

Sjef Houppermans

A L'ENVERS, À L'ENDROIT : Freud et le littéraire, à la source

Dans une lettre à Wilhelm Fliess datant de 1898 Freud donne pour la toute première fois le commentaire d'un texte littéraire. Il souligne l'analogie entre la nouvelle de Conrad Ferdinand Meyer, *Die Richterin*, et le roman familial de ses patients. On peut suggérer que la lecture de Meyer par Freud aura aussi ses répercussions sur l'évolution ultérieure de la théorie psychanalytique.

RELIEF 4 (1), 2010 – ISSN: 1873-5045. P145-159
URN:NBN:NL:UI:10-1-100955
Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services
© The author keeps the copyright of this article

En théorie, en pratique, sur la route de Thèbes, sur les chemins de Delphes, ne faut-il pas toujours aller en avant tout en se retournant (même si c'est pour révéler la vérité d'Eurydice, à savoir qu'elle est réellement morte(lle)). Si la psychanalyse et la littérature s'embrassent actuellement pour valoriser le 'comme si' en face des simulacres, c'est peut-être que cette relation était inscrite dans leur origine même, dans les traces de leur provenance. Pour Freud la littérature constitue un cadre qui lui convient presque trop. Il a été profondément influencé par les sciences humaines et son appréciation des comportements des hommes s'enracinent comme naturellement dans la littérature de l'Antiquité et dans celle des classiques modernes. Pour ce qui regarde la littérature contemporaine son éclectisme est fort caractéristique : il recule devant l'avant-garde (ainsi le trop insistant André Breton est évité soigneusement), et les textes qui ont sa préférence sont ceux qui offrent un

miroir à ses propres recherches, dont la parenté est évidente. Ainsi, tout en variant ses approches, accentuant tantôt le rôle de l'auteur, tantôt celle du texte ou bien du lecteur, il privilégie l'écriture qui pointe vers une dimension cachée, vers une énigme à déchiffrer, un secret qui révèle le poids de l'inconscient. Les exemples les plus connus sont la *Gradiva* de Jensen et *L'Homme au sable* de E.T.A. Hoffmann.

Dans la toute première tentative¹ de Freud d'écrire sur un texte littéraire, tentative qui figure dans une lettre à Fliess datant de 1898, se détecte déjà cette même tendance. Il s'agit d'une sorte de *AHA-Erlebnis* pour Freud, une reconnaissance subite, la découverte d'un double dirait-on (comme la vue de son autre dans la vitre du train que rapporte le texte sur *l'Unheimliche*). Freud est entraîné dans l'histoire d'une relation incestueuse telle que la raconte *La Femme juge*,² une nouvelle de Conrad Meyer dont il est question dans cette lettre. Il essaie de maîtriser ce texte par sa terminologie à l'aide de catégories médicales comme 'anorexie' et 'hystérie'.

On peut supposer que la relation entre texte et lecteur qui se développe ainsi est de nature imaginaire, fondée sur l'identification et l'affection et qu'elle n'est donc pas en premier lieu un contact 'symbolique' où la dimension de la langue impose son ordre. Et ce n'est certainement pas le moindre mérite de l'attitude de Freud dans ce domaine, de nous montrer comment les forces imaginaires au cœur des créations littéraires parasitent l'ordre symbolique.

Freud accentue dans son analyse surtout l'idée d'un roman de famille et il reconnaît dans la nouvelle de Meyer toutes sortes d'éléments que ses patients utilisent également quand ils construisent leurs 'romans' : la nouvelle de famille comme rejeton du roman de famille. Le but élémentaire de la fiction est révélé ainsi : comment détourner, contourner les règles de principe qui structurent la cohabitation à l'intérieur d'une famille et au sein de la société, règles basées avant tout sur l'interdiction de l'inceste. Mon essai de lecture ne prétend pas élargir la connaissance des rapports qui sous-tendent la nouvelle, ceux qui concernent père et mère, frère et sœur, oncle et neveu, quelque insistant qu'en soit le désir, mais je veux examiner plutôt où la fascination de Freud trouve son origine. Peut-être est-il permis de parler de l'ouverture d'une scène de transfert, une présentation de l'inconscient dont le lecteur est irrésistiblement, fatalement, attiré – et le

discours freudien constitue alors l'effort 'poétique' de représenter ces 'illogismes' comme acceptables. C'est probablement le manque de distance qui peut être nommé comme signe principal de l'inconscient, dans le sens que la prise de conscience d'une chose ou d'une personne implique qu'on prend ses distances à son égard, qu'on s'en éloigne. Cette distanciation est liée à un sentiment de perte, de deuil, car ce qui appartenait intimement au sujet propre est devenu radicalement autre. Le désir inconscient qui revient sur cette désappropriation perturbe l'identité consciente et la détourne de sa base établie, se manifeste souvent d'abord dans le texte littéraire en tant que mise en place marquée des lieux.

Chez Meyer cette spatialisation se montre de la façon la plus évidente dans l'opposition élaborée symboliquement entre les hauteurs de la montagne et les abîmes profonds. Quand Wulfrin rentre de son voyage au château de Graciosus, il passe 'par le bas' et arrive au Royaume de l'Effroi. D'abord il s'agit d'une bipolarité tranchée à partir de la pureté des hauts monts, mais quand Palma à cause d'une erreur de sa part atteint elle aussi les bas fonds, on tombe en plein enfer et les deux vont s'enfuir de la vie consciente de tous les jours. On a l'impression que la description fantastique des dimensions verticales représente une fuite loin de l'insupportable compagnie horizontale quand on se trouve côte à côte à table, sur un banc, dans une tombe. L'horizontalité demande le rapprochement et l'accord, la verticalité se précipite dans la chute et ne peut être jugulée que par la juridiction. La position de la femme juge et également de l'empereur Charles comme suprême autorité repose sur l'acceptation de la menace constante d'une chute dans les profondeurs. Les images au début de la nouvelle où l'empereur Charles se trouve tout en haut du Capitole pour assister à un office de funérailles et où Wulfrin descend dans un débit de vin, reflètent également cette dynamique spatiale omniprésente.

Il est sans doute permis d'établir à ce point un lien avec l'auteur Conrad Ferdinand Meyer : sa relation avec Betty, la mère autoritaire après la mort prématurée du père et plus tard la connexion intime avec sa sœur Betsy, sa morale austère et ses moments de profonde mélancolie ont leur importance textuelle ainsi que la manière dont il retravaille 'à l'allemande' les influences méridionales et sa haute conception de l'art comme instance de libération pourvu qu'on se serve de ces données au bon endroit en tant

que point de départ et non pas comme conclusion.

La voix de l'inconscient parle au lecteur à travers le texte, dans la structure du récit, par l'intermédiaire des personnages, par le moyen d'objets symboliques, comme par exemple le cor ou la coupe ainsi que dans l'arrangement de l'espace et du temps. Avant tout pourtant se profile l'inconscient dans le style littéraire, dans la façon dont la langue est remaniée et découpée afin de représenter la tension entre le domaine de soi et l'univers de l'Autre.

Plus de deux décennies après sa lettre sur la femme juge, Freud va consacrer une analyse détaillée à un mot que l'on peut considérer comme un vrai *Schibboleth* de l'Inconscient : il s'agit d'*unheimlich*, notion pour indiquer l'étrangeté familière, ce qui est essentiellement intime et radicalement étranger à la fois. Il est très bien possible que dès 1898 Freud a été frappé par le charme mystérieux de ce terme sans qu'il ouvre une recherche précise à ce moment-là. Dans *La Femme juge* de toute façon, 'Unheimlich' joue un rôle fort important.

Peu avant la scène décisive entre les trois personnes à Pratum, quand Palma préfère le vin foncé de Wulfrin et refuse le lait de Graciosus, on lit dans le texte que dans le ciel s'amoncellent des nuages d'un jaune soufre *unheimlich* (« unheimlich schwefelgelbe Wolken », p. 211 et 71). Quand le jeune homme sent alors comment dans une première attaque la violence se jette sur lui et se propage tout autour, il est noté qu'il « ruminait sa colère, les yeux terribles » (« mit unheimlichen Augen brütete » p. 214 et 74). Une troisième occurrence du mot se présente créant une unité secrète qui ne peut être anéantie par aucun 'imperator ex machina' : c'est le cas quand Stemma sursaute en entendant le son du cor retrouvé – alors que Palma continue à dormir – et que nous lisons : « Stemma n'était pas sans expérience en ces matières peu rassurantes (*in solchen unheimlichen Dingen*, 224) : elle connaissait les terreurs imaginaires et le langage des sens suraiguës. Elle avait observé ce genre de phénomènes chez des coupables qu'elle avait jugés, et chez elle-même » (88).

Le lien 'unheimlich' premier est celui qui existe entre mère et fils, celui qui s'est noué lors de la symbiose au début de la vie, où l'individu n'existe pas encore et où plus tard il aspire à s'évanouir. La vieille mère de Wulfrin, qui a été délaissée par le père, Comes Wulf, ressuscite sous une

forme fantastique dans la personne de la *judicatrix*. L'inceste tant appréhendé avec la sœur est une invention qui sert d'écran et qui doit cacher ce qui se trouve derrière en tant que menace de répétition mortifère. N'était-ce pas déjà le nom de Palma qui dans l'écho de la montagne se répétait comme 'Alma' (80) et suit alors la petite phrase : « Palma ma femme » avant que ce passage se termine par « L'Écho épouvanté se tut ».

La répétition, la présence continuelle de doubles et de doublures, – que Freud considère être les signes les plus évidents de l'*Unheimliche* – se fige dans l'épouvante. « Un frisson mortel le glaça jusqu'à la moelle » (80). Ainsi « il en avait goûté le charme le plus profond, la douceur la plus intime, fût-ce au prix d'une indicible terreur » (là où l'Écho se tait), 81. Le secret le plus profond se trouve dans la disparition du sujet tout au bout de sa recherche et les différentes formes et les étapes diversifiées de notions telles que *heimlich* et *Heimat* nous rapprochent de ce lieu de l'épouvante magique. Ainsi le héros peut affirmer au début : « ma patrie (*Heimat*) n'est pas ce coin de montagnes, mais le vaste monde » (18) ; peu après ces mots seront infirmés par la phrase « Les liens entre parents et enfants se perpétuent jusque dans la tombe » (23). Que la figure de la mère représente en même temps l'instance qui juge, rend invincibles les sentiments de culpabilité comme dans une relation de 'double bande' (*double bind*). La langue secrète du texte constitue une dimension lyrique qui, inlassablement, fait résonner le chant des sirènes sous l'ordre symbolique qui raconte, construit, régularise, retarde. C'est la plainte de la Méduse, le chant d'amour de la justicière, la voix de la montagne des neiges, « heimlich und sehulich » (205, « discours secrets et langoureux », 63).

Le grand nombre de motifs qui expriment le double – donnons comme exemples les niveaux redoublés dans l'histoire autour de Faustine, d'autres récits au sujet de meurtres (207, 65), les deux fioles, l'écho, les reflets dans l'eau (206, 64) – se joint à un lexique qui procède souvent par couples de mots : « zittern und zagen » pour trembler en hésitant (176) ; « Das ist Weibes Art und Weibes Lust », 221 (c'est la façon de faire qui plaît aux femmes) ; « Geblöke und Gebrülle », pour le vacarme, 208 ; « Stutz und Stoss » pour la lutte, 215 ; « erblasstest und erbleichst » pour devenir pâle, 190 – souvent avec une signification émotionnelle.

Ce n'est pas un hasard si au moment où Wulfrin s'adresse pour la

première fois à sa belle-mère une véritable cascade de formules doubles se déverse sur le lecteur : « Hat das Weib den Narren gefressen an Spruch und Urteil ? Hat es eine kranke Lust an Schwur und Zeugnis ? Kann es sich nicht ersättigen an Recht und Gericht ? – 170 (“La bonne dame est donc férue de jugements et de sentences ? Elle nourrit un penchant maladif pour les serments et les témoignages ? N’est-elle jamais rassasiée de justice et de tribunaux ? », 18). Cette langue sous la langue se manifeste encore de beaucoup d’autres manières : des expressions en langue étrangère – surtout en latin – ; le jeu entre le son et le sens des mots ; la place centrale qu’occupe la langue rituelle des poètes.

Dans son *Histoire de la littérature française* Renée Balibar³ souligne le ‘colinguisme’ comme facteur dynamique et dynamisant par excellence dans l’histoire de la littérature. Comme exemple elle donne entre autres le premier vers de *La Chanson de Roland* où Charlemagne est caractérisé par l’épithète latin *Magnes*, emploi littéraire qui donne à l’empereur son statut sacré. Chez Meyer on peut également parler d’une dimension sacrée avec Charlemagne dans le rôle principal. La description du service religieux au début de la nouvelle donne le ton, et elle trouve son prolongement dans toute une série de prières et de litanies. L’univers archaïque qui est ouvert ainsi va se connecter aux matériaux provenant de l’inconscient. Ce n’est pas un hasard si la première phrase du texte est une prière en latin : *precor*, je prie. Dans cette formule on peut lire aussi que le texte qui suit contient en effet la prière d’un je-suppliant qui se cache pour la suite derrière les figures de la diégèse. La ligne du désir qui est indiquée de la sorte va se développer de manière subtile dans la scène qui suit. La première personne à qui s’adresse une prière est Pierre, et quand peu après Wulfrin et Graciosus boivent ensemble un verre de vin, ils le font à un endroit bien spécifique : « L’endroit s’appelle *ad palmam novellam*⁴ et le portier Petrus y sert un petit vin sec. Eh, Pierre ! Celui-ci, un vieillard à la barbe hirsute et aux yeux de feu, deux énormes clés à la ceinture, apporta pichet et gobelets. » (12) Une clé pour l’histoire, ou bien deux clés, dans ce contexte où les doubles pullulent, où le sens ne cesse de se diversifier, où les apories menacent constamment. La clé de l’endroit *palma* annonce ainsi la femme Palma et le pichet la coupe de l’hôte remplie d’une boisson ensorcelante.

Ce scénario est encore renforcé par l’enseigne particulière qui dési-

gne l'auberge en question : l'image d'une louve qui allaite ses louveteaux (Wulfrin étant du 'clan' des loups). 'Precor' est comme la formule qui permet d'entrer dans cet univers de doubles et d'imitation où la répétition s'enchaîne avec la violence. Cette langue des lois et des formules secrètes revient comme chant profond du texte et se manifeste d'autre part aux moments clés quand il s'agit de l'origine et de la mort où l'inconscient étale sa chape sur la vie consciente. Ainsi : « concepit in iniquitatibus me mater mea » avec la présence du moi (me), formule chantée d'abord par les moines à Rome et reprise vers la fin dans la bouche de Palma (9 et 99).

La naissance baigne dans le péché, entouré d'*irrégularités* (iniquitatibus) : la naissance est un scandale. Ce chant amène nécessairement le texte suivant en latin : le *Dies Irae* qui annonce la rage et la vengeance. D'autres formules en latin comme 'oremus', 'miserere' et 'ora pro magna peccatrice' se rapportent toutes à la mère, comme si elle résidait déjà dans le royaume des morts, au-delà du principe de plaisir. Elle est marquée doublement par l'autre langue comme *Stemma* et comme *Judicatrix*, tandis que Palma et Graciusus apparaissent comme ses dérivés. Le jeu des noms propres pose un réseau de signes codés sur le récit. Deux pôles extrêmes délimitent le texte : d'une part Félix et Graciusus, qui constituent le pôle blanc comme figures idéales obligés pourtant de rester sur les bords ; d'autre part ceux qui avouent leur crimes ouvertement, avant tout Faustine, dont la fille, Brunetta (la noire) établit un lien direct avec le règne des hors-la-loi (les Lombards ici).

Les figures paternelles sont des ombres appartenant au royaume des morts : Comes l'enragé et Peregrinus, l'errant. Souvent les noms fonctionnent d'autre part comme un signe secret annonçant l'avenir, trahissant ainsi leur origine dans l'inconscient : parce que Comes est appelé aussi 'le loup', on donne à son fils le nom de Wulfrin, louveteau. On pourrait dire que ces bêtes menacent le règne végétal de la femme (*Stemma* / *Palma*) et qu'il faudra donc s'en débarrasser. La fonction de Peregrinus comme médecin herboriste rentre dans le même paradigme. Que ce soit une menace pour le jeune homme est démontré indirectement par l'histoire de Faustine qui avoue de son côté avoir assassiné – à l'aide d'herbes également – *lupulus*, le petit loup, comme l'autre, le grand loup. Dans ce cas précis nous voyons clairement comment par l'intermédiaire du jeu avec les noms pro-

pres une façon de penser archaïque (avec son opposition entre le règne animal et le règne végétal qu'on retrouve également dans certains récits mythologiques fondateurs) prête son visage à un scénario originaire de l'inconscient.

Il y a un autre nom propre qui occupe une place toute particulière, d'une part parce que c'est le seul mot en français et d'autre part parce que c'est le dernier mot du texte, son véritable point d'arrivée, le vrai objet (du désir) du 'precor' initial : Malmort. L'explication univoque et pratique qui y voit uniquement le mot Malm-Ort (lieu du moulin ou de ce qui grince) dissimule une signification plus 'profonde' : mal-mort, lieu de mauvaise mort. Ce va-et-vient entre deux langues, entre ce qui ne cesse de frotter (on pense à l'homme aux loups) et la jouissance létale, entre rut et petite mort, peut être dit symptomatique pour l'inconscient. La sensibilité freudienne s'y affine sans doute, s'aiguise et s'affûte à cette meule.

Nous nous trouvons en effet dans le domaine 'unheimlich' des 'mal morts', ceux qui n'ont pas eu une bonne mort, dans la crypte où la mort ne peut pas se taire, où le deuil ne peut pas se faire. La mère assassine ne trouve pas le repos et elle est la victime d'une obsession qui la pousse à faire disparaître tous les signes qui en sont la cause que le mort continue à hanter les parages des vivants ; ainsi elle tente d'attirer le fils et de lui dérober son cor, ses forces et sa vie. Et le fils ne peut pas résister à la voix de l'enchanteresse que son père a tellement désirée. Malmort est cette concentration de matière inconsciente. La question si cet ensorcellement pourra jamais être transgressé reste hypothétique. Charlemagne aurait pu donner la garantie, mais on peut douter s'il en est vraiment capable, car ses relations à lui avec les femmes sont aussi critiquables en partie (ainsi ce qui est dit de Régine, sa 'concubine' : 209, 68). Pour le moment MALMORT s'impose.

Une catégorie subséquente de phénomènes langagiers qui fait résonner une autre voix est constituée par les fragments de poésie dont certains contiennent des formules magiques. Ainsi l'histoire versifiée de Peregrinus : c'est comme si c'était le langage approprié pour préparer l'apparition d'un spectre. La première phrase évoque l'univers merveilleux des contes de fées et ses répétitions rythmiques : « Es war einmal, es war einmal – il y avait une fois, il y avait une fois » (190). Dans son poème l'errant raconte

une rupture de mariage et il parle du sang que Stemma avait perdu (prédiction dans un sens du sang qui couvrira Palma). Ensuite il y a la formule inscrite sur la coupe dont le dernier mot est illisible (pour Palma) et peut être rajoutée par la seule Stemma qui en fait « Kämmerlein ». Le fait que l'intimité offerte soit exprimée ici par ce diminutif (chambrette) qui nous ramène dans le monde de l'enfance, explique pourquoi c'est uniquement la mère qui peut prononcer ce terme.⁵

Dans l'univers des images l'*unheimliche* se détecte surtout dans les figures doubles, qui comprennent des formations oniriques (la femme bleue, la personne d'Arena, le royaume des ombres etc.) et des personnages de contes merveilleux comme les elfes, mais encore et surtout aux moments où l'histoire elle-même se redouble et se mire dans ses propres reflets.

La nature narcissique du récit trouve dans la 'mise en abyme' le plus juste des qualificatifs déterminants. On peut dire par exemple que le meurtre qui est perpétré à la cour de l'évêque Félix sert indirectement à souligner l'incongruité des événements primordiaux. Jucunda l'adultérine est défenestrée et un homme du nom de Schamser écrase tout d'un coup le crâne d'un de ses amis. « Ce sont des perturbations, des éclipses passagères de la raison » ajoute le texte (66).

Autre commentaire plus direct pour ce qui concerne le caractère voilé, inconscient de l'histoire, c'est le passage auctorial où nous lisons : « mais enquêter lui (c'est-à-dire Stemma) était interdit, puisqu'il lui aurait alors fallu attirer à la lumière quelque chose d'enfoui, rétablir un fait qu'elle avait annulé, remettre à sa place un maillon qu'elle-même avait arraché à la chaîne des événements. » (87)

L'exemple le plus clair d'une mise en abyme est le livre qui contient l'histoire de Byblis et qui est mis en morceaux par Wulfrin. C'est le livre le plus précieux de la bibliothèque, le Livre des livres, le 'biblios' par excellence. Il avait déjà attiré l'attention de la mère auparavant. D'une manière fort explicite c'est l'inceste qui est nommé comme cause du 'Schaudern', de l'effroi (en renvoyant aux *Métamorphoses* IX d'Ovide où Byblis pour fuir son frère Kaunos se pend à un chêne). Ici encore peut se lire en filigrane un renvoi au comportement de Palma : elle voit dans l'image de son frère tel qu'il s'est conduit à l'époque un déplacement significatif : « Ici c'est le frère à Malmort tel qu'il était au début quand il me rejetait. » Elle s'enfuit alors

pour aller tresser une couronne et alors qu'il est assis près d'elle après son acte de violence, lançant un regard 'unheimlich', elle s'approche de lui sans faire de bruit et « déposa sur sa tête accablée la légère guirlande qu'elle avait tressée » (74). Quel est le rôle que joue cette guirlande ? Serait-ce par exemple une référence au sens étymologique du nom de Stemma, c'est-à-dire la guirlande qui était tressée autour de la poitrine des aïeux ? Dans la crypte de l'histoire les significations se cachent les unes derrière les autres et le jeu de l'inconscient s'exhibe dans cette cryptonymie (cf Abraham et Torok *Cryptonymie – Anasémies I*, Paris, 1976).

Un dernier passage qui peut révéler-dissimuler, montrer l'essentiel tout en cachant ses contours, servant ainsi de sésame, se trouve au tout début du texte : Barberousse, l'un des compagnons de Charlemagne, imite Alcuin, le professeur et pose une question à un jeune homme qui « entra de bon cœur dans le jeu impie en riant de ses yeux noirs » (10)⁶ Comme s'il s'agissait d'une devinette inversant l'énigme du sphinx il demande : « Qu'est-ce que l'homme ? ». La réponse sera : « Une lumière entre six murs, le droit, le gauche, le devant, le non-devant, le dessus et le dessous... ». Cet oracle qui va de soi, serait-il seulement un prélude pour ce qui va suivre ? Le ton ironique en serait un indice, mais il peut aussi être considéré comme une espèce de plaisanterie qui fonctionne en tant que moyen de distraction afin de détourner l'attention. En y regardant de plus près c'est l'emploi curieux de l'expression 'le non-devant' qui intrigue, un déni enfantin de ce qui ne se voit pas, une négation de ce qu'on ne doit pas voir. Qu'est-ce que l'oracle veut dire par cette formule négative même, en se voilant dans les plis de cette absence ? Peut-être qu'il faut examiner d'autres endroits dans le texte où le *derrière*⁷ joue un rôle. Alors on arrive dans le domaine de Stemma, à l'arrière Rhin, à Malmort, là où le 'hinterhe-rein', l'accès par le derrière est un lieu marqué. Stemma se sert de l'accès par derrière à Malmort (d'abord pour se rendre au bastion d'où elle projette le cor dans les profondeurs) et ainsi elle sera métonymiquement connectée à cette porte de derrière. Il faut la scruter de tous les côtés, dira-t-elle à Wulfrin en parlant de sa relation au père (regarder aussi la face d'ombre, l'arrière-fond trop cru). Et quand elle se rapproche de Wulfrin par le derrière après la nuit du sinistre celui-ci a l'impression que c'est la mort qui s'empare de lui.

Wulfrin lui-même sera également lié au 'derrière' : alors que Palma l'attend, elle pense à un moment donné qu'il se trouve derrière elle, mais il se trouve que c'est un *Pickelhering*, littéralement un hareng saur, une déformation ridicule et pourtant angoissante des qualités d'un homme. Et finalement, en revenant à Malmort avec son cor, Wulfrin rentre par la petite porte de derrière – comme si c'était une sorte de retour à l'enfance.

Le spectacle qui surgit ici comme en filigrane pourrait très bien représenter la scène primaire que le loup désire et fuit comme le lieu de l'origine et de la mort. Ainsi le fil de l'*unheimliche* nous mènerait, en déroulant l'écheveau, vers ce qu'il fallait 'übersehen', autre mot clé de Freud (considérer par un regard panoramique, mais également ne pas voir, laisser s'échapper), à l'envers du roman de famille. La fascination de Freud concerne dans un premier moment la ressemblance frappante (« genau so », exactement comme) entre l'histoire de Meyer et le roman de famille du névrosé. Son intérêt dépend aussi, peut-on supposer, de la séduction narcissique que le texte exerce là où la blessure de la *Urszene*, de la scène primitive, mène à la vengeance symbolique par la lettre dans le récit qui en est fait avec ses détournements, ses tergiversations, ses enchevêtrements inextricables du vrai et du faux, par la voie de la fiction donc. Comme par hasard c'est d'ailleurs dans l'histoire de l'homme aux loups que Freud avait en 1897 pour la première fois élaboré ce terme de *Urszene*. Le charme du conte de Meyer me pousse à reprendre à partir de l'autre bout ce récit que je vois maintenant par derrière.

Pour nous autres théoriciens d'aujourd'hui cette traversée nous montre comment le littéraire dont Freud reconnaît la porte d'entrée comme accès au trésor, emporte et séduit son lecteur, l'imbibe de ses charmes, le fascine par ses trompe-l'œil, nourrit secrètement sa rumination de scientifique, pousse à imiter sa rhétorique qui mime par excellence les positionnements du pouvoir et du désir. La terminologie a beau être savante, les épithètes qui l'ornent trahissent partout leur origine littéraire.

APPENDICE I Sigmund Freud : *Die Richterin*

« [...] Il s'agit sans aucun doute du rejet romancé d'un souvenir se rapportant aux relations de l'écrivain avec sa sœur. Une chose nous frappe néan-

moins, c'est que ce rejet se produise exactement comme dans une névrose. Tous les névrosés se forgent ce qu'on appelle un roman familial (qui devient conscient dans la paranoïa). D'une part ce roman flatte la mégalomanie, d'autre part il constitue une défense contre l'inceste. Si votre sœur n'est pas l'enfant de votre mère, plus de reproches à vous faire (de même si on est soi-même l'enfant d'autres gens). D'où provient la matière de l'adultère, de l'enfant illégitime etc. servant à la construction de ce roman ? D'ordinaire cela provient du modeste milieu social des bonnes. Ces faits se présentent là si souvent qu'on ne manque jamais de matière et c'est d'autant plus indiqué si la séductrice était elle-même une servante. Dans toutes les analyses on entend pour cette raison deux fois la même histoire, d'abord comme fantaisie au sujet de la mère et ensuite en tant que souvenir réel de la bonne⁸. Ceci explique que dans *Die Richterin* puisque celle-ci est la mère, l'histoire se présente deux fois de manière identique ce qui pour la composition ne peut pas être considéré comme étant très réussi⁹. La maîtresse et la servante sont couchées côte à côte, mortes toutes les deux. La bonne quitte la maison à la fin, issue ordinaire des histoires de bonnes, mais c'est aussi la punition de la servante ici. En outre cette partie du roman constitue la vengeance à l'égard de la dame sévère qu'est maman, qui vous a surpris et morigéné dans votre commerce. Dans le roman comme dans la nouvelle la mère est saisie par surprise et exposée en justice. L'enlèvement du cor est vraiment le signe d'une déception enfantine et quand il est retrouvé on a affaire à la réalisation d'un désir de l'enfant. La condition physique de la sœur, à savoir l'anorexie, est la conséquence névrotique des relations de l'enfant, mais dans la nouvelle ce n'est pas la faute au frère mais c'est la mère qui est coupable. Le poison correspond exactement pour le paranoïaque à l'anorexie de l'hystérique qui est la perversion la plus courante parmi les enfants. La crainte phobique des enfants de subir des coups se manifeste également dans la présence d'autres 'coups'. Et la rixe qui ne manque jamais dans une histoire d'amour des enfants se détecte quand la sœur est projetée contre les rochers, mais ici elle se pratique par contre au service de la vertu parce que la petite est trop 'collante'. Monsieur le professeur entre en scène dans la personne d'Alcuin. Le père fait signe sous la forme de l'empereur Charles qui dans sa grandeur reste loin des actions des enfants, et dans une autre incarnation comme celui dont la mère a em-

poisonné la vie et que le roman familial écarte régulièrement par ce qu'il se trouve sur le chemin du fils (rêve de la mort du père)¹⁰. La dispute des parents est la matière la plus productrice pour le roman de l'enfant. Les ressentiments à l'égard de la mère transforment celle-ci en marâtre dans la nouvelle. C'est donc dans chaque aspect séparé une identité parfaite avec ce qu'on trouve dans les romans de vengeance et de décharge que mes hystériques inventent contre leur mère au moment où ils sont des garçons [...] »

Lettre à Wilhelm Fliess du 20-6-1898. Citée d'après Sigmund Freud : Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904. Ungekürzte Ausgabe. Hrsg von J.Masson. Frankfurt, 1986, p.347 (notre traduction).

APPENDICE 2 Résumé succinct de *La Femme juge* de Conrad Ferdinand Meyer

[Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898). Poète, romancier et nouvelliste zurichois. A composé plusieurs récits historiques, évoquant en particulier les Grisons durant la Guerre de Trente Ans (*Jürg Jenatsch*, 1874), l'Italie du XVI^e siècle (*La tentation de Pescara*, 1887) et l'Europe carolingienne (*La femme juge*, 1885)]

L'histoire commence sur les hauteurs du Capitole à Rome où l'on célèbre un office religieux. L'empereur Charles et le sage Alcuin y assistent. Le fils de l'évêque de Chur est présent également et il rencontre un homme de sa région avec qui il va prendre un verre. Ils parlent de famille et d'héritage. La femme juge qui tient le pouvoir dans son domaine en Suisse (c'est la veuve du seigneur Comes que l'héritage a enrichie) veut appeler l'empereur à cause des Lombards qui envahissent le pays. Le fils de l'évêque est le messager de la femme juge.

Entretiens en Rhétie une jeune fille attend le fils de l'évêque qui est son frère. Un Lombard apparaît qui affirme qu'il a pris Wulfrin, le fils de l'évêque, en otage. La jeune fille paye une rançon avec ses bijoux, mais à ce moment-là arrive la femme juge, qui permet néanmoins au Lombard de partir. Sur ces entrefaites Faustine la folle est jetée en prison. Elle veut abso-

lument être exécutée parce qu'elle a tué son mari. La femme juge refuse pourtant d'y procéder. Elle envoie Faustine à Chur auprès de l'évêque. La jeune fille s'est endormie entretemps. La femme juge se rapproche d'elle. Elle a un rêve où lui apparaît son amant que son père a étranglé, Peregrinus, l'errant.

Le lendemain matin Wulfrin revient et la femme juge organise une cérémonie pour le peuple. Wulfrin : « J'acquitte la femme juge du meurtre de Comes ». Accompagné d'un petit garçon, Wulfrin va chercher ensuite Graciosus, le fiancé de sa soeur. En arrivant ils ont une longue discussion au sujet de l'empereur, de l'évêque et de Palma (la soeur). Palma doit épouser Graciosus et elle est d'accord. Ils prennent ensemble un repas sur la tour. Mais alors s'engage une controverse autour d'un livre qui traite de l'amour entre soeur et frère. Palma s'enfuit et Wulfrin la suit. Il la rattrape au fond du gouffre où ils se disputent de nouveau. Wulfrin finit par projeter sa soeur contre un rocher. Elle est morte. Il la porte à la maison et rend le corps à la femme juge pour prendre la fuite après.

Il ne s'éloigne pourtant pas vraiment du château et la femme juge le rejoint bientôt pour parler avec lui. Ils se mettent d'accord pour que la femme juge décide de son sort. Dans la nuit le jeune compagnon vient le trouver et ensemble il se rendent au bourg. Ils voient comment la femme juge crie sa détresse au défunt Comes et la vérité sur sa relation avec Peregrinus, mais elle revient bientôt à elle. Il s'avère que Palma est encore en vie et qu'elle a suivi la femme juge. Elle a tout entendu et maintenant elle sait qu'elle n'est pas l'enfant de Comes mais de Peregrinus (et qu'elle n'est donc pas la soeur de Wulfrin). Palma refuse désormais de manger alors que la femme juge tente de la raisonner. L'Empereur Charles survient alors et Stemma ainsi que Faustine avouent tous leurs crimes. La femme juge se suicide en prenant du poison. Maintenant qu'elle n'est plus en vie, Wulfrin et Palma peuvent se déclarer leur amour et ils se marient.

Notes

1. Voir en appendice une traduction de la lettre de Freud ainsi qu'un résumé de la nouvelle de Meyer.

2. Conrad Ferdinand Meyer, *Die Richterin*, in *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe bes. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bd 12. Bern 1961, pp 159-235. Traduction française par Marion Graf aux éditions de l'Aire à Vevey (Meyer étant Suisse), 1994 (c'est l'édition dont je me sers ici). Dans le catalogue de la BNF le livre figure sous le titre « La Femme du Juge », lapsus fort intéressant. *Le dictionnaire des œuvres* (Bouquins Laffont) donne « la Justicière », titre dont le ton solennel vise juste dans un sens. Ce terme revient à l'intérieur de la traduction de Graf.
3. Paris, PUF, 1993.
4. Lisons encore : c'est aussi ma nouvelle, mon histoire, qui s'appelle Palma ; c'est la paume de ma main qui y trace les signes de mon désir.
5. Ce n'est qu'en écrivant 'chambrette' que m'apparaît toute mon adolescence trop solitaire à l'internat loin de maman. On y appelait de la sorte l'endroit strictement délimité de notre 'intimité' nocturne, séparé par des rideaux blancs des 'cases' voisines. C'est sans doute cet accroc qui guide ma lecture.
6. Traduction un peu pauvre de « der aus südlichen Augen lachend mit Lust und Liebe auf das gottlose Spiel einging » (164) ('südlich' signifiant 'méridional' – notion très marquée pour Meyer – et « Lust und Liebe » présente une de ces doublures dont on vient de parler).
7. Allusions scatologiques et homosexuelles non exclues.
8. En allemand "Magd", mot qui signifie aussi 'vierge'.
9. On remarque comment une esthétique classique et une éthique moralisante s'interpénètrent chez Freud, le père, le professeur, le mari, le fils, l'amant...
10. D'Edipe à *Totem et Tabou* s'ouvre ainsi la voie d'une lecture fantastique.