétation des rêves* qui concerne les rêves typiques représentant la mort de personnes chères. Dans ce passage, Freud relève premièrement que les désirs tendres et hostiles des enfants à l'égard de leurs parents sont souvent présents, à l'état latent, dans les rêves des adultes. La légende d'Œdipe, où ces désirs sont pleinement réalisés, lui permet de soutenir la très grande généralité de ce qui s'est découvert à lui dans l'observation de ses patients. Selon lui, « le succès complet et universel¹¹ » de cette légende ne peut être compris que si l'on admet l'existence de semblables tendances dans l'âme humaine en général. On peut dire qu'à partir de ce passage de *L'interprétation des rêves*, le nom d'Œdipe se trouve associé au conflit structurant que Freud a décelé à l'origine de la subjectivité : Œdipe aurait donc engendré l'œdipe par métonymie.

Mais il est significatif que, dans ce même texte, Freud poursuive son commentaire en laissant de côté la légende d'Œdipe et en se tournant vers l'*Œdipe roi* de Sophocle. Un premier point d'affinité entre psychanalyse et tragédie est rapidement dégagé dès ce moment : Freud compare la progression de l'intrigue dans la pièce de Sophocle au déroulement d'une psychanalyse.

Chacun se souvient que la pièce commence alors que la peste ravage Thèbes et après que les oracles ont annoncé que la ville n'en serait délivrée qu'au jour où le meurtrier de l'ancien roi Laïos, mystérieusement disparu longtemps auparavant, serait chassé de la ville. Œdipe, le nouveau roi de Thèbes, s'engage à trouver le coupable et la pièce se poursuit jusqu'au moment où son enquête le mène à découvrir qu'il est lui-même le meurtrier de Laïos, que le roi Laïos n'est autre que son propre père, et que Jocaste, qu'il a épousée après avoir triomphé du Sphinx, est en réalité sa mère. Reconnaisant enfin la vérité Œdipe se crève les yeux et s'exile, tandis que Jocaste se pend.

¹¹ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1976, p. 227.

Freud met en évidence un premier point d'affinité entre psychanalyse et tragédie en faisant remarquer que le récit de la pièce, qui progresse par la « révélation progressive et très adroitement mesurée¹² » d'une vérité oubliée, procède, indépendamment de son issue, de la même façon que le déroulement d'une analyse.

Un deuxième point d'affinité entre psychanalyse et tragédie est dégagé lorsque Freud fait remarquer qu'*Œdipe roi* est une tragédie du destin. L'effet tragique, explique-t-il, dépend du contraste que la pièce met en évidence entre la toute-puissance de la volonté des dieux et les vains efforts des humains pour échapper au malheur. Le spectacle de la malédiction qui pèse sur Œdipe « nous atteint nous-mêmes, [il] blesse notre orgueil, notre conviction d'être devenus très sages et très puissants depuis notre enfance¹³. »

La pièce montre en effet l'orgueil d'Œdipe qui se croit capable de découvrir la vérité sans rien pressentir du malheur qui va s'abattre sur lui. Elle montre même que la vérité qu'Œdipe croit chercher, sans savoir qu'elle va le perdre, reste ignorée de lui alors même qu'elle lui est explicitement révélée à tel moment de la pièce. Freud a donc beau jeu de comparer cette vérité d'Œdipe à la vérité de l'inconscient et de suggérer qu'il existe un parallélisme entre la relation qu'Œdipe entretient avec cette vérité insue et celle que nous entretenons nous-mêmes avec nos désirs inconscients : « Comme Œdipe, nous vivons inconscients des désirs qui blessent la morale et auxquels la nature nous contraint¹⁴. »

Toujours dans ce même passage de *L'interprétation des rêves*, Freud poursuit son évocation de la tragédie en se tournant cette fois vers l'*Hamlet* de Shakespeare. Le commentaire qu'il donne de cette pièce moderne recoupe de près les explications qu'il vient de donner à propos de la tragédie antique. Il estime, en particulier, que les racines inconscientes de la pièce de Shakespeare sont les mêmes que celles de l'*Œdipe roi* de Sophocle. Pour Freud, le désir de tuer le père et d'avoir des relations sexuelles avec la mère détermine l'action dans les deux pièces et, sur ce point, *Hamlet* ne diffère de l'*Œdipe roi* que par la façon dont ces désirs interfèrent dans le déroulement de l'action. Dans *Œdipe roi*, ils sont

¹² *Ibidem*, p. 228.

¹³ *Ibidem*, p. 229.

¹⁴ *Ibidem*.

pleinement réalisés au moment où l'action commence, dans *Hamlet*, ils se manifestent à travers l'inhibition qu'ils causent jusqu'au dénouement final.

Pour expliquer ceci plus précisément, Freud va devoir se confronter à la question que tous les commentateurs se sont posée à propos de la pièce de Shakespeare, la question de savoir pourquoi Hamlet n'agit-il pas, c'est-à-dire la question de l'inhibition ou de la procrastination d'Hamlet.

Dès le début Hamlet sait que son père a été assassiné par son oncle Claudius qui vient d'épouser sa mère, il sait qu'il doit se venger et, sinon tuer le coupable, du moins le dénoncer et le mettre hors d'état de nuire. Cependant Hamlet n'agit pas.

Freud fait observer qu'Hamlet n'est nullement incapable d'agir et qu'il n'est pas non plus paralysé par un scrupule de conscience qui l'empêcherait de tuer un homme. Ce qui retient Hamlet, selon Freud, c'est qu'il « ne saurait se venger d'un homme qui a écarté son père et pris la place de celui-ci auprès de sa mère » : Hamlet ne peut se venger « d'un homme qui a réalisé les désirs refoulés de son enfance. » « L'horreur qui devrait le pousser à la vengeance est remplacée par des remords, des scrupules de conscience, il lui semble qu'à y regarder de près, il n'est pas meilleur que le pêcheur qu'il veut punir¹⁵. » Ce serait donc par la voie de la culpabilité inconsciente que les désirs œdipiens déterminent l'inhibition d'Hamlet.

Mais ce point étant établi, l'interprétation de Freud nous confronte à une disjonction comparable chez Hamlet à celle qui avait été pointée dans l'histoire d'Œdipe : alors que la toute-puissance des dieux pousse Œdipe à accomplir lui-même, à son insu, la malédiction qui pèse sur lui, une force qui se nourrit de ses propres désirs inconscients empêche Hamlet de venger son père et ne lui laisse, tout un temps au moins, pas d'autre voie d'action que de mimer la folie. Nous retrouvons donc l'idée que le sens de la tragédie se détermine dans la représentation sur la scène d'un théâtre du rapport qu'entretient un individu avec ce qui le détermine comme inconscient.

*

* *

La tragédie grecque occupe une partie importante des trois séminaires que Lacan a donnés entre 1958 et 1961. Chaque année,

¹⁵ *Ibidem*, p. 231.

plusieurs séances sont consacrées à une grande œuvre tragique. C'est *Hamlet*, dans le séminaire VI *Le désir et son interprétation* (1959-60) ; *Antigone* l'année suivante, dans le séminaire VII *L'éthique de la psychanalyse* ; la trilogie du *Père humilié* dans le séminaire VIII *Le transfert* (1961-62). Je m'intéresserai plus particulièrement ici aux commentaires d'*Hamlet* et d'*Antigone*, laissant pour la deuxième partie de ce travail les questions soulevées par la trilogie de Claudel.

La plupart des élaborations que Lacan a consacrées à la tragédie s'inscrivent dans le prolongement de ces premières indications de Freud. Elles sont également l'occasion pour Lacan de présenter et de développer ses propres élaborations fondées sur la considération des racines langagières de l'inconscient et du désir.

La longue étude de l'*Hamlet* de Shakespeare lui permet d'élaborer sa conception du désir fondée sur la proposition selon laquelle « le désir de l'homme est le désir de l'Autre¹⁶ ». L'année suivante, le commentaire de l'*Antigone* de Sophocle lui permet de cerner la façon dont le désir, ainsi défini, se détermine au-delà de « la muraille [du bien]¹⁷ » dans le champ central où se situe la Chose, *das Ding*.

Pour ce qui concerne Hamlet, Lacan s'écarte de l'interprétation de Freud. Il met en doute l'idée que l'inhibition d'Hamlet pourrait avoir pour cause la culpabilité inconsciente. Il fait remarquer que si le remords inconscient avait eu une telle importance pour Hamlet, le meurtre de Claudius lui aurait été facile. Car, en réalisant son désir de vengeance, il se serait débarrassé de sa culpabilité œdipienne : en tuant son oncle, il aurait situé le coupable hors de lui.

Lacan s'accorde donc avec l'interprétation de Freud pour reconnaître que c'est bien le désir inconscient qui détermine sa procrastination. Mais il s'en écarte pour ce qui est de la visée de ce désir. Pour Lacan, ce qui empêche Hamlet d'agir, ce n'est pas le désir de tuer le père ou d'avoir des relations sexuelles avec la mère, mais le fait que son désir à lui, Hamlet, soit dans la dépendance du désir de sa mère, c'est-à-dire dans la dépendance du désir de l'Autre. Le commentaire que Lacan donne de la scène de l'entretien d'Hamlet avec sa mère ne laisse pas de doute là-

¹⁶ J. Lacan, Le Séminaire, Livre VI, *Le désir et son interprétation*, Paris, La Martinière, coll. Champ freudien, p. 338, séance du 18 mars 1959.

¹⁷ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 270, séance du 11 mai 1960.

dessus¹⁸. Le thème du deuil inaccompli dont Lacan relève la présence récurrente dans tout le déroulement de la pièce¹⁹, lui permet de préciser ce qu'il en est de ce désir dans la dépendance du désir de l'Autre et de souligner, du même coup, la fonction du deuil dans le déclin de l'Œdipe et dans la formation du désir.

L'année suivante, l'*Antigone* de Sophocle va permettre à Lacan de cerner de plus près ce qu'il en est du « point de visée qui définit le désir ». Il considère, en effet, qu'Antigone « mène jusqu'à la limite l'accomplissement de ce que l'on peut appeler le désir pur, le pur et simple désir de mort comme tel²⁰ ».

Pour montrer ceci, il s'attachera à faire reconnaître la manifestation de ce que Freud appelle « instinct de mort » dans « la puissance de folie²¹ » qui emporte Antigone tout au long de la pièce et qui se manifeste, selon Lacan, dans le pouvoir de captation de l'*Atè*, ou encore de cette « chose qui s'est mise en croix et qui jamais ne peut s'épuiser, la calamité qui est derrière toute l'aventure tragique²² ».

On se souvient de l'histoire d'Antigone, fille d'Œdipe. Elle commence après que ce dernier s'est exilé de la ville de Thèbes alors qu'Antigone y est restée avec ses frères et sœurs : Ismène, Étéocle et Polynice. Le drame se noue au moment où Créon, le frère de Jocaste devenu roi de Thèbes après Œdipe, fait interdire par un édit les funérailles de Polynice qui vient de périr dans un combat fratricide qui l'opposait à Étéocle et aux citoyens de la ville. La pièce raconte qu'Antigone sera condamnée à entrer vivante au tombeau pour avoir transgressé par deux fois l'édit de Créon en recouvrant de poussière le cadavre de son frère.

Pour Lacan, la simple opposition entre la raison d'État et les lois non écrites de la famille n'explique que partiellement le conflit d'Antigone et Créon. Car si chacun d'eux invoque de tels principes pour justifier ses

¹⁸ J. Lacan, *Le désir et son interprétation*, op. cit., pp. 332-334, séance du 18 mars 1959.

¹⁹ *Ibidem*, séance du 29 avril 1959. Les premiers mots qu'Hamlet prononce dans la pièce concernent le scandale du mariage précoce de sa mère avec Claudius, les reliefs du repas des funérailles ayant été resservis au repas des noces, mais ensuite il y a aussi Polonius qui est enterré à la hâte, et Ophélie pour laquelle le prêtre n'a consenti qu'à des rites abrégés.

²⁰ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., pp. 328-329, séance du 8 juin 1960.

²¹ Cf. note 8.

²² J. Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, *Le transfert*, Paris, Seuil, 1991, p. 133, séance du 11 janvier 1961.

positions, ni l'un ni l'autre ne respecte véritablement dans ses actions les principes qu'il invoque. D'un côté, la légitimité des édits de Créon s'étaye sur un pouvoir royal qu'il exerce au nom des lois de la cité, mais Lacan fait valoir qu'en s'opposant aux funérailles de Polynice, Créon outrepassa les limites de ces lois. De l'autre côté, Antigone invoque les lois non écrites et la *Δίκη* des dieux pour s'opposer à l'édit de Créon, mais Lacan fait remarquer qu'elle ne s'en tient pas non plus aux limites de ces lois. Car si ces lois prescrivent que tout homme, fût-il criminel, fratricide et ennemi de la cité, a droit aux honneurs funéraires, elles ne justifient pas la violence avec laquelle Antigone se maintient dans l'affirmation d'une « limite sur laquelle elle se campe, et sur laquelle elle se sent inattaquable²³ ». Lacan fait valoir à ce propos que c'est bien une telle position d'individualité absolue et d'inhumanité que manifeste Antigone dans cette pièce et il en donne pour exemple la cruauté des propos qu'elle adresse à sa sœur Ismène lorsque celle-ci vient de la rejoindre pour partager son sort et qu'Antigone lui dit : « Reste avec Créon que tu aimes tant²⁴. »

Longtemps avant de s'opposer à Créon, Antigone vivait déjà dans la mémoire du drame qui avait causé le suicide de sa mère et l'exil de son père. Et, peu avant que Créon ne prononce sa sentence, elle déclarait déjà se trouver dans le royaume des morts : « [...] pour Antigone, la vie n'est abordable, ne peut être vécue et réfléchie, que de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où déjà elle est au-delà — mais de là, elle peut la voir, la vivre sous la forme de ce qui est perdu²⁵. » Cette limite au-delà de laquelle la vie est déjà perdue est aussi celle de l'*Atè*, « la calamité qui est derrière toute l'aventure tragique » et qui, en l'occurrence, est la malédiction des Labdacides.

Mais Lacan fait aussi observer que la *Δίκη* des dieux, qu'Antigone s'efforce d'opposer à Créon, ne peut se soutenir qu'à partir d'un ordre de langage. C'est seulement en prenant appui sur un tel ordre qu'elle peut exiger, pour tout être humain, une existence et un respect indépendants « de toutes les caractéristiques historiques du drame qu'il a traversé²⁶ ». C'est donc seulement en prenant appui sur un tel ordre de langage qu'Antigone peut exiger, pour un homme comme Polynice, le droit aux honneurs funéraires. Mais le fait qu'elle se campe sur cette seule position et refuse

²³ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 324, séance du 8 juin 1960.

²⁴ *Ibidem*, p. 306, séance du 1^{er} juin 1960.

²⁵ *Ibidem*, p. 326, séance du 8 juin 1960.

²⁶ *Ibidem*, p. 325.

d'en bouger montre qu'elle ne peut se soutenir elle-même au-delà de cette pure création « ex-nihilo » ou de cette pure « coupure » qui marque l'émergence du langage dans la vie humaine. Et de là, se trouvant déjà au-delà de la vie, elle repousse tout le reste, à savoir tout ce que la scansion du langage rend manifeste dans le mouvement de la vie²⁷.

Le chœur dit d'Antigone qu'elle est *αυτονομος* et Lacan commente en disant qu'elle se présente à nous comme « pur et simple rapport de l'être humain avec ce dont il se trouve être miraculeusement porteur, à savoir la coupure signifiante, qui lui confère le pouvoir infranchissable d'être, envers et contre tout, ce qu'il est²⁸. » Le chœur dit encore qu'Antigone est *ωμος*, et Lacan souligne que ce terme *ωμος*, qui a été fréquemment traduit par *inflexible*, désigne plus précisément « quelque chose de non civilisé, de cru ». Et il ajoute à ce moment : « Qu'Antigone sorte ainsi des limites humaines, qu'est-ce que cela veut dire pour nous ? — si ce n'est que son désir vise précisément ceci — au-delà de l'*Atè*²⁹. »

« L'illumination violente » et « la lueur de la beauté³⁰ » qui émanent du personnage d'Antigone semblent alors indissociables de ce moment où nous la voyons franchir la limite au-delà de laquelle l'attend un malheur qu'elle n'a pas voulu repousser. Tout se passe alors comme si l'émotion qu'elle suscite permettait aux spectateurs d'entrevoir le rapport qu'ils entretiennent eux-mêmes avec ce qui se trouve, pour eux aussi, au-delà du service des biens et des lois de la communauté, dans ce domaine où la tragédie nous présente le pouvoir d'attraction de l'*Atè*, et où Lacan situe le champ central de la Chose. Il se peut qu'alors la « lueur de la beauté » qui nous atteint purifie nos émotions dans la *catharsis*, mais Lacan nous met en garde : « le côté touchant de la beauté fait vaciller tout jugement critique³¹ », ce qui nous éblouit dans cette « illumination violente » dissimule peut-être la véritable nature de ce qui s'y dévoile.

Au moment où Lacan se demande à quoi s'identifie Antigone lorsqu'elle se dépeint sous les traits de Niobé changée en pierre par les dieux, la réponse ne tarde pas : c'est « à cet inanimé où Freud nous apprend à reconnaître la forme dans laquelle se manifeste l'instinct de mort³². »

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 328. « *αυτονομος* » : « autonome », NDLR.

²⁹ *Ibidem*, p. 306, séance du 1 juin 1960.

³⁰ *Ibidem*, p. 327, séance du 8 juin 1960.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

Cependant, Lacan ne souscrit pas à l'idée d'un « instinct de mort » au sens où Freud l'entendait. L'hypothèse « d'une tendance au retour à l'inanimé qui affecterait tout corps vivant » était selon lui une métaphore destinée à pointer dans le réel ce qui se détermine pour un sujet dans « cette marge au-delà de la vie que le langage assure à l'être du fait qu'il parle³³ ». Pour Lacan, le « point de visée qui définit le désir » et que la tragédie d'Antigone nous fait voir se situe dans cette marge, à la limite du champ central de la Chose, où subsistent dans la mémoire inconsciente les traces de la première apparition du signifiant dans le réel.

*
* *

Nous avons vu plus haut que les explications de Lacan s'écartaient de celles de Freud quant aux raisons de l'inhibition d'Hamlet. Nous venons de voir que le commentaire de l'*Antigone* lui a permis de revenir sur les raisons qui l'ont conduit à critiquer le prétendu « biologisme » de Freud concernant l'instinct de mort. Les conclusions auxquelles Freud et Lacan parviennent dans leurs explications de la tragédie ne sont donc pas strictement convergentes. Elles se recoupent cependant pour souligner l'incidence des désirs inconscients à la racine de la tragédie. La disjonction que la tragédie met en scène entre les mobiles que le héros croit servir et les puissances qui déterminent effectivement l'issue de ses actions, apparaît dès lors comme une représentation particulièrement suggestive de la relation que nous entretenons nous-mêmes avec ce qui nous détermine comme désir et comme inconscient.

Avec Lacan cependant et à partir de son élaboration de la structure du langage, les termes qui s'opposent dans cette disjonction vont être précisés par référence aux « éléments structuraux³⁴ » qui déterminent le désir depuis l'inconscient. C'est ainsi que l'architecture du graphe, dont Lacan parachève la construction au moment de son étude d'*Hamlet*, permet de préciser la façon dont se détermine le sens de la tragédie dans les tragédies que nous avons évoquées jusqu'ici.

³³ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *op. cit.*, p. 803.

³⁴ J. Lacan, *Le désir et son interprétation*, *op. cit.*, p. 254, séance du 11 février 1959.

*
* *

Lacan dit avoir construit le graphe pour « repérer dans son étagement la structure la plus largement pratique des données de notre expérience³⁵ ». Il s'en est servi également dans « Subversion du sujet » pour présenter « où se situe le désir par rapport à un sujet défini de son articulation par le signifiant³⁶. » Je me référerai ici à l'usage qu'il en a fait dans ses commentaires de la tragédie pour tenter de situer plus précisément ce qu'il en est du sens de la tragédie.

Le graphe résulte de la complexification et du dédoublement de ce que Lacan appelle sa cellule élémentaire, le point de capiton. Celui-ci a été introduit à la fin du séminaire III *Les psychoses* afin de préciser la question de la fonction signifiante dans le discours. Le point de capiton rend compte du mouvement de bouclage que suppose la production de l'unité signifiante. La phrase en est l'exemple le mieux connu. Sa réalisation suppose le mouvement d'une boucle qui revient sur elle-même, elle « ne trouve son achèvement que là où elle recoupe l'intention au futur antérieur qui la détermine³⁷ ». Le résultat de ce recouplement est l'apparition du signifiant.

Introduite deux ans après le séminaire *Les psychoses*, la présentation graphique du point de capiton figure ce mouvement par un tracé circulaire résultant du double croisement de deux flèches. J'en reprends ci-dessous la figure telle qu'elle est donnée dans « Subversion du sujet³⁸ » : la flèche ΔS retrace le mouvement de l'intention. Conformément à cette intention, elle transcrit entre A (l'Autre, mais aussi la batterie signifiante) et s(A) (la signification) la conversion des éléments signifiants de la langue en phrase et en discours. Entre ces deux points, elle figure donc la chaîne signifiante en construction, c'est-à-dire perméable à tous les effets de métaphore et de métonymie que rend possibles l'usage de la langue.

³⁵ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits, op. cit.*, p. 804.

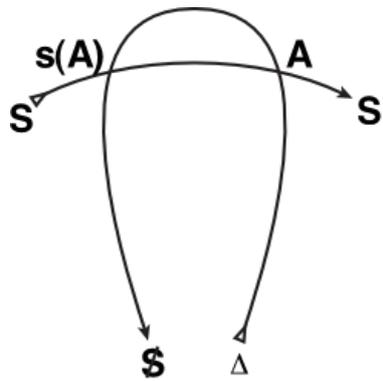
³⁶ *Ibidem*, p. 805.

³⁷ J. Lacan, Le Séminaire, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, pp. 50-51, séance du 27 novembre 1968.

³⁸ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *op. cit.*, p. 808.

La flèche SS' figure le « discours commun³⁹ », et ce qui s'y appréhende de la chaîne signifiante s'y présente sous l'aspect du « glissement [...] indéfini de la signification⁴⁰ ».

Le schéma du point de capiton fait apparaître que l'articulation de la parole intervient dans ce glissement incessant pour y faire surgir la signification. Il montre ainsi comment la parole et le discours installent la signification dans la réalité.



Graph I

Le point de capiton décrit ainsi la réalisation de la phrase. Mais Lacan, dès le moment de sa présentation dans le séminaire III, souligne qu'il peut s'appliquer à toute sorte de formations langagières :

Qu'il s'agisse d'un texte sacré, d'un roman, d'un drame, d'un monologue ou de n'importe quelle conversation, vous me permettrez de représenter la fonction du signifiant par un artifice spatialisant, dont nous n'avons aucune raison de nous priver. Ce point autour de quoi doit s'exercer toute analyse concrète du discours, je l'appellerai un point de capiton⁴¹.

Notons qu'il convient d'ajouter à cette liste l'action, et évidemment l'acte, dont Lacan précisera plus tard la structure de langage. L'action pour autant qu'elle s'insère dans le contexte du lien social que constitue le discours, comporte pour corrélat l'inscription d'une signification dont la formation se soutient également du point de capiton présenté ci-dessus.

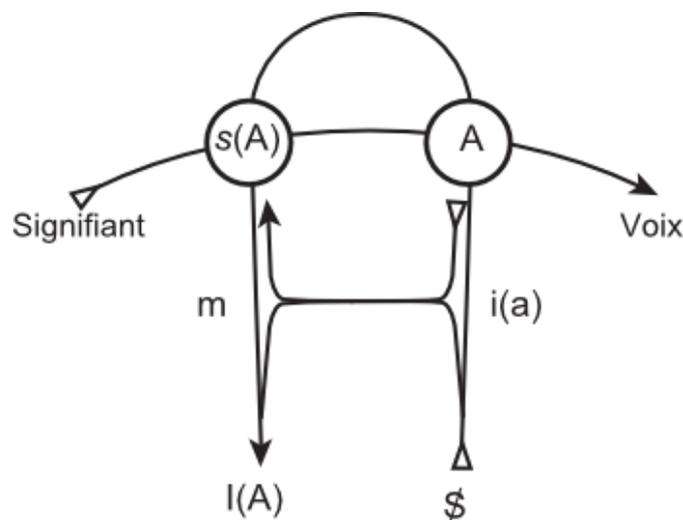
³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 805.

⁴¹ J. Lacan, Le Séminaire, Livre III, *Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 303.

Le Graphe II⁴², qui résulte d'un premier degré de complexification du Graphe I, fait intervenir, dans le jeu de relations que présente celui-ci, l'effet de « l'identification première [au trait unaire]⁴³ ». Par cette identification, le trait unaire prend valeur d'idéal du moi I(A) qui vient prendre place, de ce fait, au lieu de la visée ultime de l'intention.

Le Graphe II montre ainsi que l'instance du moi *m* se détermine dans son rapport à l'image narcissique *i(a)* en tant que métonymie de la signification *s(A)*. L'ensemble permet d'approcher les jeux de maîtrise, de prestance et de rivalité qui marquent les rapports entre semblables dans le champ du discours commun et de la réalité partagée.



Graphe II

Revenant sur cette description dans le séminaire XVI *D'un Autre à l'autre* — au moment où il met en chantier les formules des discours —, Lacan indique que ce Graphe II décrit « le champ où, en apparence, la jouissance attend le sujet », alors qu'en réalité, « c'est là précisément qu'il [le sujet] est serf, et sous le mode même dont jusqu'ici on pouvait reprocher à la psychanalyse de le méconnaître, à savoir il est soumis au social, comme on s'exprime⁴⁴ ».

⁴² J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *op. cit.*, p. 808.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ J. Lacan, *D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, pp. 102-103, séance du 8 janvier 1969.

Si nous tentons de reporter sur ce graphe la situation qui nous est décrite dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, nous serons amenés à placer en *m*, c'est-à-dire au point où se constitue le moi, le personnage d'Œdipe tel qu'il se croit être, c'est-à-dire le roi de Thèbes. L'intention de sauver la ville se soutient de ce qu'Œdipe sait de sa propre histoire, de sa venue à Thèbes, de sa victoire sur le Sphinx, de son couronnement, de son mariage. Le discours par lequel il annonce cette intention vient inscrire celle-ci en I(A), et les actions qu'il exécute pour y parvenir se déterminent comme signification en s(A) dans le « discours commun⁴⁵ » que constitue le lien social où lui-même se situe. Il n'empêche que le malheur qui va s'abattre sur lui dépend d'un ordre de vérité qu'il ignore en même temps qu'il s'y trouve impliqué dans son existence de manière encore plus décisive. C'est ce que va permettre de saisir le graphe complet.

Le Graphe complet⁴⁶ résulte du redoublement du Graphe II.

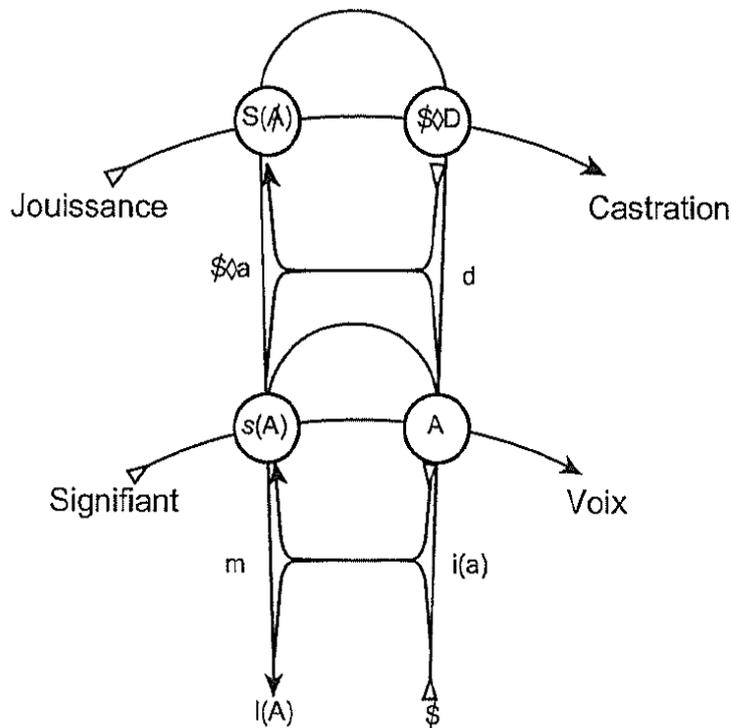
Il fait apparaître une flèche qui part de A, l'Autre, et transcrit l'insistance d'une requête qui ne peut se réduire à aucune demande. Cette requête prend sa source dans la perte que subit originellement l'être humain du fait de ne pouvoir trouver la satisfaction d'aucun de ses besoins sans en passer par le défilé des signifiants. Du fait de l'insistance de cette requête, « le besoin devient pulsion pour autant que sa réalité s'oblitére en devenant symbole d'une satisfaction d'amour⁴⁷ ». Il s'ensuit que les traces subsistant des premières demandes prennent fonction de composer ce qui tient lieu de batterie signifiante dans la chaîne inconsciente en $\$ \diamond D$. Ces traces sont donc celles qui subsistent des premières rencontres avec l'Autre, c'est-à-dire avec la langue ou encore avec la *lalangue* dont Lacan dira beaucoup plus tard qu'elle consiste dans « le dépôt, l'alluvion, la pétrification qui s'en marque du maniement par un groupe de son expérience inconsciente⁴⁸ ».

⁴⁵ J. Lacan, Le Séminaire, Livre V, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 66.

⁴⁶ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *Écrits, op. cit.*, p. 817.

⁴⁷ J. Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits, op. cit.*, p. 654.

⁴⁸ J. Lacan, « La troisième » [1974], *Lettres de l'EFPP*, 1975, n° 16, p. 189.



Le graphe complet

L'une des avancées importantes de la construction du graphe a été de montrer que « l'énonciation inconsciente⁴⁹ » se détermine dans l'intervalle où cette requête croise la chaîne inconsciente entre $\$D$ et $S(A)$. Mais l'avancée la plus importante a été de préciser la façon dont le désir se détermine dans l'intervalle qui s'ouvre selon le graphe entre cette énonciation inconsciente et ce qui s'articule dans la chaîne du discours commun entre A et $s(A)$.

C'est dans cet intervalle en effet que le sujet peut « se constituer comme désirant⁵⁰ » dans la mesure où « ce n'est pas de ce qu'il demande » (comme objet transitif déterminé) qu'il s'agit, « mais de ce qu'il *est*, en fonction de cette demande », et de ce qu'il *est* « dans la mesure où cette demande est refoulée, masquée⁵¹ ».

⁴⁹ J. Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », *op. cit.*, p. 818.

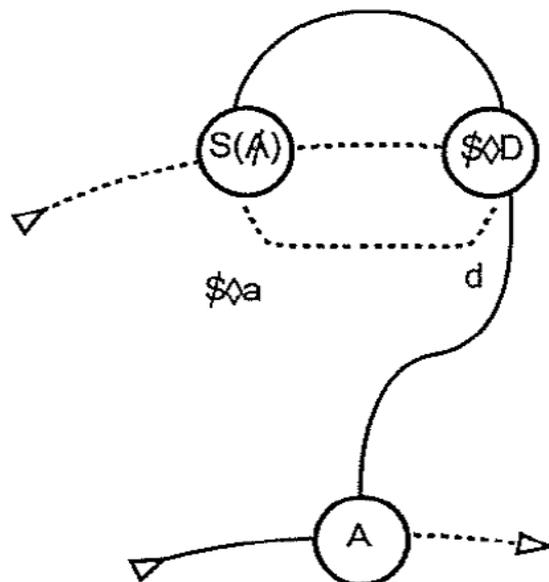
⁵⁰ J. Lacan, *Le désir et son interprétation*, *op. cit.*, p. 506.

⁵¹ J. Lacan, *Le désir et son interprétation*, *op. cit.*, p. 171, séance du 14 janvier 1959, cité par Fr. Balmès, *Ce que Lacan dit de l'être*, Paris, PUF, 1999, p. 139.

Si nous reprenons l'exemple de la tragédie d'Œdipe, nous sommes amenés à situer dans la partie supérieure du graphe non plus celui qui pense être le roi de Thèbes et l'époux de Jocaste, mais celui qui est effectivement le fils de Laïos et de Jocaste, c'est-à-dire celui qui est effectivement coupable de parricide et d'inceste. À partir de ce qu'il est là, comme sujet « implicite au pur discours⁵² », la malédiction qui l'a rendu coupable de parricide et d'inceste le détermine comme désir au-delà de l'intention consciente qu'il reconnaît dans ses actions.

*
* *

Parmi les nombreuses présentations où Lacan s'est servi du graphe pour cerner les ressorts de l'action dans la tragédie, celle qu'il propose dans son commentaire d'*Hamlet* du 18 mars 1959 m'a paru de nature à cerner de plus près ce qu'il en est du sens de la tragédie. Elle correspond au schéma ci-dessous⁵³ qui présente une partie de l'étage supérieur du graphe complet.



Le commentaire que Lacan associe à cette présentation du graphe ne concerne pas seulement Hamlet, il porte plutôt sur la formation du désir en général.

⁵² J. Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache », *Écrits, op. cit.*, pp. 663-664.

⁵³ J. Lacan, *Le désir et son interprétation, op. cit.*, p. 336, séance du 18 mars 1959.

La ligne en trait plein, en forme de point d'interrogation, figure une difficulté que rencontre tout sujet parlant du fait d'avoir à se soutenir lui-même comme sujet de discours au-delà de la demande. Cette difficulté tient dans le fait que le sujet est tenu de se retrouver lui-même dans le discours qui le modèle et le structure. Lacan souligne qu'elle se manifeste sous la forme d'une question qui est accessible au « système de la personnalité [...] consciente ou préconsciente⁵⁴ » et qui porte sur le désir. « Avant qu'il y ait eu une analyse et des analystes, les êtres humains se sont posé la question, et se la posaient sans cesse, comme de notre temps, comme depuis Freud, de savoir où était leur véritable volonté⁵⁵ ». Cependant, les « éléments structuraux » à partir desquels chacun se constitue comme désir en face de cette question, appartiennent eux au domaine de l'inconscient. La partie du schéma qui est tracée en pointillés indique les relations qui doivent s'établir entre le sujet qui se trouve porteur de cette question et ses éléments structuraux parmi lesquels il a à se situer dans « cette marge au-delà de la vie que le langage assure à l'être du fait qu'il parle⁵⁶. »

Mais s'il en est ainsi, ne voit-on pas que la relation que ce schéma présente entre ce qui s'y figure en trait plein et ce qui y apparaît en pointillés recoupe exactement ce que nous avons dit de la tension que la tragédie met en scène de manière à en obtenir un effet de catharsis.

*
* *

Reste que le sens de la tragédie, tel que j'ai tenté de l'évoquer ici, ne se produit jamais que dans le moment de la rencontre entre une œuvre tragique et la prédisposition des spectateurs à se laisser émouvoir par cette œuvre. Il va de soi qu'une telle rencontre ne peut avoir lieu que sous certaines conditions, et que ces conditions peuvent se perdre. Le savoir-faire du poète tragique et la disposition d'esprit des spectateurs comportent des présupposés culturels et sociaux qui peuvent disparaître au cours de l'histoire. Des formes de société où se perd le sens de la tragédie seraient des formes de société où ces conditions tendent à disparaître. Comme nous

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 336-337.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 336.

⁵⁶ Cf. note 34.

l'avons vu, ce pourrait être le cas de la société athénienne du quatrième siècle avant notre ère.

Que le sens de la tragédie se perde « de plus en plus » donne à penser que le conditionnement culturel et social a pour effet d'éloigner « de plus en plus » du conscient ou du préconscient ce qui pourrait y évoquer les éléments structuraux qui déterminent les êtres parlants comme désirants. À défaut de la *catharsis*, il est probable que, dans de telles sociétés, les jeux de prestance, de rivalité et d'agression seraient plus particulièrement sollicités pour répondre aux questions que posent de toute façon la volonté, l'existence et le désir. Il est probable aussi que l'Œdipe ne tienne plus l'affiche dans une telle société...

Pourtant, ce que notre petite enquête nous permet de soutenir, c'est que cela n'empêcherait pas l'Autre d'exister à sa place A⁵⁷, ni le désir d'avoir à se déterminer dans la partie supérieure du graphe. Ne faudrait-il pas en conclure que, si le sens de la tragédie venait à se perdre véritablement, il resterait la psychanalyse...

Quelques années après avoir situé la question de l'Autre sur le graphe, Lacan a poussé beaucoup plus loin qu'auparavant le parallèle entre le déroulement d'une analyse et la tragédie. C'est sur ce point que nous aurons à revenir dans la deuxième partie de ce travail.

⁵⁷ Cf. J. Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose ». *Écrits, op. cit.*, p. 551.